

УДК 78.01

Щоткіна К.

"ЛАБІРИНТИ" МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

У статті здійснено спробу знайти певні моменти суголосності між музикознавчим та комплексом гуманітарних дискурсів, що видається доконечним для сучасної гуманітаристики, з одного боку, і для самої музики, з другого. Автор також намагається віднайти загальний підхід до дослідження кола музичних текстів з метою виходу на певні світосприйняттяві моменти та здійснення реконструкції "картин світу", точніше моделей світовідчуття.

Питання підходу до музичних текстів як специфічних (невербальних) текстів культури видається досить актуальним, оскільки такий значний текстовий пласт подосі майже не розроблений, "закритий" для загальногуманітарних студій, в першу чергу через відсутність ясних методик немюзикознавчого аналізу цих текстів, тоді як мова музикознавства - абсолютного "монополіста" в дослідженнях цих текстів - є специфічно професійною, музично-теоретичні дослідження майже не виходять за межі досить вузького кола музикантів-професіоналів. Тому питання розробки хоча б загального підходу до дослідження цього кола текстів з метою виходу на рівень певних світосприйняттявих моментів, реконструкції "картини світу", точніше світовідчуття, віднайдення повної суголосності між музикознавчим та комплексом загальногуманітарних дискурсів видається актуальним як для сучасної гуманітаристики, так і для самої музики, оскільки її професійна замкненість призводить до певного колапсу, замикання на самій собі, що в свою чергу має такі наслідки, як зниження рівня загальної музичної освіти і врешті-решт популярності самого музичного мистецтва.

Якщо проводити паралелі між музикою та міфологією, звертаючись до "початку" або "засад" світосприйняття, то можна побачити між ними багато спільних рис. Інформація про світобудову закріплена в людській свідомості у вигляді міфу. В центрі уваги світотворчих міфів - культурний герой та його діяння - здобуття першоречей, засвоєння ще непізнаного простору. Це побудова людського світу (космосу) і захист його від руйнівних сил (хаосу).

Всі ці процеси, ці дії мають звукове втілення у вигляді певних мотивів-ідіом, а звукове засвоєння світу - прилучення "нових" звуків, винайдених у раніше незасвоєних зву-

кових просторах - є також культуровою дією з впорядкування космосу. Музика та міфологія мають єдине підґрунтя, але різну природу. Міфотворчість - це процес конструювання певного тіростору, заповненого образами, за якими людина закріплювала певні уявлення про світобудову і за допомогою яких відгороджувалася від страхів невідомого. Міф створював дистанцію між людиною та її афектами, точніше тим, що викликало такий стан. З цієї точки зору музичні мотиви, які теж народжувалися в цьому процесі, дають людині можливість дистанціюватися не стільки від самої ситуації (завдяки об'єктивації у міфологічному, "вимовному"), скільки від самої критичної емоційної напруги - через виведення її "назовні" у вигляді звуку. Якщо міф закріплює мораль, пропонує певні правила поведінки, раціоналізує та виправдовує соціальні установи, тобто, можна вважати, що він "кодифікує думку", то музика звернена до почуття і тому стосується виключно сфери емоційної.

Таке розділення ставить музику та міф на різні рівні, які пов'язані між собою. Музичний рівень має характеристики чистого буття, за О.Лосевим, "не має вимірів простору та часу, не може бути описаним, повсякчас перебуває у процесі алогічного становлення - тобто ірраціонального, "буття-як-такого". Міф, навпаки, стверджує певні просторово-часові уявлення, має логічну структуру, являє собою, певним чином, опис події. Отже, міфотворчість, є втіленням (вербальним або візуальним) уявлень про космос та його становлення. Хаос музичного буття можна порівняти з хаосом ритуальним - він не абсолютний, перебуває на межі організації.

