

ТЕМА 10. ОТ СМЫСЛА К ТЕКСТУ И ОТ ТЕКСТА К СМЫСЛУ.

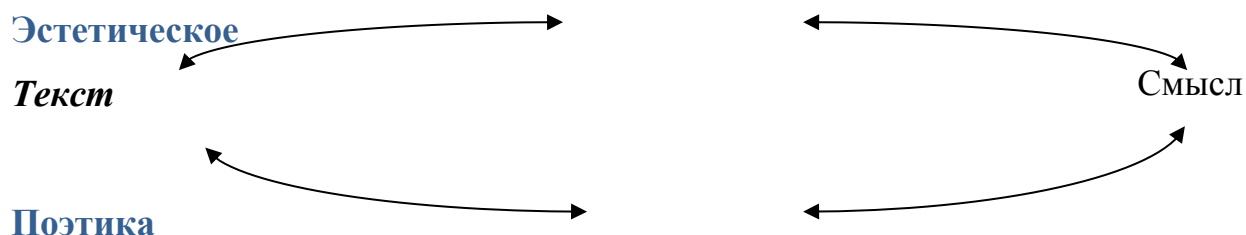
С литературоведческой (переросшей в культурологическую) позиции, «текст» – наиболее широкие, общие и емкие принципы структурирования смысла, следовательно, жанровая и стилевая логика выражает знаковые систематизирующие потребности текста. Опираясь на работы М. Бахтина, можно сказать, что первичный полюс текста образует система знаков, связанная со всем повторенным, воспроизведенным, повторимым и воспроизводимым, то есть с тем, что общеизвестно и общепонятно, а вторичный – индивидуальное, неповторимое, единственное в тексте, как его замысел, авторское целеполагание, авторский смысл. По отношению к вторичному полюсу, подчеркивает Бахтин, система первичных знаков оказывается материалом и средством.

С позиции текста как исторического и композиционного процесса в музыке жанрообразование направлены к первичному плюсу, а стилеобразование – к вторичному; между этими полюсами происходит своеобразная борьба, приводящая к преодолению, перестройке «первичного материала» как к преобразованию первичных значений ради открытия новых художественных (музыкальных) горизонтов смысла. Таким образом, катартические свойства музыкальной композиции (искусство как прием – по знаменитой формуле Л.Выготского) обусловлены «диалогом разногласия» жанра и стиля, открывающим особые символические возможности последнего.

Когда текст в его «конкретности» и смысл рассматриваются как два полюса художественного творчества и предельные основания художественной формы, тогда главной задачей как литературоведческой, так и музыковедческой «работы» (включая в последнюю и опыты исполнительской интерпретации) становится соединение, сближение, взаимное прояснение текста и смысла как двух встречных направлений семантической репрезентации. Движение от *текста к смыслу* предполагает выявление единой семантической направленности всех композиционных

средств, доводимое до словесно-понятийных определений музыкально-смысловых значений; данный путь репрезентирует *эстетическое содержание* музыки. Движение в сторону текста (*от смысла к тексту*) связано с констатацией семантических функций конкретных отдельных приемов и правил композиции, сосредоточение на особом «механизме» музыкального означения и описании структурных признаков его; такой путь репрезентирует свойства музыки как *поэтики* – способа построения художественной формы.

Таким образом, уровень семантической репрезентации интегрирует, приобщает друг к другу «поэтику» и «эстетику» музыкальной композиции; момент встречи эстетического отношения (смысловой цели) и поэтики (метода достижения цели) в художественной форме музыки приводит к тому, что первое получает семантическую конкретизацию в тексте, а художественный прием – образ – широкие смысловые возможности:



