

УДК 78.01

DOI: 10.17223/22220836/32/9

С.Г. Фархутдинова

## **ХУДОЖЕСТВЕННО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА КАК ОСНОВА СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА: ПОИСК МЕТОДОЛОГИИ**

*В статье рассматриваются формы выражения сущности музыкального текста. Присущая музыкальному тексту внутренняя динамика и глубинность представлены автором в контексте «логос-мифа» (термин Д. Вико), который по-разному интерпретируется в концептуальных положениях о теории-мифа Э. Кассирера, К. Леви-Стросса, А.Ф. Лосева, К.Г. Юнга. Представляется возможным проанализировать функциональные признаки проявления художественно-мифологической картины музыкального текста, в основе которой заложена логическая цепочка различных по смыслу значений, олицетворяющих ту или иную грань сущности мифа.*

Ключевые слова: музыкальный текст, семантика, логос-миф.

Положения музыкальной семантики представляются весьма актуальными в современном искусствознании, поскольку возможности, методология, которыми обладают науки о знаках, позволяют раскрыть идеи и смысл музыкального языка. Следует подчеркнуть, что содержание искусства, имплицитно «свернутое» до музыкального знака, есть художественно-эстетическое выражение в произведении культурно-исторической картины времени его создания и его множественные культурные значения, обогащенные новыми событиями эпохи.

С другой стороны, постижение сущности мифа именно в XXI в., его вне-временное пребывание в музыке оказывается весьма актуальной проблемой. В первую очередь, миф является эстетической категорией, поскольку мифопоэтичность как закономерность порядка выступает материалом искусства, а образование неомифологизмов представляет определенную форму мышления, актуальную для разных эпох.

В настоящей статье в обращении и привлечении концептуальных положений отечественных и европейских авторов создается попытка познать глубинные пласты музыкального текста, его связи с мифом. Научно-художественное обоснование мифа дает возможность познать структуру содержания музыкального текста, его логическую последовательность в пространственно-временных прочтениях логос-мифа в музыке.

Выявить смысл музыкальных текстов в произведениях искусства вызывало интерес отечественных исследователей – Б. Асафьева, В.В. Медушевского, Ф. Лосева и зарубежных философов – Э. Кассирера, К. Леви-Стросса. Нам представляется возможным выразить объективные стороны формообразований музыкального текста, лексико-семантические модели интонационной пластики языка. В этом плане именно искусствоведение позволяет сформировать методологию рассмотрения моделей музыкальных текстов. С другой

стороны, мыслеформы, сложившиеся в эволюции культуры в виде поэтического мифа, художественно проецируются в звучание музыкального текста.

Музыкальный текст – это композиционно оформленная целостность, в которой взаимодействуют различные музыкально-выразительные средства – элементы, образующие форму, в дальнейшем – образ музыкального произведения. Каждый элемент (мелодия, гармония, контрапункт и т.д.) представляет совокупность средств музыкального изложения, в котором доминируют те или иные **стилистические особенности музыкального языка композиции: это могут быть риторические вопросы, восклицания, антитеза и многое другое.**

В ходе развития искусства музыкальная интонация постепенно приобретала свои специфические качества, делающие ее, по выражению Б. Асафьева, «своего рода проводником в сложном лабиринте музыкальных образов». Специфику интонаций можно различить по совокупности понятий и нотных обозначений, связанных с оттенками громкости звучания, динамики, тембра. Каждый последующий музыкальный звук – это система порождений и продолжений звуковых потоков. Другое качество музыкального содержания суть интонационные функции музыкальной речи, выполняющие роль выразительных элементов. По существу, любая выразительная речь образует мелодию слов. На этом в значительной мере строится ораторское искусство, в котором и используется выразительность произношения. В музыкальных интонациях находят выражение нарастания и спады напряжения, образующие своеобразные интонационные «волны».

