

МУЗИКА ЯК ТРАНЗИТИВНИЙ МЕДІУМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

В'ячеслав ЛУК'ЯНЕНКО – здобувач освітньо-наукового ступеня, кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України «Київська консерваторія», м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-6519-1253>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1162>
vyacheslav.lukyanyenko@gmail.com

Цитування:

Лук'яненко В. Музика як транзитивний медіум культурної пам'яті. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 355–361. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1162>

Стаття присвячена теоретичному осмисленню музики як транзитивного медіуму культурної пам'яті в умовах цифрової трансформації культури. Музику розглянуто як форму збереження і передачі культурного досвіду, що не зводиться до усталених типологій пам'яті. Обґрунтовано, що вона функціонує на перетині індивідуальної і колективної, комунікативної і культурної пам'яті, забезпечуючи їхню взаємодію та взаємне перетворення. Особливу увагу приділено механізмам її мнемонічної дії, зокрема афективному виміру, тілесній укоріненості та семантичній реконтекстуалізації. Показано, що музика здатна актуалізувати пам'ять поза межами вербальної артикуляції, зберігати травматичний досвід і підтримувати колективну ідентичність у ситуаціях руйнування традиційних форм культурної трансмісії. Розглянуто трансформації музичної пам'яті в цифровому середовищі крізь призму мнемонічної «детериторіалізації» (Ж. Делез, Ф. Гваттарі). З'ясовано, що цифрові платформи одночасно розширюють поширення музики та послаблюють її зв'язок із первинним контекстом. Окреслено можливості ретериторіалізації музичної пам'яті. Аналіз пісні Джамали «1944» доводить, що музика може актуалізувати витіснену колективну пам'ять на глобальному рівні. Таким чином, музика постає не лише як носій пам'яті, а як жива форма її руху, у якій минуле щоразу набуває нового звучання.

Ключові слова: музика, культурна пам'ять, транзитивний медіум, memory studies, афективний вимір, тілесна пам'ять, семантична реконтекстуалізація, мнемонічна детериторіалізація, цифрова культура, ідентичність.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в умовах цифровізації та глобалізаційних процесів змінюються механізми збереження та трансляції культурної пам'яті, що призводить до фрагментації традиційних форм її функціонування та втрати зв'язку з первинним соціокультурним контекстом. У такій ситуації особливого значення набуває переосмислення ролі медіумів пам'яті, здатних забезпечити її безперервність і відтворення поза межами стабільних інституційних структур. Попри активний розвиток memory studies, музика як медіум культурної пам'яті досі не отримала належного теоретичного осмислення і часто розглядається як супровідний або ілюстративний елемент. Водночас її здатність поєднувати емоційний, тілесний і смисловий досвід, а також існувати одночасно як жива практика і як культурна форма, потребує розгляду музики як самостійного аналітичного об'єкта.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні музики як транзитивного медіуму культурної пам'яті, виявленні специфічних механізмів її мнемонічної дії та осмисленні трансформацій її функціонування в умовах цифрової культури.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує інструментарій культурології, memory studies, соціології музики та філософії культури. Теоретичною основою виступають концепції культурної та комунікативної пам'яті Яна та Алейди Ассман [3], [2], соціологічна модель пам'яті М. Гальбвакса [10], перформативна теорія П. Коннертона [4], структуралістський підхід К. Леві-Строса [12], соціологія музики Т. ДеНора [6], а також концепція «детериторіалізації» Ж. Делеза та Ф. Гваттарі [5]. Додатково залучено сучасні дослідження у сфері memory studies та музичної психології (А. Ерль [7; 8]; Е. Маргуліс [14], К. Якубовські [11; 14]; Дж. Гізе [9]; С. Мандолессі [13], Е. Франчіні [11]), які уточнюють окремі механізми мнемонічної дії музики в цифровому середовищі. У межах дослідження застосовано методи теоретичного аналізу, концептуального моделювання та інтерпретативного аналізу, що дозволяють розкрити специфіку музики як транзитивного медіуму культурної пам'яті та окреслити механізми її функціонування в умовах сучасної цифрової культури.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі розглянути музику як транзитивний медіум культурної пам'яті, що поєднує індивідуальний і колективний досвід та забезпечує їхню взаємодію. Доведено, що музика не лише зберігає пам'ять, а й постійно змінює способи її переживання і передачі наступним поколінням. Уперше системно висвітлено основні механізми мнемонічної дії музики: її афективний вплив, тілесну укоріненість, здатність змінювати своє смислове та емоційне значення залежно від історичного та соціокультурного контексту. Запропоновано поняття мнемонічної детериторіалізації для опису ситуації, коли музика втрачає зв'язок із середовищем свого

