

МУЗИЧНА ІДІОМА ЯК "ЕМОЦІЙНИЙ ЖЕСТ"

У статті розглянуто елементарну частку музичного тексту — ідіому (інтонацію) з точки зору її чуттєвої — до-семіотичної — природи. На думку автора, за рахунок резонансу ідіома здатна індукувати емоційні напруги і виводити людину в афективний стан — стан перебування "на межі" буття.

1. Місце афекту

М. Мерло-Понті [1] вважав, що олюдження світу відбувається в процесі "емоційної жестикуляції", з точки зору якої він пропонував розглядати не лише тілесні явища, а й мовлення. В тому ж плані "емоційного жесту" як деформації — оскільки "жест" є "деформацією тіла", яка є іманентною і

відбувається згідно з якимись силами, — ми пропонуємо розглядати елементарну частку звукового простору (і, відповідно, будь-якого музичного тексту) — ідіому. В новоевропейській музичній культурі, за умов ладотональності "ідіоматика" змінилася на "інтонаційність" — тобто за елементарну частку музичного тексту стала інтонація, яка є не так "певним набором звуків", як "ходом на певний

інтервал", тобто напруженням-потягом. Вона мовби акумулює в собі те напруження, яке за "етосної" доби в музиці кодифікувала ідіома-центон. Інтонанція є не просто прямою "заміною" ідіоми — вона формує дещо інші закономірності музичного простору. Відбувається процес, аналогічний появі "слів-гаманців" у мові — мінімальною кількістю літер позначений зміст, який може бути проінтерпретований у безліч способів, який "розгортається" в будь-якому напрямі: "Кожне з цих слів може діяти як перемикач. Ми можемо рухатися від одного слова до іншого безліччю шляхів. Звідси — ідея книги, яка розповідає не просто одну історію, а цілий океан історій" [2]. Отже, за рахунок появи і використання таких "гаманців" відбувається формування справжнього тексту-лабіринта. Такі інтонації- "гаманці" розгортають свої змісти (саме таким розгортанням і є музичний текст) до виходу на "над-парадигму" [3]. І кожна інтонація, яка з'явилася внаслідок "мінімалізації" ідіоми, не просто відсилає нас до якоїсь окремої міфологеми, дає якесь визначення за характером та інтенсивністю переживання, а до всього можливого простору переживань, оскільки ці інтонації з'являлися не в результаті свідомої роботи з кожною окремою ідіомою, а шляхом інтуїтивного виходу на "моменти переживання" в них та інтуїтивного їх поєднання.

Музика, яка народжується з "ідіоми-гаманця", завжди є текстом, у якому означуване завжди є надлишковим щодо означувального, і в той же час вона може виступати як означувальне, яке не має означуваного ("порожній звук"). Кожен музичний твір є "пригодою інтонації", точніше, — потоку дрібних інтонацій — мелодії, яка втрачає самототожність у "пошуках себе". Відбувається подія на рівні форми — те, що І. Куна назвав "втлінням афекту" — ця втрата самототожності (розробка) мелодії-теми-означуючого (оскільки йдеться про твір як форму) є в результаті розсіянням і втратою самототожності (входженням у переживання події) людини, яка музикує (творює або сприймає). За часом ці перетворення — і в музичних формах, і в більш специфічній царині — засобах музичної виразності та ладі — збіглися з появою в музично-теоретичному словнику поняття "афект", яке стали використовувати для визначення природи музики. Втім, далі ми будемо користуватися саме поняттям "ідіома" — хоча все, що буде розглянуто під цією назвою, тією ж мірою стосується й "інтонації" — оскільки це поняття видається універсальнішим. І саме ідіому намагатимемося розглянути як "емоційний жест-деформацію".

2. Ідіома й афект

Коли ми кажемо слідом за Куною про музичне "втління афекту", йдеться, власне, не просто про ще один спосіб кодифікації уявлень про світ або

