

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008:001.89

Н.А. Брылева

КОНЦЕПТОСФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КУЛЬТУРЫ

«Культура» в статье показана как развернутая семиотическая система, в которой музыкальная культура предстает одной из ее содержательных составляющих. Музыкальный язык – это своего рода концепт, через который устанавливаются и раскрываются внутренние взаимосвязи семиотической системы, формируется определенная музыкальная концептосфера, раскрывающая особенности культуры эпохи.

Ключевые слова: музыкальный язык; концептосфера; концепт; музыкальная информация.

Современная культура представляет собой систему сложных взаимодействий, отражающих все многообразие социокультурного пространства. Музыка составляет важнейший элемент этого пространства. Так, согласно концепции М. Мак-Люэна, современная эпоха является аудиовизуальной, и человек, помещенный в центре событий, даже не участвуя в них непосредственным образом, переживает происходящее, эмоционально реагируя на события. В результате после посещения концерта или иного шоу слушатель-зритель получает мощный эмоциональный импульс, который заставляет его двигаться, кричать, петь. Через музыку, через музыкальные предпочтения мы самоопределяемся, относим себя к той или иной социальной группе, что особенно ярко проявляется в молодежной культуре. Именно в этой среде нередки конфликты, возникающие между сторонниками различных течений. Подобные примеры известны в истории. Так, «война» глюкистов и пиччинистов, поклонников музыки К.В. Глюка и Н. Пиччини, очень напоминает взаимную неприязнь современных фанатов.

В результате в каждом историческом отрезке времени формируется определенный тип отношений в культуре, исходя из которых можно определить стилистику как типическое для той или иной культуры или эпохи. Музыка является феноменом культуры и несет в себе определенную смысло-информативную нагрузку. Она выступает интонационной тканью культуры, осуществляя перевод материальной сущности звуков в «идейно-смысловые конструкции». Через музыкальную интонацию проявляются особенности той или иной культуры; в ней кодируются культурные стили, художественные эпохи с наполняющим их социально-мировоззренческим, духовным содержанием. В музыкальных интонациях аккумулируется и закрепляется социокультурный опыт, отражающийся в «общественной памяти» музыки. Этот накопленный опыт объединяет музыкальные интонации в «локальные» семиотические системы, в которых закрепляются закономерности национального музыкального мышления. Подобные семиотические системы музыкальной культуры направлены на выражение духовного содержания деятельности общества посредством присущей ей способности символизировать социокультурные явления и наделять их смыслом. Культурная семантика является способом выражения взаимосвязи между текстом культуры, который проявляется в музыке, и контекстом культуры, ее типом как смысловой сферой, созданной обществом и выражающейся в тексте. Музыкальная культура как «локальная» семиотическая система является частью общей

семиотической системы культуры. Она представляется средством общения и передачи накопленного опыта из поколения в поколение с помощью музыкальных знаков, языков, текстов, стилей, которые являются средствами трансляции информации.

Так Ю. Степанов утверждает, что вся культура осознается как совокупность концептов и отношений между ними. В его понимании концепт – это основная ячейка культуры в ментальном мире человека. Он имеет многослойную структуру, включающую широкий культурный фон. Р. Барт определяет концепт как всегда нечто конкретное, он одновременно историчное и интенциональное. Концепт помогает восстановить цепь причин и следствий, движущих сил и интенций. В противоположность форме концепт никоим образом не абстрактен, он всегда связан с той или иной ситуацией [1. С. 82].