виникнення в умовах цифрового поширення, а також окреслено можливості її нового «вкорінення» у сучасних медіальних контекстах. У такий спосіб розширено теоретичні підходи *memory studies*, де музика постає як самостійний медіум збереження, актуалізації та переосмислення культурної пам'яті.

Вклад основного матеріалу. У сучасній культурології питання про механізми збереження та трансляції культурного досвіду набуває особливої ваги в умовах цифрової трансформації та глобалізаційних процесів. Традиційні форми пам'яті – архіви, тексти, інституційні практики – дедалі частіше виявляються нестійкими: вони не лише піддаються технічному оцифруванню, але й зазнають структурної фрагментації, втрачають контекст і поступово вбудовуються у логіку алгоритмічного відбору. Унаслідок цього змінюється не лише спосіб збереження культурного досвіду, а й сам його статус. Пам'ять дедалі більше перестає бути стабільною формою і набуває рис динамічного процесу, що постійно переосмислюється у нових медіальних середовищах. У такій ситуації особливої актуальності набуває питання про ті форми культурної трансмісії, які здатні функціонувати поза межами жорстко фіксованих структур і водночас забезпечувати відтворення ідентичності.

Одним із таких медіумів є музика, яка, попри свою нематеріальність, виявляється напрочуд стійкою формою збереження пам'яті. Вона не залежить від письма, не потребує матеріального носія у традиційному сенсі і може передаватися безпосередньо через практику виконання та досвід слухання. Саме тому в ситуаціях, коли інституційні носії пам'яті зазнають руйнування внаслідок воєнних дій, депортацій, культурних заборон, музика часто залишається останнім і найстійкішим засобом збереження колективної ідентичності. Водночас у сучасних дослідженнях пам'яті музика є недостатньо опрацьованою, адже її зазвичай розглядають як допоміжний елемент, ілюстрацію до ширших культурних процесів, але не як самостійний аналітичний об'єкт. Така ситуація свідчить про наявність теоретичної лакуни, яка потребує заповнення.

Теоретичні підходи до дослідження пам'яті сформувалися у межах кількох традицій. Соціологічна перспектива, започаткована М. Гальббаксом у праці «Соціальні рамки пам'яті» (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925), виходить із того, що пам'ять не є індивідуальною властивістю свідомості, а формується у межах соціальних структур і залежить від колективних інтерпретативних схем [10]. Гальбакс доводить, що навіть найінтимніші спогади набувають сенсу лише через мову, символи та інтерпретативні рамки, спільні для певної спільноти. Для аналізу музики ця теза є принципово важливою, оскільки музичні практики (спільний спів, виконання обрядових пісень, слухання певних творів) – є саме такими соціальними рамками, що структурують індивідуальний досвід відповідно до колективної ідентичності.

П. Коннертон у дослідженні «Як суспільства пам'ятають» (*How Societies Remember*, 1989) розширює цю логіку, акцентуючи увагу на перформативному вимірі пам'яті та підкреслюючи роль тілесних практик як механізмів її відтворення [4]. Він розрізняє «inscribed practices» – письмово зафіксовані форми пам'яті, що потребують свідомої інтерпретації, та «incorporated practices» – пам'ять, закріплену в тілесних навичках, ритуалах і повторюваних рухах, що відтворюється без свідомого зусилля. Саме incorporated practices є, на думку Коннертона, найбільш стійкими носіями колективної пам'яті, оскільки вони значно важче піддаються знищенню ззовні, живуть не в тексті, а в тілі. Музика, що реалізується через рух, дихання, ритм – є paradigmatic прикладом такої практики.

