

Олена Рябініна

РЯБІНІНА Олена Володимирівна — доктор філософських наук, завідувач кафедри соціальних і гуманітарних дисциплін Університету цивільного захисту України. Сфера наукових інтересів — естетика, феноменологія музики.

ПОДІЄВІСТЬ МУЗИЧНОГО СИМВОЛУ

Проблема символу лишається дискусійною при всьому багатоманітті досвіду її осмислення, що, по суті, концентрується навколо озвненої ще в першій третині ХХ століття полемікою Р.Генона і К.Юнга апорії «сакральне — психічне». Тим самим актуалізовано специфічну спроможність символу підіймати буттєві реєстри свідомості — (соціо)культурний і індивідуальний — в естетичному досвіді його атрибуції під формою даної як самосуцц речі духу. Будучи відповідником діалектики як практики мислі, символ обіймає змісти християнської історичності від кодових фігур культу до артистичної метафізики, від міфу гріхопадіння до ідеації розвитку, — і розгортання під різними формами, починаючи з надосібної невимірної інстанції смислу, ще однієї форми — суб'єкта. Ця форма, похідна від наріжних трансценденцій, безспірно, не є чимось самоданим, однак є виявом зрозумілої *неминучості Я*, і, отже, латентною засадою образів універсуму, заданих цивілізаційними пертурбаціями людського, — є носієм буттєвої антиномії *Я*. Символ являє естетичну максиму суб'єкта, будучи, відповідно, і його самозапереченням. В атрибуції символу суттєвий такий прояв цієї антиномії, як установлення (суб'єктного) центру та відцентровий рух, трансгресія центру. Проводячи кореляцію між символом і самовизначенням історичності, яке прямує до ідеї суб'єкта,

ми близькі до думки, що увінчаний ідеографією символізму новочасний злет артистичної метафізики є осердям бутності символу — як роду єдності, до і після цього вповні не відтворної. Подібну інтенцію можна проглянути і під кутом ідеації Іншого — в екзистенціальному або психологічному (*первинна структура перцептивного поля Я*) її аспектах. Однак конституювати символ — це і уявити суб'єкт як екзистенціальний міф, і все ж не здолати тяжіння цілого як форми представлення відкритого. У першому наближенні символ постає структурою естетичної свідомості, яка реалізує культурний зміст суб'єкта разом із радикальною трансгресією ним самого себе. Очевидно, що символ є *ноетон*ом, який знімає суб'єкт-об'єктне відношення — і це має місце уже в самій естетичній емоції, яка зосереджує актуальні змісти свідомості, — і, разом із тим, несе *діалектику ідеального*, актуалізуючи соціальну адресу суб'єкта із значимими формами символічного обміну. Ми акцентуємо суб'єкта не в якості інстанції, котрій, як поле для активності, даний світ об'єктів, — але в якості суцього, справою якого стала діалектична традиція. В якості розосередженого і різноманітно представленого в культурі автора її текстів, чий ментальний інструмент — символ.

Та в соціокультурному вимірі виникає і тематизація знакового поля символу, і необхідність зважити на семіотичну його версію в культурно-історичному зрізі; але лиш у ньому, де, вслід за Ю.Лотманом, ми можемо бачити перевідкриття символів як послань культур — культурам. Інша річ — така семіотизація символу, яку М.Мамардашвілі назвав *умиранням в букві, в знаку* (примітивна формула «символ чогось» і є таким симптомом). За редуції метафізичної природи символ втрачає свій смисл як «недоцільна трансформація поняття про явлений предмет, інтенційно спрямована на інший» [4, с. 64], або виступає як пляма примислень навколо явища.

