

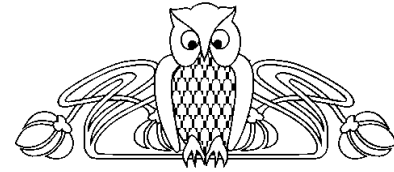


УДК 78.01

КРИТИКА ЯЗЫКА: РАЗРУШЕНИЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ МУЗЫКИ

И.Н. Нехаева

Саратовский государственный университет
Ira-Nekhaeva@rambler.ru



В статье представлен критический взгляд на символическую природу музыкального искусства, являющийся условием определения музыки как незаинтересованного, не-символического, беспредметного, а также не-знакового пространства.

Ключевые слова: символ, художественный образ, знак, изобразительность, историческое разрушение.

Critics of Language: Destruction of Symbolical Nature of Music

I.N. Nekhaeva

In article is submitted the critical sight to symbolical nature of the musical art, being by a condition of definition of music as disinterested, symbolical, pointless and also signless space.

Key words: symbol, artistic image, sign, representness, historical destruction.

Совершенно очевидно, что рассмотрение музыкального искусства в плоскости его символической интерпретации является благодатной почвой для исследований искусствоведов и культурологов. Однако нынешнее положение дел, которое, в частности, связано с глобальными изменениями, произошедшими в области анализа языка, заставляет отнестись не столь упрощенно и поверхностно к поставленному вопросу, но критически, начиная с сомнения в непосредственной данности символического характера музыки.

В связи с этим, если *символом* считать определение знаково-образной функции способности воображения, и в переводе с греческого *σύμβολον* – знак, опознавательная примета, то наиболее существенной представляется специфика самой способности воображения, которую, с точки зрения Канта, возможно отнести как к чувственной форме, так и к рассудочной, поскольку она разворачивается в актах созерцания, всегда чувственных, то и «...способность воображения ввиду субъективного условия, единственно при котором она может дать рассудочным понятиям соответствующее созерцание, принадлежит к чувственности...»¹. При этом сама деятельность воображения, осуществляемая в

синтезе, проявляется спонтанно в акте определения, поскольку не является только определяемым, подобно чувствам, следовательно, способность воображения может а priori определять чувство согласно его форме и соотношению с единством апперцепции, что «...есть действие рассудка на чувственность и первое применение его (а также основание всех остальных способов применения) к предметам возможного для нас созерцания»². Таким образом, воображение как способность в своем осуществлении обладает неоднородной природой, что также дает основание говорить о двойственном характере структуры символа: с одной стороны, символ – это *образ*, с другой – *знак*, поэтому необходимо прежде рассмотреть феномены «образа» и «знака» как самостоятельные и противоречивые в установлении онтологических аспектов музыкального искусства. Затем определим внутренние условия, диктуемые природой данных феноменов и проявляемые ими в процессе саморазрушения символа.

Прежде всего, обратимся к «образу», но не в интерпретации «художественного образа» в различных сферах искусства, а соотносительно с самим его естеством, с осуществлением процесса становления образа в его непосредственности. Речь пойдет о *диалектическом образе*³, о формообразовании, трансформации, являющихся следствием непрерывных *деформаций*. Если образ рассматривать в *вертикальном* и *горизонтальном* отношениях, то вертикалью будет его диалектичность, а горизонталью – историчность. Согласно мнению В. Бенямина, определение диалектического образа должно учитывать смысл переплетения произведенной формы и постигнутой, т.е. «прочтенной», переработанной в письме. При этом смысл формы, выявленной в письме, являет-



ся *фигуративным* и представляется носителем и производителем истории⁴. Следовательно, деформирующее начало образа заложено в нем изначально и не может являться отправной точкой в определении оснований музыкального искусства.