Концепції Яна та Алейди Ассман утворюють основний теоретичний каркас сучасних *memory studies*. Я. Ассман у праці «Культурна пам'ять: письмо, пам'ять і політична ідентичність у ранніх високих культурах» (*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992) розрізняє комунікативну та культурну пам'ять. Якщо перша є живою, міжпоколіннєвою, пов'язаною з біографічним горизонтом трьох-чотирьох поколінь, то друга є об'єктивованою у символічних формах і здатна функціонувати протягом тривалих епох [3]. А. Ассман у роботі «Простори пам'яті: форми та трансформації культурної пам'яті» (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999) досліджує такі чотири медіуми пам'яті як письмо, образ, місце та тіло. Вона показує, що кожен із них характеризується власною логікою збереження та забування [2]. Принципово важливо, що в її типології тіло виокремлюється як окремий медіум, оскільки тілесна пам'ять є найдавнішою і найстійкішою формою, що функціонує поза свідомим контролем. Проте музика як медіум пам'яті не вписується цілком у жодну з чотирьох виділених категорій, вона поєднує тілесну укоріненість із символічним виміром, живу передачу з можливістю об'єктивації. Саме ця специфіка зумовлює необхідність теоретичного розгляду музики як окремого медіуму зі своєю логікою.

У контексті цих дискусій музика постає як феномен, що не вписується в усталені типології. Вона не є ні суто комунікативною, ні суто культурною формою пам'яті, оскільки поєднує в собі обидва способи існування пам'яті. З одного боку, музика існує як жива практика, що передається безпосередньо від людини до людини через спів, виконання, імпровізацію. З іншого – вона може бути зафіксована,

канонізована, включена до культурного корпусу у вигляді нотного запису чи аудіофіксації. Саме ця подвійність дозволяє розглядати музику як транзитивний медіум, тобто такий, що забезпечує перехід між різними режимами пам'яті, не зводячись до жодного з них. Музика не лише передає пам'ять – вона змінює спосіб її існування, переводячи індивідуальний досвід у колективний і навпаки. Під «транзитивністю» тут розуміється не тільки посередництво, а динамічну здатність утримувати різні режими пам'яті одночасно та здійснювати між ними активну медіацію: комунікативна пам'ять через ритуалізацію переходить у культурну, а культурна пам'ять через живе виконання набуває комунікативної форми.

Поняття «транзитивності» не є авторським неологізмом, воно спирається на більш широку традицію осмислення медіальності як процесу, а не стану. У медіафілософії Ф. Кіттлера медіум постає активним учасником, який трансформує зміст пам'яті, зокрема її смислові, емоційні та нарративні виміри, у самому акті трансмісії. Близьку ідею розробляє В. Беньямін у концепції «перекладу» (*Übersetzung*), коли будь-яке перенесення досвіду між формами є водночас його перетворенням. У *memory studies* поняття, суміжне з транзитивністю, присутнє у Я. Ассмана у вигляді концепту «плавного переходу» між комунікативною та культурною пам'яттю. Хоча сам Ассман розглядав цей перехід радше як зсув у часі, аніж як динамічний процес, що може відбуватися у режимі реального часу. Водночас А. Ерль у своїй теорії «циркуляції пам'яті» в дослідженні «Пам'ять у культурі» (*Memory in Culture*, 2011) підкреслює її рухливу й процесуальну природу. Пам'ять не постає як щось збережене і незмінне, вона безперервно переходить між медіумами, щоразу набуваючи нових форм і відтінків [7]. У цьому контексті музика постає транзитивним медіумом, у якому взаємодія індивідуальної та колективної, комунікативної й культурної пам'яті виявляється як внутрішній принцип її функціонування. Саме через це її мнемонічна дія не лише відтворює минуле, а й постійно його переосмислює, перетворюючи пам'ять на живий, відкритий процес. Ця транзитивність проявляється, насамперед, у механізмах мнемонічної дії музики.

У пізнішій статті А. Ерль розвиває цю думку далі, звертаючись до феномену імпліцитної колективної пам'яті [8]. Авторка показує, що поряд з експліцитними, артикульованими формами культурної пам'яті існує прихований світ нарративних схем, стереотипів і патернів сприйняття, які передаються від покоління до покоління несвідомо – і саме тут музика виконує особливо потужну роль. Звукові структури, інтонаційні патерни та ритмічні формули функціонують як носії імпліцитної пам'яті: вони формують колективне сприйняття, не вимагаючи жодної свідомої рефлексії. Це пояснює, чому музичний вплив на пам'ять часто є глибшим і стійкішим, ніж вербальні наративи – вона діє на рівні, що передре свідомому.

