

МІНІСТЕРСТВО ОБОРОНИ УКРАЇНИ
Харківський військовий університет

О. В. РЯБІНІНА

**ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИКИ.
ДОСВІД КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ**

Харків
2000

Феноменологія музики. Досвід концептуалізації: Монографія. Рябініна О.В. – Харків: Харківський військовий університет, 2000. – 286 с.

Монографія присвячена філософському аналізу музики. Обґрунтовується адекватність феноменологічного способу філософування змістовним і методологічним критеріям дослідження якісної своєрідності музичного мистецтва в його специфічному бутті, здійснюється дослід існуючих концепцій і пропонується власна інтерпретація феноменологічних засад музичного мислення, сутності музичного твору, характеру його переживання і розуміння. Монографія призначена для фахівців з філософії культури, естетики, музикознавства, викладачів, студентів.

Обсяг – 18 друк. арк. Бібліографія – 362 найменування.

Монографія рекомендована до друку рішенням Ради Харківського Національного Університету (Протокол № 2 від 25.11.1999 р.).

Рецензенти:

О.К.Бурова, доктор філософських наук, професор кафедри філософії Харківського Національного Університету,

В.О.Лозовой, доктор філософських наук, професор, завідувачий кафедрою культурології Національної Юридичної Академії України

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Частина I. Сутність музики як предмет феноменології.....	18
Розділ 1. Засади, смисли й завдання феноменологічної інтерпретації музики.....	18
Розділ 2. Онтологічні засади музики у просторі феноменології свідомості.....	44
Розділ 3. До феноменології образів музичної гармонії: варіації на тему онтологемі.....	67
Частина II. Музичний витвір у контексті феноменологічної рефлексії.....	97
Розділ 4. Музична концепція: феноменологічний погляд.....	97
Розділ 5. До феноменології музичного семіозису.....	121
Розділ 6. Філософія музичної інтенції.....	134
Частина III. Екзистенціалогія музичної творчості.....	143
Розділ 7. Музична присутність: до онтологічного статусу екзистентності композиційного процесу.....	143
Розділ 8. Проблема Трансцендентального Ego і музична концепція.....	159
Розділ 9. Партитура “Чайки” Р.Щедріна як феноменальний вираз музичної екзистентності.....	176
Частина IV. Символ, стиль, історія: феноменологічна онтологія музичного ейдосу.....	199
Розділ 10. Феноменологія музичного символу.....	199
Розділ 11. Наскрізнні мотиви музичної культури. Феноменологія музичного стилю й історичних процесів.....	224
Висновки. Резюме і деякі спостереження.....	249
Література.....	270

Вступ

“За кожними дверима, що відкривають нам ество музичного твору, обов’язково знаходяться ще, як мінімум, одні закриті двері”. В цьому смислові вислові Едісона Денісова відтворено багатогранну складність і сутнісну таїну музики. Таїну, яка спонукає нас змінити звичний напрям погляду і, в певному розумінні, залишити за межами досліду аналітичні інструменти, що препарують живу тканину музики або поєднують її феномени в типові спільності й соціокультурні парадигми. Якщо послідовно здійснити це, то ми побачимо, що досягнути розумом музику – це означає немов “трохи підняти край моря”; зазирнути в підґрунтя музичної думки. Різноманітні стиліові зразки й історичні школи постають рівноправними перед цим поглядом і створюють, в якості знаково-текстуальних структур, звернене до естетичного (і вже з цієї причини феноменологічного) відношення царство своєрідної одночасності.

Але бажаний підхід далекий від тієї думки, буцімто, піддавши різноманітні музичні явища уніфікованій науковій обробці, а її дані – порівнянню з результатами позитивного узагальнення світових законів, ми побачимо, разом із сутністю музики, якийсь загальний чинник буття. Радше за все, ми знайдемо на раціоналістичному шляху кроскультурних узагальнень один з пульсуючих потоків рефлексійного смислотворення, вийдемо до типології його знакового “алгоритму” і не дістанемося до витоків, що лежать у передуючій, стосовно екстернальної думки, сфері свідомості. Адже незліченні функціональні зв’язки лише опосередковано вказують на онтологічну своєрідність музичного мистецтва. Їх зміст закладається тими факторами природи музики, що передбачають індивідуалізацію позитивно-образного декодування структур звукової “мови”, і не може бути самоцільним осередком онтологічного сприймання музики, бо визначає “поцейбічні” умови її емоційно-естетичного осягання, а не граничну, смислотворчу феноменальну сутність. Якщо, наприклад, для Г.Г.Еггебрехта музика Бетховена – це є образ “переможенного страждання”, а для М.Марутаєва вона є виразом відкритого ним закону якісної симетрії, то, зіставляючи ці висновки, а разом з ними обрані в обох випадках рівні аналізу, ми співвідносимо не філософські уявлення про музику, а градації асоціативно-розумових алгоритмів і обертаємось у колі позитивної семіо-

логії мистецтва, накопичуючи досвід характеризування музичної “мови” і досліджуючи метамову культури з її значенневого боку.

Проникнення в “позадзеркалля” музичної думки передбачає істотно інший вимір її реалій. І, бачиться, багатозначність музичного семіозису, що є граничною порівняно з мовами інших мистецтв, і що дістає в наведеному прикладі додаткового підтвердження, сама собою вказує на проблемний статус музичного змісту, його поліморфізму і такого витoku розгортання, який лежить за межами позитивно-образної сфери естетичних сприймань.

Музика дійсно являє собою унікальну, специфічно звукову форму художнього вислову; оскільки вона є настільки ж складною мовою культури (у розумінні останньої як “субстанції” спілкування і мови духу), наскільки, водночас, є й природним змістовним осередком подій духу, ситуацій свідомості, “структур пам’яті” (М.К.Мамардашвілі). Виникає припущення, що іманентний сенс музики лежить за межами не лише асоціативних образів наших естетичних вражень, але й авторських рефлексій, і його осягання стає справою незлічених актів розуміння, розчинених в історичному просторі культурно-естетичного майбуття.

