

КОНЦЕПТОСФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Когнитивное исследование сущностных характеристик пространства музыкального искусства, в котором физическая и психическая реальности объединяются в акте переживания, — увлекательный процесс. Он предполагает распутывание коллизий его бытия в культуре, анализ константных (музыка как текст культуры) и релятивных (смыслообразование в контексте музыкального бытия) единств, обнаружение пропозициональных структур (ментальных единиц, характеризующих взаимоотношения субъекта познания с окружающим миром).

В постижении смысла музыкального текста важно выявить базовые культурные концепты и фундаментальные стереотипы сознания как неотъемлемые составляющие музыкальной концептосферы. В широком плане они выходят за пределы собственно музыки и охватывают закономерности, свойственные другим явлениям действительности.

Концептосфера музыкального искусства как своеобразное семантическое поле культуры содержит в «свернутом», закодированном виде особенности культурных эпох и стилей, их мировоззренческое и духовное содержание, откристаллизовавшиеся типические элементы музыкального языка и речи, формирующие представления об особенностях музыкального мышления и мировосприятия.

Адекватное прочтение произведения музыкального искусства в настоящее время может базироваться на современных научных данных в области междисциплинарного знания, уверенно подтверждающего реальность существования концептосферы и составляющих ее концептов — неких абстрактных сущностей в сознании человека, обобщающих разнообразные признаки мира действительности.

Сам концепт является достаточно изученной когнитивной единицей, функционирующей в мыслительном процессе. В разных философских и лингвистических учениях на сегодняшний день существует множество определений понятия *концепт*.

Одна из дефиниций восходит к П. Абеляру, яркому представителю духовной жизни Средневековья, который рассматривал концепт как форму «схватывания» смысла, как «связывание высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума, преобразующего высказывания в льнущую к Богу мысль». Концепт, по мысли Абеляра, формируется речью, освященной Святым Духом, и потому осуществляется «по ту сторону» грамматики или языка — в пространстве души с ее ритмами, энергией, интонацией [15, с. 141].

В 30-х годах прошлого столетия С. Аскольдов справедливо подчеркивал,

что вопрос о природе концептов (общих понятий) или, по средневековой терминологии, — универсалий, уже в то время был не новым. Известный представитель субъективного идеализма понимал концепт как мысленное образование, замещающее в процессе мышления неопределенное множество предметов одного и того же рода [2, с. 267].

Российский ученый, филолог, семиотик Ю. Степанов считал, что концепт — это основная ячейка культуры в металном мире человека, «пучок представлений», знаний, ассоциаций, переживаний, сопровождающий его наименование [19, с. 40]. В таком понимании роль языка представлялась второстепенной. Язык рассматривался как вспомогательное средство, форма «оязыковления» сгустка культуры, концепта.

В последнее десятилетие XX века понятие *концепт* вновь актуализируется и переосмысливается, что знаменует новый этап в изучении способов и закономерностей взаимодействия языка, сознания и культуры, следовательно — акцентуацию новых аспектов взаимосвязи лингвистики, когнитологии, культурологии, а также психологии, философии и других наук.

Представители «антропологической лингвистики» Н. Арутюнова, Т. Булыгина, А. Шмелев и Н. Алефиренко постулируют семантический подход к концепту, трактуя его как единицу когнитивной семантики. Языковые данные в процессе теоретических исследований постоянно соотносятся с опытными сенсомоторными показателями и рас-

сматриваются на широком фоне культурологического, социологического, биологического и психологического порядка.

Согласно Е. Кубряковой, концепт является результатом столкновения значения слова с личным опытом человека. Известный лингвист-когнитолог считает, что концепт — оперативная содержательная единица памяти ментального лексикона, концептуальной системы мозга (*lingva mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике [5]. Это определение коррелирует с определением В. Телия. С точки зрения ведущего специалиста по проблемам номинации, семантики и прагматики языковых единиц, концепт — продукт человеческой мысли и явление идеальное, присущее человеческому сознанию вообще, а не только языковому. Это конструкт, который не воссоздается, а реконструируется через свое языковое выражение и внеязыковое знание [20].