про ще один бік "картини світу". Навпаки, цей стан має мало спільного з "картиною" — конгломератом знань про світ. Тут події розгортаються виключно у сфері чуттєвій, дотичній скоріше до поля "незнання", ніж знання. Ідіома — це не тільки (і не стільки навіть) констатація існування, присутності чогось (нехай навіть незрозумілого і невідомого), це реакція на самий стан шоку (будь-якої етіології) від зіткнення з цим "чимось". Тобто саме ідіома і є втіленням афекту, яким завжди характеризується ситуація межі можливостей. Це той стан, у якому людина не може перебувати довгий час, і це той стан, який потребує мобілізації відповідних можливостей на якомога скоріше розв'язання — гармонізацію — ситуації, яка ставить під загрозу цілісність (життя) людини. Певним чином, поява ідіоми — так само, як створення міфічного образу — вже є механізмом розв'язання афективної ситуації. Ідіому можна розглядати як спосіб переведення напруги з тілесного рівня (болю) або рівня свідомості (страху перед невідомим) на рівень втілений — звуковий, який не втрачає тілесних показників. Він все одно зав'язаний на напрузі голосових зв'язок чи барабанної перетинки, тобто має фізіологічний вимір. І не дарма спів пов'язаний з криком — у цьому плані звертає на себе увагу, наприклад, найдавніший шар фольклору, пересичений вигуками, плачі, коліскові та ліричні пісні з довгими вокалізами тощо.

3. Ідіома "на мезкі"

Сама розмова про афективні (шокові) стани вводить нас на те, що ми говоримо про прикордонні стани — перебування на межі, як було зазначено вище. Але при подальшому розгляді доходимо висновку, що це не просто "перебування на межі", а й творення цієї межі "власним тілом", яке стає місцем напруги, мембраною, що коливається залежно від цієї напруги. Тобто межа не існує сама по собі, як якась незалежна даність, вона виникає лише тоді, коли ми потрапляємо в певний стан, який може бути названим кордоном існування, кордоном з Ніщо, яке є Всім або Єдиним. І наша ідіома створює "місце" в тому сенсі, в якому М. Ямпольський писав про "місце" як "поверхню" [4] слідом за Арістотелем, який визначав місце як "кордон тіла, яке обіймає, з тілом, яке обіймається" — місце як поверхня, спільна для обох тіл. Місце поєднання є Місцем — єдиним місцем, де людина набуває буття, оскільки набуває кордону.

Тут є кілька важливих моментів: по-перше, те, що тіло набуває буття тільки на поверхні (кордоні). По-друге, те, що ця поверхня (кордон) не має жодних характеристик, окрім напруги. По-третє, те, що "Місце" є "зліпком", — за висловом М. Ямпольського, — "двійником", за висловом Леонардо, — "демоном" самого тіла.

Щодо першого моменту слід зазначити, що це "набування буття", тобто саме перебування на поверхні "або ставання поверхнею", є чистою Подією у делезівському смислі цього слова [5]. Саме тієї події, яка є "нейтральною". Подія, за Ж. Делезом [6], має два виміри: до-індивідуальний, поза-часовий, вільний від становища речей, і вимір "втілення" в індивідуальному, здійснення в теперішньому. В першому випадку це "просто життя", яке не має відношення до людини, і в другому випадку — "моє життя", переживання, присвоєння афекту. Таким чином людина мовби стає межею в просторі цієї події-подвійності, і вона існує в цьому просторі виключно як афект. Тобто афект — це єдиний спосіб, у який людина може бути "межею", може перебувати в події.

"Кожна подія подібна до смерті": перебування на поверхні, тобто належність до події в її подвійності, за Ж. Делезом, є практикою вмирання без цілковитого зникнення. Байдужа Подія 1, яка існує поза людиною, актуалізується тільки самою присутністю людини, тобто привласненням. "Перетворитися на межу" в цьому разі означає для людини "перетворитися на афект" — зробити подію своєю. Тоді подія перестає бути "байдужою" — зовнішньою, вона набуває (чи надає?) буттєвості, стає теперішнім і творить Місце.

З точки зору нашої теми це "перетворення події" цікаво ілюструють "сумніви" напівдемона Данилова [7]. В демонічному стані він міг миттєво відчувати всю музику, зрозуміти всі її вигини і закони, відчувати її в собі, але "чуже одкровення йому набридло", він порівнює себе в цьому випадку з безособовою байдужою патефонною голкою, в той час як прагнув бути в музиці саме людиною, де він знаходив те, що робило його особистістю: "...его существование будет оправдано именно тем, что он исполнит симфонию..." Данилов взагалі знаходить своє місце, яке надає йому буття як людині (особистості) саме в музиці, де він назавжди відмовляється від демонічної частини своєї сутності, оскільки "бути" в даному разі рівнозначно "переживати", що притаманно людині і незрозуміло для демонів, які існують у вічності і не мають "теперішнього часу". В той час як Данилов-музикант актуалізує подію в собі і набуває в такий спосіб "теперішнього часу" існування. Те ж саме, власне, має на увазі Ж. Делез, який щодо події цитує Жо Боске: "Щодо подій у моєму житті, то з ними було все гаразд, поки я не зробив їх своїми. Переживати — значить мимоволі з ними ототожнитись — наче б вони увібрали в себе все найкраще і найдосконаліше, що є в мені" [8].