На тлі цієї — цивілізаційно характерної — аберації сутнісним акцентом звучить вислів М.Бахтіна *справжній символ* і відновлюється актуальність спадково пов'язаних концепцій П.Флоренського, О.Лосєва, С.Аверинцева, які, по суті, окреслюють продуктивний вимір символу як факту свідомості. Але, разом із цим, властива християнському неоплатонізму візія символу як предметності (знаку), який стає провідником споглядання, поміщає її інстанцію за межею відношення. Це зрізує символ до константи і елімінує процедуру представленості явища, що зосереджує естетизацію буття, як символу. Не випадково метафізика символу еволюціонувала в аналітику трансцендентальної конфігурації у *метатеорії свідомості* М.Мамардашвілі та О.Пятигорського, яка і орієнтувала лінію нашого досвіду, — та, звісно, не в якості доктрини, а в якості специфічного синтезу досвіду саморефлексії культури, яким, крізь призму структури свідомості, своєрідно підіймається історія моністичного світовідношення і його замкнуто-розімкнутий устрій.

Аналіз символу потребує приведення до типу текстуальності, де його порядки діють не на правах таємних пружин, але дані як обриси предмета. Такою текстуальністю є музика з її трансцендентальною відкритістю. Саме синтез музики являє взаємну представленість чуттєвих і ментальних актів і підносить нештучні переживання звуків у ступінь ідеації буття.

Музичний символ у досвіді метафізики поставав як об'єкт: концепт інобуття ейдосу, котрий бере і статус суб'єкта (О.Лосєв); або репрезентант схеми гештальту (С.Лангер). Об'єктивіація взаємно представлених процесу і структури (Б.Асаф'єв) задала і сценарій «об'єкт — інтерпретація», надалі збагачуваний ідеєю й аналітикою співтворчості слухачів, що не означало, однак, тематизації символу на рівні філософсько-естетичної проблеми. Але ж символ є структурою свідомості, котра конститує його як самосуще в силу

оформлення нею динаміки суб'єкта. Музика — символічно-звукова квінтесенція культурно даної всезагальності — має естетичне буття у формі події, взаємовитворення музикальної суб'єктивності і цілого, що реалізує діалектику символу. Амбівалентність логіки і експресії маркує присутність цієї діалектичної конструкції, однак не репрезентує її. Адже, орієнтуючись на бачення експресивних фігур як кодових, як замісників знаку, ми все ще, по суті, не торкаємось ні музики, ні символу взагалі.

Підвалини символу не вивідні з відсилки до іншого в аспекті інтенції значення і дуальної логіки знаку. *Незліченна множина значень* не робить знак символом, — хіба що у ситуації, коли за *аксіомою символу* встає абрис неоплатонізму. Це є, втім, лиш одна з ситуацій, у яких сам спосіб даності символу як самосушого приймається за статус відпечатку всезагальності, а відсутність означуваного — за її вияв у герметизмі символу. Метафора, цей останній вінець рефлексії символу, і в релігійному, і в психологічному роді — під цими етапними формами — несе об'єктивізацію ментальних умов на правах його сутності. А це означає константу центру як підтекст, — і, знов-таки, поворот до інтенції значення.

Тобто, якщо ми порозуміємо кореляцію «символ — суб'єкт» так, що останній постане значенням або змістом символу-об'єкта — будь то *ейдос* чи *форма чуття*, — то матимемо замісник підтекстовки; точніше — підміну символу «пустим» знаком. З цієї позиції вирости стереотипні констатації «символічної багатозначності» при «нетотожності самому собі» цілого як об'єкта. Діалектика ж символу не є пласкою дуальністю структури-об'єкта і процесу-розгортання — хоч який герменевтичний потенціал ні надавався б переозначенню. Абстракція «структура-процес» лиш фіксує факт символу, є знаком-індексом естетико-онтологічної якості. Теза «музика символічна» ретранслює досвід роботи з програмуєчими генами символізації, даними як текстуальні потенції твору — об'єкта; отже, представленими знаковістю.

Тематизувати у символі діалектику — значить стати в її ретроспективі як техніки мислі, характеризованої непозбутністю і самозаперечуваністю, — і підняти цю обставину культури в матеріалі художнього, його максими — музикального як унікаму синтезу-трансгресії знаковості, що виявляє себе як даність динамічної антитези і її іншого на рівнях від феномена смислу — до представленості цілим відкритого.