По Ю. Степанову, принцип эволюционного ряда – это основной принцип упорядочивания материала. Ряды образуют семантические (семиотические) цепи. Между одновременными, синхронными звеньями различных эволюционных рядов могут устанавливаться отношения сходства, образующие «парадигмы», или стили, данной эпохи. Рассматривая структуру эволюционных семиотических рядов, Ю. Степанов отмечает, что «вещи» (средства передвижения, ткацкие орудия, земледельческие орудия) формируют определенные ряды. Аналогичные ряды формируют и «концепты» (понятия о вере, любви, добре и др.). В наиболее типичном случае ряды «вещей» сочетаются с соответствующими им представлениями, «концептами», вступая в отношения знаковости. Так, храм – внешнее выражение и знак «веры». При этом между звеньями отдельного ряда могут вскрываться определенные взаимосвязи: когда нечто от предыдущего звена становится знаком в последующем. Например, «эволюция» автомобиля. Первые автомобили были очень похожи на кареты, а первые электрические лампы получили форму керосиновых или газовых ламп. «Эволюционные семиотические ряды, – пишет исследователь, – показывают, что в сфере культуры замещение одного предмета другим и перенос на второй формы и облика первого – это явление того же порядка, что и перенос имени с одного предмета на другой» [2. С. 604–608].

Представитель британской антропологии Э. Лич считал, что невербальные параметры культуры могут быть организованы в своеобразные модельные конфигурации, заключающие в себе закодированную информацию об особенностях, характерных для того или иного исторического отрезка времени [3. С. 16]. Представитель эволюци-

онной школы Эдвард Тайлор считал, что все явления культуры распределяются по видам, будь то созданные человеком материальные предметы или верования и ритуалы. Эти виды составляют так называемые эволюционные ряды. Основной принцип ряда – это принцип упорядочения материала. Но подобное соединение материала возможно не только по-горизонтали, но и по-вертикали, между самими рядами. Ю. Степанов предлагает рассматривать «знаки-звенья» внутри эволюционного ряда с точки зрения семиотики и именовать такой ряд эволюционным семиотическим рядом. В качестве примера можно вспомнить историю возникновения нотописы и ее эволюцию от букв до специальных символов. Ноты, нотная запись являются знаками-концептами, которые, изменяя свою внешнюю форму записи, сохранили значение материального закрепления «музыкальной субстанции» на бумаге. Соединение знаков-концептов одной эпохи из разных рядов в единое целое дают основание говорить о «парадигме эпохи» или «стиле» [2. С. 605]. Э. Лич предлагает рассматривать разнообразные невербальные параметры культуры, такие как архитектура, мода, музыка – в виде модельных конфигураций, объединяя закодированную информацию по аналогии со звуками, словами и предложениями обычного языка.

Таким образом, музыка выступает сродни концепту, который выстраивается в определенный эволюционный семиотический ряд. Концепт определяется как единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания, в которой отражены знания и опыт человека. Он возникает в процессе анализа информации об объектах и их свойствах. Концепты идеальны и кодируются в сознании единицами универсального предметного кода. Единицы универсального предметного кода имеют предметно-образный, чувственный характер. А его универсальность связана с тем, что он является постоянной константой у носителей языка, хотя и различен у индивидов. К примеру, концепт «университет» вызывает у каждого человека свои ассоциации, образы [4. С. 207–211].

По мнению В. Зинченко, В. Зусмана, З. Кирнозе, концепт аналогичен культуре. И если культура это – макросистема, то концепт представляет собой микросистему. Концепт порождает коммуникацию в системе культуры и порождается ею. Ю. Степанов выделяет внутреннюю форму концепта, которая в сопоставлении «микросистема – концепт» и «макросистема – культура» предстает как «смысловая аналогия создателя артефакта», т.е. создателя этого произведения. Для художественных концептов внутренняя форма очень важна. Принципы аналогии и связанности лежат в основании внутренней формы в теории В. фон Гумбольдта. Так, В. фон Гумбольдт под внутренней формой понимает способность звука вызывать ассоциации «с некогда связывавшимся с ним ощущением». Звук «настраивает душу на присущий данному предмету лад, частью самостоятельно, частью через воспоминания о других, ему аналогичных предметах». Чувственный образ, лежащий в основе слова, настраивает воспринимающего на «нужный лад». Таким образом, можно говорить об аналогии между мышлением и миром, миром и языком [4. С. 174–175]. Подобный механизм, по нашему мнению, действует и в отношении музыкального языка.