Щоб наблизитись до сфери чистого музичного сенсу, крізь який уважний погляд сподівається побачити засади, які фіксують звернене до буття відношення музики, її онтичне лице, не затьмарене схематизаціями, – треба заглибитись у таїну унікальної єдності музичного витвору. Але не в розумінні “назад до твору” суто класичної традиції, як закликають, зокрема, А.фон Ланге, І.Штайгер та інші теософські уми від музикознавства, – а “вперед”, до осягання онтологічної цілісності музичного артефакту. Адже музика може виявити себе як самоцільність лише в цілісності витвору, де стали і знялися привхідні естетичні смисли; де зріс конститутив деякої генералізованої даності. Наскільки далеко не відійшла б музично-композиційна і аналітично-музикознавча практика від поняття “змістовної форми”, наскільки не ускладнювалися б пошуки сучасним європейцем “внутрішнього Китаю” (Ж.Бодрійяр) загубленої в лабіринтах трансгресії цілісності світосприймання, а разом із нею й духовно-творчих засад образного мислення, – але концептуальна інтенція оформлення витвору, в тих чи інших виявах, залишається незмінною умовою змістовної артикульованості музичного цілого; умовою існування музики в інтерсуб’єктивній стихії культури; умовою розуміння і вислову. Отже, які зміни не вносилися б із часом до системи темперації, до трактування тематизму й знаково-інтонаційних утворень музики, в уявлення щодо синтетично-свободних художніх форм або навпаки, щодо цінності їх фрагментарно-афористичної або навіть “кліпової” інтерпретації; до змісту функціональних засад гармонії, – концепція музичного витвору завжди з найбільшою переконливістю демонструє сконцентрований в ній феномен музики. Історична категорія твору перетворюється на онтологічну там, де йдеться про константи музичного буття. “Завершені гармонії впливають на нас своєю завершеністю”, – сказав М.К.Мамардашвілі. Він мав на увазі не лише музичні, але й всі

інші артефакти мистецтва. Втім, стосовно музики такої вислів, певно, буде особливо влучним, бо то є чиста маніфестація природної єдності феноменів і структур свідомості.

Будучи умовою створення музичної змістовності, специфічною єдністю, музичний витвір виражає таку суттєву властивість цього виду мистецтва, як ліризм. І справа тут не в тривіальному й багаторазово кригикованому ствердженні, що музика є “мистецтвом емоцій”. Адже, як відомо, ті знаки станів, що в музиці набувають характеру інтонаційних комплексів, у інших мистецтвах посідають не менш почесне місце, знаходячи відповідні виразові засоби. Але семіотичний шар музики поєднує в собі графічну точність знака зі змістовною самодостатністю символу. “Мова” тут практично зовсім не слугує наративу, а транслює інші, анарративні смисли, які позитивно не артикуються. Саме в їх своєрідності, що неможлива поза музичним виразом, і прихована неповторність музики як феномена культури творчої суб’єктивності, як лірики. Генетично первинна грецька лірика, як збагачене звуковою виразністю й інтонаційно-конструктивною логікою поетичне слово, становить світ текстуральної змістовності, що не вичерпується фактологічними уявленнями і сягає в простір символічних, метафізичних смислів, яким завдячує музичному чиннику духовної події. Нетотожність тексту й сукупності його позитивних значень вперше стає очевидною за умов музично-естетичної домінанті сприймання художнього сенсу. Музика, взагалі, здається втіленням споконвічних зазіхань розуму й душі на ствердження єдності того, що мислиться, і того, що є онтично універсальним. Вона створює враження не просто образного аналогу когитації, але, на відміну від інших мистецтв, гармонійно побудованої (або, навпаки, навмисно “хаотичної” її стихії: адже порядок і хаос, якщо вірити музиці, є взаємозворотними образами однієї сутності, яку можна позначити терміном Ж.Дельоза “хаосмос”) трансцендентальної системи картезіанських внутрішніх діалогів, які закінчуються й кожного разу починаються знов.

Це враження дає змогу побачити духовний абрис музичних шукань, але, як і будь-яке часткове судження, воно не є вільним від смислової редукції. Воно перетворює образ музичного буття на інший, цього разу філософський символічний образ; надає музиці значень, які в разі необхідності можуть бути замінені на інші і піддаватись трансформаціям доти, доки музика розглядатиметься як засіб – чи то як надія трансценденції, чи то як вираз змісту творчої екзистенції, чи спосіб вивільнення емоційно-вольових імпульсів і прихованих у несвідомому інтуїцій, і т.ін. Але в усіх цих редукованих версіях музичного змісту є свої зерна сенсу, що виявляє єство музики як витвору специфічно людської метафізичної потреби. Адже онтологічно музика осмислюється найчастіше як художній образ світу. Такою є її найдавніша і низка новітніх філософських інтерпретацій. В її єстві приходять до єдності і уявлення щодо творчої ролі музики в світі, яка постає доказом її трансцендентної природи, - і, внаслідок логічної інверсії, ідея можливості зворотного зв’язку, - від

музики як антропогенетичного й антропогенного витвору до законів світоустрою. Інакше кажучи, в музиці як “метафізичній ліриці” кристалізується, за посередництвом витвору, образ “Я-в-світі”, або, висловлюючись терміном М.Хайдеггера, Gestell (по-став); але, певна річ, поданий засобами структурно-процесуальної організації звукового матеріалу.

Таким чином, музичне ціле будується на перетині антропоморфних, експресивних епіфеноменів звукової “мови” і позаантропоморфних, “неприсутнісно-розмірних” (М.Хайдеггер) і, за визначенням, не конституїованих у рефлексії онтологічних засад музичної присутності, які в ній вже дані й виявляють себе незалежно від авторської волі. Таке відношення істинності в універсальних культури Л.Вітгенштейн і визначив як спосіб самопоказування істини щодо світоустрійних засад [96, с.63].