Таким чином, на "поверхні" рівня музичного буття існує міфологічно-музична ситуація: відбувається редукція переживання

події, але не до слова, а до певної мелодико-ритмічної одиниці, яка не описує, не називає, а акумулює емоційну енергію події. Саме це треба розуміти під "домовленістю", яка пов'язує окремі ідіоми з певними емоційними станами, що про неї кажуть музикознавці та психологи. Але це не означає, що кожній ідіомі відповідає певна вербальна міфологема, образ або чітко визначений емоційний стан. Скоріше, ідіома сама є "музичною міфологемою", має власну символічну природу. І музика, як поєднання мотивів-ідіом, є емоційною "картиною світу" - досвідом переживання.

Процес організації звукоряду можна розглядати як тотожний процесу формування просторових уявлень (так само, як системи родинних зв'язків і взагалі будь-якого впорядкування) - отже, "простір" тут треба розуміти так само, як і "форму", з певної долею умовності. Це не "простір" у фізичному і навіть не у міфологічному розумінні цього слова. Скоріше можна говорити про організацію звукоряду як "музичного простору" та специфічну співвіднесеність його з міфологічним та фізичним. Це стосується космологічних уявлень піфагорійців, Платона, які відстань між планетами та відношення між геометричними фігурами вимірювали за допомогою музичних інтервалів, етносних характеристик регістрів. Це стосується і специфічно музичних стереотипів: висхідна інтонація - як "активний рух" і низхідна - як "пасивність". Ці сталі стереотипи перегукуються і, можливо, мають спільне коріння з такими міфологічними схемами, як "спуск", "сходження", "сходи" тощо.

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 - мотиви, або ідіоми оскільки поняття "мотив" використовують для позначення структурної одиниці музичної теми, в той час як "ідіома" тут є більш незалежною - в дослідженнях міфу цьому поняттю найкраще відповідає визначення "мотив" Мелетинського - певний мікросюжет, що має більш-менш самостійний і достатньо глибокий зміст; і в той же час ця структура несе в собі певний принцип поєднань та розділень на ієрархічних засадах - на зразок "семи" лінгвістів. Про ці звукові одиниці говорять, як про "структури зі стійкою семантикою" або "прив'язані до певних емоційних станів". З цих одиниць складається будь-який музичний текст. Ці "стійкі звороти" музичної мови не варто пов'язувати з певними визначеними міфологічними образами, оскільки розгортання

змісту цих ідіом залежить від багатьох умов, часом абсолютно непередбачуваних. Проте вони мають певну звукову виявленість, тобто раціональний вимір. Отже, можна припустити ймовірність існування певних музичних лексиконів. Проте подібне твердження вимагає обережності - спроба представити музику в якості "мови", звести до рівня образотворчості та наративності не впливає з самої природи музики, і є радше "вторгненням ззовні" з метою "раціоналізації" цієї емоційної стихії. Символічна дія музичних ідіом дає можливість говорити про те, що вони пов'язані з переживанням цілісності та всезагальності, що відбилося на комплексній природі ідіом та 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. І самі ці ідіоми у сукупності створюють певний простір - лад, модель світовідчуття, так само як ряд міфологем вибудовує певну модель світобачення. І тому звукоряд - цю "матрицю" ідіом - можна розглядати як специфічний культурний код.

Отже, віднайдення звукоряду було поступовим оволодінням звуками, які резонували зі звуками, розсіяними у світі, - музикою сфер, яку люди не чують тільки тому, що звикли до неї (Арістотель), а отже музика є "нагадуванням" про звучання світу шляхом повторення його. Але як співвіднести нескінченний "музичний простір", нечутну "музику сфер" з таким досить зрозумілим та реальним явищем як музичний текст? Популярно це питання роз'яснюється в одному з найдавніших мистецьких вчень - про мімесис. За Арістотелем, "...більша частина авлетики з кіфаристикою - все це, загалом, наслідування" [1]. Зважаючи на ці слова, може виникнути досить наївне розуміння музичного мімесиса як наслідування звуків природи (як то: пташиного співу чи дзюрчання джерела) - на цьому ґрунтується так звана міметична теорія походження музики, яка до останнього часу вважалася "офіційною", але зрозуміло пояснити, як людина від буквально-го наслідування голосу природи ще за палеоліту перейшла до флейти, вона не може. Адже і сам Арістотель писав про те, що "під час творчості треба ясно уявляти собі загальну сутність того, що зображується". І чи можливо взагалі зображувати окремі звуки природи (адже "ніяке мистецтво не розглядає окремого"), чи буде це музикою, і чи є той звук, що існує в уявленні людини, реальним "звуком природи", і що тоді є мімесисом в музиці, що і як наслідує музика своїми текстами?