Следует далее отметить, что образ в своей диалектичности неоднозначен, поскольку диктует смысл символа, сквозь образ смысл становится прозрачным, поэтому с самого начала необходимо конкретизировать те условия, при которых возникает потребность говорить о «смысле». Следует признать, что это происходит в момент осуществления эквивокального акта, в результате которого совершается «накидывание» определенного содержания на тот или иной музыкальный материал, т.е. «музыкальный смысл», четко отделяясь от самой музыкальной ткани (когда мы говорим о смысле определенного музыкального произведения, то невозможно не заметить всегда присутствующий зазор между музыкальным материалом и смыслом, причем последний может быть любым), как бы дополнительно накладывается на музыкальное звучание. Следовательно, «музыкальным смыслом» можно назвать определенный образ или содержание, возникающее в результате осуществления эквивокального акта способностью воображения; напротив, часто встречающееся выражение «музыкальная мысль» необходимо интерпретировать как последовательное (связное) интонирование. Согласно Б. Асафьеву, интонация является носителем музыкального содержания, которое, вероятно, имеет некое иное наполнение, чем «содержание» в обычном представлении, и в этом музыковед видел специфическое отличие музыки от речи, где главная смысловая нагрузка лежит на слове, а интонация играет лишь вспомогательную роль.

Необходимо особо подчеркнуть, что для познания, которое осуществляется, скорее, при помощи языка, нежели музыкальной материи, нужно иметь, прежде всего, понятие, посредством которого вообще может мыслиться предмет, а также созерцание, через которое предмет дается. В противном случае,

понятие без сопутствующего ему созерцания предмета было бы мыслью по форме, но осуществлялось бы без продуцирования знания, что невозможно. Соответственно, понятие «музыкальная мысль» есть метафора, поскольку она, во-первых, не имеет интенции на предметы действительности; во-вторых, в связи с отсутствием данной интенции, она не поглощается предметом и, являясь неограниченной, «показывается» в способе своей данности как таковая; в-третьих, лишена значения, поскольку смысл данной формы мысли, если о таковом вообще возможно говорить, не требует определения истинности при переходе в свое значение, упоминание о котором приводит данное положение дел к абсурду. Таким образом, мысль, которая с необходимостью несет определенный смысл в рамках языка, имеет априорную способность к переходу от смысла к значению. В этом раскрывается принципиальная оппозиция музыки и языка, поскольку любое суждение с необходимостью содержит переход от уровня мыслей к уровню значений, при этом наличие мысли представляется недостаточным потому, что нас, прежде всего, интересует ее *истинностное* значение⁵. Отсюда вполне очевидным является сам факт отсутствия значения в музыке, так как музыкальное произведение, безусловно, не может быть истинным или ложным.

Известно, что процесс смыслообразования подчинен определенным правилам, которые не ограничивают, а образуют смысл, поскольку он не может появиться при полной свободе или при полном ее отсутствии, в связи с чем режим смысла – это режим контролируемой свободы⁶. Данное представление созвучно мнению Ю. Кристевой, которая акцентирует произвольный характер⁷ символической природы, в частности, отмечая, что различие, приводимое в широко известной классификации знаков Ч. Пирса между *иконой*, *индексом* и *символом*, основано, прежде всего, на типе отношений между знаком и объектом, символу же дается следующее определение: «[символ] отсылает к объекту, который он обозначает в соответствии с *законом*, обычно посредством соединения



некоторых общих идей»⁸. Напротив, в музыке если и возникает «музыкальный образ», то он всегда уже *после* звучания музыки, что объясняется обычным функционированием способности воображения в отношении к восприятию музыкального материала. При этом некорректно то, что возникает после звучания, определять в качестве основания музыкального пространства, поскольку данный образ мог бы и не возникнуть или возникнуть в ином качестве, т.е. конкретика образа не обладает предикатом всеобщности и необходимости. В связи с этим один из современных западных музыковедов Х. Эггебрехт отмечает: «музыкальный смысл можно реально описать лишь музыкальным способом»⁹. Исходя из этого следует, что приписывание музыке не-музыкальных, а в данном случае – языковых характеристик некорректно, поскольку такой подход уничтожает всякую возможность исходить из природы самого музыкального феномена. Это приводит к поверхностному и упрощенному взгляду, спецификой которого является, с одной стороны, интенция вовне, «опредмечивание» мысли, которое рождает вполне конкретное и определенное содержание, отсутствующее в музыке, поскольку она не отсылает к предметам реального мира и не познает их. С другой стороны, осуществляется, если так можно сказать, полное обесточивание деятельности познавательной способности, или, вернее, происходит ущемление возможности этой способности разворачиваться в нужной для нее плоскости, и, в данном случае, этой плоскостью является именно музыкальное искусство, а не языковое пространство с его смыслами, символами, знаками.