Отсутствие единого определения можно объяснить тем, что концепт характеризуется достаточно сложной структурой. Она содержит, наряду с понятийной основой, важные социальные, психические и культурные составляющие, которые мыслятся и переживаются носителем языка, включает эмоции, ассоциации, оценки, образы и коннотации, присущие той или иной культуре. Исходя из проанализированных дефиниций, следует, что концепт — это понятие, погруженное в культуру, обладающее эмотивностью, аксиологичностью и имеющее имя в языке.

А. Амрахова, автор первого в отечественной музыкальной науке фунда-

ментального труда, посвященного когнитивным аспектам интерпретации современной музыки, эффективно использует термин *концепт* применительно к музыкальному искусству. Обращаясь к «минимальному смыслообразующему “кирпичику” новой научной парадигмы», исследователь отмечает, что «концепт — это не слово, он гораздо шире по своему смысловому объему», «концепт тяготеет к вероятностным образам и направлен на них, так как постоянно видоизменяется в своей извечной готовности вступать в новые ассоциативные связи. В художественном концепте “родовое” может быть не всегда выражено, чаще — это пересечение ассоциативно заряженных образов» [1, с. 43].

Как утверждает Амрахова, «сегодня мало у кого вызывает сомнение тот факт, что концепт — это “душа” смыслонесущего ментального акта» [1, с. 42]. В своем исследовании музыковед опирается на прототипическую семантику как на «одну из тех немногочисленных методологий, способных не только описывать особенности концептуализации человеком действительности, но и моделировать наиболее вероятные способы функционирования интерпретирующего сознания [1, с. 25].

По мысли современного филолога В. Масловой, «концепты как интерпретаторы смыслов» всегда «поддаются дальнейшему уточнению и модификациям», «они представляют собой реализуемые сущности только в начале своего появления, но затем, оказываясь частью системы, попадают под влияние других концептов и сами видоизменяются» [8, с. 39].

В качестве примера Маслова приводит такой концептуальный признак, как *красный*. С одной стороны, он интерпретируется как признак понятия *цвет* (выработанного зрением человека в процессе распознавания различных предметов внешнего мира), с другой — обогащается новыми характеристиками путем уточнения интенсивности своего цветового тона (пурпурный, алый, багряный и т.д.).

Применительно к музыке, обратимся к такому концептуальному признаку, как *тембральный*. Он истолковывается как признак понятия *окрас*, в данном случае выработанного слухом человека и характеризующего звук музыкального инструмента или голоса («хрустальный», «мягкий», «нежный» в отношении звучания флейты, «яркий», «резкий» — трубы, «матовый», «глухой» — гобоя, «хриплый», «глубокий», «бархатный» — фагота и т.д.). Этот признак обретает большую определенность, обогащаясь новыми характеристиками в связи с конкретным инструментом, совокупностью признаков различных звуков, извлекаемых на нем, включая приемы исполнения (к примеру, на фаготе — двойное и тройное стаккато, четвертитоновая интонация и др., востребованные в сочинениях композиторов-авангардистов).

Расширяя представление о концепте, можно утверждать, что концепт — многомерное образование, включающее не только понятийно-дефиниционные, эмотивные и аксиологические характеристики, но и коннотативные (от лат. *connotatio* — добавочное значение,

в смысле сопутствующего значения языковой единицы), образные, ассоциативные референции.

Как верно указал Р. Павиленис, «усвоить некоторый смысл (концепт) — значит, построить некоторую структуру», иными словами, «концептуальную систему», «состоящую из имеющихся концептов в качестве интерпретаторов, или анализаторов, рассматриваемого концепта, вводимого — с “внешней” точки зрения», то есть с позиций «некоего наблюдателя, находящегося вне системы» [16, с. 101–102]. Используя понятие *концептуальная система*, ученый фактически ведет речь о *концептосфере* как о подвижной системе мнений и знаний человека о мире, отражающих его познавательный опыт на доязыковом и языковом уровнях.

Если концепты — это «ячейки культуры», «сгустки» культурных смыслов (Степанов), то очевидно, что их изучение способствует выявлению особенностей мировосприятия человека и формированию его представлений о концептуальной картине мироздания.

Важным фрагментом концептуальной картины мира, как известно, является стереотип (зафиксированная мыслительная конструкция, автоматическая умственная реакция на что-либо), существующий в сознании индивида в виде «условной <...> идеи, которая содержит необходимый <...> объем знаний об объектах соответствующего ему класса» [цит. по: 22, с. 146]. Стереотип как когнитивно-языковой феномен можно рассматривать в двух аспектах: как относитель-

но устойчивый принятый в исторической общности образец интерпретации информации, основанный на предшествующем социальном опыте, или как культурно-детерминированное представление, существующее в виде вербальной оболочки и в виде ментального образа.