Кристаллизуясь, музыкальная мысль, по мнению В. Медушевского, образует семантическое поле, которое можно условно отнести к семи типам взаимодействия. К первому типу музыкального взаимодействия он относит импульсивность мелодико-фактурного изложения, которое может иметь как светлую окраску (лад, регистр), так и печальную, унылую (лад, регистр). Ко второму типу семантического взаимодействия В. Медушевский относит скорбные интонации (нисходящие хроматизмы), передающие состояние нарастающего напряжения, томления (обостренные ладовые отношения – скорбь). К третьему типу он причисляет метафорический перенос, который зависит от лексико-семантического варьирования в сторону расширения (полнота фактуры, наполненность пространства звуками, полнота чувств) или, наоборот, в сторону сужения (фактурная дробность, разорванность звукового пространства, дробность чувств). Четвертый тип определяет подавление семантики, замену значения на противоположное: радость – печаль, свет – мрак. Пятый тип – это отсечение полисемии, что проявляется как результат лексико-семантического варьирования, где лексика значений выражается в нескольких вариантах и представляет собой поэтику вербального текста (стихотворного, молитвословного, прозаического). Все выразительные элементы подчинены грамматике строения музыкальной формы, его типу композиции, структуре, стилю, под которыми понимается целостная организация музыкального артефакта (содержания) в совокупности мелодики, гармонии, ритма, фактуры и склада. В свою очередь, разговорные «лексемы» служат для обнаружения как общих (родовых, денотативных), так и дифференциально-различительных (коннотативных) компонентов, основных и периферийных. Шестой тип семантического взаимодействия показывает

междууровневые противоречия, несоответствия, преувеличения: деформация в структуре эмоции. Этот композиционный тип структуры музыкального содержания находится на функционально-процессуальном уровне художественной идеи и художественного образа. Седьмой тип представлен в параллельном взаимодействии лексически между собой похожих по значению понятий, но различных по своей окрашенности и стилистике выражения (синонимия): скорбные интонации, усиление, функциональные тяготения, устремленность [1. С. 28].

Таким образом, исходя из концептуальной теории В. Медушевского и представленной им типологии «алгебры семантических взаимодействий», можно утверждать, что лексико-синтаксическая модель формообразований в построении музыкально-интонационной мысли представляет собой поэтику высказываний в форме «логос-мифа», которую еще в XVIII в. Джамбаттиста Вико описал в своих трактатах. Упомянем здесь, что философ создал «вечную идеальную историю», в которой логос на начальном этапе движения «исторической формы» является мифом. Логос-миф, накапливая опыт, становится первоосновой абстрагирования. Миф в представленных трансцендентных категориях в контексте мифопоэтики формирует различные константы, в которых логос-миф трансформируется в логос-константу логики [2. С. 128].

Уникальная теория об интонационной природе музыки отечественного учёного В.В. Медушевского говорит о важнейших ориентирах в отношении жанра музыкальной поэтики – эпическом, драматическом, лирическом. Музыкальная поэтика – выразительный смысловой исток, подобный различным типам высказывания, повествования, диалогичности, поясняет логику мысли, закреплённую в главных признаках стиля и жанра. Информационная сущность музыкальной поэтики становится близкой к мифологической модели, которая раскрывается в своеобразно осмысляемых новых структурах или, говоря словами Б. Асафьева, различных «состояниях тонового напряжения». В свою очередь, «тоновое напряжение» взаимосвязано с типом высказывания – это повествование или диалог, вопрос или ответ. Всё зависит от конкретного чувства или эмоции, которые необходимо «произнести» музыкальными средствами, такими как звуковысотность, громкость, тембр, артикуляция, динамика.