Форма презентації відношення звукових даних у свідомості є *логіка смислу* — відсилки до іншого за дане, — де дане знімається. Але антитеза-даність у музиці не вповні є зняття. Репризність, даючи, як і розробковість, теорії діалектичні обертони, є кумулятивним моментом, а логіка смислу — по природі є полі-логікою, яка відкриває ідеацію інакшості у спектральну повноту-варіантність зв'язків (аж до версії *чорного квадрату* — мовчання). За емансипацією додатковості, для відношення протилежності латентної, стоїть неодетерміністичне інше діалектичної мислі, що вона ж і задає через відношення можливості. Форма емансипації додатковості в музикальному — відкриття багатовимірності тону, — знаменує злам історичності: на рівні взаємно представлених експресії і логіки — у розбалансуванні їх рівноваги, що знаходить продовження передусім у формах *non finito*; а в артистичній метафізиці — у трансфігурації суб'єктивності в рід її гомункула — самість, у череді своїх пригод нездатну до катарсису. Тим самим розмивається межа і самого музикального, ретроспективно позначена як границя опус-музики, і символу. Стає очевидним, що символ — структура свідомості, будована за посередництвом діалектики цілого, що виявляється в даності безкінечного-в-конечному через зростання амплітуди (або ієрархії) антитетичних фігур, якою оформлюється представленість цілим — відкритого.

Взаємна виразність діалектики і символу, реалізуючись в означеному модусі у музичній події, саме так і є формою

неусталеності, онтологічного запитування, відкритою у візю суб'єктно не приуроченої всезагальності і даною як, — скажімо, у О.Лосєва, — *coincidentia oppositorum* (і гілетичної, і зверненої до без'якісності ейдосу). Сутнісна несталість символу — є не що інше, як диспозиція розвитку і нерозвитковості, ним тільки і перевідної зі сфери моністичного умогляду в актуальний досвід, відмічений змінністю. Музика у свій спосіб розв'язує проблему сутності й суцього, і цей спосіб — художній парадокс, що дає музиціуючому ідеацію всеосаяжності в матерії переживання. Символ тут є гранично загострена інтенція відкритого — ціле, що реалізує антиномію розвитку.

Дозволимо собі побіжний методологічний акцент; позаяк в естетиці діалектика музичного цілого змінювала свої опори з ейдосу на знакову (тож матеріальну) основу нетотожно-го собі і динамічного в собі об'єкта; а вузлом цієї зміни було сплющене уявлення про трансдукцію методу Гегеля у Маркса. Але ж через переосмислення Марксом ідеї розвитку доступний і її сенс як корелята суб'єктності, що відмічає себе порядками цивілізації, і — зрештою — те, що діалектика є саме інструментом аналізу актів свідомості. Синхронізм ідеацій розвитку і суб'єкта не випадково є контемпоральним естетиці Бетховена: динамічнаконцентраціяпозначає проблематичність центру, утвердження якого є і його трансгресія у русі до переживання «без-кінечного» (- початкового, — розвиткового). Тут масштаб екзистенції корелює з масштабом всезагальності щодо засад і, водночас, естетичних антиномій буття музики: гармонізації (векторність — цілісність) і темпоральності (плин — вічність). Адже діалектика символу в музиці є і взаємною представленістю становлення і трансгресії суб'єкта. У версії ж музикального як інобуття ейдосу перед нами логіка культу, де художнє — вторинне і символ стає алегорією (Бога). Та все ж-таки орієнтований на об'єктивну надчуттєву сутність монізм залишається єдиною вільною від маржиналізму стратегією. Щодо нашого досвіду її можна по-

части вважати інверсією, — хоча це і не зовсім так. Як факт свідомості, умогляд самовияву абсолюту у грі іншим(и) задає іронію — рефлексію-постфактум; створює її об'ємність, як усе ще до нього примкненої, але розімкненої метафізичної форми. Іронія пред'являє свідомості її заглавний момент — віднести. Саме тут актуалізується суб'єкт — у якості інстанції, але не фабули (або образу *Я*); у якості цілісного відношення, яке іменує цілокупність реалій, котрими, ясно, не являється, але котрі в ньому представлені так, що тільки він і є останнім рубежем можливого цілого — всезагальності, — тобто представлені символом. Відкритість іронії — це і доступна їй гіпотетичність умоглядного цілого, і трансгресія необхідно конституїованого суб'єкта, — і позиція для з'ясування того саме, що естетизувалося і що абсолютизується під формою ейдосу. Але перейдімо до музично-символьної конструкції.