З цього приводу цікавим є один зі "звукових" міфів Давньої Греції - міф про Луну. Німфа Луна на початку міфу зображується як всезвуччя, звукова нескінченність: вона ніколи не замовкала і могла "забалакати" будь-кого - і смертного, і Бога; Луна заморочує балаканиною Геру (яка уособлює в даному випадку мораль - вона виступає впорядковуючим началом, оскільки є патронесою шлюбних зв'язків) та дає Зевсові можливість сховатися від пильного ока дружини; - Луна виступає, таким чином, пособницею родинної зради, та через це - "агентом" хаосу (тут виявляється зв'язок "всезвуччя - хаос"); Гера "вкорочує Луні язика" - забирає можливість хаотичного всезвуччя, - відбувається впорядкування, ієрархізація звукового універсуму, яке пов'язане з родинним впорядкуванням (що надає ладові єтосності). Гера виступає як культурне, впорядковуюче начало в обох випадках, голос Луни стає віддзеркаленням, імітацією (власне, луною); потенціал звукового світу від цього загалом не змінюється (Арістотель писав, що світ весь час звучить, просто людина звикла до цього звуку та перестала його помічати; слух людини фіксує екстремальні звукові прояви світу, цей звуковий екстремум - резонанс - виникає, коли свідомість настроюється на певну частоту коливання світу і віддзеркалюється у ньому у збільшеному вигляді - відбувається подвоєння) - Луна залишилася потенціальним всезвуччям, можливістю нескінченного звучання, вона тільки втратила можливість самостійно виявляти цей звук назовні, її звучання перетворилося на відбиття:

... готова

звуків сама ожидать, щоб словом на слово ответить.
(Овідий. "Метаморфози", 1,701).

Тобто, річ не в тому, що світ перестав звучати сам по собі, а в тому, що свідомість - впорядковане начало - "відфільтровує", чує той звук, "про який знає", з яким здатна потрапити в резонанс, в основі якого лежить співзвучний їй ієрархізований звукопорядок.

Ця ідея в міфі втілена у зустрічі з Нарцисом, який знаходить в голосі Луни лише себе, він "проектуює" себе на світ і тому отримує не звук сам по собі, а лише уявлення про звук, "зліпок" зі звука, який вже є "подобою", а не "ейдосом" звука. Нарцис не може почути голос самої Луни - власне, сутність звуку, ототожнена з сутністю Луни, весь час ховається від нього - і звинувачує Луну в тому, що вона його дратує та йде від неї [2]. Він "розгнівав богів", оскільки задивився на втілену гармонію - власну красу - і через це споглядання

втратив кордони власного буття. Це відтворено в міфі мотивом тілесної метаморфози: отже, загибель Нарциса починається зі звукового відбиття - з цієї авторефлексії починається переживання відчуження - вмирання.

Луна щезає тілесно, перетворюється на примару - так унормована свідомість втрачає світ "тілесної" (реальної) присутності "чистого буття" звука, втрачає можливість безпосередньо вступати в контакт з цим світом; єдине, що залишилося, - голос як згусток емоційної напруги події-переживання.