Модель анализа языка в концепции К. Леви-Стросса чрезвычайно плодотворна, представляя собой логическую последовательность метафор, взятую из основ французской лексики: *voie* («путь») и *voix* («голос»), в которых омофония пары слов возникла в силу особенностей законов фонетики, передающих двусмысленность. Согласно положениям Леви-Стросса, двусмысленность заключается в том, что в смысловое значение слова «путь» исследователь вкладывает историко-культурную судьбу масок в рамках их передачи от одной общности к другой и судьбу представляемого ими сообщения – отклика на их «голос», с неизбежностью разложимый на компоненты, трансформируемый и всякий раз по-иному воссоздаваемый [3. С. 56].

Следуя логике Леви-Стросса, можно утверждать, что музыка трансформирует и поэтику речи, поскольку базируется на функциональной системе мелодической структуры ритма, в свою очередь, ритм – исходный природный континуум. В основе слова «ритм» – греческий корень (*rhein*), что в переводе

обозначает «течь». Значение мелодической структуры ритма в произведении искусства велико, оно полностью зависит от синтаксиса музыкального языка, его динамики и строения, которое передаёт содержание и характер музыки. Он может быть как повелительным, так и покорным, как величавым, так и робким, как мрачным, так и жизнерадостным, как скорбным, так и ласковым, как ораторским, так и убеждающим, как стихийным, так и упругим, полетным. Отдельно взятая структура мелодии – распев лирической поэзии – представляет собой поэтику чувств, эмоций, волевых устремлений, в связи с этим образовавшаяся ритмопластика языка обогащается за счет добавочных значений.

Например, динамика развития музыкальной драматургии представляет взволнованное, динамичное (иррациональное) состояние души, которое воплотится в философских устремлениях немецкого композитора XIX в. Р. Вагнера. Значимым жанром вагнеровской драмы станет легенда, в которой главный ее персонаж – драматическая личность – представляет образ-символ, в котором воплощены национальный дух и мощь определенной философской системы.

В поисках единства и границ мифа и музыки мы находим логическую последовательность в развитии драматургии, а также в теоретических выводах по исследованиям о музыке: это «континуально-дискретное», по К. Леви-Строссу, означает непрерывное, заполняющее всё пространство субстанцией архаических природно-неорганизованных звуковых потоков, связанных с высотностной дискретно-разделённой шкалой любых алгоритмов тона определенного порядка. В этом смысле музыкальное пространство преодолевает метаморфозы мифомышления, когда бесконечность приравняется к неупорядоченности и онтологически отрицательна. Напротив, синтаксически оформленная интонационная пластика языка представляет собой скрытое сравнение или перенос значения (метафору), являясь результатом художественного вмешательства, направленного на **освобождение от периферийных смысловых нюансов в пользу немногочисленных основных** смыслов континуума. В музыке «древний хаос» оживает, он требует порядка и пробуждения энергии мифа. В этом смысле идея единства музыки и мифа, как содержание мифа, так и музыки для К. Леви-Стросса представляется в виде целостной системы, в которой созвучны образы и Серебряного века, и дионисийской стихии, надличной силы мифа или неомифологизма XX в. Этот архаический континуум касается глубинного, абстрактного аспекта общности мифа и музыки [4. С. 114].

Сущность мифа, её художественно-эстетическая категория есть способ воплощения конкретного аффекта. В теории и диалектике рассуждений А.Ф. Лосева о мифе находим прямой ответ сочетания в нём синтеза двух характерных черт как поэтической, так и реально-вещественной действительности. От первой, считает мыслитель, миф берет всё наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От второй – все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, всю осуществленность и напряженность бытия, всю стихийную фактичность и телесность, всю его неметафизичность. Фантастика, небывалость и необычайность событий даны как нечто простое, наглядное, непосредственное и даже наивное [5. С. 62]. Например, обращение композиторов-романтиков к фантастическим образам связано с желанием

уйти в мир грёз, в сферу чистого вымысла, чистой фантазии. Фантастическая тема – это гофманианство; идейно-образный мир – это гофмановские тени: всё проносится, словно дуновение, – связаны не только с фигурой Гофмана, но и с фигурой композитора Р. Шумана.

