

RU

Смысл и подходы к исследованию музыкального смыслообразования в отечественной музыкальной науке

Королевская Н. В.

Аннотация. Цель исследования - обоснование необходимости методологического перевооружения в области исследования музыкального смыслообразования. В статье представлен обзор подходов к изучению этой проблемы с позиции семиотики и когнитологии. Их критический анализ, соотносённый с существенными характеристиками смысла, определяет **научную новизну** исследования. **В результате** установлено несоответствие фундаментальных параметров смыслообразования и неспецифических подходов к его изучению, сужающих видение предмета, что требует обновления методологического аппарата исследования смыслообразования на основе привлечения имманентных ему категорий, позволяющих соотнести понятийный смысл с невербальной природой музыки.

EN

Meaning and Approaches to Studying Musical Meaning Formation in the Russian Musical Science

Korolevskaya N. V.

Abstract. The study aims to substantiate the necessity to upgrade methodology in the field of investigating musical meaning formation. The article reviews approaches to researching this issue from the standpoint of semantics and cognitive science. Scientific novelty of the paper lies in conducting a critical analysis of these approaches correlated with essential characteristics of meaning. As a result, it was found that there is discrepancy between fundamental properties of meaning formation and non-specific approaches to studying it, narrowing perception of the subject, which requires updating the methodological apparatus used in studying meaning formation on the basis of involving the categories immanent to it, which makes it possible to ascertain correlation between conceptual meaning and non-verbal nature of music.

Введение

Актуальность темы исследования заключается в том, что категории смысла и смыслообразования в музыке всё больше привлекают к себе внимание отечественных музыковедов, однако используемый исследовательский инструментарий, заимствуемый из смежных областей научных изысканий, далеко не всегда соответствует предмету исследования. Последний также немало повинен в создании этой проблемы, поскольку смысл относится к категории явлений, ускользающих от точных определений. А. Ю. Агафонов насчитывает более двадцати дефиниций, отражающих лишь отдельные аспекты этого понятия [1]. В музыковедении произвольность его трактовки закреплена как право исследователя «двигаться в любом направлении и судить о смысле так, как пожелает каждый» [3, с. 10], чем обусловлено часто встречающееся отождествление понятия «смысл» с категориями «содержания», «значения», «информации». По причине трудноопределимости этого понятия оно до сих пор не получило специальной методологической разработки в отечественном музыковедении, что становится насущным требованием текущего момента. Как писал М. Г. Арановский, каждый предмет располагает собственным понятийным контекстом и требует специальной методологии для своего описания, ибо «метод творит свой предмет» [Там же, с. 316].

Достижению поставленной цели будет способствовать решение следующих **задач**: 1) анализ существующих неспецифических подходов к изучению музыкального смыслообразования в соотношении с основными существенными параметрами понятия «смысл» как объектно-субъектной целостности, явления глубинного характера, основы индивидуального музыкально-художественного замысла; 2) представление инструмента анализа смысловых процессов в музыке, адекватного понятию «смысл».

В исследовании используется **метод** критического анализа, направленный на выявление ограниченности существующих подходов к музыкальному смыслообразованию.

Теоретическую базу исследования, на основе которой были сформированы сущностные характеристики смысла, составили труды по смысловой теории сознания [1; 7; 17; 18; 23; 29], философии смысла [14; 28], эстетике и психологии художественного творчества [8; 20; 22; 24; 37]; в исследование привлечён широкий круг источников по музыкальной семиотике [9-13; 15; 16; 31-34], теории музыкального текста [3; 4], теории музыкального содержания [19; 21; 35; 36], специальной и музыкальной когнитологии [2; 30], обеспечивших доказательную базу исследования.