Отже сам образ Луни являє природу музичного мімесиса як відображення структур людської свідомості у звуковому універсумі, до якого вона звертається. З цієї точки зору ладова ієрархія - це сітка, яку свідомість накидає на всезвуччя світу. І наслідування звуків природи - це не "звук природи" як такий, а засвоєння його емоційної енергії. Доречно згадати, що "мімесисом" в первинному розумінні греки називали ритуальні рухи жерця - відтворення першодій, наслідування міфічним героям - рухи з впорядкування світу. Якщо розуміти мотив як звукове втілення цих першодій, їх емоційну компоненту, то з такої точки зору про музику можна говорити, як про справді міметичне мистецтво. І простір звучання (текстовий рівень) та музичний простір співвідносяться один з одним завдяки резонансу (або ж луни): звукові елементи, які відповідають (резонують) певним змістам музичного простору, є шляхами, що з'єднують ці світи.

У наведеній інтерпретації особливу увагу слід приділити наступним мотивам: подвоєння людини, яка контактує з цим простором нескінченного звучання, що являє собою світ (власне, мімесис) і тілесні метаморфози - явище розчинення в цьому просторі (мімікрія). В першому мотиві "контакт" людини з нескінченим простором звучання є моментом резонування - "співпадіння напруги" фрагментів музичного простору з певними структурами свідомості людини, внаслідок якого народжується певна форма (в "термінах" свідомості), з одного боку, і її деформація внаслідок прийняття в себе змістів, які спричиняють її руйнування, оскільки мають вихід в нескінченність. Таким чином, звуковий простір є міметичною копією (фрагментацією) простору чистої музики. Можна було би говорити про "зліпок", якби форма, яка народжується, не була плинною, не перебувала весь час в процесі народження-вмирання, становлення. Відбувається трансформація форми у чистий звук, з яким вона резонує і який за рахунок цього резонансу руйнує (або деформує) саму форму, надаючи їй характеру "проце-

су". Але відбувається також і зворотна трансформація - чистий звук набуває виявленості через форму, буття. За Ямпольським [3], міметизм стає ефективним тоді, коли зовнішнє ("чуже") набуває спільної поверхні з внутрішнім (схемою власного тіла). Це процес формування собою "місця" - кордону, границі між собою та "іншим". Творення цього місця вводить кордони в простір, надаючи йому буття. Тобто, надаючи чистому звуку якості чутного. Власне, в цьому процесі можна вбачати аналогію з формуванням символічних структур взагалі.

Отже, мімесис виступає як певне подвоєння, яке констатується самим явищем "загальної поверхні". Вона, з одного боку, є місцем дотику, а з другого, моментом розділеності - саме вона замикає Нарциса на самому собі - в своєму "місці", створеному-замкненому спільним кордоном з Луною - нічого крім самого кордону, в якому відбивається він сам. Таким чином, відбувається втрата двійника - "іншого", що в міфі відтворено в мотиві тілесного зникнення Луни. Але в такий спосіб зникає і сама поверхня-розділеність, яка є "місцем", а отже, і умовою буття. Таким чином, тілесне зникнення Луни призводить до втрати Нарцисом його буття - в міфі це подано як кара богів за його байдужість до всього окрім самого себе, тобто до всього, що може надати йому буття. Фактично, і в зникненні Луни, і в смерті Нарциса ми маємо справу з явищем втрати кордону і злиттям з простором. З Нарцисом це трапилося внаслідок абсолютної ідентифікації себе зі світовою гармонією (мотив абсолютної краси), яка за античними уявленнями і становила "всезвуччя світу", себто Нарцис резонував з цим всезвуччям поза Луною - розділеністю-формою і таким чином зник. Тіло Луни, у свою чергу, зникло "... за репрезентацією вібрацій, яка тілом не є", а отже, розчинилася (як тіло) в просторі і залишилася тільки у якості вібрації-репрезентації - голосу. Фактично, йдеться про мімікрію - злиття з простором, розчинення в ньому - крайній прояв міметизму, який є складовою творчості. Роже Кайуа стосовно явища мімікрії пише про те, що пошук подоби - лише засіб, а метою є пристосування до середовища. Причому це пристосування не є проявом інстинкту самозбереження - "тут відбувається спокуса простором" [4]. Поруч з інстинктом самозбереження існує "інстинкт відходу" - розчинення і застигання в "іншому", яке перестає бути ним внаслідок зникнення межі. Отже, з одного боку, людина існує, набуває буття завдяки існуванню "іншого" як чогось, що визначає кордони і стримує в них, з другого боку, це "щось" виступає як