Теснейшую связь музыки с мифом обосновывает и К. Леви-Стросс: миф изначально «музыкален», считает мыслитель, музыка же мифологична, поскольку усвоила структурные нормы мифа (контраст, повтор, ритм, цикличность и др.); возможно, именно поэтому в музыке часто проявляются мифологические сюжеты и глубинные мифологические модели.

Музыкальный текст, накопивший огромный опыт воплощения звуковой природы, расположен в различных архетипах подсознания, эмоциональных состояний, и, трансформируясь, образует константу логики, которая может творчески претворять музыку в тысяче нюансов. Но нет смысла рассуждать о музыке без понятийного круга дефиниций логоса, соответствующих определенному музыкальному языку стилей, эпох, композиторских школ. Они оживут и наполнятся смыслом в случае «вживания» в текст (по В. Дильтею), в котором прочитываются все архетипические явления смыслообразующей константы. Архетипы, как подчеркивает К. Юнг, оживают только тогда, когда они что-то значат для человека и открывают ему это значение [6. С. 76–78]. Рефлексия музыкально-интонационного логоса осуществляется в процессе дробности мельчайших смысловых частиц, обретая форму медитативной интонации – до образа размышления, в отношении жанровой семантики авторского высказывания – монологичности, исповедальности тона – до симфонических концепций Человека Познающего (В. Медушевский).

Применяя приведенные выше методологические положения отечественных и европейских исследователей, приведем некоторые примеры того, **какие исторические судьбы трансформируются и воссоздаются, возрождаются и варьируются художниками-композиторами.**

Воплощением символа смерти стала мелодия средневековой секвенции «Dies irae». Её использование позволяло композиторам высказать своё отношение к «вечной» теме в искусстве – теме жизни и смерти, что и стало основным содержанием произведений Ф. Листа, К. Сен-Санса, Н.Я. Мясковского, М.П. Мусоргского, также как и «мотив судьбы» Л.В. Бетховена – прометеевское начало, творческая энергия, высокое утверждение человеческого самосознания. В некоторых случаях композиторы, повествуя о личном, используют «чужие» темы-цитаты, во многом определяющие тайный смысл. В некоторых случаях преломление интонационных моделей XIX в. обозначает гротескно-эксцентрический облик, родившийся в стиливой переплавке у Д. Шостаковича, впитавший в себя интонационно-фактурные формулы Й. Гайдна, К.М. Вебера, Л.В. Бетховена.

Возрождение античных традиций и образов подтверждает эпоха классицизма, она обращается к античным образам и их образцам мышления, последующее развитие получает и лирическая трагедия, образовавшаяся в оперном искусстве. Так, с помощью мифологических сюжетов и образов композиторы итальянской оперы стремятся создать средствами музыкального театра некий символический образ фантастического мира, возвышающийся над повседневной действительностью. Сложившийся строгий стиль, классический синтаксис становится явлением исторически локальным, который ориентируется

на сохранение порядка и гармонии. Этот сложный сплав классически оформленных веками традиций нашел отражение в стилистической технике письма И. Стравинского. Композитор один из первых обращается к формам мышления, жанрам, типичным для стиля барокко, отчасти раннего классицизма и позднего Возрождения. Напротив, композиторы-романтики открыли миру огромное количество романтических драм, опер, в которых именно средневековый стиль становится доминирующим.

Таким образом, в настоящей статье были рассмотрены функциональные признаки художественно-мифологической картины музыкального текста, представлена характеристика логических значений, олицетворяющих ту или иную грань сущности мифа в прочтении многогранности семантического пространства музыкального текста.