Практическая значимость исследования состоит в том, что в итоге обоснования необходимости методологического перевооружения в области исследования музыкального смыслообразования складывается метод анализа внутренних, *логосных* форм музыкальных произведений, обладающий значительным эвристическим потенциалом в раскрытии индивидуального авторского замысла, заключающего в себе разумное, интеллигентное начало, с которым сопряжена познавательная функция музыкального искусства. Как писал Г. Г. Шпет, «данность чистых и внутренних форм есть данность интеллектуальная» [37, с. 225], которой «приписывается способность глубокого проникновения вовнутрь вещей» [Там же, с. 226].

Семиотический подход

Данный подход наиболее востребован в современных исследованиях музыкального смыслообразования [9-13; 31; 32]. Ему причастна теория музыкального содержания (ТМС), и наиболее ортодоксальны в этом плане авторские версии ТМС В. Н. Холоповой, опирающейся на систему Ч. Пирса [35; 36], и А. Ю. Кудряшова, подчеркнувшего значение музыкальной семиотики как «фундаментальной основы теории музыкального содержания» [21, с. 18].

Семиотика как наука о коммуникативных системах и знаках рассматривает смыслообразование в рамках семиозиса – процесса порождения и функционирования знаков как «внешних» структур, в силу чего музыкальные знаки, будучи продуктом самой культуры («специфические музыкально-лексические клише, имеющие чётко зафиксированные структуры» [32, с. 18]), обнаруживают подобие и свойства *вербального знака*, со всеми его атрибутами, зафиксированными А. В. Денисовым: повторяемостью в разных текстах, относительно стабильным значением, устойчивостью внешней формы [15]. Аналогии между музыкальными знаками и словом-знаком – распространённое явление в музыкальной науке, выходящее за пределы «вербального направления» (определение А. В. Денисова) музыкальной семиотики. Ещё Б. В. Асафьев называл «словом» интонацию как мельчайшую структурную единицу музыкального языка, занимающую соответствующее место в иерархии элементов музыкально-языковой системы: «*Живые интонации...* отрываются от породивших их произведений... становятся как бы *словами* музыки» [5, с. 204]. Отношения подобия между мельчайшими единицами вербального и музыкального языков характерны для исследований, находящихся в русле структурализма («модели мотива и музыкальной синтагмы имеют ряд типологических сходств со словом и словесной синтагмой» [3, с. 66-67]) и теории музыкального содержания («Музыкальные интонации заключают в себе лапидарные, неразвёрнутые смыслы. Их можно уподобить словам в литературном языке» [19, с. 19]).

Подход, основанный на аналогиях слова-знака и музыкальных символов, наделённых, аналогично слову, устойчивой конвенционально детерминированной семантикой, удерживает исследование смыслообразования в сфере музыкального языка (языкового дискурса). С одной стороны, безличность языкового дискурса актуализирует асафьевскую идею создания «интонационных словарей», систематизации накопленного опыта в области освоения языковой «лексики», «описания... семантических единиц... обладающих общим для какого-то множества текстов смыслом» [32, с. 3]. С другой стороны, семиотика в целом ориентирует исследователей смыслообразования в направлении миметической функции искусства, чему способствует знаковая форма выражения смысла, ибо знак по своей природе изобразителен. Даже передача эмоциональных состояний в рамках семиотического подхода к музыкальному смыслообразованию предстаёт как *моделирование* [25] или *изображение* эмоций («музыкальная эмоция соответствует икону» [36]).

Изобразительность, объектность знака как минимальной смысловой единицы высказывания ограничивает понимание смыслообразования и на уровне текста как целого, который в рамках семиотического подхода может быть рассмотрен только как суммарная структура объектного смысла. Поскольку смысл как «интегральная целостность», обладающая объектно-субъектной полнотой, не ограничивается суммой «комбинаций элементов или частей в составе целого» [29], семиотический подход не позволяет «объяснить, каким образом система знаков в музыке переходит из уровня языка на уровень речи» [15], то есть как отдельные музыкальные «лексемы», «интонемы», «семантемы», «семантические планы», «клише и формулы» переходят на уровень *процессуального* (речевого) становления. Семиотический подход не содержит достаточных методологических оснований для анализа смыслообразовательных *процессов* художественного целого, что отмечают и другие исследователи: «Семиотические методы анализа принципиально не способны вскрыть музыкальную процессуальность в её сути: семиотика вынуждена сводить отличимые друг от друга стадии процесса к структуре» [16, с. 11-12].