Так, например, главная партия (первая тема) Пятой симфонии А. Онеггера семантически определяется как символ социального бедствия, «тема» коллективного страдания. Со стороны эстетического отношения данное определение мотивировано восприятием данного звучания как выражения трагического опыта – недостижимости идеала (искомого смысла) и, в связи с этим, разрушения, гибели лучших помыслов, надежд. Со стороны композиционных приемов представлено встречное движение параллельных рядов трезвучий, в котором каждый отдельный ряд консонантен и диатоничен, ладо-тонально ясен, мелодичен, несет позитивную семантику хорала. Совмещение таких рядов образует резко диссонантную вертикаль,

полипластовость звучания, заглушающую линейные импульсы вокального интонирования в пользу приближенной к кластерной вертикали. Ломающаяся терцовая структура, затемненное ладовое наклонение обуславливают негативные семантические функции музыкального образа. Единство ритмического рисунка, мерность «маршевой» поступи темы, связаны с идеей единства, общинной широты движения, однако высокий громкостно-динамический уровень – преувеличенная экспрессия звукоизвлечения – свидетельствует о критическом напряжении «усилия единения». Слитность вертикали уподобляет звучание данной темы сонорному *lamento*; в контексте всех названных приемов инструментальное звучание приближено к хоровым стонам.

Текст в музыке может рассматриваться как совокупность результатов семантической репрезентации, следовательно, целевой продукт музыкальной семантической памяти. Отсюда – особая важность, структурообразующая функция жанрового начала в эволюции музыки как текста. Отсюда и возможность, благодаря текстологическому подходу, «двойной» семантической типологии музыки – со стороны приема, структурно-композиционной автономии и типизации средств музыкальной семантики, со стороны смысла – эстетической автономии и ценностной универсальности музыкальной семантики. Благодаря тексту возникает **самодialog музыки** – процесс растождествления семантической и структурной сторон музыкальной синтагмы с целью обнаружения новых конструктивных возможностей для первой и новых смысловых для второй (что, между прочим, и определяет границы синтагмы или текстовой формулы в музыке), который приобрел специальное методическое назначение в неоклассицизме, то есть был осознан неоклассиками как таковой.

Можно сказать, что явление текста в музыке обусловлено взаимообменом фигурно-фоновыми положениями между значениями и «знаками», в котором фигурность значений и фоновость знаков оборачивается фоновостью первых и фигурной яркостью, эмблематичностью

вторых. Именно данная *игра восприятия* музыкального материала приобретает ведущую *методическую* роль в *неоклассицизме*, благодаря чему это, не случайно магистральное, направление художественного творчества применительно к музыке определялось, прежде всего, как игра со стилевыми моделями. Однако, к названной «игре» музыковеды подходят несколько односторонне. Их больше интересует вопрос о том, *чем и как* «играют» композиторы – неоклассики, то есть какова природа «стилевой модели» и в каких новых композиционных условиях она оказывается, как изменяется в сравнении с первоисточником. На наш взгляд, вопрос следует ставить несколько иначе, а именно: каковы причины и цели неоклассицистской игры, то есть *почему и зачем* она происходит? В связи с этим отметим, что понятие «стилевой модели» (как предмета «игры») представляется не вполне корректным; напрямую «играть» со стилем невозможно: воспроизведению поддаются эстетические представления – и тогда мы имеем дело с обособлением семантического плана композиторской поэтики, либо стилистические слагаемые музыкального языка, послужившего предметом «вспоминающей игры» – и тогда перед нами самодостаточность структурного плана композиции. Последний постигается наиболее непосредственно как композиционно-опусная устойчивая «поверхность» музыкального замысла, становясь началом «большой игры» со смыслом, но ещё ничего не обещающая с точки зрения стилевых выводов из этой игры, тогда как первый – авторская семантика с заключённым в ней способом эстетического видения действительности «отношения и поступка» (М. Бахтин) – обобщается и «пресуществляется» за пределами конкретной композиционной работы, является следствием новой стилевой метонимичности музыки, то есть предстаёт запредельным (идеальным Над-адресатом в терминологии Бахтина) и для игровой хромотопии стиля.