Отже, оскільки музика є суттєво своєрідним виразом метафізичної потреби, ми маємо право осмислити у відповідних категоріях ті її риси, які характеризують музичну творчість як деяку позицію, як пошук і знаходження розуміння сутності, що її музикант, в “перпендикулярній” до адаптаційного ладу життя позиції, немов вилучає з відношень речей. В такому розумінні своєрідність музичного мислення, яке є “Творенням, що триває” (Ю.М.Холопов), а не відтворенням буття, багато в чому обумовлюється вираженням метафізичної потреби. Про це свідчить і парадоксальний характер музичної гармонії стосовно очевидної на перший погляд “дисгармонії” позитивного світу; і специфічно відсторонене почуття “бурмотіння речей світу”, - тобто налаштування слуху й розуму, яке становить передумову створення непрагматичного предмета, що він становиться в події розуміння – музичного твору. Автор вивільняє себе й свою думку з полону повсякденних самоочевидностей, якщо навіть їх він обирає для художнього матеріалу, ніби закликаючи граничні вияви протилежної духові музики іпостасі життя. Так, мабуть, закликається оголена тілесність у певного типу шоу, де дистанція умовності перетворюється на фактор культурного спілкування учасників. Так будь-яке явище, що приводиться до очевидності і потрапляє до знакового поля артефакту, ніби опановується думкою і починає підпорядковуватись законам творчого задуму, що епаує невідкладні вияви життя і закликає їх, спонукаючи обертатись у діонісійських ритмах художньої уяви.

Опозиційність музики стосовно позитивно-предметного світосприймання, що ґрунтується на самоочевидній даності, можна розглянути крізь призму аналогії між музично-творчою фантазією і філософським станом подиву. Обидва стани пов’язані з однією екзистенціальною модальністю, що її М.Шелер визначає як “метафізичне почуття”, яке, очевидно, є видовою ознакою, чинником людськості. “У людини немає вибору – формувати чи не формувати у себе метафізичне почуття, тобто ідею про те, що, в якості сутнього, існує лише через посередництво самого себе. Мати сферу абсолютного буття перед своєю мислячою свідомістю – це належить до сутності людини і утворює разом із самосвідомістю, усвідомленням світу, мовою й совістю, одну

нерозривну структуру" [269; с.4]. І, якщо людина штучно витісняє це почуття, замінюючи його речовим фетишизмом, до сфери "потойбічного", вона це робить, радше за все, через прагматичну установку, яка вимагає конкретних, речовинних, фактичних реалізацій існуючого. Відповідно до цього, огортаючи в образи "потойбічних, але речей" метафізичні уявлення, така самосвідомість перетворює їх на звичайну помилку, спростовує і в цей час непомітно для себе сама стає речовою, річчю серед речей, рефлексією чистої адаптації. Вона викриває "фігураційну брехню культурного апарату спасіння"[244; с.7] – саме тому, що очікує від культури прагматичних настанов; вона вбачає в хибах сучасного світу наслідки "метафізики як здійсненності" [ibid., с.8]; сплутуючи таким чином функції пізнання сутностей із пізнанням пристосування й із релігійною екзегезою водночас; вона закликає до війни проти християнської ошуки як дезадаптивного віровчення і світового зла, - не помічаючи, що фактично воює з іншими, специфічно людськими властивостями й смислами культури. Вона викорінює "холопство" "несобмеженої трансценденції" [ibid., с.12] як витік агресивної ідеї надлюдини, не помічаючи власної речово-адаптивної агресії й зазіхань на світове володарство. Вона докоряє картезіанській традиції за створення багатопорядкової системи "симулякрів", причина виникнення якої буцімто полягає в тім, що метафізичному "вагінальному оку зовнішнє (трансцендентальне) ввижається безмежним, тотальним, абсолютним. Ембріонально-маткова ойкумена населена платонівськими ідолами печери, а в метафізично найбільш розробленім вигляді представлена нездоланною кантіанською дихотомією феномена й ноумена [78; с.33], де свідомість живе як "фантазування й символічний обмін між внутрішнім і зовнішнім" [ibid.]. Метафори Ніцше, такі як "смерть Бога" і образ надлюдини, інтерпретуються у векторі прагматики як ідеї, що спричинили хіба трохи не появу фашизму. Саме так вони колись були використані й фашистськими ідеологами. Але, може, серед тверджень, пафос яких більше нагадує безсилу лють, знаходиться й конструктивна філософська альтернатива? І справді, тут проголошується кінець історії, який покладається надшвидким накопиченням змін, що його вже не можна контролювати (за Т.Валлгреном, зокрема, зараз настала Ера Зміни), і яке набуло швидкості, що сягає нескінченності. Так, в атмосфері руйнації, становиться апологія відсутності, виникає новий образ величного Ніщо. На перший погляд, "внутрішній Китай" нарешті знайдений. Величне *hic et nunc* – у відсутності. Зазначимо, що ця позиція далека від філософської де-конструкції, що намагається, атомізуючи раціональні структури, вибудувати, як колись закликав П.Клеє, нові парадигми думки "з уламків старих форм". Тут планується не оновлення інструментарію культурної символізації, а війна з її духовними засадами.

Але хіба може знайтись вихід із принципових труднощів методологічного характеру в тім, щоб непомітно роздати себе в речі, в екстази адаптивно-функційних переживань? Адже культура – це й є сфера відтворення власної душі з речей, побудування її суттєвої єдності, актуальність феномена людсь-

кості. Це мова й умова самовдосконалення, фонд генетичної еволюції людини як специфічного виду, розвиток якого виходить, згідно з твердженнями еволюційної епістемології, за межі біологічно закодованого процесу. Доки існує людина, як суб'єкт пізнання сутностей, доти залишається й притаманна їй інтенція цілісності. Поки, зокрема, ми чуємо музику концептуально, як витвір, незважаючи на особливості його гармонії й форми, - вона буде неречовим, мета-фізичним об'єктом, феноменом свідомості. Метафізика ж – то є царина не фантазування, а розуміння стану справжнього, реального; не впровадження ідолів у мислячу свідомість, а навпаки, їх феноменологічне розвінчання. Треба переключити дослід речей з режиму оволодіння й боротьби з ними у стан розуміння, пов'язаного, водночас, із розумінням себе самого. Для цього потрібне зв'язування внутрішнього, приналежного свідомості плану буття, одночасно в якості плану універсального; і ще спростування вимоги позитивно вирішальної здатності від метафізичного зору, відміна очікування від нього прямого зв'язку з прагматичними діями; оскільки він є умовою, а не знаряддям пізнання й розуміння.