Семиотический подход, с его мимесисно-языковым дискурсом, задаёт вектор исследования смыслообразования в аспектах, отражающих функции знака, прежде всего с позиции коммуникации («смысл... означается и объективируется в знаках, становясь... явлением коммуникации» [9, с. 107]) и слушательского восприятия как целевой точки коммуникационного процесса. Перенос эпицентра смыслообразования в зону восприятия ставит авторский замысел в зависимость от слушателя – «от его способности структурировать музыкально-звуковой поток» [Там же, с. 114-115], допуская произвольность интерпретации, за которой стоит признание ценности плюрализма мнений как «приоритетного способа обращения с проблемой понимания

произведения» [22]. Наиболее радикально эту тенденцию, характерную для постмодернизма, выразила М. Раку: «Никто не может поручиться, что он точно знает, как хотел автор» [27].

Признанию зависимости смыслового содержания произведения от восприятия (от объёма тезауруса или интенционального состояния слушателя), установке на произвольность и многополярность слушательской интерпретации может быть противопоставлена точка зрения, отстаивающая право автора на понимание: «Искусство... не может быть предоставлено произволу воображения читателя: не читатель, а поэт создаёт произведение искусства» (В. М. Жирмунский) [Цит. по: 8, с. 60]. Эту позицию мы считаем принципиальной в исследовании смыслообразования. Если мы ищем путь в мир смыслов произведения, и нам не безразлично, «как хотел автор», придётся считаться с тем, что смысл – это точная величина, обладающая определённой формой: «Психология искусства, поскольку она есть психология формы, остаётся вечной и неизменной, а изменяется и развивается от поколения к поколению только употреблением её и пользованием ею» [Там же, с. 54]. Иначе говоря, творчество автора, с его долгими и мучительными поисками единственно верной формы, недвусмысленно выражающей сокровенную мысль художника, и сотворчество слушателей, по-своему её интерпретирующих («пользование произведениями искусства в каждую эпоху имеет свой особый характер» [Там же, с. 55]), могут не совпадать. Но, как заметил Л. С. Выготский, произведение «не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его» [Там же].

Право автора на понимание с позиции семиотики не может быть реализовано в полной мере в контексте семиозиса – процесса порождения и функционирования знаков как форм *объектного* смысла, получающих выражение посредством типовых, канонических формул, идеально отвечающих задачам коммуникации («Восприятию дана не вся система языка, а только норма – то есть та “полоса частот”, которая используется в практике “музыкальной речи” и, следовательно, находится в контакте с восприятием» [4, с. 109]). Понимание же включается при переходе на уровень *субъектного* смысла. Разделяя мысль исследователей о том, что «многие самые дорогие и заветные идеи и желания творческого человека в творчестве не отображаются открытым текстом» [34, с. 243], мы исходим из того, что индивидуализация смысла на всех исторических этапах развития музыкального искусства сопряжена не с общепринятыми, традиционными приёмами выражения, лежащими на поверхности музыкальной композиции, которыми обеспечивается «построение текста как “правильной” структуры» [4, с. 111], а с трансформацией общепринятого.

Отступление от установленных традицией нормативов является фактором, осложняющим структуру текста, а вместе с ним – атрибуцию и понимание индивидуального композиторского замысла. Там, где возрастает проявление индивидуального начала, возрастает и сложность художественного текста, «принцип мимесиса... или вообще перестаёт действовать, или предстаёт в сдвинутом, вывернутом наизнанку виде» [20, с. 48], вследствие чего наблюдается «затруднённость коммуникации между поэтом и читателем, живописцем и зрителем, композитором и слушателем» [Там же, с. 50]. Подобную ситуацию, когда для восприятия уже недостаточно «стабилизирующего “языкового слоя”», М. Г. Арановский оценивает как нарушение «меры восприятия», что «ведёт порой к драматическому разрыву между композиторским творчеством и слушателем» [4, с. 91].