Данные обоснования неоклассицистского метода подтверждаются следующим. Во-первых, предметная основа (выбор материала – собеседника) в этом типе музыкального диалога последовательно расширяется, становясь в

принципе неограничиваемой. С процессом расширения сферы интересов неоклассицистской игры связаны и изменения в адресованной ей музыковедческой терминологии. Данная игра всё чаще именуется неоклассической, что должно быть указанием на использование структурно-семантических реалий не только музыки периода европейского классицизма, но любого исторического периода – от самого отдалённого до ближайшего; в последнем случае историческая дистанция между первоисточником и иницилирующей диалог творческой личностью, актуальным автором, домысливается, искусственно (средствами искусства) создаётся, как, например, в межавторском диалоге Тищенко и Шостаковича (впрочем, так пытался поступить уже и Лядов по отношению к фактически «современным» ему композиторам-романтикам). Правда, последняя форма неоклассического диалога, образующая (ещё один, характерный для толкования музыковедам неоклассицизма, термин) *классицизирующую* тенденцию музыкального творчества, не всегда осознаётся как таковая, поскольку для метода неоклассицизма более всего важно осмысление непреодолимости исторической дистанции между прошлым и настоящим музыки, невозвратимости, утраченности навсегда, великих музыкальных личностей прошлого, осмысление, парадоксальным образом восстанавливающее прерванную «связующую нить» времён, парадоксальным, поскольку оно возникает не из диалога с иной творческой личностью в её реальном прошлом времени, буквальное возвращение в которое невозможно, но из диалога с музыкой как с общим и любому времени подвластным текстом, с её *постоянным настоящим*.

Музыковеды в некоторых случаях отождествляют явления текста и произведения, а область взаимодействий между различными композиторскими опусами (поэтиками) представляют весьма прямолинейно – как однонаправленную передачу тематических и композиционных приёмов, эволюцию в связи с этим жанровой формы, некоторое другое, именуя её «интертекстуальностью». Возникающие затруднения при таком

подходе, связанные с неопределяемостью музыкальной семантики, которая существует вне и помимо отдельных композиций, хотя и опосредуется, задействуется ими, разрешались путём введения понятий «большого текста», мета-текста» и тому подобных [1, 2]. Заметим, что это – типичные литературоведческие затруднения, «унаследованные» музыковедами, и хотя последние чувствуют необходимость преодолеть авторитарность филологических дисциплин в данном вопросе, но достаточно продуктивных усилий ещё не обнаружили. Конечно, мы не будем возражать против применения понятия текста в узком значении – как нотного или звучащего текста произведения. Но как семантический феномен при таком узком рассмотрении текст остаётся недоступным, равно как и природа музыкальной семантики.

О возникающей трудности в исследовании текста, если руководствоваться его авторскими артефактами, свидетельствуют следующие слова М. Арановского: «Сложность проблемы «большого Текста» заставляет задуматься над корректностью этого термина, по крайней мере, применительно к музыке... Несколько перефразируя мысль Р. Барта, можно сказать, что тексты... оказываются страницами создающейся человечеством одной большой Книги. В музыке дело обстоит иначе. Нет никаких оснований считать новые музыкальные тексты продолжением предшествующих. Музыкальные тексты (и произведения)... не продолжают, а *повторяют* друг друга. Но повторяется не предыдущее произведение, не предшествующий текст, а некий *единый* для всех них *паттерн*, и задача автора состоит в том, чтобы наилучшим образом реализовать его предписания. Каждый новый текст выполняет свою социальную функцию тем, что *возобновляет жизнь* этого паттерна, утверждая его неизменную актуальность. Поэтому все музыкальные тексты не выстраиваются в последовательность страниц некой «единой партитуры», а как бы *накладываются друг на друга*. И если литературные тексты образуют горизонтальную (временную) последовательность, то музыкальные –

вертикальную парадигматическую структуру, где каждый новый текст эквивалентен (по определённым признакам) предшествующим» [2, 76-77].