об'єкт спокуси, з яким людина прагне злитися. І таким чином, мімесис - не просто констатація існування кордону і можливість через дотики і коливання його спілкуватися з "іншим", але в крайньому своєму прояві - мімікрії - є можливістю виходу за цю межу, можливістю творчості. Для музики це можливість співтворення простору звучання та простору чистої музики.

З точки зору такого розуміння мімесиса та музичної творчості як процесу міметичного і, можливо, в якихось моментах мімікрійного, принципи творення музичного тексту - це зразок того, як уявляє людина відповідної культури і доби простір чистої музики (гармонія сфер, чисте буття, Град небесний тощо), в який спосіб вона його втілює, яких засобів добирала для переходу і розчинення в ньому, тобто в який спосіб вона з ним резонує, іншими словами - "втрачає тіло", виходячи за його кордони.

Ця організація тексту є, власне, процесом утвердження кордону, формуванням "місця", врешті-решт "збиранням" ландшафту - "пристановища" [5], в якому дістає буття сама людина і який формується за принципом лабіринту.

За античною міфологією лабіринт побудував Дедал - великий митець. У міфах розповідається про те, що саме Дедал навчив Тезея танцю, який треба виконувати в лабіринті, щоб дістатися Мінотавра, вбити його і вийти з лабіринту. За концепцією А.Кука, яка ґрунтується на цьому міфі, лабіринтом була орхестра в Кносському палаці - майданчик для танців з лабіринтною мозаїкою на підлозі. Танцюристи повинні були рухатися за цими позначками, і таким чином їхній танок творив простір лабіринту. За одним з античних тлумачень, "лабіринт - місце на зразок мушлі". Тобто "місце", яке означає кордони тіла моллюска. Отже, лабіринт пов'язаний з певною тілесною практикою - він є "місцем", збудованим моторикою власного тіла, продовженням тіла, певним простором, який подвоює тіло, що його творить, це "архітектурний двійник тіла, рухатися в ньому - все одно, що рухатися всередині якоїсь пам'яті тіла... розчинити теперішнє в минулому" [6]. Отже, його можна представити як певну форму-досвід, який актуалізується шляхом пересування цим лабіринтом, що був би просто схемою, якби всередині нього не відбувалась подія - нею є самий рух цим простором, оволодіння ним або творення його. Шлях лабіринтом розглядається також як ініціація, посвячення у вищу істину. Міфологема лабіринту цікава для нас не тільки як мотив появи форми і проявлення форми-події через певні тілесні техніки (білий

докладно цей мотив доцільно розглядати у зв'язку з виконавством). Мотив лабіринту цікавий своїми просторово-часовими характеристиками. Власне, в цьому випадку ми маємо можливість говорити про появу форми як особливої просторово-часової структури, появу тексту, через який ми можемо наблизитися до "межі". Отже, цей текст відбиває не стільки наше уявлення про небуття, світ чистих сутностей або Бога, скільки наше уявлення про шляхи до тієї межі, яку ми можемо пережити як подію. Тобто, цей текст цілком може представлятися як лабіринт - сенс цього шляху-тексту в самому проходженні його, яке, власне, і є подією - актуалізацією культурової дії з набування цього шляху, оформлення певного фрагмента "чистої музики". Цей шлях є навіть не стільки "шляхом до межі", скільки практикою перебування на ній - "шляхом вздовж межі", оскільки він сам і є процесом становлення, появою-втрагою форми.

