

2.2. МУЗЫКА МЕЖДУ КОММУНИКАЦИЕЙ И ОБЩЕНИЕМ (НОРМЫ И ПАРАДОКСЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ПОИСКА СМЫСЛА)

Как известно, термин «коммуникация» появился в научной литературе в начале XX века и весьма быстро, наряду с его общенаучным значением «средства связи любых объектов», приобрел социокультурное значение, связанное со спецификой обмена информацией в социуме. При этом необходимыми условиями и структурными компонентами коммуникации признаются наличие общего языка и субъектов коммуникации, каналов передачи информации, а также правил осуществления коммуникации (семиотических, этических). Таким образом, в определенном плане каждое социальное действие может быть рассмотрено как коммуникативное, то есть содержащее и выражающее некую информацию. Однако собственно коммуникативными являются действия, имеющие специальную цель коммуникации, то есть имеющие мотивационное основание, ориентацию на передачу информации и пользующиеся адекватной знаковой системой, с чем и связаны обычно, пока еще робкие, попытки типологии коммуникативного процесса. Так, «технократический подход» связывает коммуникацию с развитием «информационного общества»; «феноменологический» – способами достижения понимания одного человека другим, «вчувствования», а по Хабермасу – коммуникативное действие – метатип всех социальных действий. [(2, с. 185]. Средством коммуникации в последнем случае оказывается вся культура как системная совокупность различных культурных феноменов и процессов – и каждый из них в отдельности. Вместе с тем коммуникацию саму по себе называют также лишь средством (И. Быховская, А. Флиер) осуществления социокультурного взаимодействия субъектов [2, с. 186-187].

Следовательно, главным вопросом, заданным по отношению к феномену коммуникации, можно считать тот, который уже был найден и сформулирована У. Эко, а именно: «имеет ли смысл рассматривать все

феномены культуры как феномены коммуникации. Даже соглашаясь с тем, что это проблема точки зрения, всякий может сказать, что все это придумано только для того, чтобы занять безработных интеллектуалов» [5, с. 35].

Умберто Эко, размещая свои мысли между Лейбницем и Хайдеггером, связывает коммуникацию с познанием: «Почему человек сообщает? Именно потому, что не в состоянии охватить все единым взглядом. И поэтому есть вещи, которых он НЕ ЗНАЕТ, но о которых ему нужно СКАЗАТЬ. Недостаточность познавательных способностей и превращает коммуникацию в чередование того, что мы знаем, с тем, чего мы не знаем. А как вообще может быть сообщено нечто неизвестное? Противопоставления и различия и заставляют неизвестное всплывать из глубин неведомого...; ...коммуникация существует не потому, что мне все известно, но потому, что есть вещи МНЕ НЕИЗВЕСТНЫЕ. И не потому, что я есть все (как Бог), а потому, что я не Бог. То, что составляет меня как человека, так это то, что я не Бог, это моя отделенность от бытия, моя ненаделенность полнотой бытия. Человек должен мыслить и сообщать и вырабатывать свой подход к реальности, потому что он ущербен и обделен. Он наделен обделенностью. Он и есть эта нехватка, рана,...зияние» [5, с. 20]. Эко делает методически отпавным понятие «отделение» или «различие» (по местонахождению в пространстве; сущее и Бытие различаются по месту); «...мы общаемся, «говорим» именно потому, что мы онтологически укоренены в различии» [5, с. 21].

Позиция Эко (как семиологическая) основывается на том, что, во-первых, всякий коммуникативный акт «перенасыщен социально и исторически обусловленными кодами и от них зависит»; во-вторых, «не мы говорим с помощью языка, а язык говорит с нашей помощью» и нужно «знать границы, внутри которых язык говорит через нас»; в-третьих, «в мире знаков семиология раскрывает мир идеологий, нашедших свое выражение в уже устоявшихся способах общения» [5, с. 38]. Ключевой момент в построении модели коммуникации для Эко – введение понятия кода и

объяснение его упорядочивающей функции (функции уменьшения энтропии источника информации), которая и позволяет совершать коммуникацию, ведь «код представляет собой систему вероятностей, которая накладывается на равновероятность исходной системы, обеспечивая тем самым возможность коммуникации», а иначе передача информации неосуществима [5, с. 56].