Отже, війна проти метафізики є безглуздою, доки існує людина. Але, крім того, чи можна звинувачувати її опонентів за їх позицію? Скоріше вона є їх бідою. Ті, хто вбачає у витворах культури, і зокрема новочасової культури трансцендентальної суб'єктивності, самі лише "симулякри", займаються прихованим від себе самих самовикриттям: адже ми в змозі побачити у витворах культури лише те, що являємо собою ми самі. В цьому розумінні критика позиції "вагінального" ока – це є справа ока "фаллічного", органу не просто адаптації, але ствердження й панування, які спричиняють не лише аберацію філософського зору, але й руйнацію життєдайних основ. Такого роду "постсучасні" вислови, розкладаючи філософствуювання, під знаком буцімто феноменології екзистенціальних процесів або стихій тілесності, на невідповідні філософському зорові логічні частки, фактично спростовують його суттєве ядро. І ця обставина є лише підтвердженням того, що кожна людина, зустрівшись із твором мистецтва, зустрічається таким чином із власною, безпосередньо даною в переживанні, структурою свідомості. Кожен суб'єкт раціонально-прагматичного мислення вбачає в картезіанській культурі лише її раціональний бік; в тісно переплетених лініях наукового пізнання й віри, зокрема в бароковій культурі – визнає за істинне лише наукове, адаптивне пізнання, що його століттям раніше намагалися "вивільнити" з метафізичних умонастроїв, а тепер, коли в ньому вбачається ворожа людській свободі механістична пригнічувальна сила, його треба "поховати" разом із метафізикою. Так ті, хто вчора руйнував підвалини "буржуазного" світогляду, сьогодні закликають переглянути підвалини культури. Ця помилка ракурсу, припущена позитивізмом, який так само є вічним, оскільки його мовою промовляє ідея біологічного виживання й пристосування, що мімікрує під філософію, щоб битись із нею її зброєю, - ця помилка є симптоматичною; і вона виявляє "свідоме, ігнорування сутнісного знання" [269; с.8]. Якщо й розглядати витвори

культури в аспекті співвіднесеності раціональних, емоційних і медитативних факторів (як здійснює це, з позицій загальної теорії систем, Ю.Урманцев); то треба осмислити іншу функціональну природу тих засад художньої раціональності й художніх емоцій, які, на відміну від таких емоцій і міркувань, що спрямовані до пристосування, є самоцільними й безкорисливими. Вони не слугують, а створюють специфічні смисли (згадаймо термін "розумні емоції" у Л.С.Виготського); не забезпечують адаптацію організму і не підпорядковуються його владі (яскравий приклад – "звільняюча радість", що, на думку М.К.Мамардашвілі, виражає пафос самоцільних душевних станів, досліджуваних М.Прустом), – а створюють передумови для специфічної орієнтації психічних актів і навіть певних фізіологічних процесів у відповідності з творчою інтенцією.

В даному зв'язку буде доцільним нагадати феноменологію знання, що була висунена М.Шелером. Знання, притаманне спеціальним позитивним наукам, теж певною мірою спирається на специфічні емоції, інтуїції, естетичні чуття, і несе в собі образ автора, – але цілковито підпорядковує ці процеси й акти "відношенню панування" над природою; і сама ідея цілісності (осягання) в даному випадку виглядає другорядною стосовно ідеї аналізу, розчленування, передбачення на основі типізації. А пізнання сутнісне, філософське і, певним чином, художнє, підпорядковує деталі цілому, виходить із потреби універсалізації реальності. "На хвилі" влади істоти над іншими, над природою людина спостерігає й формулює закони-правила, закони причинності й розвитку, знання-прогнози, "знання панування". Якщо, зокрема, мати на увазі позитивне уявлення про час, то воно складається з уявлень про співвіднесені алгоритми певних циклів, повторів, залежностей, які можна прорачувати без застосування уявлень про сутність часу як генерального чинника присвоєння буття. Образ часу складається з багатьох часткових "часів", тобто ритмів пристосування, руху і зміни.

Але логіка створення позитивних законів і передбачень не може бути опорою філософського пізнання: на їх "хвилі" не вловлюються сутності. "Істота, яка здійснює чисте пізнання, – зазначає М.Шелер, – не мала б ніякої реальності, а реальність – це сукупність всього того, що чинить опір нашому прагненню" [269; с.7]. Філософія не є знанням панування, як і мова культури не є лише мовою цивілізації. Якщо порозуміти відмінність сутнісного пізнання від позитивного як відмінність "шляху в себе" (М.К.Мамардашвілі), або навіть *reditio ad seipsum*, від пошуку генералізацій простору й часу як зовнішніх об'єктивних пустих форм, що вміщують світовий процес, і водночас є апіорно самоданими, – звідси буде зрозуміло й відмінність творчої й адаптаційної інтенції. Перша є носієм метафізичного світосприймання, друга – позитивного.

З цієї точки зору характерним є відтворюваний Шелером зв'язок між філософією Гуссерля та Аристотеля. Шелер привертає увагу до своєрідності "сутнісного знання" феноменології як знов віднайденого образу "першої фі-

лософії", – знання, що прагне схопити сутності "в їх інваріантній структурі" і бачить їх "незалежно від випадкового часового потоку свідомості тієї чи іншої людини" [ibid.; с.7]. Таке розуміння структурує пошук першофеноменів як "любляче ставлення" [ibid., с.8]. Навколо нього кристалізуються і смисли пізнання, і екзистенціальні смисли, з усіма життєвими хвилюваннями й почуттями, які набувають естетично-безкорисливого характеру.

Сутнісне відношення не суперечить екзистенції і не вихолощує її; навпаки, воно потребує певної організації всього життєвого світу, оновлення всіх емоційних барв і почуттів, поставлених у зв'язок із єдністю пізнання-любви і таким чином утворюючих культуру суб'єктивності.

Оскільки образи речей виявляються рівноправними перед відношенням любові, то акт розуміння може здійснитись із участю будь-яких з них. Інша справа, що жоден предмет, жоден акт пізнання не може бути повторений. – згідно з визначенням сутності як *судіа* Аристотель): сутності конкретного предмету, сутності акту свідомості, сутності любові.