Міфологема шляху та межі, як правило, пов'язана з утвердженням певних просторових уявлень. І якщо музичний звукоряд є кодом, що фіксує певним чином уявлення про світ, то сукупність музичних текстів кожної доби може виступати в якості "картини світу". Зрозуміло, слово "картина" тут не досить вдале, оскільки йдеться в даному випадку не стільки про "бачення" ("що співали сирени?"), скільки про переживання, відчуття ("як співали сирени?") [7]. Музичний текст подає світ як систему напружень і відносин в середині цієї системи - емоційні змісти щодо переживання світу. Тому, говорячи про будь-які уявлення стосовно музичного тексту, треба пам'ятати, що йдеться не про певні образи і навіть не про певне коло образів, йдеться про переживання - суто символічну сферу, яка може мати вихід в образність (і в європейській музиці частіше за все має), але це не є обов'язковою умовою її функціонування. Образ тут є вторинним - засобом "усвідомлення"-раціоналізації, що не є необхідним для самого переживання - воно ірраціональне і самодостатнє. Отже, кажучи про "шлях"-музичний текст, про певні принципи організації звукового простору, ми маємо на думці зверненість до ірраціонального, віднайдення шляху на самій його поверхні. Форма, якою є цей шлях, не є абсолютною, сталою - вона є лабіринтом, безліччю можливих поворотів і нескінченним рухом, вона позначає перебування в середині цього руху - постійної зміни, постійного становлення, "переписування" себе, плинності, повторюючи цим характер тієї стихії, яку втілює, подаючи переживання як таке. Це

становлення - саме той випадок, до якого можна застосувати наведений Дельозом [8] платонівський поділ на два виміри: вимір обмежених речей фіксованих якостей, виділення предмета з певними розмірами та вимір чистого становлення, справжнє божевілля перебування одразу в двох змістах, "воно завжди уникає теперішнього і примушує ... минуле та майбутнє злитися в одночасовості непокірної матерії", тут відбувається ствердження двох протилежностей водночас. Отже, і такі цілком раціональні категорії, як простір і час, теж не подаються тут як такі - про них теж доводиться говорити як про переживання. Звичайно, в музиці існують поняття "верху" та "низу", які відображаються в принципі нотного письма. Але вони досить умовні й багато в чому є даниною образності, оскільки треба говорити, скоріше, про інтенсивність напруги: чим вона інтенсивніша - тим "вище" (або ближче до якогось іншого порога). Отже, це поняття не може бути потрактоване як суто просторове. Тому "простір" музичного тексту - це, скоріше, система напружень, які багато в чому є тілесними.

Щодо втілення часу, то про це теж можна говорити лише умовно, оскільки час тут не має іншого прояву окрім розгортання простору звучання, тобто це своєрідна "просторова плинність", яка, з одного боку, вважається "проявом часу", з другого - "боротьбою з часом": тенденція, що простежується в європейській музиці від майстрів школи Нотр-Дам до Вагнера, "добиватися максимальної протягненості музичного руху та віддаляти момент рівноваги", - і до принципово "статичних" композицій кінця XIX - початку XX ст. Європейська культура Нового часу уникає зупинки, яка сприймається як смерть (Руднев вважає, що "страх смерті" з'являється тільки в середині XIX ст. у зв'язку з позитивізмом, втім, відчуття нескінченного руху і уникнення зупинки як необхідності - надбання, принаймні, раннього капіталізму [9]), саме тому, можливо, починаючи з другої половини XVIII ст., виникає особливо уважне ставлення до паузи, цезури, фермати - цього "притримання" музичного руху. Музика втілює час метрично і тонально: "...в слухові час став абсолютним, увібрав у себе простір, який, таким чином, як простір зник". Саме в музиці європейська культура доби "високих швидкостей" і втими від них вбачає порятунок від руху-часу. "Статичності" композиції автори XX ст. намагаються досягти через порушення тональності, подолання тонального потягу.