Конституювання музикальної суб'єктивності відкривається чуттєвим актом, сам естетичний зміст якого виділяє у структурі переживання звуків, даних у їх відношенні, стихійно аналітичний момент — момент апперцепції. Попри взаємну представленість чуттєвих і трансцендентальних порядків, у суб'єктивності за зв'язку внутрішньої комунікації і перцепції утворюється самість — рід виміру *Я*, названого П.Флоренським *мікрологом думки*. Їхня подібність двоякого роду. По-перше, фіналом драми самості є символічний обмін її на універсалію (катарсис). По-друге, знаком (так умовно назвемо синтез-трансгресію змісту переживань зв'язків звукових якостей) у музиці представлений момент трансцендентальної інтенції — сам механізм смислу. У музикальній суб'єктивності виявляються вираженими одне через одного розрізнення-синтез, наріжна операція мислення, і експресія. Амбівалентна єдність їх у музичному континуумі задає їх ідентифікацію свідомістю, що живе в тих самих культурних координатах, як структур своєї екзистенції, — структур, утворення яких характеризується як ієрархічністю

компонентів у синтезі форми, так і його утримуванням у чуттєво-естетичному горизонті. Екзистенціальна «історія», у якій кожне дане стає і даністю *буття-в-світі*, відбувається, однак, у стихійнодіалектичному модусі, заданому градаціями синтезів-антитез. Суттєвим у конституюванні суб'єкта є рід *відособлення*, злитого з темпорально-архітектонічною конфігурацією цілого, яку, разом з тим — не лише в силу об'єктивуючої рефлексії змісту самості, даного через дійсні звучання в їх, у логічний спосіб, упорядкованості, але — через вектор *абсолютної суб'єктивності* — остання приймає як самосуцце. Або: символ естетично конститується як самосуцце в силу бутності змістом суб'єкта. Стадіальні градації інтерпретаційного процесу — це скачкоподібні прориви суб'єктивності до більшої буттєвої визначеності її в якості особливого. Ці грані не зафіксовані в звуках, але є етапами все більш крупного синтезу. І стихійнодіалектичний характер синтезу програмується зв'язками тонів, у переживанні яких контраст дає єдність, неперервність — перервність. Проте грані, про які йдеться, є метафізичними вузлами (або, якщо угодно, рухами тіла-парадоксу), у кожному з яких являється масштаб екзистенціальності, у якості смислового виміру всезагальності (естетичної даності особливого).

Носієм особливого для інтерпретатора, який лишається за кадром, є текст культури, що дійсно програмує логіку метафізичного досвіду і задає стани музиціуючого, — але це дає право так констатувати символ тільки як теоретичний факт, у досвіді відкладений, як і недоступність в аналітичній рефлексії — символу. Естетична самореференціальність музичного символу є свого роду принципом, винесеним з досвіду свідомості, якій у підсумку музичної події він даний не в якості відношення, а в якості експресивного аспекту ідеації всезагальності. Цей принцип можна звести в ранг антиномії символу, апорії тексту та однократного утвору свідомості, яка конститує всезагальність. Але — в площині

постфактум, актуалізувати яку тут значило — зважити на культурні передумови суб'єкта, що мислено ставитиме себе в центр зв'язків даного йому явища і іншої дійсності, інакше — реалізуватиме передумови *абсолютної суб'єктивності*. Між тим, цей статус визначається темпоральністю самої екзистенції — на засадному рівні не музики власно — музикою символічно трансформованої. Та, позаяк нею доводиться до рівня самоцільної концентрації знята в плинності часовість, доцільним є в аналізі музичного часу виходити з ідеї темпоральності свідомості, акти якої, втім, виразно репрезентуються моментами конституювання музичного цілого.