Першим і найбільш фундаментальним із них є афективний вимір. Музика здатна активувати пам'ять через емоційний резонанс, який виникає раніше за когнітивне осмислення, вона не потребує попереднього знання чи раціональної інтерпретації, щоб викликати реакцію. Достатньо інтонації, тембру, ритму і пам'ять пробуджується безпосередньо. Нейрологічний механізм цього явища пов'язаний з тим, що музичний стимул запускає емоційну відповідь через амігдалу ще до того як кора головного мозку встигає ідентифікувати звук і свідомо обробити його. Ця безпосередність афективної реакції пояснює, чому музика здатна «обходити» свідомий захист від болісних спогадів і повертати витіснені емоційні стани. Саме тому музика може відтворювати ті пласти пам'яті, що не піддаються вербалізації. Афективна реакція, що виникає у процесі слухання, є водночас індивідуальною і соціальною. Вона формується у межах спільного культурного досвіду, де звукові структури набувають значення через повторюване залучення до ритуалів, свят, трагедій і святкувань певної спільноти. Таким чином, музика створює особливий простір пам'яті, де емоція виступає не наслідком спогаду, а його умовою і рушієм.

Це підтверджують і сучасні дослідження у сфері музичної психології. Е. Маргуліс та К. Якубовські у статті «Музика, пам'ять і уява» (*Music, memory, and imagination*, 2024) показують, що здатність музики активувати пам'ять та уяву визначається не лише індивідуальним досвідом слухача, а й культурно обумовленими асоціаціями, спільними для членів однієї спільноти [14]. Авторки наголошують, що музичні фрагменти можуть викликати у представників однієї культури напрочуд схожі спогади та образи, навіть без попередньої домовленості. Це засвідчує, що музична пам'ять є водночас глибоко особистою і невіддільно колективною, оскільки однаковий звуковий стимул активує спільний культурний пласт, залишаючись при цьому унікальним переживанням кожного слухача.

Другим важливим механізмом є тілесна укоріненість музичної пам'яті. На відміну від будь-якого тексту, що апелює до свідомості, музика залучає тіло як активного носія пам'яті ще до будь-якої інтерпретації. Вона реалізується через рух, дихання, ритмічну координацію, що робить її близькою до тих форм пам'яті, які Коннертон визначає як інкорпоровані практики (*incorporated practices*) [4]. У цьому сенсі музична пам'ять не зберігається у вигляді інформації, а відтворюється у вигляді дії, коли виконавець відтворює вивчений твір через м'язову пам'ять, а слухач синхронізує своє дихання і серцевий ритм із музичним пульсом. Саме тому спільний спів є одним із найефективніших механізмів консолідації групи,

адже він виробляє тілесну синхронність, яка перевершує будь-яку вербальну декларацію єдності.

Сучасні дослідження у сфері *memory studies* підтверджують цю тезу на матеріалі конкретних практик. Дж. Гізе та Е. Кейтлі у статті «Танцюючи крізь час: методологічне дослідження втіленої пам'яті» (*Dancing through time: A methodological exploration of embodied memories*, 2022), присвяченій розвідкам тілесної пам'яті через танець, доводять, що практики тілесного виконання – пісня, танець, ритуальний рух – є ефективнішими механізмами передачі складного та травматичного минулого, ніж будь-які вербальні форми [9]. Авторки досліджували досвід діаспорних спільнот британських бангладешок у Лондоні і виявили, що тілесна пам'ять здатна зберігати і передавати пережите навіть тоді, коли мова виявляється недостатньою або забороненою. Цей висновок безпосередньо стосується музики як форми тілесного виконання, адже виконуючи пісні рідною мовою, спільнота відтворює не просто звуки, а цілий пласт культурної ідентичності, закодованої в тілі.