Апелляция к реалиям человеческого сознания в процессе интерпретации музыкального текста необходима для подбора направляющих ассоциативное мышление с целью дополнения когнитивной сети смысловых разверток. Если исходить из идеи о том, что стереотипы сознания — это часть мировоззрения, которая может рассматриваться как носитель коллективных представлений или как проявление имплицитных знаний о мироустройстве, то окажется, что за любой единицей языка стоит некий стереотип, а вся ассоциативно-вербальная сеть представляет собой «стереотипное поле», представляющее концептосферу того или иного национально-лингво-культурного сообщества.

Известно, что понятие *концептосфера* было введено в отечественную науку академиком Д. Лихачевым. По определению ученого, концептосфера — это «совокупность концептов нации, образованная возможными потенциями концептов носителей языка. Чем богаче культура нации, ее исторический опыт, фольклор, изобразительное искусство, литература, наука, религия, тем богаче концептосфера народа» [6, с. 5].

В понимании Масловой концептосфера предстает как «совокупность

концептов, из которых, как из мозаичного полотна, складывается миропонимание носителя языка» [8, с. 69]. В интерпретации Э. Поповой и И. Стернина, изучающих различные направления когнитивной лингвистики, *концептосфера* предстает как ментальное поле, которое состоит из концептов — неких когнитивных структур, существующих в виде мыслительных картинок в сознании человека.

Сегодня понятие *концептосфера* допускает множественное толкование, которое сводится к следующему: концептосфера — это сфера мыслительных образов (схем, сценариев, фреймов), единиц универсального предметного кода, которые представляют собой структурированное знание индивида, его информационный базис. Приходит понимание того факта, что концептосфера может быть репрезентирована не только системой языковых знаков, но и иными знаковыми системами культуры (жесты и мимика, музыка и живопись, скульптура и танец и др.).

При рассмотрении музыкальной знаковой системы необходимо учитывать, что каждое музыкальное послание, зафиксированное в виде нотного текста или разворачиваемое в акустической форме, являет собой специфический художественный код. Посредством его интерпретации в условиях определенной культурной эпохи выявляются смыслообразующие основы музыкального текста, соответствующие композиторскому замыслу и одновременно выходящие за его рамки.

Расширение границ познания музыкального произведения предопределяется

его преобразованием во времени, связанным со своеобразным движением художественных кодов в культуре. То есть музыкальное искусство меняется вместе с культурой, а с ними — концептосфера музыкальных творений, их контекстные смысловые поля и собственно познающий субъект, его мышление и мировосприятие.

Особенности музыковедческого понимания концептосферы определяются его погружением в сферу музыки. В данном контексте *концептосфера музыкального искусства* — это система культурных смыслов (*концептов*), которые, являясь структурными единицами художественного мира, отражают специфику создания, бытования, слушательской рецепции, воплощения и воспроизведения музыкального текста в культуре.

К определению смысловых границ понятия концептосфера музыкального искусства можно подойти и с позиций когнитивного толка. В таком ракурсе *концептосфера музыкального искусства предстает как информационная база музыкального мышления, организующая многообразные смыслы мироустройства и музыковедческие смыслы в этом мироустройстве.*

Когнитивный подход к изучению этих смыслов способствует формированию специального знания в широком цивилизационном контексте, позволяет вскрыть причины и механизмы динамических процессов в сфере музыкального мышления и восприятия с учетом меняющейся исторической потребности

человека в общественно-музыкальной коммуникации.

Специфическое знание с необходимостью включает в себя все виды музыкального творчества в связи с совокупностью их музыкально-выразительных средств (музыкальный язык, принципы формообразования, композиционные приемы), способом и условиями исполнения, особенностями восприятия, генезисом и эволюцией.

Базовыми концептами в музыке выступают такие музыковедческие категории, как *стиль, жанр, форма, композиция* и др. Они устанавливают внутренние взаимосвязи концептосферы музыкального искусства, раскрывающие особенности культуры эпохи. Эти концепты — понимаемые понятия (А. Лосев), имплицитно формирующиеся у индивида в процессе социализации и служащие мыслительным инструментарием для человека каждой конкретной эпохи. Они задают систему координат, исходя из которой, человек воспринимает явления действительности и сводит их в своем сознании воедино.