### Литература

1. Медушевский В.В. К проблеме семантического синтаксиса // Советская музыка. 1973. № 8. С. 20–29.
2. Сини С. Языки и знаки в философии Джамбаттиста Вико // Метафизические исследования. Вып. 12: Язык. СПб. : Алетейя, 1999. 339 с.
3. Леви-Стросс К. Путь масок / пер. с фр. А.Б. Островского. М. : Республика, 2000. 399 с.
4. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М. : Прогресс, 1977. 695 с.
5. Лосев А.Ф. Миф, число, сущность / под ред. А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. М. : Мысль, 1994. 919 с.
6. Юнг К.Г. К вопросу о познании // Человек и его символы. М. : Серебряные нити, 2006. 352 с.
7. Лезьер В.А., Фархутдинова С.Г. Мифопоэтика космоса и человека как встреча мифа и искусства в культуре XX века. СПб. : ИНФО-ДА, 2017. 172 с.

**Svetlana G. Farkhutdinova**, Nizhnevartovsk State University (Nizhnevartovsk, Russian Federation).

E-mail: sve10.71@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 32, pp. 85–91.

DOI: 10.17223/22220836/32/9

### ARTISTIC AND MYTHOLOGICAL ESSENCE OF A MUSICAL TEXT AS THE BASIS FOR THE SEMANTIC ANALYSIS OF WORKS OF ART: SEARCH METHODOLOGY

**Keywords:** musical text; musical sound; semantics; logos-myth.

The article deals with the artistic and mythological essence of a musical text as a basis for semantic analysis of art works. Reading of the musical text as well as understanding of its hidden meanings are embedded in the expressive sound space structures, organized into the artistic and mythological concept of the composition. In the research, the author refers to the basic concepts of the myth theory by such scientists as E. Cassirer, K. Levi-Strauss, A.F. Losev, C.G. Jung, as well as the ideas of V.V. Medushevsky and I. Kant. In the works of the above scientists and philosophers, different forms of understanding the essence of a musical text are revealed. The musical piece may consist of a variety of forms as “algebra of semantic interactions” (V.V. Medushevsky). Thus, it possible to determine the artistic and mythological logic of the content of a musical composition. The internal dynamics and depth of a musical piece are viewed in the context of the of “logos-myth” (D. Vico) concept, which is differently interpreted in the conceptual provisions about the theory-myth of E. Cassirer, C. Levi-Strauss, A.F. Losev and C.G. Jung. It is possible to consider the functional signs of the artistic and mythological picture of a musical text, which is based on a logical chain of various meanings, which personify a particular side of the myth essence.

### References

1. Medushevskiy, V.V. (1973) K voprosu semanticheskogo sintaksisa [On semantic syntax]. *Sovetskaya muzyka*. 8. pp. 20–29.

2. Sini, S. (1999) Yazyki i znaki v filosofii Dzhambattista Viko [. Languages and signs in the Giambattista Vico's Philosophy]. In: Kiryushchenko, V.V. & Malinov, A.V. (eds) *Metafizicheskie issledovaniya. Vyp.12. Yazyk* [Metaphysical Studies. Issue 12. Language]. St. Petersburg: Aletyya.
3. Levi-Strauss, K. (2000) *Put' masok* [The Way of the Masks]. Translated from French by A.B. Ostrovsky. Moscow: Respublika.
4. Saussure, F.de (1977) *Trudy po yazykoznaniyu* [Works on Linguistics]. Translated from German. Moscow: Progress.
5. Losev, A.F. (1994) *Mif, chislo, sushchnost'* [Myth, Number, Essence]. Moscow: Mysl'.
6. Jung, K.G. et al. (2006) *Chelovek i yego simvol'y* [Man and His Symbols]. Translated from German by I. Sirenko, S. Sirenko, N. Sirenko. Moscow: Serebryanye niti.
7. Lezier, V.A. & Farhutdinova, S.G. (2017) *Mifopoetika kosmosa i cheloveka kak vstrecha mifa i iskusstva v kul'ture XX veka* [Mythopoetics of the Cosmos and Human as a Meeting of Myth and Art in the Culture of the 20th century]. St. Petersburg: INFO-DA.