Особливої ваги цей аспект набуває у світлі нейропсихологічних досліджень. О. Сакс у розділі «Music and Identity» книги *Musicophilia* (2007) детально описує феномен збереження музичних здібностей у пацієнтів із тяжкими формами амнезії та деменції [15]. Пацієнти, які не пам'ятають імені власної дружини, безпомилково відтворюють вивчені в молодості сонати. Вони не можуть пояснити, де і коли навчилися грати, але їхні пальці і тіло «пам'ятають» те, що свідомість уже втратила. Цей феномен свідчить про те, що музична пам'ять спирається на тілесні механізми, відмінні від семантичної та епізодичної пам'яті, і є значно стійкішою до нейродегенеративних процесів. Таким чином, музика здатна підтримувати ідентичність і зберігати колективний досвід у ситуаціях, коли інші форми культурної трансмісії, такі як мова, письмо та обряди, опиняються під загрозою або руйнуються.

Третім механізмом є семантична реконтекстуалізація. Музика, на відміну від мови, не має фіксованого денотативного рівня, що забезпечує її семантичну гнучкість та відкритість до множини інтерпретацій. Вона не прив'язана до одного значення і може набувати різних смислів залежно від контексту виконання та сприйняття. Ця структурна відкритість, яку К. Леві-Строс аналізував крізь призму бриколажу та структурних опозицій у праці «Сире і варене» (*Le cru et le cuit*, 1964), є фундаментальною властивістю музики як знакової системи. Мова йде про те, що музичні структури мають можливість зберігатися у часі, водночас змінюючи своє значення відповідно до нових історичних і культурних умов [12]. Саме тому одна й та сама мелодія може функціонувати як ритуальний елемент весільного обряду, як колискова, гімн нації або індивідуальний спогад про перше кохання. Важливим є те, що у кожному випадку незмінною залишається звукова структура. Така семантична відкритість є основою мнемонічної ефективності музики, що дозволяє одному й тому самому матеріалу зберігатися у часі, водночас змінювати своє значення відповідно до нових культурних умов.

Емпіричне підтвердження цього механізму знаходимо у дослідженні К. Якубовскі та Е. Франчіні «Диференційовані ефекти знайомості та емоційної виразності музичних сигналів на властивості автобіографічної пам'яті» (*Differential effects of familiarity and emotional expression of musical cues on autobiographical memory properties*, 2023). Авторки з'ясували, що знайомі музичні стимули активують значно більш деталізовані та емоційно насичені автобіографічні спогади порівняно з незнайомими творами [11]. При цьому важливу роль відіграє не лише сам факт знайомства із твором, а й емоційне забарвлення музичного фрагменту, воно визначає якість і специфіку спогадів, що виникають. Цей результат має безпосереднє значення для розуміння семантичної реконтекстуалізації: музичний матеріал, вкорінений у культурну пам'ять спільноти, здатний не лише відтворювати минулий досвід, а й активно надавати йому нових емоційних відтінків залежно від контексту виконання та сприйняття.

Класичним прикладом семантичної реконтекстуалізації є переробка народних мелодій у національні гімни у добу романтичного націоналізму XIX століття. Звуковий матеріал пісенних практик певного регіону перекодовується і стає символом державної ідентичності, що об'єднує людей, які, можливо, ніколи не чули цього твору у первинному вигляді. Такий процес не є спотворення первісного значення мелодії, а є існуванням музики як транзитивного медіуму, здатного зберігати культурну тяглість традицій, одночасно залишаючись відкритим до їх переосмислення.

Важливу роль у розумінні музики як медіуму пам'яті відіграє соціологічний підхід Т. ДеНора. У праці «Музика у повсякденному житті» (*Music in Everyday Life*, 2000) дослідниця відзначає систематичність і часто несвідоме використання музики як інструменту для врегулювання власних емоційних станів, підтримки ідентичності та організації соціальної взаємодії [6]. Поняття «музика як технологія себе» ДеНора розроблює у контексті ідеї М. Фуко «технології себе» (*technologies of the self*). Йдеться про сукупність практик, спрямованих на свідому працю людини з власним станом, ідентичністю та способом буття. Це дозволяє інтерпретувати музику як інструмент, що формує емоційні стани та ідентичність «Я» у повсякденних практиках. На колективному рівні це відбувається переважно несвідомо, оскільки спільноти відтворюють свою пам'ять через музичні практики не рефлексуючи над

цим процесом. Саме тому музика постає особливо ефективним медіумом у ситуаціях, коли свідомо колективна рефлексія є неможливою або забороненою – в умовах окупації, примусового переселення або культурного знищення. Пісня може зберігати те, що є під офіційною заборонаю або замовчуванням. Тому ЮНЕСКО у Конвенції про охорону нематеріальної спадщини (2003) наголошує на підтримці передавання живих практик, адже саме у такому форматі, а не в архівах, музика залишається медіумом пам'яті [16].