Одна з ключових позицій Місця, таким чином, є його індивідуальність, існування "тут-і-зараз". Це, власне, й характеризує цей стан як цілком чуттєвий, оскільки це — "существа, в которых выра-

жение нельзя отделить от выражаемого, смысл которых доступен только при непосредственном контакте с ними и которые излучают значение вовне, не покидая своего временного и пространственного места" [9]. Напряга характеризує кордон-Місце. Тут є сенс звернутися до античних уявлень про суще: як індивідуальне, "одне", суще є інтенсивністю, тобто існує саме як різні ступені напруги. Місце визначається тілом, тіло — напругами, напруги — афектом. Втім, в аспекті розуміння "Події" Ж. Делезом варто казати про те, що не тіло визначається напругами, а воно перетворюється на напруги і втрачається як тіло, перетворюючись таким чином на "безтілесний ефект поверхні", кордон-місце стає можливим визначити тільки звертаючись до понять напруги та інтенсивності. Фактично, перетворюючись на конгломерат напруг, людина стає "місцем" — суто чуттєвий стан, який можна назвати афективним. В плані звуковому кожне таке "ставання місцем" — послідовності напруг певної інтенсивності — "схоплюється" відповідно ідіоמוю.

Тут слід звернутися до таких — визначальних для музики — понять, як вібрація та резонанс. Ці поняття теж мають за висхідну уявлення про кордон, межу. За уявленнями піфагорійців, межа і безмежність разом створюють число; за Філолаєм: "Світовий стрій і все, що є в ньому, створено поєднанням межі та безмежного". Це піфагорійське вчення пов'язане з оргіастичним культом — число перетворює оргіазм на гармонію. Оргіазм є "безмежним", всеохоплюючим і цілим, а розчленування — покладання меж — є необхідною умовою пізнання. В той же час це покладання меж є захистом людини від темного, невимовного і жахливого (невідомого, небаченого) за своєю суттю. Окрім "гармонізації" світу, число має ще й творче навантаження: за Плотіном "число є немовби місцем перебування для сущого". Платон дав меональне визначення межі: "межа є те ціле, що охоплює частини". Арістотель вбачав у безмежності потенцію існуючого, а справді існує, на його думку, форма, яка надає речам цілісності. Тобто, на думку античних мислителів, у кожному моменті-обмеженості, фрагменті, виникає певне звернення до цілого, кожен фрагмент самим фактом власної обмеженості, демонстрацією межі відсилає до переживання цієї початкової єдності світу. За Філолаєм якщо весь космос є цілим, то ця цілісність відображається в кожному окремому його елементі. Піфагорійці для позначення такого "звернення" ввели поняття резонансу. Можна сказати, що кожен з фрагментів звукового простору може резонувати з цим простором, і, таким чином, музикування є практикою такого резонування — входження в "дотик" з нескінченим. Втім, подібне входження має тільки чуттєві характеристики, адже "дотик" — це ще не знання.

Втім, резонанс — поняття в чомусь вторинне. Резонанс — коливання межі-мембрани, який руйнує (деформує) певні форми, трансформує їх у "чистий звук" (за А. Лосевим) і в той же час трансформує чистий звук-афект у вібрації певної частоти, надаючи йому в такий спосіб виявленості у звуці, який ми чуємо. Тобто в ідіомі. В нашому випадку місця-межі ці коливання обумовлені напругою, яка складає сутність місця як такого. "Фізичним" втіленням цієї напруги і є вібрація. Тобто вібрація є репрезентацією афекту.