Если адресат и источник информации – человек (а не машина), выбор усложняется тем, что человек всегда может усомниться – и тогда мы вступаем в мир смысла [5, с. 60]. Смысл – отношения между символом (знаком, значащей формой, означающим) и его значением (наполнением формы, означаемым) как безостановочный динамический процесс [5, с. 62-63]. Означающее все более и более предстает перед нами как смыслопорождающая форма, производитель смыслов, исполняющийся множеством значений и означений, благодаря корреспондирующим между собой кодам и лексикодам [5, с. 72].

У. Эко пишет: «Желания и мысли индивида ускользают от семиологического анализа: мы в состоянии идентифицировать их, только когда он их сообщает. Но индивид способен сообщать их, только сведя в систему условных знаков, то есть социализуя собственные желания и мысли, приобщая к ним себе подобных. Но добиться этого можно, лишь превратив знаемое в систему знаков: мы опознаем идеологию как таковую, когда, социализуясь, она превращается в код. Так устанавливается тесная связь между миром кодов и миром предзнания. Это предзнание делается знанием явным, управляемым, передаваемым и обмениваемым, становясь кодом, коммуникативной конвенцией» [5, с. 137]; «идеология есть последняя коннотация всей совокупности коннотаций, связанных как с самим знаком, так и с контекстом его употребления» [5, с. 140].

Путем подобных размышлений У. Эко со всей неизбежностью приходит к мысли об ограниченности семиологического знания, когда указывает, что семиотикам известно, что сообщение развивается, но они не знают, во что

оно разовьется и какие формы примет. Самое большее, что они могут, это, сравнивая сообщение-означающее, которое остается неизменным, с порожденными им сообщениями-означаемыми, очертить некое поле свободных интерпретаций, за пределы которого возможности прочтения выйти не могут, и увидеть в означающих произведения ту естественную и необходимую обусловленность, то поле несвободы, придающее определенность всему структурному рисунку произведения, которое теперь становится способным подсказывать читателю, как и чем можно заполнить его открытые формы. (Хотя не исключено, что когда-нибудь коды гомеровской эпохи окажутся безнадежно утраченными и мир коммуникаций станет питаться иными невиданными нынче кодами...) [5, с. 142-143]. «Самое большее и самое меньшее, на что способна семиология..., так это признать в способе артикуляции означающих некие законы, соответствующие константным механизмам мышления, неизменные для всех культур и цивилизаций...; На этом утопическом представлении о неизменности человеческого ума держатся семиотические представления о постоянстве коммуникации». Таким образом, сегодня «семиология находится на распутье, перед ней две дороги: одна, ведущая к построению теории универсальной коммуникации, на другой дороге она превращается в технику описания коммуникативных ситуаций в конкретном времени и пространстве» [5, с. 143].

Достаточно ли названных Эко путей теоретического знания для удовлетворения *всех главных* вопросов, возникающих в области проблемы коммуникации и особенно – проблемы *художественной* коммуникации? В этом можно усомниться, особенно если привлечь герменевтический (в его единстве с диалогическим) подход Г. Гадамера, который сразу обращен к представлениям о живой обратимой природе *человеческих смыслов* и основных смысловых значений. Справедливости ради, правда, надо отметить, что гадамеровский подход не приобретает специальной системности и адресован языку как, прежде всего, словесному и

внехудожественному (языку и речи как социальному явлению). Впрочем, и Эко под «языком» подразумевает язык словесный, в других случаях (визуальной или музыкальной коммуникации) понятием языка не пользуюсь.

Итак, Г. Гадамер (в своих философских эссе «Язык и понимание», «Семантика и герменевтика», «О круге понимания», «Неспособность к разговору»; см.: [1]) исходит из проблемы понимания, раскрывая феномен человеческой общности – того, что достигается в общении, – показывая таким образом единство герменевтического и диалогического методов, вызывая к явлению диалога. С такой позиции он характеризует и явление языка, весьма близко подходя к той посылке, которую Эко, по сути, оставил за пределами своей семиологической системы. По словам Гадамера, «...процесс понимания вообще представляет собой событие языка – даже тогда, когда речь идет о внеязыковых феноменах или об умолкнувшем и застывшем в буквах голосе – событие языка, свершающееся в том внутреннем диалоге души с самой собой, в котором Платон видел сущность мышления» [1, с. 44]. Поэтому главной целью коммуникации, когда она выступает смысловым человеческим феноменом, является достижение *общности в понимании* (что не означает совпадения – тождественности – суждений, высказываний. Но свидетельствует о той «нравственной и социальной солидарности», которая выражает «общий способ мироистолкования»). В связи с этим Гадамер приходит к выводу, что, во-первых, «межчеловеческая общность поистине строится в диалоге», во-вторых, что и «все невербальные формы понимания нацелены, в конечном счете, на понимание, достигаемое в диалоге» [1, с. 48]. «Новый язык (*иная форма языка – А. С.*) вносит помехи во взаимопонимание. Но в процессе коммуникации они устраняются. Во всяком случае, именно в этом заключается идеальная цель всякой коммуникации» [1, с. 49].