Аналізуючи метафізику як пізнання, що є значущим "для сутнього як воно є само собі і в самому собі" [ibid., с.9], тобто феноменологічне, Шелер проводить принципову грань між "розсудком", який "слугує життєвим потягам, практичній реакції на подразнення" і тому "ще не є специфічно людським" [ibid.] інструментом пізнання, – і "розумом", як специфічно людським знаряддям сутнісного пізнання-відношення. Це відношення є, водночас, виразом "ірраціонального поривання" фантазії буття (що воно, таким чином, мислиться як свідомість), отже буття й людська творчість взаємно проникають, становляться у відносинах любові. Тут згадується, як приклад, епізод з "Аеліти". Героїня тримає на долоні сферу з каменю, що світиться; всередині якої, під впливом погляду й потоку думок героя, виникають, рухаються, сплітаються в метафізично-алогічну низку і стають очевидними для іншої людини, що саме поринає у стихію спілкування (чи то сприймання світоглядного артефакту) видіння глобального і глибоко інтимного земного життя. Так в інтерсуб'єктивній сфері культурного зв'язку, що утворюється навколо феномена свідомості, знаходять себе ініціюючі й відтворювальні, інтимні й всезагальні сенси і засади.

Звідси – інакший кшталт рефлексії любові стосовно адаптивної рефлексії, – властивість, яка нерідко зазначається нами навіть у повсякденному житті. Напевно, сказавши "Але й любов – мелодія", Пушкін висловив не лише індивідуальну внутрішню гармонію і невимовність цього почуття, порівнянну зі звучанням прекрасної музики, але, головним чином, єдність сутнісного відношення, що споріднює музику й любов. У філософії й естетиці – від Андрія Білого до А.Н.Уайтхеда – ще в першій половині століття виник міцний зв'язок між образом "хвилювання" (Андрій Білий) і ідеями універсального буття, між любов'ю і сутнісною істиною; зв'язок, який пронизує твори багатьох авторів незалежно від шкіл і напрямів. Тільки, на відміну від старовинних онтологічних уявлень, ця ідея передбачає опору на творчо відтворюва-

ний, а не богонатхненний, в якості готової істини, образ краси. Вона залучує нас до нескінченного переосмислення ідеалів, немов до переживання музичних творів. В ній неявно закладена єдність феноменологічної трансценденції й месіанського арту.

Виходячи зі сказаного, питання про сутність музики – це є справа чисто-го метафізичного і при цьому необхідно феноменологічного знання, з позицій якого відкривається цілком особливий світ взаємодій відношення й рефлексії, що виражаються музикою як формою культури; і цілковито особливих смислів цих відношень і рефлексій.

Зі схарактеризованих позицій відкривається виднокрут численних концепцій музичної якості, вбачаються можливості їх співвіднесення й інтеграції, виявляються їх власні зв'язки з позитивним або метафізичним світоглядними принципами. Точніше, стає ясно, чи усвідомлюється в тому чи іншому випадку те, що засади предметного пізнання взагалі неможливі без метафізичного почуття.

Найбільш розповсюдженою вадою музично-естетичних концепцій є фактична підміна сутності музики якимось параметром її позитивної аналітичної переробки як об'єкта чуттєвого сприймання. Загальна першопричина таких підмін є очевидною: це фетишизування окремих властивостей сприймання там, де на місці сутності опиняється порожнеча. В ролі чистих музичних смислів можуть поставати і психофізіологічні акомпанементи музикування, і психічні процеси як такі, і образи фізичних явищ, і багато які інші супровідні для музичного твору даності, що вилучені з арсеналів естетичного асоціювання інтерпретатора або з рефлексії специфічно міметичних фрагментів, що вкраплені в саму музичну тканину. Серед питань, що обговорюються в цій книзі, не останнє місце посяде питання щодо диференціації подібних редуцій від феноменів свідомості, що відповідають ідеаціям музичних творів, по лінії змісту “музики-у-свідомості” й проблеми музичного образу. Обмежимося поки зауваженням про те, що концепція твору, в її позитивній незмістовності, виключає зведення музичного смислу до “життєвого змісту”. І, не виключаючи антропогенетичних факторів її створення, доцільним є визнання взаємної додаци онтологічних і антропологічних концепцій музики, з'ясування її логосу через вивчення музичної екзистенції, визначення сутності відношення до музики як фактора її порозуміння. Але при цьому логос (онто-логос) музики виявляється невіддільним від акту розуміння-відношення лише там, де воно є вільним від позитивістських редуцій.

Як уже йшлося, музична культура створює деякий перетин між позитивними смислами мов культурної рефлексії й онто-логосом людської присутності з усім багатством переживань і розуміння. Вона виражає сенс і розвиток своєрідної метамови, якою специфічно естетична присутність спілкується з буттям, і, загострюючи цю мову, вона все більше з'ясовує для самої себе місце власного “прикріплення” до всезагального буття; але, усвідомлюючи це відношення, не дає його визначення в якості знання позитивному розсудові.

В музичних епіфеноменах закладені специфічно людські версії трансцендентних, не дискурсивно схоплених і специфічно адаптованих універсальних зв'язків. Ця властивість і виражає свободу семіотичного шару музики від нарративності. Наприклад, у словах або живописних образах ми теж могли б дати трансцендентні сутності, як вони постають нашій уяві, але таким чином ми однозначно сформулювали б і речово закріпили їх, замінивши статус трансценденції статусом предметної фантазії, зісковзнувшись з метафізичного відношення до сутності феномена у відношення речового фетишизму й адаптації. Втім, що музика до цього не удається, полягає один з доказів її унікальної здатності звертатись до всезагального.

І тим більш важливим є те, що в полі дослідницької уваги опиняються музична мова й символізм виразу. В цілому, сучасна культурна рефлексія характерна зростанням семіологічних тенденцій, які стирають грань між знаком і символом. Семіотичний шар художньої якості музики викликає особливу зацікавленість у контексті сучасних досліджень мови, може бути вивчений і описаний у категоріях структуралізму й постструктуралізму. Про це свідчить наполегливе вивчення метакультурних синтезів, феноменів творчості й пізнання в їх засадах і загальних властивостях. Але, - і, здається, постструктуралістське “розмикання” знакових функціональних зціплень робить у цьому плані суттєвий крок до проблеми анарративності як художньої особливості такого типу вислову, яким є музика, - музичну мову не можна розглядати в ракурсах, притаманних вивченню вербальних і навіть інших художніх “мов”. Тут нема значень, але є знаки відношень. Тут нема позитивно означуваного, але є феномен свідомості, що покладається буттям.