М. Ямпольський пропонує розглядати вібрації як деформації, які записані на "плоті світу", і є втіленням відчуття самої цієї плоти. Афект-резонанс, втіленням якого є вібрації, можна читати як стан постійного мерехтіння між буттям і небуттям. Втім, поняття вібрації і резонансу тим не вичерпуються. Вібрація, яка постулює наявність звучання, тобто його "матеріальність", є в той же час констатацією певного резонансу, який виводить поза межі матеріального світу — в стан безтілесного, стан екстазу як "втрати себе". Це універсальний стан, і не можна сказати, що саме ці типи вібрації (ідіоми) здатні це зробити, а ці — ні. "Потраплення" в стан вібрації, тобто "почати вібрувати" — це вже приреченість на втрату себе — свого Я як певної цілісності з більш-менш визначеними кордонами. Можна сказати, що резонанс — так, як він розуміється в цій роботі, — неминучий, оскільки це напівсвідомий перехід (вихід) зі стану "мислити" до стану "відчувати", тобто вихід з "глибини" на "поверхню", оскільки саме поверхня виступає "контактною зоною" з Іншим. Отже, ідіома приховує в собі шлях від "глибини" до "поверхні" й у зворотному напрямку. І водночас я повертаюся до твердження про те, що шлях як такий не має значення загалом звукової "якості" ідіоми — тобто який саме конгломерат засобів виразності ми маємо в кожному окремому випадку. Оскільки будь-яка ідіома цінна не сама по собі, а саме як момент можливого резонансу з Іншим. Як момент привласнення Події 1 й перетворення на Подію 2. Подія 1 завжди одна і та сама, згідно з твердженнями Ж. Делеза, вона набуває індивідуальних рис і якості лише в Події 2. Чутливість до "коливань" — не тільки землетрусів, а й страждань будь-кого в цьому світі, на яку прирекли Данилова, не дарма пов'язана з його зростанням у музиці: чим більшим музикантом він стає, тим чутливішим виявляється до коливань. В "Альгісті Данилові" це пов'язано з больовим відчуттям. Можливо, це виправдано, оскільки саме страждання (пристрасть) — основа афективного стану, саме воно вимагає невідкладної дії з "гармонізації" світу. До того ж страждання є обов'язковою умовою "буття людини": "Пристрасть — вона як біль, і так само як біль, вона творить свій об'єкт" — "творити об'єкт" означає

надавати форми, прокладати межі, втілювати афект. Бути чутливим до коливань світу — бути здатним вібрувати — перебувати на поверхні світу/структур свідомості, бути його формою, але не сталою, а "вібруючою, тією, яка перебуває в процесі деформацій, руйнування-відтворення. Тобто у ставленні до світу певним чином відігравати роль його інобуття. Це стан поза рефлексією — чисте "відчування" світу, відчування власної напруги (частоти коливань себе-поверхні, себе-кордону). Універсальне відчування — у відчутті-резонансі, в індивідуальному просторі Місця актуалізується весь Універсум поза розчленуванням, а, отже, й поза можливостями раціонального пізнання. Тому Данилов як музикант розвивається в залежності від власної здатності "покриватись висипом від плачу голодної дитини в Пенджабі": індивідуальне і всезагальне перемішується в Події і стає єдиним цілим. А відтак і чуттєвість стає досвідом всезагальності. Може, єдиним можливим шляхом набування досвіду такого роду.

Нарешті, третій із зазначених нами моментів стосувався появи місця як зліпка — "двійника" або "демона". Перше, що можна виділити в цьому фрагменті, — те, що цей двійник-демон є "зовнішнім" щодо людини шаром "місця" — тим, що перебуває у дотику з "нескінченим" — Ніщо. Звичайно, це умовний поділ, оскільки, як було зазначено, резонанс-мерехтіння знімає питання "зовнішнього" та "внутрішнього". Втім, образ демона-двійника є досить плідним з точки зору самої можливості розмови про "місце" й афект. Оскільки йдеться про мімесис як подвоєння себе в "іншому", тобто руйнування "себе" і ставання "Іншим" — набування сутнісних ознак Небуття. Оскільки саме "небуття" тут подається як сфера афектів, а "Я-Інший" як "я, який лише відчуває, але не бачить і не знає, знаходиться поза усвідомленням". Не усвідомлює — значить, не існує. Я-Інший — це, фактично, я-який-зник, я-який-помер. Це може бути ілюстровано міфом про Орфея, який спустився в Аїд, або епізодом з колодязем чекання у вже неодноразово цитованому "Альгісті Данилові". Ця "інша сутність" постулює належність до Ніщо, яке в даному разі може бути назване "простором смерті". Але, знову-таки, за Ж. Делезом, це "вмирання без остаточного вмирання" — вмирання як процес, а не як факт фізичного зникнення. І в цьому аспекті "місце", яке є і "Я", і "Я-Інший", належить до афекту як до самого процесу постійного перетворення одного в інше. "Місце", як таке, стає можливим лише за умови афекту.