Музичний час і незворотній — і це є незворотність події під формою екзистенціального досвіду — і є символічним масштабом часовості, значить — рефлексією цілого (симетрією), помислена вісь якої і є суб'єкт. Початок і подільність є, отже, даними і факту сприймання, і — діалектичних активів, що знімають себе в «зупинених миттєвостях» актуального досвіду і в підсумку концентрації естетичного — у переживанні трансцендентальним і наївним музичним Я «безкінечного».

Музичному часу властива взаємододатковість чинників, відповідних векторним устремлінням і трансцендентального суб'єкта, і *Dasein*; ієрархія структури континууму — і горизонт чуттєво-естетичної *самозрозумілості буття*. Як категорія музичної культури час є форма символізації плинності — перетворення часовості в масштабі екзистенції, де являється й природа часу: естетизація плинності і кінченості існування, інтенцію символічного переборення якої концентрує музика. Знаменні для естетики концепти часу в музиці — його розуміння як *становлення числа* (О.Лосєв) або *квазі-часу* (Р.Інгарден) — фіксують символічну дистантність його сценарію, який, крім того, важливо з'ясувати в естетико-онтологічних засадах — відношенні, яке визначає самоцільну концентрацію становлення-як-часу і в якому музика є не ерзац вічності, але спосіб трансформації часовості, в який є до-

ступною модальність пробування *Я* в незмірно більшому за «мене».

Символізація плину перетворює часовість за посередництвом знаків часу — ритму, руху, метру, протяжності, тривалості, — знаків, різною мірою дотичних до образності і по-різному конституйованих свідомістю, але — що суттєво — прийманих у її процесі як «сам» час, — позаяк у переживанні дано його інше — плинність буття.

Музична структура свідомості, у якій взаємно представлені і разом з тим виділені об'єктивоване звукове явище і музикальна суб'єктивність, в аспекті темпоральності являє собою своєрідну постать часу. Позаяк образ у музиці і є, по суті, плинна повнота буття, а конституювання часовості — є оформлення музично — «мовних» феноменів (не просто їх даності, але самої представленості ними звукових якостей), постать часу і музичний символ — практично синоніми. Достатньо розглянути механізм *ретенції* в музиці, що виражається в утримуванні свідомістю щойно даного тону при актуальній даності нового і формує чуттєво-емпіричне «тепер» — значиме відношення, характерне єдністю неперервності (протяжність) та перервності (синтез як зупинка-позначання), відкритістю (*інтервал*) і деякою замкнутістю (межею синтезу), що задана його відкритістю. Виділені у повороті переживання, ці моменти «тепер» несуть і перцептивну наповненість *часу, що являється*, і синтез протяжного теперішнього, позаяк єдність способу «тепер» задає і їх інтеграцію, і певну одноманітність *потoku свідомості*, і утворення границі континууму символізації. В естетичній даності такого відношення синтез-трансгресія даного (механізм музичної знаковості) переводить протяжність у тривалість, і на рівні «тепер», і в ретенціальному процесі. Причому сама «зупинка-позначання» визначає як утворення знаку протягу — «тривалість», так і просторове його перетворення. Кожне значиме відношення синтезом і переводиться в образний вимір руху, що в силу

синестезії — полімодальної перцепції, що єднає слухові й просторово-кінетичні фактори, — стає знаком активного стану самості (моментом *екзистентності*). У єдності і змінності цих об'ємних фігур — *кінестез* — закладені принаймні два різноспрямовані моменти музичного континууму. Перший — це екзистенційна ідентифікація континуальності буття, другий — прийняття порядків ієрархічно будованої структури як об'єктивних. Конституювання гілетичної конфігурації явища бере початок у даності якостей (відношень), що повертаються (хоч, звісно, це не є вповні поверненням у силу однократності мовного феномена з його унікальним «місцем» у тексті) і утворюють ретроспективи «тепер». Існує — у *протенції* — і перспектива, антиципація даних. Ясно, що в утворенні такої конфігурації особливу роль відіграють тембральні, фактурні ефекти, але не вони, а сама архітектоніка музичного синтезу визначає просторові чинники символічного континууму. Трансмутація змін, періодичностей, відношень подоби у ритмічний рух зв'язує *відособлення* з конфігурацією явища, що і становить манеру музичного процесу оформляти екзистенціальність через семіотизацію ритму; однак у тих же «синестетичних інтонаціях» дано те, у чому і відносно чого самість себе позиціонує. У становленні музичного Я діє, крім того, подвійний ефект спостереження плину (вияв одноманітності синтезу «тепер») і структурування моментів драми самості, взаємодія яких характеризується єдністю аперцепції (естетична констатація звучань несе в собі первинну рефлексію чуттєво-емпіричних змістів). Відтак, стихійну абсолютизацію музикальної суб'єктивності, що кульмінує в єдності плину буття — безкінечності і фігурності — кінцевого, задають *подовжня інтенція* спостережуваного плину і динаміка експресивних даностей. На відміну від символу в образотворчому мистецтві, у порядках музичного символу діє не відцентрова, а центрострімка тенденція, що виражається в дедалі чіткішій, у міру темпорального вибудовування, даності його обрисів.