Такой «разрыв» свидетельствует об усложнении процесса коммуникации, о переходе с уровня восприятия на уровень понимания. Однако последний оказывается за пределами возможностей семиотического подхода, который, в соответствии с собственными задачами и компетенцией, способен обеспечить коммуникацию исключительно на уровне поверхностных структур (в рамках отношения «означающее – означаемое»), ориентируя свои методы в направлении «дешифровки» общедоступных смысловых кодов традиционных структур, преодоления «дефицита слухового тезауруса» [32, с. 38], что является лишь необходимым промежуточным звеном понимания автора. А глубинные смысловые пласты музыкальных произведений, образующие уровень субъектного смысла, как справедливо заметила Г. Р. Тараева, «не могут быть доступны теоретическому изучению на материале самой музыки» [Там же, с. 22].

Таким образом, проблема смыслообразования не может быть решена на основе методологии «внешних» языковых структур. В то время как в музыковедении установка, связанная с ощущением недостаточности семиотической методологии в исследовании проблемы смыслообразования, утвердилась сравнительно недавно, в других областях искусствознания переориентация на исследование *субъектного, личностного* смысла как внутреннего измерения знака – переход от его «двумерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину», «из плоскости явленной дискурсивности» – «к корням и источникам смыслопорождения» [33] – уже приносит свои плоды.

Такой «внутренний» подход к знаку получил определение «глубокой» [Там же] или «глубинной» [34] семиотики, составившей теоретическую базу *художественной семиотики*, которую В. В. Фещенко и О. В. Коваль выделяют в отдельную отрасль научного знания, «основанного на антропоцентрическом, или “человекомерном” подходе» [Там же, с. 46], расширяющем «традиционную теорию знаковых систем за счёт “персоналистического” измерения смыслообразования» [Там же]. Это измерение (противопоставляемое традиционному семиотическому подходу) открывается как «область знаний... о внутреннем мире человека, или сам “внутренний человек” как таковой» [Там же], поскольку «именно личность, её сознание является источником, средством и результатом смыслопорождения» [33].

Когнитивный подход

В музыковедении осознание глубинной природы смыслообразования привело к возникновению когнитивного подхода, с его «революционной заменой основного аналитического инструментария – “концепт” вместо

“знака”» [2, с. 9], расширившего «плоскостную» семиотическую систему (базирующуюся на отношении «означающее – означаемое») за счёт открытия третьего, глубинного эпистемологического измерения сознания.

Апеллируя к сознанию, когнитологии в качестве базовой дисциплины своих исследований привлекает лингвистику, ибо «изучение сознания человека... возможно по большей части только с помощью языка» [30, с. 236]. Аналогично и глубинная (художественная) семиотика, избирая своим предметом творческую мысль поэта, живописца, философа, музыканта, опирается на лингвоэстетический подход, объединяя лингвистику и эстетику как взаимопроникающие явления, каждое из которых обнаруживает себя как глубинное измерение другого («эстетическое», художественное, образное как отдельное “измерение” языка и “лингвистическое” как органически присущее визуальному тексту “особенное”» [34, с. 10]). Ведущую роль лингвистической методологии в музыкально-когнитивных исследованиях подчёркивает пионер отечественного когнитивного музыкознания А. А. Амрахова, ибо «немаловажным компонентом концепта является этимологическая... культурная... когнитивная память слова» [2, с. 10].