Сначала позволим себе сделать несколько общих замечаний в адрес приведённой цитаты. Во-первых, в литературе также есть своя текстуальная парадигматика (и она блестяще охарактеризована в работах Бахтина, Лихачёва и Аверинцева), а музыкальный текст синтагматически подвижен и может иметь самые разнообразные (как показывает опыт современной музыки) продолжения. Во-вторых, «предписывает» (композитору) музыкально-творческое решение не извлечённый из совокупности произведений образец (область общих или сходных композиционных приёмов), а семантические установки – как личностные, так и обобществлённые в жанровом опыте музыки определённого исторического периода; они-то и заставляют относиться к некоторым аспектам творчества как к «образцовым». В-третьих, специфика музыки заключается, наряду с другими её свойствами, в возможности и даже необходимости буквальных повторений, разнообразных цитаций (литература двадцатого века будет у неё этому учиться), которые нисколько не умаляют собственных достоинств музыкального произведения, но характеризуют способы становления текста в музыке. В своей книге Арановский обращает внимание на повторность как на приём приращивания смысла, определяя его как деривацию (также филологический термин), но не использует его как один из ключевых в общем обсуждении музыкального текста.

Главное, что обнаруживает данная цитата и что в её контексте остаётся неразрешимым противоречием – это свойство текста быть постоянным, эквивалентным самому себе и, одновременно, продуцировать новое. Двойственная природа текста, таким образом, раскрывается как сосуществование неизменного и изменяющегося, повторности и обновления, парадоксально выраженных в обновлённых повторениях и повторяющихся обновлениях. К данной парадоксально-игровой логике текста мы и обращаемся в нашей статье, но с иных, по сравнению с Арановским,

позиций. Однако, замечание Арановского о музыкальном тексте как о «вертикальной структуре» представляется очень важным, поскольку подсказывает, что к тексту в музыке нужно подходить как *к особым образом упорядоченному, иерархическому, структурированному, системно-функциональному единству музыкальных значений и их знаковых носителей*. Текстологический анализ музыки позволяет приблизиться к наиболее трудным вопросам музыкальной семантики постольку, поскольку он выявляет неравенство смысла (смыслового содержания музыки) как значениям, так и знакам (в их специфической музыкальной выраженности). Но и значение не есть смысл, «не дотягивает» до его целостности, и не есть знак (одна возможная «вещная форма»). Значение всегда на пути – от смысла к знаку и от знака к смыслу, всегда *между ними*. Тут и возникает текст – *семантическая ткань* – музыки. Он также весь и всегда «между», в промежутках им же «затеваемого» диалога. Поэтому возникает двойственность музыкальных значений: фиксированность – неопределённость, статичность – динамичность, «абсолютность» – относительность, предельная условность, «мнимость» – буквальность, ограниченность – незавершаемость, «общие места» – «одиочество», некоторое другое. С их помощью в музыке проступают изменчивые, подвижные стороны единого и постоянного смысла. Следовательно, со стороны смысла музыкальный текст может быть охарактеризован как единство множественного, со стороны значений – как множественность единого, что и определяет своеобразные знаковые функции музыки (их символическую релятивность). Развитие второй стороны текста связано с опытом композиторского творчества, то есть с феноменом произведения.

В целом, со стороны текстуально засвидетельствованных признаков смысла, Память связана с тождеством, повторением, воспроизведением, заимствованием, трансляцией, реставрацией, «римейком», цитатой (стилизацией, аллюзией), то есть освоением временных параметров смысла; Игра выражается в исполнении – выполнении, соблюдении – условий,

переодевании – превращении, соревновании (достижении), правильности (знании правил), у-порядочивании (создании порядка); Любовь – в вовлечённости, заинтересованности, личностной мотивации, целостности отношения, эмоциональной обозначенности происходящего, сопереживании, в «не-алиби в бытии», словами Бахтина, в жизненном авторстве человека – исключительно человеческой форме причастности, события.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акопян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
3. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988.
4. Выготский Л. Педагогическая психология. – М.: Педагогика, 1991.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995.