Особливої уваги заслуговує взаємозв'язок між музикою та травматичною пам'яттю. У психологічному контексті травма є досвідом, що унеможливує спроможність людини до інтеграції, оскільки «больовий поріг» не дозволяє суб'єкту осмислити і «пережити» його до кінця. Тому травматичний досвід повертається знову і знову у вигляді нав'язливих спогадів, проявляється як флешбеки, викликає відчуття відстороненості або нереальності. Для колективної травми, зокрема геноциду, масових депортацій, воєнних злочинів, є важливою проблема публічного визнання травматичного минулого як складника колективної пам'яті. Важливо відзначити, що суспільство не завжди є готовим до осмислення власного травматичного досвіду, що пов'язано з внутрішнім супротивом, іноді з зовнішніми обмеженнями чи заборонами. У таких умовах музика набуває статусу ключового значення. Вона здатна зберігати та передавати травматичний досвід у живій формі навіть тоді, коли про нього не має можливості відверто говорити. Такі жанри як плачі, елегії, поминальні пісні допомагають спільноті зберігати пам'ять та переживати її разом. Зокрема це можна простежити в традиції українського голосіння, єврейських меморіальних піснях, реквіємах європейської музики або сучасних піснях пам'яті, які виникають у контексті воєнних подій.

У цифрову епоху зазначені механізми зазнають суттєвих трансформацій. Розвиток стрімінгових платформ і алгоритмічних систем рекомендацій призводить до того, що музика стає все більш доступною будь-де і будь-коли. І це, безперечно, добре, адже твори маргіналізованих культур мають шанс бути почутими глобальною аудиторією. Але й зворотний бік – пісня «вирвана» зі свого соціального середовища втрачає свою ідентичність та здатність виконувати роль механізму пригадування для конкретної спільноти. У контексті вищезазначеного доречно назвати цей процес мнемонічною «детериторіалізацією», спираючись на теорію Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі [5]. Йдеться про ситуацію, коли музика «відривається» від середовища, у якому вона виникла, існувала і виконувалася, коли поступово втрачається зв'язок із практиками та спільнотами, що формували її зміст і функції.

С. Мандолессі у дослідженні «Цифровий поворот у дослідженнях пам'яті» (*The digital turn in memory studies*, 2023) фіксує аналогічний процес на рівні всієї цифрової культури: алгоритмічна логіка стрімінгових платформ трансформує колективну пам'ять, переводячи її з нарративної форми у формат бази даних [13]. Пісня, вбудована в алгоритмічну рекомендацію, більше не є елементом живої культурної практики, вона стає точкою даних, що максимізує залученість користувача. Це означає, що мнемонічна детериторіалізація (відрив музики від її соціокультурного контексту) є не випадковим наслідком цифровізації, а системним ефектом логіки платформ, які замінюють культурну тяглість алгоритмічною доречністю.

Показовим прикладом такого процесу є пісня Джамали «1944», яка поєднує особисту пам'ять авторки з колективною пам'яттю кримськотатарського народу про депортацію 1944 року [1]. Тоді упродовж трьох діб майже 200 тисяч осіб було примусово вивезено з Криму до Центральної Азії, а тисячі загинули в дорозі від виснаження та хвороб. Ця трагедія десятиліттями замовчувалася радянською і пострадянськими владами, а її публічне визнання залишалося обмеженим.