Тому можна стверджувати, що сама музична символіка, як живе свідомство нескінченності єдиного буття, чинить опір трактуванню символу як тотального знакові. Вивчаючи витвори культури, можна спостерігати, як старовинні символи й емблеми, що несли глибинні смисли, перетворюються сучасною цивілізацією на шифри й коди позитивних значень. Але музика, краще за інші мистецтва, “захищається” від цих підмін. І це одна з причин, з яких музика є центральним об'єктом естетики символізму, і чому саме з нею пов'язуються існуючі впродовж історії філософські концепції символічних форм.

Сучасна філософія мистецтва, симптоматичним для епохи синтезів чином, теж тяжіє до актуалізації символістичних інтенцій. Музика розкриває цю властивість з особливою силою. Але саме в філософії музики ми зустрічаємося з особливо наполегливими спробами редукувати символ до знаку, подолати його опір і звести смисли музики до позамузичних смислів, - хоча й цілком зрозумілими з наукової точки зору. Розглядові цих питань присвячена значна частина цієї книги.

Осібне місце в колі модальностей культурної рефлексії посідає взаємозв'язок філософської антропології й філософії музики. Екзистенціальні плани музикування, музична тілесність у її специфічно “відстороненім”, “віртуаль-

нім” втіленні, природа музично-естетичного самопочування, переживань і творчих станів свідомості – все це потребує застосування феноменологічного підходу й частково знаходить адекватну інтерпретацію в новітній філософії музики, звільняючись від науково-антропологічних і психологічних редуцій і водночас сягаючи за межі зовнішніх описів музично-екзистенціальних виявів. Феноменологія музичної тілесності – це крок до з’ясування прозорості музичного екзистування для себе самого, в його онтологічних засадах. Завдяки цьому крокові обрії досліджу музичних феноменів свідомості й музичної екзистенції розсуваються в царину позаантропоморфних концепцій свідомості як онтологічної субстанції. В даному дослідженні буде здійснена спроба поєднати певні змістовні лінії онтології свідомості з сучасними уявленнями про можливість подолання її “суб’єктної приуроченості” (М.К.Мамардашвілі), що прямо стосуються проблеми музичних актів свідомості.

Музика стає на сучасному етапі об’єктом полідисциплінарних дослідів, чому особливою мірою сприяє прилучення новітніх наукових даних і сучасних дискурсивних підходів, зокрема синергетики й загальної теорії систем. Вони безпосередньо впроваджуються при вивченні музичної якості – гармонії, симетрії, акустично організованого художнього простору; пов’язуються з інтерпретацією космологічних смислів музики як здогадного способу пізнання все нових сторін позитивної реальності й осягання універсальних зв’язків, а іноді й специфічного джерела безпосередньої інформації щодо явищ космічного масштабу. Природно, філософія музики не повинна зневажати методи й фактичний матеріал позитивних дослідів музичних елементів і структур на тій підставі, що вони орієнтовані не на сутнісне знання. Відношення між ними і феноменологією мають бути взаємододатковими й враховувати той безсумнівний факт, що в будь-якому вияві людського розуму є частинка буття, є витвір. Тому й зміст дослідницької думки, яка намагається зібрати докупи й об’єктивувати дані в емпірії факти, є невід’ємним від концептуальної потреби, як буття невід’ємне від існування. Інтегруючи смисли культурно-творчої діяльності людсьї, музика, очевидно, не може не зачіпати сфери предметних уявлень, не є вільною від апріорних форм і модальностей світосприймання.

Визначаючи аспекти взаємодії філософії музики й інших, приналежних до її сфери культурних рефлексій, слід звернутись до істотних змін, які неминуче відбуваються в царині методологічних основ наукового музикознавства. Вітчизняне музикознавство накопичило суттєві узагальнення щодо функціонально-семіотичних структур музики, історії їх розвитку й інтерпретації, зв’язків музики з іншими мистецтвами. Однак світоглядні засади цих музикознавчих і естетичних концепцій протягом тривалого часу були піддані редуції, пов’язаній з соціоцентризмом і з позитивізмом теорії відбиття. Створилася парадоксальна ситуація: сутність музики лише починає актуалізуватись, – у філософськи-феноменологічному розумінні, як самодостатній предмет осмислення, що він має іманентну змістовну якість і не може бути зведе-

ний до предметностей, які буцімто “віддзеркалює”. Становлення такого осмислення відбувається в контексті інтерпретації концепцій музики, які склалися в закордонній філософії й естетиці. Протягом останнього десятиріччя методологія філософського пізнання музики почала набувати об’ємності й різноманітності підходів і засад.

Так, сучасне “онтологічне” розуміння музики намагається модифікувати піфагорійсько-платонівське уявлення щодо космічної гармонії, актуалізує існуючі протягом усієї історії музичної естетики космогонічні мотиви, які дістали суттєвого переосмислення в новочасовій філософії музики, започаткованій Кеплером – зокрема, в працях А.фон Тімуса, А.Хальма, в ХХ столітті спочатку у Х.Кайзера, Андрія Білого, а в контексті феноменологічного підходу – у О.Ф.Лосева, Г.Мерсманна, герменевтики – у Г.Г.Еггебрехта. На сучасному етапі ці ідеї знайшли своє модифіковане втілення в дослідженнях Ю.М.Холопова, Б.І.Каракулова, Е.М.Сороко, Ю.А.Урманцева, М.О.Марутасва, Л.Г.Тарапати та інших авторів.

Очевидно, що музика постає тут як вираз єдності позитивно видимого світу, як різновид апріорної засади пізнання. Саме так сприймаються функціонально-семіотичні засоби музичної “мови”. З огляду на пріоритет раціонального аналізу музичного семіозису порівняно зі світоглядною розробкою його природи й сутності, в музичній естетиці склалася ситуація, коли лінія генетичної спорідненості, що поєднує античну онтологію з актуальними уявленнями нашого часу про природу гармонії і симетрії в музиці, більшою мірою зачіпає раціональну логіку, ніж метафізичні смисли європейської традиції й вітчизняної філософії Всеєдності, що вони вельми частково простежуються в ній.