Содержание современной музыкальной науки свидетельствует о необходимости пересмотра сложившихся в вопросе изучения музыкальных универсалий, установок и требует всестороннего изучения данных феноменов. Наиболее эффективным инструментом для музыкознания в изучении категорий *стиля, жанра, формы и композиции* является концепт. Ж. Делез писал, что концепт — это «некое чистое Событие», он «абсолютен как целостность, но относителен в своей фрагмен-

тарности, он самоподобен аналогично структурам фрактальной геометрии и содержит составляющие, которые также могут быть взяты в качестве концептов, поэтому он бесконечно вариативен» [Цит по: 3, с. 33–34]. Особенно важным представляется, что концепт (в отличие от понятия) связывает смысловое многообразие изучаемых явлений в некое объективное единство.

Если классическое толкование подразумевает стиль как единство объективно-всеобщего с субъективно-личностным, как структуру, придающую культуре определенность, то когнитивная система представлений приводит к осознанию того, что суть постижения стиля должна выражаться постижением его концептуальной основы, не поиском закономерностей, а *пониманием*, направленным на *выявление смыслов* объективной данности.

По справедливому утверждению Амраховой, «поиск когнитивных истоков стилеобразования может стать важнейшим принципом культурно-исторической рефлексии, позволяя с достаточной степенью точности эксплицировать то, что *может быть сказано* в данной культурно-исторической среде, данной поэтикой» [1, с. 186].

При обращении к камерно-инструментальной музыке — одной из основных составляющих мировой музыкальной культуры — становится очевидным, что она имеет свою социально-историческую и семантико-эстетическую специфику. Семантика жанровой сферы камерной музыки связана с условиями ее бытования (увеселение узкого круга

слушателей небольшим составом исполнителей в домашней обстановке), носит следы общности занимающихся музыкальной деятельностью людей, локализуемой в исторических, культурных и социальных координатах. Ее микрокосм направлен на интеграцию — исполнителей и слушателей, голосов партитуры, музыкальных тем и мотивов.

В категориальной организации ее восприятия наиболее важным представляется вопрос о стилевых и жанровых инвариантах, которые существуют в исторической памяти музыкальной культуры и в художественном сознании как некие самостоятельные данности. Довольно широкий диапазон их интерпретации обуславливает многоаспектность проблем стиля и жанра в ансамблевой музыке.

Во всех смысловых разновидностях концепта *стиль* (исполнительский стиль, стиль эпохи, авторский стиль и т.п.) непременно предполагается единый генезис. Совокупность музыкальных явлений (ансамблевых произведений) необходимым образом соотносится с породившими эти явления источниками: сферой распространения, определенной эпохой, жанровым локусом, творчеством конкретного композитора и т.д.

Исполнительский стиль в коллективном музицировании оказывается изначально обобщенным, но каждый из играющих, подчиняясь общему замыслу, одновременно интонирует и утверждает себя как индивидуальность. Стиль эпохи всегда дается в вертикальных координатах исторического пространства

времени как индикатор сменяющихся друг друга локусов культуры. Авторский стиль горизонтален. В его собственном континууме переключаются и сталкиваются культурные парадигмы, обретая узнаваемость и персонифицированное значение.

Для обнаружения общепринятого или индивидуального стилового инварианта структурной организации музыкального целого важно собственно понимание концепта *стиль* как формы выражения историко-культурных знаний в широчайшем комплексе знаний о мироустройстве. В этом контексте содержание, сущность и функции стиля переосмысливаются.