Значну роль у становленні музикальної суб'єктивності відіграє також трансгресія асоційованих предметностей підтексту. Але екзистенціальність у музиці, навіть у вимірі самості, не означає, що суб'єкт уподібнюється тут персонажу на фоні звукового ландшафту. Його зміст — у векторності цілого (у цьому смислі музичний символ є художня максима суб'єкта, так само як (стихійно реалізована тут) діалектика є його самовизначеність і водночас — спосіб трансгресії); у цілісності естетичного відношення, яка знаменує не лише завершення перипетій самості, але — і самозаперечення суб'єкта, його даність як міфу; у персональності музичного досвіду, який не засвоюється, а збувається, і в якому музиціуючий репрезентує власне світовідношення, — і саме за посередництвом музично-концентруючої його абсолютизації. У взаємній представленості екзистенціальності і всезагальності виявляє себе двоєдність суб'єктивних актів і *суб'єктно не приуроченої* свідомості, що у даному статусі *перестає бути якістю* (М.Мамардашвілі). Урок трагічного символ задає не через буцім «кодовані» емоції, однак — через естетизацію часовості, що відділяє його від панхронізму міфу.

Під знаком самозаперечення суб'єкта ми вступаємо і в проблемне поле історичності символу.

Якщо у взаємовиявленні чуттєвого і трансцендентального актуальне суміщення різномасштабних «величин» музичного досвіду несе цілісність, то їх розрив означає втрату цілого (і, звісно, Іншого). Музичне *Я* стає поліперсональним утвором, що озвнює у перформативному показі актів символізації нездатність до обміну самості на універсалью. Ясно, що злам рівноваги розвиткової логіки й експресії в бік останньої виражає не тільки самодостатність пригод *я*, але і пошук за калейдоскопічним розмиканням антитез нової повноти цілого — відкритого. Ця неодетерміністична інтенція є і неоміфологічною. Однак позначення артистичних актів як ноєматичних, явища «подвоєння» форми, емансипація гри

переводять символ у знак, що прямує до поняття; виражають проблему символу як колізію ідентичності. Діапазон її рекреації — від макрознаків традиції до версій деконструкції (а саме алеаторика, сонористика, пуантилізм, мікротемперація та орієнтальні варіанти музичного строю), поетика мовчання і означування потаємних «генів» пам'яті і нерелективних актів; синтетична драматургія і форми-акції; ревальвація музикального через доартистичні форми художнього. У подібних техніках музична культура постає як пантеон символічних форм. Ці закономірності підтверджують ту обставину, що подієвість музичного символу, будучи концентрацією естетичного в його темпоральності, постає формою, у котрій за посередництвом стихійної діалектики реалізується саморефлексія історичності.

Література

1. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени: Пер. с нем. В.И. Молчанова / Сост., вступ. статья В.И. Молчанова. — М.: Гнозис, 1994. — XIV, 192 с. 2. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1995. — С. 405 — 602. 3. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / Под общ. ред. Ю.П. Сенокосова. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 224 с. 4. *Москалец О.* Ірраціональна природа художньої символізації: феноменологічний аналіз // Філософська думка. — 2000. — № 1. — С. 64—75. 5. *Хайдеггер М.* Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997. — 451 с.

Надійшла до редакції 20.05.2008 р.