Понятие «концепт», пришедшее в музыкальную науку из когнитологии, притянуло целый спектр понятий и специфической терминологии с целью реконструкции когнитивной картины сознания – ментальных моделей (фреймы, образные схемы, сценарии, концептуальные метафоры и т.д.), отражающих «взаимодействие семантического пространства языка (языковых значений) и структур знания, мыслительного пространства» [Там же, с. 11]. Но и здесь тесная взаимосвязь мышления и языка предопределила сфокусированность когнитологии на *объектной* стороне смысла. В рамках когнитивного подхода неизменным остаётся унаследованный от семиотической парадигмы языковой дискурс, опирающийся на признание «фундаментальной значимости языка как системы, основополагающей для получения, хранения и развития... знаний о мире и о себе» [Там же, с. 16]. Только теперь акцент с познания знаков, или «внешних» структур музыкального языка, переносится на анализ внутренних форм – «специфических (интеллектуальных и перцептивных) механизмов, связанных с его (языка. – Н. К.) использованием» [Там же, с. 19]. Специфика таких механизмов осознаётся в контексте той или иной культуры, оказывающей влияние на формирование и функционирование концептов и порождаемых ими ментальных структур («знание антропоцентрично и этноцентрично» [Там же, с. 21]). Таким образом, когнитивные модели представляют собой типовые структуры, как и сам концепт – продукт культуры, операционная единица познания – относится к классу типовых категорий (наряду с такими, как «прототип», «архетип» и «гештальт»).

Вместе с языковым дискурсом в рамках когнитивного подхода сохраняет силу принцип мимесиса, ибо «аналогом понятия концепта в русском языке является представление» [Там же, с. 44]. Новизна когнитивного подхода сказывается в том, что в его пространстве механизм мимесиса рассматривается уже не извне, а со стороны внутренних форм, которые уточняются в когнитивной терминологии как «мыслительные формы», или «ментальные репрезентации», объективный характер которых для всех родов языков «заключается в том, что они отражают и выражают закономерности не только... мира реальных объектов и физических процессов, а мира... *отражённого*... проецируемого нашим сознанием» [Там же, с. 16].

В утверждении когнитивного подхода в отечественном музыкознании сказался закон маятника: длительное исследование смыслообразования на уровне поверхностных («внешних») языковых структур потребовало компенсации в обращении к внутренним формам. Так «маятник» качнулся от семиотики в сторону когнитологии. Потребность в преодолении односторонности исследовательских методик, в достижении полноты структурного охвата музыкального смыслообразования (извне и изнутри) подтверждает и высшая цель, к которой стремится когнитивный анализ. Оставаясь в рамках языкового дискурса, он сводит в единое целое два макроуровня исследования музыкального искусства – стиль (как структуру выражения) и содержание, – решая задачу выявления «зависимости различных способов стилиобразования от разных процедур смыслополагания» [Там же, с. 19].

Знаменательно, что в качестве «материнской платы» этой двухмодульной системы в труде А. А. Амраховой выступает слово – «двуликий Янус, обращённый вовне и вовнутрь», который «чаще всего и становится зримой оболочкой концепта, балансируя на грани видимого, слышимого и неслышимого, сказанного и умалчиваемого, несказанного» [Там же, с. 60], структурирующий и внешнее звуковое пространство произведений (что А. А. Амрахова называет «ословлением» музыки), и внутреннее пространство «ментальных репрезентаций». В рамках когнитивного подхода аналогии между естественным и искусственным языками сохраняют свою силу: «Что верно для языка вербального – в той же степени закономерно и в сфере “действий” языка музыкального, ибо в этом виде искусства существуют свои (во многом – те же) принципы функционирования (отображения и воспроизведения) человеческого опыта» [Там же, с. 16]. Однако в когнитивном контексте значимо уже не «внешнее» слово, а «внутреннее» – концепт, выступающий как «мыслительный элемент концептуальной системы» человека и культуры [Там же, с. 17]. А. А. Амрахова акцентирует это различие значения слова-знака и внутреннего содержания концепта: «Концепт – это не слово, он гораздо шире по-своему смысловому объёму» [Там же, с. 45].