Цей кейс є аналітично цінним одразу в кількох вимірах. По-перше, пісня перекидає місток між двома вимірами пам'яті – особистою оскільки Джамала вибудовує сюжет навколо долі своєї прабабусі, та культурну пам'ять народу, що зазнав геноциду. Прабабусина доля стає ключем до осмислення колективної трагедії, яка, своєю чергою, набуває людського обличчя через індивідуальну долю. По-друге, композиція написана трьома мовами – англійською, українською та кримськотатарською, – демонструючи механізм семантичної реконтекстуалізації. Кримськотатарський фольклорний мотив інтегрується в сучасний поп-контекст, не втрачаючи мнемонічної функції [1]. По-третє, реакція аудиторії, що виявилася у масовому емоційному переживанні та супроводжувалася публічним відновленням дискусії про геноцид, підтверджує тезу про афективний вимір музичної пам'яті. Музика активувала колективний досвід, який десятиліттями залишався витісненим із публічного простору. Виконання Джамалою пісні «1944» на міжнародній сцені й подальше поширення у цифровому середовищі сприяло актуалізації цієї пам'яті на глобальному рівні та набуло значення ритуалу публічного визнання травматичного досвіду. У контексті анексії Криму росією у 2014 р., що поставила кримськотатарську культуру під

безпосередній тиск знищення, міжнародна публічна сцена стала простором не лише культурної, а й політичної ретериторіалізації музичної пам'яті.

Висновки. Таким чином, музика постає як специфічний медіум культурної пам'яті, що поєднує афективний, тілесний і семантичний виміри. Афективний вимір забезпечує безпосередній, дорефлексивний доступ до пам'яті через емоцію. Тілесна укоріненість утримує пам'ять у практиці навіть тоді, коли свідомість уже не здатна до її відтворення. Семантична реконтекстуалізація дозволяє музичному матеріалу зберігатися у часі, змінюючи своє значення відповідно до нових культурних потреб, тим самим забезпечуючи безперервність культурної тяглості.

Транзитивна природа музики дозволяє бути посередником між різними формами пам'яті, поєднуючи особистий і колективний досвід та перетворюючи культурну пам'ять на живе переживання. Завдяки цьому пам'ять знаходиться у постійному динамічному процесі.

Поняття мнемонічної «детериторіалізації» фіксує реальну загрозу втрати музикою своєї мнемонічної функції в умовах цифрових трансформацій. Вилучена з контексту виконання і перетворена на алгоритмічно рекомендований аудіооб'єкт, вона зберігає форму, але втрачає здатність слугувати механізмом спільного пригадування. Водночас цифрові середовища відкривають і можливості ретериторіалізації, де музика може набувати нових форм мнемонічної ефективності. Кейс пісні «1944» є свідченням того, що цифрова публічність може ставати простором глобальної реполітизації витісненої колективної пам'яті.

Запропонована концептуалізація розширює теоретичний апарат *memory studies*, вводячи музику як самостійний аналітичний об'єкт і відкриваючи нові перспективи для дослідження культурної пам'яті у сучасному світі.

Список використаної літератури

1. Гуменюк О. М., Мамбетова Г. Р. Кримськотатарська музика. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-1523>.
2. Assmann A. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München : C.H. Beck, 1999. 424 s.
3. Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München : C.H. Beck, 1992. 344 s.
4. Connerton P. *How Societies Remember*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 121 p.
5. Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 645 p.
6. DeNora T. *Music in Everyday Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 181 p.
7. Erll A. *Memory in Culture*. Houndmills ; New York : Palgrave Macmillan, 2011. 209 p. (Palgrave Macmillan Memory Studies). DOI: 10.1057/9780230321670
8. Erll A. The hidden power of implicit collective memory. *Memory, Mind & Media*. 2022. Vol. 1, e14. P. 1–17. DOI: 10.1017/mem.2022.7
9. Giese J., Keightley E. Dancing through time: A methodological exploration of embodied memories. *Memory Studies*. 2022. Vol. 17, No. 2. P. 444–457. DOI: 10.1177/17506980221126611
10. Halbwachs M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan, 1925. 404 p.
11. Jakubowski K., Francini E. Differential effects of familiarity and emotional expression of musical cues on autobiographical memory properties. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2023. Vol. 76, No. 9. P. 2001–2016. DOI: 10.1177/17470218221129793
12. Lévi-Strauss C. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964. 402 p.
13. Mandolessi S. The digital turn in memory studies. *Memory Studies*. 2023. Vol. 16, No. 6. P. 1513–1528. DOI: 10.1177/17506980231204201
14. Margulis E. H., Jakubowski K. Music, memory, and imagination. *Current Directions in Psychological Science*. 2024. Vol. 33, No. 2. P. 123–129. DOI: 10.1177/09637214231217229
15. Sacks O. *Musophilia: Tales of Music and the Brain*. New York : Knopf, 2007. 381 p.
16. UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris : UNESCO, 2003. 14 p.