В ракурсе современной познавательной парадигмы *стиль* *предстает как инструмент интерпретации, способствующий устройению смыслового пространства культуры в ходе рефлексии субъекта, который обдумывает бытие как личную субъективную действительность, реальность духовного мира, образованную взаимоотношениями между множественными индивидуальными и коллективными мирами.*

Когнитивные основания, приведшие к новой интерпретации понятия *стиль*, закладывались мыслителями на протяжении столетий. В настоящее время становится очевидным, что некоторые исторические трактовки стиля можно связать с попытками постижения эволюции целостной системы *человек — культура — образ мира.*

К примеру, французский ученый Ж.-Л. Бюффон считал, что стиль яв-

ляется не просто отражением, но и моделированием мира, и эта модель мира (*plan*) представляет собой форму его художественного постижения. Образ в искусстве следует мыслить как «прочтение прочитывающего мир сознания» [26, с. 20–21]. Немецкий философ А. Шопенгауэр отмечал, что художественный стиль — это духовный портрет (*mental picture*) творца. Или: стиль — есть смысл наполненный живыми красками и звуками действительности [25, с. 36]. Французский писатель М. Пруст представлял стиль как способ творческого формирования, за которым стоит способ бытия. По его мнению, стиль — это «вопрос не техники, но ви деня вещей», в самой ткани произведения стиль обнаруживает личность художника, его восприятие мира, эпоху, культурное окружение, в которых этот художник сложился [27, с. 895].

Подобные суждения, безусловно, актуальны в нынешнее время, особенно в связи с возникновением взаимной направленности философии культуры и антропологии, обращенных к «проблеме человека» в контексте социальной эволюции — глобализации, информатизации и других процессов. Отражением этих процессов стал заметный поворот научного знания в сторону постижения проблем культуры и философии жизни человека в неразрывном единстве с раскрытием феноменов понимания.

С этих позиций музыкальный стиль (и шире — художественный) интерпретируется как концепт (смысловой идентификатор) универсума культуры,

лежащий в основе духовно-практической ситуации живущего в мире индивида. Сегодня приходит осознание того, что процесс «схватывания» бытийных смыслов, их антропологизации («очеловечивания») связан, прежде всего, с деятельностью художника, с его уникальностью и неповторимостью. «Именно благодаря индивидуальной способности художника происходит перевод неартикулированных смыслов в общедоступные художественные формы», — пишет современный философ Э. Фомина [21, с. 191].

Иными словами, *музыкальный стиль*, проходя определенные этапы постижения и подчиняясь когнитивным законам осмысления и познания мира, начинает восприниматься как некая универсальная модель отражения всего сущего, выражающая суть и уникальность явления художественного творчества в единстве содержания и формы, представления и выражения, личности и эпохи.

Особый «когнитивный» взгляд на музыкальный стиль последовательно укреплялся опытом ведущих отечественных музыковедов. В частности, напомним формулировку стиля, данную Л. Мазелем: «Музыкальный стиль — это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения...» [7, с. 18]. По мысли М. Михайлова, «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы

музыкального мышления как особого вида художественного мышления». И далее: «Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счете мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них» [12, с. 117]. В. Медушевскому принадлежит следующее определение стиля: «стиль — это огромный художественный мир, пронизанный сознанием автора» [10, с. 17].

Все эти дефиниции понятия *стиль* указывают на явное переключение исследовательского внимания с традиционных форм проявления стиля — стиля культуры, стиля искусства, стиля мышления — на феномен стиля жизни, который рассматривается не в системе культуры, а в системе мироустройства. При такой постановке вопроса становится очевидным, что музыкальный стиль, наряду с системой музыкально-выразительных средств, важнейшими содержательно-смысловыми компонентами культуры и элементами социально-исторической реальности, включает фактор *творческого процесса* художника и интерпретатора (во всем многообразии индивидуальных, интеллектуальных, эмоциональных, психологических качеств), отражая особенности их индивидуального восприятия, интерпретации мира и себя в этом мире.

По мере углубления в специфику концепта *музыкальный стиль* раскрываются разнообразные ракурсы его возможного осмысления. Особенно важным становится выявление природы индивидуального авторского стиля, ко-

торый представляет собой проявление характера творческой личности (создающей музыку или интерпретирующей ее) в соотношениях с другими сторонами целого — жанром, формой, композицией, с процессами развития музыки, ее языка, речи и их восприятия.

По мысли Д. Кирнарской, в музыке формируются «музыкально-коммуникативные архетипы» — специфические базисные формы содержания музыки (связанные с ее протоинтонационной формой). Они являются первичным уровнем восприятия музыки, опирающимся на совокупность неспецифических музыкальных средств (тембра, фактуры, динамики и др.) [4].