Таким образом, вводя во внутреннее – смысловое – пространство слова и тем самым открывая новые горизонты перед музыкознанием в изучении процессов смыслообразования, когнитивный подход в то же самое время «запирает» исследование смыслообразования в кругу всеобщих знаний, представлений и когнитивных моделей, назначение которых – «типизировать полученный материал... в сознании информантов» [30, с. 236]. Такой подход к исследованию смыслообразования, опирающийся на объектный смысл, принцип мимесиса и созерцательное восприятие (ограниченное сферой представлений), «захватывает одну лишь сторону художественного процесса» [8, с. 43]. Другая сторона выходит за пределы «наглядных» образных представлений в измерение субъектного смысла, углубляя психологию искусства: «Новая психология совершенно точно показала, что самое мышление совершается в своих высших формах... без помощи наглядных представлений» [Там же, с. 57].

Этот взгляд разделяет Н. Н. Вересов: «Психология с огромным трудом начинает ассимилировать идею о том, что психический образ не есть результат отражения, но “постоянно и в каждое мгновение рождающее и возрождающее себя новообразование”» [6, с. 278].

Под «высшей формой мышления» (Л. С. Выготский) и «новообразованием» (Н. Н. Вересов) подразумевается *мысль*, ибо «искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления...» [8, с. 63]. «Эмоциональное мышление» следует понимать как мышление в измерении *субъектного* смысла, определяющее неповторимость авторского замысла, «творческий процесс... в котором мысль рождается каждый раз заново, и эта мысль – всегда новая мысль» [28, с. 321]. Углубляющее психологию искусства рождение субъектного смысла связано с переходом на более сложный путь смыслообразования посредством преодоления наглядности представлений, которые, как объектное отражение мира в сознании человека, не являются для автора (художника, композитора, поэта) самоцелью, но служат высшей цели – выражению мысли. Становясь *формой смысла*, обнаруживая тем самым неразрывность его объектной и субъектной ипостасей, представления занимают своё место в системе переходов формы в содержание: «Каждый нижний уровень соотносится с более высоким как форма и содержание, а переходы с одного уровня на другой равносильны переходам формы в содержание» [19, с. 23].

Таким образом, когнитивный подход, сделав решительный шаг от знака в его глубинное измерение, словно застыл на поддороге, в преддверии открытия субъектного смысла, подготовив почву для дальнейшего исследования смыслообразования в его объектно-субъектной полноте. Исследования Н. М. Гариповой [9-11], поднимая вопрос личностного смысла в музыкальном произведении, не решают этой проблемы в силу того, что личностный (субъектный) смысл нельзя рассматривать изолированно от объектного смысла. О взаимосвязи объектного и субъектного смыслов как о неразрывности значений и личностного смысла говорят А. Н. Леонтьев и В. П. Зинченко: «Не исчезает, да и не может исчезнуть постоянно воспроизводящее себя несопадение личностных смыслов, несущих в себе интенциональность, пристрастность сознания субъекта, и “равнодушных” к нему значений, посредством которых они только и могут себя выразить» [23, с. 183-184]; «...образ мира складывается из его “объективности” и моего истолкования, понимания, но то и другое уже неразделимо, и “объективность” невычленима из потока восприятия, истолкования, понимания, сознания. Так же невычленима из него чистая субъективность» [17, с. 100].