Отнюдь неслучайно суть вышеизложенных рассуждений совпадает с представлением И. Канта о «символическом», а вместе с ним и об *изобразительности*, которая непосредственно связана с символом и тем самым является еще одним условием разрушения символической характеристики музыки, поскольку музыкальное искусство не может ничего изображать или отображать, а если последнее и случается, то всему причиной стремление «перевести», понять, объяснить

музыкальное произведение путем выявления вполне конкретных смыслов, которые в результате своего производства всегда разные¹⁰. Однако И. Кант идет дальше: он рассматривает уже не отношение означающего и означаемого, в результате чего возникает символ, а характеризует саму способность *представления*, которая вырабатывает данный феномен «символичности». Так, в частности, рассматривается интуитивный способ представления, который может быть разделен на *схематический* и *символический*. Они оба являются *гипотипозами*, т.е. изображениями (exhibitions), а не просто характеристиками или обозначениями понятий посредством сопутствующих чувственных знаков. Последние не содержат ничего, что принадлежало бы к созерцанию объекта, поэтому служат исключительно средством репродуцирования по присущему воображению закону ассоциации и тем самым принадлежат к субъективному намерению. Таковыми являются слова либо зримые (алгебраические, даже мимические) знаки в качестве выражений для понятий¹¹.

Вместе с тем существует иная точка зрения, согласно которой «...в отличие от обычных знаков символ содержит в себе возможность дальнейшего развертывания (развития) свернутого в нем смыслового содержания»¹². Из сказанного следует, что именно наличие акцентированной содержательной стороны, или означаемого, отличает символ от знака, что совпадает с мнением Р. Барта, который писал: «...знаковая система основывается не на отношениях означающего и означаемого (такое отношение может быть основой символа, но не обязательно знака), а на отношениях между означающими; *глубина* знака ничуть не придает ему определенности; важно, какое место он занимает, какую роль играет по отношению к другим знакам, каким образом он систематически походит на них и отличается от них; любой знак существует благодаря своему окружению, а не благодаря своим корням»¹³. Без сомнения, данная констатация выявляет еще одну причину, согласно которой становится



возможным говорить о разрушении символической природы музыки, а именно – об историческом разрушении.

Существует мнение, что позднее Средневековье (XII–XV вв.) – это переходный период в истории европейской культуры, поскольку на смену символическому мышлению приходит знаковое, а до XII в. символическая модель, характерная для общественной жизни Европы, находит яркое проявление в литературе и живописи. Следует подчеркнуть, что семиотическая практика до XII в. космогонична, поскольку ее элементы (символы) отсылают к одной или нескольким универсальным, трансцендентным сущностям, не репрезентируемым и не познаваемым. Таким образом, трансцендентные сущности связаны однозначными отношениями с намекающими на них единицами, и символ не «похож» на символизируемый им предмет, к тому же два пространства (символизируемое – символизирующее) отделены друг от друга и не сообщаются между собой. Вместе с тем одной из особенностей символической семиотической практики является то, что «ключ» символического дискурса дается уже в самом начале, тем самым траектория семиотического развертывания предстает в виде кольца, где конец одновременно есть начало. Следовательно, функция символа предшествует самому символическому высказыванию, а отсюда проистекают общие особенности символической семиотической практики – количественное ограничение символов, их повторение и обобщенный характер. Начиная с XII по XV в. понятие символа, постепенно размываясь, однако, полностью не исчезает, но поддается трансформации, создающей условия для его перехода в знак. С этого момента подвергается сомнению трансцендентная сущность, лежащая в основе символа и, якобы, являющаяся его потусторонней опорой. Соответственно, символ уступает место напряженной амбивалентности знаковой связи, которая стремится достичь схождения и отождествления соединяемых ею элементов, возникает диалог между двумя несводимыми друг к другу, но сходными элементами.

Таким образом, тип мышления, характерный для перехода от символа к знаку, характеризуется, прежде всего, способностью означивающей единицы сочленяться не только с самой собой, т.е. повторяться, но и с другими, часто противопоставленными ей, что приводит к замене моновалентной структуры (символической) гетеровалентной, разорванной, двойственной. Рассмотренный в отношении семантического уровня данный переход знаменуется заменой дискурса, проповедующего доброту, нежность, любовь, который преобладал в XIII в., иным дискурсом, подчеркивающим страдание, боль, смерть.