Отже, "наслідуючи межі, оминаючи поверхню, ми переходимо від тіл до безтілесного" [10], яким є необмежене становлення. Між ідеальною подією та її реальним втіленням проходить лінія відмінності. Наш лабіринт є не сталим простором, не є "ще одним способом" його організації-опису - він є втіленим переживанням необмеженого становлення, яке саме по собі є безтілесним, а отже, і позапросторовим, і в той же час простір в ньому існує як щось втрачене та ще не знайдене, потенційне, - переживання нескінченної мінливої протягненості, яка не має моменту "зараз" (неможливість зупинки), а отже, не має і сталої форми, в той же час вона задає принцип руху (послідовністю напружень). На моменті "послідовності напружень", яка є причиною руху, варто зупинитись. У фізиці від Арістотеля до Галілея, який звернув особливу увагу на це питання, причиною руху вважають "різну щільність" простору (у Платона цей мотив присутній в розмірковуваннях про гармонію сфер, де кожна сфера має власну висоту звучання за рахунок власної щільності). Тобто, "просторовість" музичної інтонаційної напруги з цієї точки зору можна було б інтерпретувати як послідовність звуків "різної щільності", за рахунок чого рух відбувається від "більш щільного" до "менш щільного". Втім, скоріше треба говорити не про звуки "різної щільності", а про інтервали, "щільність" (тобто, напруженість) яких визначається їхнім положенням в ладі.

Це дуже цікава аналогія (можливо, навіть цікавіша за аналогію закономірного співвідношення між науковими теоріями та світовідчуттям певної доби), але вона знову-таки може привести до вульгарного розуміння музичного мімесису як побудови буквально-просторової картини відносин у світі. Адже музичний "простір" не є простором у чистому вигляді, оскільки форма є процесом, так само як нема тут часу - це твердження рівноцінне твердженню про те, що "музика є чистим часом", оскільки йдеться про процес. Але цей процес є формою, тому вірніше було б казати про континуальність - синтез, перемішування простору та часу, - втілену у вигляді "форми-процесу".

Звуковий простір певної доби включає всі "засоби музичної виразності", за допомогою яких відбувається втілення музичного континууму. Велике значення для реконструкції світовідчуття певної епохи, стилю, школи має те, які саме засоби добираються для фіксації переживання - як уявляється і будується власний лабіринт. "Зміст є подія, за умови, що подія не змішується зі своїм просторово-часовим здійсненням стану речей", - пише Дельоз, але тут нас цікавить саме просторово-часове здійснення стану речей події в плані співвідношення звукового простору (сукупності музичних текстів) та переживання чистого музичного буття, співвідношення, для окреслення якого ми скористалися міфологією лабіринту.

1. *Аристотель. Поэтика* // Аристотель и античная литература. - М.: Наука, 1978.

2. Вмирання Нарциса, якому не можна було дивитися в дзеркало, починається з цього моменту, оскільки Луна зіграла роль саме дзеркала, і спонукала, таким чином, Нарциса ідентифікувати себе з певним образом, а отже, і до віднайдення кордонів власного буття - образу власного тіла. - *Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте* // *Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда*. - М.: Логос, 1997.

3. *Ямпольский М. Демон и лабиринт* // НЛО. - 1996.

4. *Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения* // НЛО. - 1995. - № 13.

5. *Хайдеггер М. Вещь* // Историко-философский ежегодник. - М.: Наука, 1989. - С. 284-296.

6. *Ямпольский М. Вказ. праця.*

7. *Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей*. - М.: Художественная литература, 1990.

8. *Делез Ж. Логика смысла*. - М.: Академия, 1995.

9. *Руднев В. Морфология реальности*. - М.: Гнозис, 1996.

10. *Делез Ж. Вказ. праця.*

Shchotkina K.

'THE LABYRINTHS' OF MUSIC CULTURE

In this article there was made an attempt to find some common points between musicology and complex of humanitarian discourses, which is obligatory both for modern humanities and contemporary music. Also author tries to discover a general approach to exploration of musical texts having a purpose to stress on some ontological points and reconstruction of "worldviews" or rather perceptual models of outer world.