Смысл и концептуальное слово

Поиск методологии смысла приводит нас к *слову*, имеющему предметно-бытийное значение, неразрывными узлами соединяющему человека и мир, делающему бытие человека в мире осмысленным. Такое слово, открывающееся в музыкальном тексте со стороны своей внутренней, смысловой формы, получившее в наших работах определение *концептуального слова*, позволяет фокусировать и удерживать смысл («Связь слова со смыслом есть связь специфическая» [37, с. 216]), который вне слова становится «несуществующей сущностью» [14, с. 12], что особенно важно для музыки, где смысл имеет тенденцию быть неуловимым, ускользать от самого зоркого взгляда исследователя. Концептуальное слово, предстающее как интегральная целостность (в единстве объектного и субъектного смыслов), проявляющее себя как редуцированная модель сознания («Сознание отображает себя в *слове*, как солнце в малой капле вод» [7, с. 336]), обладает вездесущей природой. Существующее в трансцендентном надтекстовом пространстве произведения, оно заключает в себе широкое поле объектного смысла (присутствующее в сознании композитора как *тема сочинения*, сфера концептуального осмысления действительности) и одновременно отвечает за «исполняющее понимание» [24, с. 109] – превращение объективных значений в личностный смысл [23]. Этот процесс, осуществляющийся во внутреннем пространстве *концептуального слова-сознания*, своими множественными смысловыми проекциями охватывает произведение развёрткой *логосных форм*, обладающих индивидуальным рельефом, обусловленным законами внутренней формы слова. Не совпадающий со структурами «внешнего» типового формообразования, этот логосный слой и в музыке остаётся на глубинном уровне музыкальной композиции, отражающий скрытое становление мысли художника, облекающего в музыкальное звучание свои размышления о жизни и смерти, о добре и зле, о вечном и преходящем, которые должны быть не только услышаны, но и поняты. И здесь именно слово, которое, по выражению О. Э. Мандельштама «есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [24, с. 59], организует событие понимания как со-бытие с автором, в соответствии с этимологией слова «смысл» в её прагматическом истолковании, отвечающем за коммуникацию-понимание: «с-мы-сл», где «сл» означает «по-сл-ание», соединяющее в единое «*мы*» отправителя и адресата.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим *выводам*. С одной стороны, выявленное несоответствие фундаментальных параметров исследуемого явления и подходов к его изучению (семиотического и когнитивного), акцентирующих только те грани предмета, которые согласуются с требованиями самих неспецифических подходов, является убедительным доказательством необходимости методологической перестройки в сфере анализа музыкального смыслообразования. С другой стороны, имманентное единство смысла и слова (его внутренней формы) даёт в руки исследователей готовый метод анализа музыкального смыслообразования, что позволяет увидеть произведение как эксклюзивное художественное высказывание, уникальность которого определяется не с позиции стиля, оригинальности преломления возможностей музыкального языка или внешней конструкции, а с точки зрения уникальности смыслового содержания.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в направлении использования метода анализа логосных форм музыкальных произведений как основы углублённого изучения внутренних факторов композиторского творчества в их взаимодействии с факторами, оказывающими влияние на творческий процесс композитора извне (со стороны культуры, традиций, образования, других художников, самого звукового материала и пр.), как соотношения имманентных звуковых и неспецифических смысловых структур музыкальных произведений на различных этапах эволюции музыкального искусства.