Разом із цим, не можна стверджувати, що пошуки подібності музично-семіотичних формант і космологічних рефлексій та наукових моделей привели до позитивного рішення проблеми музичного буття, яке може бути викладене в цілісній концепції. Навпаки, поглиблення наукової раціональності в музичній онтології, прояснюючи єдність культурної метамови, водночас робить ще більш глибоким відчуття таїни, яка огортає первинні засади мислення. Як зауважив М.К.Мамардашвілі, закони збереження існують у сучасному знанні на тих самих правах, на яких у метафізиці існує ідея єдності світу. Продовжуючи становити основу новітньої “онтології” музики, ця ідея потребує подальшої світоглядної інтерпретації, і перш за все з позицій феноменології свідомості.

В точці зіткнення мотивів іманентної цілісності музичного твору і космічної універсальності законів космічної гармонії й виникла на початку століття своєрідна інтерпретація феноменології музики представниками вітчизняної філософії. В працях О.Лосева і Г.Шпета феноменологія зробилася специфічним засобом проєкції неоплатонічних принципів на осмислення чистого музичного буття. Втім, народжений на порозі “залізного” періоду радянської естетики, феноменологічний метод так і не дістав у ній закінченого виразу. Набагато пізніше, після перерви у півстоліття, феноменологія заявила про

себе в редукованому вигляді, в контексті семіотично-позитивістської трактовки музичного твору як суми його соціально детермінованих інтерпретацій. В умовах штучного "симбіозу" з теорією відбиття феноменологія мала вельми мало спільного з ученням Гуссерля.

Характерним є змістовний паралелізм вітчизняної музично-естетичної думки й закордонної "семантичної філософії" (Є.Я.Басін). Ідея ізоморфізму "почуття й форми", втіленого у "презентативному символі" музичної форми, - ідея фактичної редукації символу до його знакового виразу, яка затьмарювала властиво музичний сенс твору психологічними змістами або змістом подій, що насправді лише акомпанують музичній змістовності і принципово не можуть бути відтворені в рефлексії, - виявилася в певних рисах близькою до уявлення про безпосереднє вираження (а точніше, "відбиття") в музиці емоцій, "життєвого змісту" і "соціальних процесів", до якого зводилася музична змістовність у матеріалістичній естетиці.

В цілому, з багатьох існуючих концепцій музичного "змісту" вітчизняній музично-естетичній школі даного періоду найбільшою мірою імпонували соціоцентрично орієнтовані. Симптоматичним є той ефект вибуху, який спричинили роботи Т.В.Адорно, чия концепція ґрунтувалася на синтезі методологічних принципів марксизму й фрейдизму і, мабуть, тому відзначалася нігілістичним духом, притаманним, здавалося б, і Neue Musik. Блискучий нарис про філософію музики Адорно, створений на початку 70-х років О.В.Михайловим [166], можна вважати одним із поворотних моментів для вітчизняної естетики: в ньому подоланий ідеологічно обумовлений стереотип мислення, намічене феноменологічне осмислення музичної форми, встановлені онтологічні зв'язки між творами класичної традиції й музикою нововіденської школи.

На сучасному етапі філософія музики переживає складний період. Різноманітність її форм і концепцій можна порівняти лише з багатоликою картиною самої художньої практики. Раніше редуковані онтологічні засади музичних феноменів, трансцендентальні смисли творчих інтенцій, зняті у музичних творах структури свідомості поступово проглядають крізь однозначність колишньої методології, знаходять вираз у синтезах, поки не завжди органічних, давніх і новітніх теоретичних принципів. Зокрема, за умов єднання методологій діалектичного матеріалізму і феноменології, коли остання тлумачиться як спосіб вивчення матеріалу естетичної інтерпретації музичного твору, феноменологічна установка фактично спростовується [139, 237]. Отже, методологічна проблема у філософії музики не знімається і не втрачає своєї гостроти. Що більше формується точок зору, то більш нагальною стає необхідність розгляду музики як якості поліморфно обумовленої, але водночас такої, яку не можна звести до жодної іншої.

У сучасній ситуації "великих синтезів" (М.Н.Лобанова) музична практика само по собі є поліморфною. Ще недавно експериментальний пафос творчості можна було схарактеризувати як повстання проти форми, як жагу нової єдності на шляхах, які ще не пройдені і не привели до стильових тупиків. В

цьому контексті традиція, у її широкому розумінні, відтворювалася головним чином засобами полістилістики, яка, здається, була покликана примусити грати барви й ефекти, що відійшли в минуле, і якоюсь "алхімією" сполучень оживити дух музики, що занурився до невідомої глибини. Рефлексія метатрадиціоналізму, що виразила себе в полістилістиці, постала як титанічне зусилля вибудовування єдності музичної культури і феномена музики як цілісності, його захисним засобом в епоху пошуків "внутрішнього Китаю", оскільки саме якісна індивідуальність являє собою умову музичного витвору й водночас суттєвий проблемний план його створення в умовах переважання синтетичних тенденцій. Якісна визначеність, як відомо, є принциповою характеристикою будь-якого культурного способу мислення як єдності, що має бути збережена. Що ширшими є синтези, до яких вступає музика, і що тоншими виявляються зазори, в які проникає взаємодіючи з музичним висловом реальність культури, - то більш інтенсивно діють тенденції до відтворення "метамузики", тобто образу онтичної гармонії. І тим більш актуальною стає необхідність поглянути на музику феноменологічними очима, щоб побачити її власне єство виступаючим з метакультурних синтезів, що охоплюють різні модальності мислення.

Область визначення філософії музики мислиться виходячи з того, що вона являє собою в якості самодостатнього філософського предмету, або якою має бути інтерпретація музики-в-свідомості. З цієї точки зору, музика очевидно не є психічний процес (психічні змісти музичних переживань - емоції, перцептивні акти - вивчає психологія мистецтва); вона не є тотожною акустичним феноменам (їх вивчає відповідний розділ фізики і, в певному аспекті, теорія музики); музика не зводиться також до гармонії (як предмета музикознавства), - хоча категорія гармонії є філософськи-естетичною і входить до структури онтологічного осмислення музичних феноменів свідомості. Не є філософською дисципліною, наприклад, і аналіз музичних творів: це музикознавчий науковий напрям, який, так само як учення про гармонію, зачіпає сферу філософії музики лише настільки, наскільки, у схарактеризованім аспекті, цілісність твору виражає суттєві у філософському відношенні змісти свідомості. Таким чином, предметами філософського осмислення постають наперед питання, зміст яких характеризує іманентне єство музики як думку й відношення, як спосіб виразу глибинних онтологічних закономірностей; питання щодо способу буття музики й осягання її іманентного смислу, який неможливо звести до смислів образних сприймань або технологічних описів.