Язык культуры – это универсальная форма осмысления реальности, в которой особым образом организованы

существующие представления о культурной картине мира, новые понятия и образы разного рода смысловых конструкций, семиотических систем. Это также и совокупность всех способов вербальной и невербальной коммуникации, с помощью которых передается культурно значимая информация. Язык культуры оказывает решающее воздействие на мышление, имеет определяющий характер в становлении и развитии социокультурного пространства, участвует в познавательной деятельности человека, формируя тем самым его картину мира. Язык художественной культуры всегда отражает этические и эстетические запросы человека культуры. В историческом процессе через систему знаков и символов, посредством культурно-языковой системы, культурное содержание в ценностном измерении передается от человека к человеку.

На протяжении длительного времени в музыкальной культуре складывались определенные стереотипы, устойчивые формы, ассоциативные связи. Прослушанное музыкальное произведение вызывает у человека определенные ассоциации с композитором, стилем, эпохой, пробуждая воспоминания, связанные с этим произведением. К примеру, «мотив вздоха», фанфарные квартово-квинтовые ходы, знаменитая средневековая молитва «Dies Irae», тема «нашествия» из 7-й симфонии Д. Шостаковича. Правоммерно такое сравнение и в отношении нотной записи: формирование семиотического ряда от буквенного обозначения нот, до современных форм записи.

По типу выраженности музыкальный язык, музыку можно отнести к концептам невербального выражения. Хотя Р. Барт утверждал, что «нам известен лингвистический “язык”, мы ничего не знаем о “языке” изображения или “языке” музыки» [1. С. 124]. Но, тем не менее, подходы в изучении языка выработанные лингвистикой, позволяют использовать их в отношении к семиотическому исследованию музыкального пространства. Особо тесная взаимосвязь прослеживается в изучении проблем понимания музыкального языка и его соотношения с языком вербальным. Так, семиотическая природа музыки может трактоваться с точки зрения триады Ч. Пирса. Эта теория послужила основой для построения концепций объяснения музыкального знака Л. Мазеля, А. Сохора, В. Медушевского, В. Холопова и др. [5. С. 133–143]. Так, М.С. Каган включал художественный семиозис в систему форм человеческого общения [6]. Б. Асафьев подчеркивал первоосновность музыкального языка, его структурный характер и глубокую взаимосвязь с моделью естественного языка Ф. де Соссюра: «Музыка нигде не имеет дело с суммой частей, но с отношениями или сопряжениями элементов» [7. С. 278]. По отношению к музыке естественный язык выполняет посреднические функции и, по определению Н. Мечковской, представляет собой «срединную зону семиотического континуума» [8. С. 60].

В свою очередь многообразие систем концептов и констант выражается в концептосфере (Д. Лихачев) и дает целостное представление о национальной культуре и традициях. Концептосфера может быть представлена не только системой языковых знаков, но и другими знаковыми системами, т.к. концепт «проникаем, проникаемо его ассоциативное поле» [9. С. 294]. Совокупность значений, передаваемых культурными традициями, языком, музыкой, объективирующие концепты образуют своеобразное семантическое пространство культуры и

музыкальной культуры соответственно. А сопоставление семантических пространств различных музыкальных культур позволяет выявить музыкальные универсалии, специфику национальных музыкальных систем.

Анализ художественных произведений требует обращения к семантике искусства, в которой отражается соотношение между произведением как знаком культуры и обществом. Это помогает понять социальную значимость произведения и его воздействие на культуру. Знак культуры, в свою очередь, может выступать и в качестве «представителя» предмета, комплекса предметов или свойств, и использоваться для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений или компонентов сообщений какого-либо рода. Он характеризуется способностью представлять некие объекты действительности, фиксировать в предметной, жестовой или интонационной форме сходство между вещами, ситуациями и переживаниями. Хотя в реальности такое сходство может не иметь места в культуре и существовать лишь условно. В результате складывается «множественность норм»: языковых, технических, эстетических, этических, которые, попадая в область искусства, преломляются в нем и начинают служить его целям и становятся внутренними силами для раскрытия многогранности культуры.

Любое музыкальное сообщение, как в форме нотного текста, так и в развернутой звуковой форме представляет собой определенный художественный код, благодаря которому в условиях конкретной культуры общества и отдельного индивида выявляется истинное его содержание, соответствующее авторскому замыслу и в то же время выходящее за рамки авторского послания.