Вместе с тем язык музыки представляет собой универсальное средство хранения и передачи специфических сигналов (ритмоинтонационных, гармонических, жанровых и пр.). Вслушиваясь в музыкальное произведение, познающий субъект обобщает развертывающийся музыкальный материал в некий обобщенный симультанный образ.

Жанр как определенная типическая форма музыкального высказывания облегчает процесс восприятия текста и его осмысления, в том случае если слушатель обладает определенными знаниями о жанрообразующих признаках и стоящих за ними культурными ценностями.

В когнитивной идентификации музыкального жанра принимают участие такие процессы, как восприятие, мышление и категоризация. Они служат переработке информации, поступающей человеку извне, и той информации, которая уже хранится в памяти индивида —

о типическом содержании музыкальных жанров, о стереотипном языковом наполнении, о композиционных принципах, исполнительских средствах и др.

Определение смыслового «пучка» концепта *жанр* обеспечивает раскрытие музыкального содержания, дает этому содержанию общую характеристику (марш, серенада, песня, танец). Уточнению музыкального содержания способствует улавливание жанровой разновидности: торжественный или траурный марш, вокальная или инструментальная серенада, лирическая или хороводная песня, сольный или массовый танец, не говоря уже о тех произведениях, в которых легко определяется, например, конкретный вид танца — мазурка, менуэт, вальс и пр.

Согласно мысли Амраховой, в концептуализации жанра музыкального произведения «наряду с интонационными прототипами участвуют ритм, метр, композиционное строение», а это значит, что «смыслообразующим в концептуальном плане может быть и синтаксис». И далее: «в музыке (впрочем, как и в других видах искусства) исторически типизированные формы развития и жанровые (подчеркнем — синтаксические) прототипы давно стали конденсаторами и культурного, и специфически музыкального содержания»; «концепт (сложное представление) автоматически вводит возможную вербализуемость (или образную полисемию) в интерпретацию художественных явлений» [1, с. 144]. Поэтому значение того или иного явления сегодня определяется компетенцией интерпретатора.

Если рассматривать жанр, как бы отвечая на вопрос, что он является собой не просто сам по себе, но в сознании слушателей, то можно сказать следующее: *жанр — это когнитивный инструмент музыкальной интерпретации, позволяющий идентифицировать принадлежность того или иного музыкального текста к определенному типу музыкальных произведений. Это своеобразный посыл к действию для композитора и средство узнавания музыкального текста для слушателя и исполнителя.*

В музыкальной науке представлено немало разноречивых трактовок многозначного термина (концепта) *жанр*, акцентирующих его разные аспекты. Так, А. Сохор подчеркивает социальную значимость жанра и понимает его как жизненное предназначение музыки [18]. В. Цуккерман главным жанровым критерием считает его содержательную сторону: «Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения» [23, с. 62]. Л. Мазель обобщает оба аспекта (социальный и содержательный) и дает свою формулировку жанра: «Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями...» [7, с. 18–19]. Оригинальную трактов-

ку жанра предлагает Е. Назайкинский: «Жанр — это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [14, с. 94]. Важно, что в этом определении четко прослеживается отличие жанра от стиля. Если стиль отсылает нас к источнику, прародителю творения, то жанр — к генетической схеме произведения.

Все, что несет нам музыка в своей генетической формуле, с давних пор было поделено мыслителями на *форму* и *композицию*. Правомерно возникает вопрос соотношения понятий *музыкальная форма* и *композиция*. Убедительный ответ на этот счет можно найти у Назайкинского в работе «Логика музыкальной композиции». По наблюдению ученого, в понятии музыкальной формы заключено два момента, требующих дифференциации. С одной стороны, форма понимается как способ существования содержания. Рассмотренная с позиций научного и художественного осознания историко-культурного процесса, она «выступает как особая сетка членения, позволяющая в обобщенном виде увидеть все накопленное музыкальной культурой богатство» с точки зрения пространственно-временной организации музыкального материала в масштабах художественного целого [13, с. 302]. С другой стороны, по мысли Назайкинского, музыкальная форма подразумевает складывающуюся в ходе исторического развития структурную организацию музыкально-звукового целого, то есть определенный композиционный план, архитектуру произведе-

ния, связанную со спецификой материала, с выразительными средствами. В этом обобщающем смысле форма — то есть звуковая реализация содержания, стилистический и жанрово детерминированный комплекс элементов музыки, определенное их сочетание и взаимодействие, целостная организация — всегда индивидуальна и неповторима. Согласно дефиниции Назайкинского, музыкальная композиция представляет собой «реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабно-временного уровня восприятия (композиционный музыкально-сюжетный уровень — А.Х.) особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием» [13, с. 49].