Саме в цьому контексті такі проблеми, як авторство в музичному творі, співвіднесення й якості емоційних і раціональних факторів музики, концепція музичного витвору як феномена свідомості, питання знакового виразу властивостей і відносин реальності в музичному семіозисі набувають не просто теоретичного - музикознавчого, психологічного, і т.ін., - але філософського змісту і стають шляхами осмислення чистого музичного буття.

Розділ 1. Засади, смисли й завдання феноменологічної інтерпретації музики

Музика – це є світ, дивовижні властивості якого нерідко порівнюють і з незбагненими глибинами людської душі, і з таємницями світобудови. Насправді, суттєві визначення музики є гранично різноманітними. Важко знайти більш складне для рефлексії й більш необхідне для внутрішнього життя людської душі начало, ніж музика. Створюється враження, що музика приводить до очевидності деякі умови розуміння речей; але зрозуміти й перекласти музику поза музикуванням неможливо. Лише тільки ми покидаємо сферу естетичної ідентифікації музики, наша мова стає не в змозі передати її власний зміст. Певно, неможливість подвоєння і водночас багатозначність музичного розуміння закладена у самому естві музики; і тому, намагаючись визначити її, ми неминуче удаємося до суб'єктивних і часткових суджень.

Межі, в яких розгортається діапазон визначень феномена музики, можна уявити як два полюси. На першому зосереджуються спроби виділити семіотичні одиниці замкнених у їх текстуальній (але такій, що передбачає смисл тексту, не тотожний сукупності одиниць) конкретності музичних артефактів, які постають носіями специфічного сенсу як іманентно музичні феномени свідомості. На другому ж полюсі концентруються досліді й узагальнення особистого музично-естетичного "буття", в яких музика постає в якості нерозчленованого екзистенціального цілого. В одних випадках музикою йменуються класичні концепції – звідси й походить вираз "абсолютна музика"; в інших маються на увазі будь-які специфічно звукові цілісності і вся сфера їх побутування. Текст і звучання, концепція й виконання, авторська фантазія і слухацька співтворчість увиходять до широкого ареалу музики. І не просто виходять, але й привносять із собою "примузичні", зовнішні смисли, що іноді залюбки приймаються за музичні.

Отже, музика розлита в усьому естві оточуючого її естетичного життя; як колись вона пронизувала собою ритуалу, світ синкрезису; і так само містить своєрідну екзистенціальну техніку входження до стану свідомості. В цьому відношенні висунене Ю. Урманцевим розуміння музики як складної ієрархічної системи, яка, в якості форми осягання буття, організує всю масу умов, способів і засобів музикування, творчості, музичної комунікації [245], є в значній мірі вірним. Воно допомагає з'ясувати зв'язок між трансцендентальною надією, прихованою в естві музичної присутності, і багаторівневим

"органом" розгорнених навколо цього відношення культурних взаємодій. Це тлумачення виокремлює цілісну царину визначення музичної свідомості. Воно допомагає також зрозуміти тісну злитість багатьох функцій і сенсів побутування музики як дещо невіддільне від самого музичного предмету, - як джерела смислового плюралізму, діалогічності й, у граничному вигляді, мета-логіки.

Втім, позначена таким чином унікальність музики тим більше потребує моделювання її іманентної якості; причому в категоріях, звичайно, далеких від схематизації функціональних структур музичної мови і разом із тим у векторі розрізнення її власного, специфічно ейдетичного лица серед трансцендентних стосовно музики феноменів свідомості. І просторово-фізичні властивості музики, що саме лунає, чувається, сприймаючись не в якості власної структури свідомості слухача, як воно є насправді, а в якості об'єкта серед явищ навколишнього світу; і самі естетичні смисли її інтерпретацій, і психофізіологічні умови виникнення й побутування музики, - все це несе засади й способи існування музичної якості, але, водночас, музику як таку не можна звести до механізмів її семіотичного оформлення й комунікативного впровадження у тканину інтерсуб'єктивних взаємодій. Очевидно, що музична якість не зводиться до класів фізичних або психічних явищ, так само, як чиста свідомість, як предмет, що слугує з'ясуванню відношень істинності знання, не зводиться до цілісних уявлень про свідомість у її психологічному розумінні. Отже, не можна виразити музику і через архетипові фігури звукових конструкцій. Вона неминуче буде предметом, що надбудовується над ними.

Але музичну якість важко відділити від явищ, які постають умовами її екстерналізації й пізнавання. Так феноменологічне знання, вигоки якого криються в життєвому світі, залишається певним чином приналежним до звичайного типу знань. Воно схоплює, але не аналізує, фрагменти дійсності, базуючись на самоданості явищ. Музична свідомість і самосвідомість теж не виокремлює себе зі світу екзистенції. Більш за це, вона прагне злиття свідомості й музично уявленого предмету в одне ціле; вона ідентифікує себе зі звуковою цілісністю, що саме освоюється. Характерним є дискусійне питання про "емоційність" музики. Естетичні емоції майже всюди тлумачаться як імпліцитно приналежне музиці функціональне відношення, звідки легко зісковзнути, завдяки позитивній незмістовності, як характерній відмінності музичної "мови", на хибну позицію розглядання музики як перекладу емоційних станів. І ці тлумачення неявним чином належать до кола феноменологічних уявлень, як естетичні і як такі, що будують життєвий світ свідомості, що має розглядати музичні враження на зразок предметностей. Ми могли б тлумачити їх як вирази феноменології музично-естетичних станів. Але й так само як будь-яке феноменологічне пізнання, що прагне вилучити відношення істинності зі знання про знання і тому надбудовується над свідомістю як цілісним предметом, пізнання сутності музики має виокремити її в якості предметності, що має власний статус, не тотожний процедурі створення або відтворення, і, зок-