Список источников

1. Агафонов А. Ю. Смысл как единица анализа психического [Электронный ресурс]. URL: <http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm> (дата обращения: 06.02.2014).
2. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку: Элм, 2004. 308 с.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
4. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановского. М.: Музыка, 1974. С. 89-127.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Интонация // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5-ти т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. Т. 5. С. 153-276.
6. Вересов Н. Н. Послесловие // Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. СПб.: Речь, 2003. С. 276- 282.
7. Выготский Л. С. Мышление и речь. Изд-е 5-е, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
8. Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / комм. Вяч. Вс. Иванова. Изд-е 5-е. М.: АСТ, 2018. 416 с.
9. Гарипова Н. М. Личностный смысл и механизмы его постижения и объективации в искусстве // Вестник Московского университета. Серия 7. 2012. № 4. С. 103-120.
10. Гарипова Н. М. Музыкальный смысл и механизмы его постижения [Электронный ресурс]. URL: <http://stentorbow.narod.ru/garipova.html> (дата обращения: 08.12.2020).
11. Гарипова Н. М. Проблема музыкального смысла в контексте задач гуманитарного знания [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/21_DSN_2013/Philosophia/1_143146.doc.htm (дата обращения: 08.12.2020).
12. Гладкова М. П. Введение диссертации (часть автореферата) [Электронный ресурс] // Гладкова М. П. Диалектика постижения смысла музыки: дисс. ... к. филос. н. Тюмень, 2005. URL: <https://www.dissercat.com/content/dialektika-postizheniya-smysla-muzyki> (дата обращения: 08.02.2020).
13. Гусева Е. С. Бинарность как феномен смыслообразования в музыке (на примере сочинений Г. Уствольской и Ю. Шибанова): автореф. дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2016. 23 с.
14. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр.; Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. М. - Екатеринбург: Раритет; Деловая книга, 1998. 480 с.
15. Денисов А. В. Музыкальная семиотика: краткий экскурс в историю развития [Электронный ресурс]. URL: http://old.conservatory.ru/files/26-30b_musicus_15.pdf (дата обращения: 09.12.2020).
16. Захаров Ю. К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1999. 27 с.
17. Зинченко В. П. Проблема внешнего и внутреннего и становление образа себя и мира как реализация сознания // Мир психологии. 1999. № 1. С. 97-104.
18. Зинченко В. П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.
19. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие. Изд-е 2-е, испр. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
20. Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского: дисс. ... д. филол. н. Саратов: Саратовский государственный социально-экономический университет, 2009. 460 с.
21. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие. Изд-е 2-е, стер. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2010. 432 с.
22. Кузнецов И. В. Вопрос понимания в теоретических дискуссиях 1920-х гг. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vopros-ponimaniya-v-teoreticheskikh-diskussiyah-1920-h-gg/viewer> (дата обращения: 23.02.2020).
23. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: в 2-х т. М.: Педагогика, 1983. Т. II. 320 с.
24. Мандельштам О. Э. Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
25. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) // Советская музыка. 1973. № 8. С. 20-29.
26. Осьмук Л. А., Кассина Л. Д. Музыка в современном обществе как форма смыслообразования // Идеи и идеалы. 2013. Т. 1. № 1 (15). С. 149-156.
27. Раку М. Г. «Боюсь, что автор утрачивает право на свое произведение, как только выпускает его из рук» [Электронный ресурс]: интервью. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/marina-raku-2020/> (дата обращения: 21.08.2020).
28. Розин В. М. Мышление и творчество. М.: ПЕР СЭ, 2006. 360 с.
29. Серый А. В. Психологические механизмы функционирования системы личностных смыслов [Электронный ресурс]. URL: <http://hpsy.ru/public/x1240.htm> (дата обращения: 29.02.2020).

30. Соколова О. В. Категория фрейма в когнитивной лингвистике // Вестник Астраханского государственного технического университета. 2007. № 1 (36). С. 236-239.
31. Стогний И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): автореф. дисс. ... д. иск. М., 2013. 54 с.
32. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дисс. ... д. иск. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.
33. Тульчинский Г. Л. Глубокая семиотика [Электронный ресурс]. URL: <http://hpsy.ru/public/x3015.htm> (дата обращения: 11.02.2020).
34. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака. Очерки о лингвостетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 638 с.
35. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: учебное пособие для музыковедов консерваторий. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1990. 260 с.
36. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> (дата обращения: 08.12.2020).
37. Шпет Г. Г. Из эстетических фрагментов // Семиотика и авангард: антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов и др.; под общ. ред. Ю. С. Степанова. М. - Ульяновск: Культура; Акад. Проект; Ульяновский Дом печати, 2006. С. 216-241.

Информация об авторах | Author information



Королевская Наталья Владимировна¹

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Korolevskaya Natalya Vladimirovna¹

¹ Saratov State Conservatoire

¹ sgk@freeline.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.11.2020; опубликовано (published): 30.12.2020.

Ключевые слова (keywords): методология; сущностные характеристики смысла; музыкальное смыслообразование; семиотика; когнитология; methodology; essential characteristics of meaning; musical meaning formation; semiotics; cognitive science.