Определенная трансформация произведения во времени глубже раскрывает художественно-образную суть творения мастера, это своеобразное движение художественных кодов в культуре. Искусство, изменяя культуру, функционируя как ценность, изменяется вместе с культурой, т.к. изменяется контекстное поле смысла, изменяется сам человек, его мышление, мировосприятие.

В результате музыкальная информация функционирует в своеобразном «поле культуры», создающем необходимые условия для кодирования и декодирования музыкальных смыслов. Это поле сохраняется в истории музыкального развития благодаря социокультурным традициям. Оно усваивается с помощью художественных образов, сохраняющихся традиций, навыков и играет важнейшую роль как в порождении музыкальных ценностей, так и в восприятии музыки, во многом влияя на процесс

формирования стиля, выбор определенных форм и жанров, дальнейшее развертывание культуры.

Таким образом, культуру можно трактовать как развернутую семиотическую систему, или, как пишет Ю. Лотман, «исторически сложившийся пучок семиотических систем (языков), где система может складываться в единую иерархию (сверхязык), а может представлять собой и симбиоз самостоятельных систем [10. С. 397].

Рассматривая культуру как развернутую семиотическую систему, музыку, музыкальную культуру можно трактовать как определенную музыкальную концептосферу, отражающую особенности создания, восприятия, воспроизведения и передачи музыкальной информации в культуре.

Из этого следует, что «музыкальные звуки – как символы содержательных представлений служат общению только в системе принятых (какой-то социальной группой) норм», отмечает Г. Тараева [11. С. 13]. Если произведение не встраивается в установленную (принятую) систему, оно не принимается слушательской массой, тогда обмен информацией становится невозможной. Например, творчество И.С. Баха в полной мере не воспринималось современниками, и лишь через сто лет было «заново открыто» для всех Ф. Мендельсоном. Подобные примеры известны и в отношении к старинной музыке, свое «второе рождение» она получила в XX в.

Выделяя системно-семиотический подход в музыке, Л. Мазель отмечал, что восприятие музыкальных средств зависит от конкретного контекста данного произведения и, что не менее важно, зависит от «контекста» соответствующей культуры, сложившегося в ней музыкального языка, который представляет собой определенную систему, отличную от системы языка иной музыкальной культуры. Семиотический, «знаковый» угол зрения в изучении музыкальной культуры возникает в связи с коммуникативной природой искусства, его свойствами как средства общения в самом широком смысле» [12. С. 24–35]. Современный человек «переживающий» культуру сейчас, способен к подобному переживанию потому, что у него присутствует «историческая память», а отсюда возможность в потоке времени выделить моменты, определяющие целостный характер и своеобразие соответствующих видов и форм деятельности.

В процессе развития культуры, ее музыкального феномена складывается определенная музыкальная концептосфера, в котором закрепляются типические элементы, формирующие представление о социокультурных особенностях музыкального языка эпохи или культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Степанов Ю. Семиотика концептов // Семиотика: Антология / Ред. и сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 603–612.
3. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Пер. с англ. И.Ж. Кожановской; Авт. ст. Я.В. Чеснов. М.: Восточная литература. РАН, 2001. 142 с.
4. Зинченко В.Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: Учеб. пособ. М.: Флинта; Наука, 2007. 224 с.
5. Денисов А.В. Музыкальный язык: структура и функции. СПб.: Наука, 2003. 207 с.
6. Коган М.С. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1995. 414 с.
7. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 г.: Учеб.-справ. изд. М.: Лабиринт, 1998. 336 с.
8. Мечковская Н.Б. Центральная фрагмент семиотического континуума: оппозиция «искусство – литература – язык» // С любовью к языку: Сб. науч. тр. Москва; Воронеж, 2002. С. 52–61.
9. Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997. 319 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2004. 704 с.
11. Тараева Г. О построении теории музыкального языка // Музыкальный язык в контексте культуры. М., 1989. С. 5–22.
12. Мазель Л. Музыкознание и достижения других наук // Советская музыка. 1974. № 4. С. 24–35.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 15 марта 2009 г.