References

1. Assmann A. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München : C.H. Beck, 1999. 424 s.
2. Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München : C.H. Beck, 1992. 344 s.
3. Connerton P. *How Societies Remember*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 121 p.
4. Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980. 645 p.
5. DeNora T. *Music in Everyday Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 181 p.
6. Erll A. *Memory in Culture*. Houndmills ; New York : Palgrave Macmillan, 2011. 209 p. (Palgrave Macmillan Memory Studies). DOI: 10.1057/9780230321670
7. Erll A. The hidden power of implicit collective memory. *Memory, Mind & Media*. 2022. Vol. 1, e14. P. 1–17. DOI: 10.1017/mem.2022.7

8. Giese J., Keightley E. Dancing through time: A methodological exploration of embodied memories. *Memory Studies*. 2022. Vol. 17, No. 2. P. 444–457. DOI: 10.1177/17506980221126611
9. Halbwachs M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan, 1925. 404 p.
10. Humeniuk O. M., Mambetova H. R. Krymskatatarska muzyka [Crimean Tatar Music]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2014. <https://esu.com.ua/article-1523>.
11. Jakubowski K., Francini E. Differential effects of familiarity and emotional expression of musical cues on autobiographical memory properties. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2023. Vol. 76, No. 9. P. 2001–2016. DOI: 10.1177/17470218221129793
12. Levi-Strauss C. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964. 402 p.
13. Mandolessi S. The digital turn in memory studies. *Memory Studies*. 2023. Vol. 16, No. 6. P. 1513–1528. DOI: 10.1177/17506980231204201
14. Margulis E. H., Jakubowski K. Music, memory, and imagination. *Current Directions in Psychological Science*. 2024. Vol. 33, No. 2. P. 123–129. DOI: 10.1177/09637214231217229
15. Sacks O. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York : Knopf, 2007. 381 p.
16. UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris : UNESCO, 2003. 14 p.

UDC 78:316.7:008

MUSIC AS A TRANSITIVE MEDIUM OF CULTURAL MEMORY

Viacheslav LUKIANENKO – PhD student at the Department of Theory and History of Culture, National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article to provide a theoretical conceptualization of music as a transitive medium of cultural memory, to identify the specific mechanisms of its mnemonic action, and to analyze the transformations of its functioning in the context of digital culture.

The research methodology. The study is based on an interdisciplinary approach that combines tools from cultural studies, memory studies, sociology of music, and philosophy of culture. The theoretical framework includes the concepts of communicative and cultural memory by Jan and Aleida Assmann, Maurice Halbwachs' theory of collective memory, Paul Connerton's performative approach, Claude Lévi-Strauss' structuralism, Tia DeNora's sociology of music, as well as the concept of deterritorialization developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The research applies methods of theoretical analysis, conceptual modeling, and interpretative analysis. *The scientific novelty* lies in the conceptualization of music as a transitive medium of cultural memory that operates at the intersection of individual and collective experience, as well as communicative and cultural forms of memory. The study identifies the key mechanisms of musical mnemonic action, including its affective dimension, embodied nature, and capacity for semantic recontextualization. The concept of mnemonic deterritorialization is introduced to describe the loss of music's connection to its original socio-cultural context in conditions of digital dissemination, along with outlining the possibilities of its reterritorialization. This approach expands the theoretical framework of memory studies by positioning music as an independent medium of preserving, actualizing, and reinterpreting cultural memory. *Conclusions.* The article demonstrates that music functions as a dynamic medium of cultural memory that not only preserves but continuously transforms the ways in which memory is experienced and transmitted. Its transitive nature enables interaction between different forms of memory, while its affective and embodied dimensions allow it to operate beyond verbal articulation. In the digital era, music simultaneously undergoes processes of deterritorialization and reterritorialization, which reshape its mnemonic functions. The case of Jamala's song «1944» illustrates how music can reactivate suppressed collective memory and bring it into global cultural circulation.

Key words: music, cultural memory, transitive medium, memory studies, affective dimension, embodied memory, semantic recontextualization, mnemonic deterritorialization, digital culture, identity.

Стаття отримана 18.11.2025

Стаття прийнята 23.12.2025

Стаття опублікована 28.05.2026