4. Ідіома як знак і символ

Отже, якщо ми кажемо про зверненість фрагментів звукового світу як до свідомості, так і до нескінченності, ми констатуємо подвійність приро-

ди цих фрагментів і те, що сама музика існує на двох рівнях—рівень форми-звучання і рівень змісту-переживання. До музики, що звучить, можна застосувати, щоправда з деякими уточненнями, поняття форми. Це рівень, на якому можна аналізувати музичний текст, його стильові особливості і т. п., як це роблять музикознавці. Взагалі, це рівень, до якого можна вжити поняття "текст". Але, як було зазначено, ця форма існує як забезпечення зв'язку. "Свідомість керує через форму великою кількістю різноманітних слухових подразників" [10], але в процесі музикування форма втрачає сенс простого слухового подразника і набуває іншого звучання. Тут ідеться вже про її символічний характер. Цим боком форма відкрита до "нескінченного", вона потрапляє в резонанс, тобто руйнує сама себе, оскільки в тому стані, в який вона виводить, як зазначав А. Лосев, "немає форми" [11]. Саме на кордоні між музикою-звучанням і "музикою-чистим буттям" і перебуває поле існування ідіом, які втілюють і водночас виводять у стан постійного мерехтіння між формою та її відсутністю, переживання процесу становлення форми як події свідомості.

Отже, музична форма складається з фрагментів, які не тільки є "позначеними", але мають символічний зміст. Ці фрагменти не окремі звуки, а цілі комплекси засобів музичної виразності. Про ці звукові одиниці кажуть як про "структури зі стійкою семантикою" або "прив'язані до певних емоційних станів". З цих одиниць складається будь-який музичний текст. Символічна дія цих ідіом дає можливість говорити про те, що вони є редукцією переживань, переживань цілісності та всезагальності, що відбулося на комплексній природі ідіом та на динамічному принципі системи, яку вони створюють. Ці ідіоми формувалися в процесі становлення

свідомості людини, разом з нею, як відображення цього становлення і його природна компонента.

Символічне тут дотичне божественному в тому сенсі, в якому Ц. Тодоров [12] інтерпретує Августина: будь-яке кінцеве означене — тобто те, що може бути означеним, але саме по собі вже нічого не позначає, набуває в культурі властивостей божественного. Оскільки сам стан, якому відповідає ідіома (саме "відповідає" в сенсі "резонує", тобто є певним чином "симулякром" — не "позначає" і не "наслідує"), є самодостатнім і не позначає вже нічого. Інше питання — те, що цей стан є станом активної образотворчості: "інтуїтивне уявлення, ніби миттєвий спалах, осяює мою душу... дивним чином воно залишає в моїй пам'яті певну кількість відбитків, які зберігаються якийсь час, поки промовляються склади, і які допомагають проголошувати звукові знаки, які називаються мовленням. Це мовлення може бути латинським, грецьким, єврейським і т. д., незалежно від того, мисляться знаки розумом чи й голосом також. Але відбитки — ані грецькі, ані латинські, ані єврейські, власне, вони не належать жодному народові". Тобто межа, яку втілює ідіома, характеризується великою імаจินативною потенцією — її напруга може бути поінтерпретована як напруга семіотична, втім сама ідіома має розглядатися як належне до чуттєвої сфери, а відтак — досеміотичне — явище.

Отже, щодо елементарної частки музичного тексту — "ідіоми", яка в новоевропейській музиці трансформувалася в інтонацію, — ми можемо говорити про афективно-деформаційну природу, яка споріднює її з "емоційним жестом" М. Мерло-Понті. Ідіома виводить людину в афективний стан, в якому відбувається переживання-присвоєння події і знаходження власних кордонів існування на до-свідомому рівні — рівні "дотику".

1. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия.— СПб.: Ювента; Наука, 1999 — С. 246.
2. Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение.— М.: Мысль, 1995.— С. 45.
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста— М.: Практика, 1995.— С. 78.
4. Ямтольский М. Демон и лабиринт.— М.: НЛО, 1996.— С. 6—10.
5. Делез Ж. Логика смысла.— М.: Академия, 1995.— 298 с.

6. Лосев А. Вказ. праця.— С. 180—185.
7. Орлов В. Альтист Данилов.— К.: Музична Україна, 1988.— 296 с.
8. Лосев А. Вказ. праця.— С. 182.
9. Мерло-Понти М. Вказ. праця.— С. 202.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс—Л.: Музыка, 1971.—С. 24.
11. Лосев А. Вказ. праця.— С. 412.
12. Тодоров Ц. Теории символа.— М.: ДИК, 1998 — С. 37.

Shchotkina K. V.

MUSICAL IDIOMA AS ELEMENTARY PART OF MUSICAL TEXT

In the article the idiom is described according to its perceptive — pre-semiotics — nature. Author thinks, the idiom can induct emotion strains at the expense of resonance, and take a person into affect-condition — staying at the limit of being.