К диалектическому пониманию формы приходит Е. Ручьевская: «Форма в широком смысле слова (каждый из ее элементов), и форма в тесном смысле слова (композиция) представляют собой диалектическую взаимосвязь и взаимопротивоположность двух начал, которые соотносятся между собой как конкретное и абстрактное, вариант и инвариант, данность и схема, явление и закономерность» [17, с. 24].

Сходным образом, однако, в нейропсихологическом аспекте, трактует музыкальную форму Медушевский: «интонационная форма — прерогатива целостного восприятия правого полушария, а аналитическая форма (языковая, система грамматик — правил, стерео-

типов, закономерностей) — расчленяющего восприятия левого полушария» [9, с. 84]. Как подчеркивает ученый, «в конкретном произведении возникает индивидуальная и неповторимая семантическая структура, являющаяся внутренней формой организации художественной мысли. Ее воплощению служит бесконечно детализированная интонационно-драматургическая форма, включающая в себя все типы музыкальных знаков» [11, с. 238]. Опираясь на идеи Медушевского, Л. Шаповалова приходит к верному выводу: «на языке музыкознания аналогом философской оппозиции внутренней и внешней формы является соотносительность драматургии и композиции» [Цит. по: 24].

С точки зрения Амраховой, внутренняя форма музыкального произведения вполне соответствует этимологическому значению самого понятия формы как *эйдоса*, «в'идения». Исследователь подчеркивает, что подобным образом трактуемая внутренняя форма языка «выводит на мысль о неразделимости в интеллектуальной деятельности человека слова от замысла, мышления от интерпретации

и, соответственно, в науке о языке — семантики от прагматики» [1, с. 96].

Когнитивный поворот современного музыковедческого знания приводит к тому, что сегодня *форму и композицию в структурно-содержательном двуединстве музыкального текста можно интерпретировать как фундаментальный способ организации человеческого опыта познания мира культуры, передачи традиций, художественных ценностей, убеждений и способ моделирования восприятия текстовых смыслов в нем.*

Учитывая устройство смыслогенеза в музыке, познающий субъект получает возможность использования нетрадиционных методов музыкального анализа. Концептосфера музыкального искусства как семиотическая система представляется средством передачи накопленных знаний и опыта, созданных обществом и воплощенных в музыке.

В результате музыкальное произведение интерпретируется не только в контексте композиторской или слушательской (исполнительской) концепции, но и в контексте возможного проникновения в глубины человеческого сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов: дисс... доктора искусствоведения (17.00.02). М., 2005. 325 с.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред. В.Н. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–280.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
4. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997. 157 с.

5. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1992. С. 84–90.
6. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 3–9.
7. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.
8. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Минск: ТетраСистемс, 2008. 272 с.
9. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 5–17.
11. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
12. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
15. Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра. М.: Гнозис, 1995. 182 с.
16. Павиленис Р.И. Проблема смысла. М.: Мысль, 1983. 286 с.
17. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
18. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
19. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Академический проект, 2004. 982 с.
20. Телия В.Н. Объект лингвокультурологии между Сциллой лингвокреативной техники языка и Харибдой культуры (к проблеме частной эпистемологии лингвокультурологии) // С любовью к языку. Посвящается Е.С. Кубряковой. М.—Воронеж: Институт языкознания РАН, Воронежский государственный университет, 2002. С. 89–97.
21. Фомина Э.В. Философия музыки: учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. 208 с.
22. Патнэм Х. Значение «значения» // Патнэм Х. Философия сознания. М.: ДИК, 1999. С. 146–164.
23. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 158 с.
24. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы и исторической эволюции музыкальной жанровости. Дисс... кандидата искусствоведения. Киев, 1986. 172 с.
25. Шопенгауэр А. О писательстве и слоге. М.: Едиториал УРСС, 2009. 72 с.
26. Buffon L. Discours sur le style. Paris: Hachette et Cie, 1905. 32 p.
27. Proust M. A la Recherche du Temps perdu. T. III. Paris: Nouvelle revues française, 1920. 895 p.