Наконец, решающим этапом при переходе от символа к знаку в средневековом дискурсе является *номинализм*, который, выступая против символического мышления, представленного как в реализме, – речь идет об учении платоновского толка, в котором универсалии, или абстрактные единицы, рассматриваются как существующие независимо от интеллекта, – так и в концептуализме, в котором они признаются существующими, но производными от разума, прежде всего, отрицает реальное существование универсалий, вследствие чего система символов лишается былого равновесия, поскольку единичное не может быть универсальным. Упор делается на единичности каждой вещи и она рассматривается как автономная по отношению к ее трансцендентному фону, так как представляется невозможным, что при одном понимании одна и та же вещь может быть единичной и одновременно, но при другом понимании, универсальной, ибо вещь как единичная сама по себе никаким образом не может быть универсальной ни при каком понимании. Следовательно, любая реальность единична, а универсальное существует лишь в понятии.

В итоге, констатируя различие между «понятием» и «термином» и сделав акцент на втором, номинализм открыл дорогу такому типу мышления, которое оперирует «терминами» (именами) как знаками, а не символами. Таким образом, знаки, означивающие сами по себе, т.е. без опоры на репрезентируемую ими идею или на свойства смысла или



атрибуты, которыми они могли бы обладать независимо от повествовательной комбинаторики, куда они входят, обладают специфическим свойством, олицетворяющим переход от символа к знаку¹⁵.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что определением основных причин разрушения символической интерпретации природы музыки являются отчасти причины внешние, касающиеся исключительно процесса развития самой символической формы, однако при этом продолжающаяся элиминация музыки языковым пространством требует иного, метасимволического прочтения, поскольку в процессе созревания символическая форма, во-первых, приходит к своему историческому разрушению, т.е. возникает естественный переход от символического способа мышления к знаковому; во-вторых, непосредственная соотнесенность символа с «предметностью» или с его содержательной наполненностью, а также непременное присутствие означающего и означаемого способствуют определению конкретики образа, что является чуждым самой музыкальной природе; в-третьих, диалектичность образа и лежащая в его основе деконструкция символа, казалось бы, содействуют и отвечают музыкальной специфике, однако по своей структуре образ всегда имеет привязку к слову или предмету, некую соотнесенность с чем-то вне его существующим или не существующим¹⁵, что сразу его «опредмечивает» и тем самым противопоставляет музыке. В-четвертых, исходя из третьей посылки, следует особо отметить ассоциативную природу символа, его гипотипозичность (изображение *subjection sub aspectum* – наглядное изображение). Таким образом, музыкальное искусство, лишаясь возможности обладать «символическостью», тем самым освобождается от «языковой призмы», сквозь которую оно вынуждено влачить «не-свое» существование, поскольку как только мы провозглашаем музыку языком, она теряет

свою природу, свое Я. При этом в результате такого «очищения» появляется надежда на возможность иного подхода к музыке с непременным учетом ее индивидуальной природы, специфики и особенностей, что, без сомнения, накладывает на искусствоведов и культурологов дополнительные обязательства, а последние требуют усилий, не для того, чтобы идти по проторенной, однажды выбранной дороге, а чтобы попытаться критически отнестись к своим достижениям и постараться по-новому взглянуть на музыкальное искусство.

Примечания

- ¹ Кант И. Критика чистого разума / И. Кант. М., 1994. С.110.
- ² Кант И. Указ. соч. С.110.
- ³ См.: Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. СПб., 2001. С.148.
- ⁴ См.: Benjamin W. Paris, capital du XIX siècle. Le livre des Passages / W. Benjamin; ed. R. Tiedemann. P., 1989. P.479–480.
- ⁵ См.: Фреге Г. Смысл и значение / Г. Фреге // Избр. работы. М., 1997. С.25–49.
- ⁶ См.: Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. М., 2003. С.197.
- ⁷ См.: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. М., 2006. С.79.
- ⁸ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. М., 2004. С.413.
- ⁹ Цит. по: Чердниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т.В. Чердниченко // К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989. С.55.
- ¹⁰ См.: Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен / Ж. Деррида. СПб., 2002.
- ¹¹ См.: Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. М., 1994. С.194–195.
- ¹² См.: Щербинин М.Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (Опыт эстетической антропологии) / М.Н. Щербинин. Тюмень, 2005. С.21.
- ¹³ См.: Барт Р. Система моды... С.61.
- ¹⁴ См.: Кристева Ю. Указ. соч. С.413–420.
- ¹⁵ См.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М., 1989. С.297.