Гадамер также ставит вопрос о «сознательном установлении языковых правил», являющемся «изобретением технической цивилизации», о «централизованной системе коммуникации» как о механизме политического

манипулирования, о так сказать механической коммуникации в общественной жизни людей [1, с. 50-51]. Поэтому в его концепции «способность к разговору равна способности к общению; неспособность к разговору вызвана тем, что «общий язык межчеловеческого общения все более распадается, по мере того, как мы вживаемся в монологическую ситуацию научной цивилизации, привыкая к анонимной технике информации, во власть которой мы все отданы» (1, с. 91).

Таким образом, *понимающий герменевтический подход к феномену коммуникации* мотивируется Гадамером тем, что «...глубоко внутри речи присутствует скрытый смысл, могущий проявиться лишь как глубинная основа смысла и тут же ускользающий, как только ему придается какая-нибудь форма выраженности» [1, с. 65]. Вот этого третьего компонента в структуре коммуникации, *превращающего ее в диалогическую структуру общения*, а именно – глубинной основы смысла как первичной и главной «значащей формы», в системе Эко и не хватает.

В целом, обобщая позиции вышецитированных авторов, можно прийти к следующим умозаключениям. Во-первых, если *коммуникация* выступает системой передачи знания, репрезентирует путь знания, в этом значении своем необратима, последовательно накопительна, одновременно отрицая каждый предыдущий свой этап в последующем (старая информация – уже не информация, а «дважды изобретать велосипед» – признак выпадения из коммуникативной цепи познания), то *общение* является диалогической сферой, представляет путь понимания и потому обладает логикой обратности и качеством симультанности, в каждый следующий момент возвращая и подтверждая предыдущий (общение не устаревает, а приобретает значение ценностного опыта, традиции предков, и велосипед здесь важно каждый раз изобретать заново – повторяя и сохраняя заветы традиции).

Во-вторых, *коммуникация* стремится к рационализации, которой часто достигает при помощи контекстных стимулов; *общение* устремлено к

согласию в переживании, определяется и обогащается имманентными стимулами.

В-третьих, *коммуникация* всегда и при всех обстоятельствах остается физическим процессом, нуждается в понятийном аппарате, структурно-логической выраженности и фиксированности отдельных звеньев, в их достаточно четкой дифференциации, но может обойтись (часто должна обходиться для правильного протекания) без психологических эмоциональных факторов. *Общение* в основе своей – психологический процесс, требующий эмоциональной включенности, затронутости, нуждается в со-чувствии как в со-гласии, в сближении, хотя и без посредствующих физических звеньев, то есть может происходить без видимых физических реакций, прямых физических соприкосновений.

Обратимся теперь к явлению музыкальной коммуникации как разновидности коммуникации художественной, прежде всего, стремясь выявить степень адекватности и корректности термина «коммуникация» по отношению к музыке. Сразу следует сказать, думается, главное: музыка является коммуникативным процессом в той степени, в какой она является общением (что, вероятно, распространяется и на другие виды искусства) и подходить к ней как к коммуникации следует со стороны ее понимающих возможностей, то есть со стороны общения, во всяком случае, не забывая об этом последнем и сопоставляя стороны коммуникации и общения в музыкально-творческом процессе.

Таким образом, музыка как художественное явление, расположена между общением и коммуникацией; учитывая важность названных процессов в ее социально-историческом становлении и функционировании, должна изучаться с позиции их единства и *различий*. Такой подход – назовем его феноменолого-семантическим – позволяет определять природу музыкального смысла и способы его претворения в звучании музыкальной композиции, однако здесь возникают свои трудности, связанные, прежде всего, с необходимостью преодоления некоторых стереотипов

музыковедческого мышления, – с теми нормами музыковедческой интерпретации, которые на поверку оказываются ее парадоксами.

Итак, в соответствии с традицией академического знания музыковеды исходят из изучения поступательно-коммуникативной структуры музыки, и это оправдано действительной историей «музыкальных сообщений» – от их первичной устной традиции до вторичного композиторского творчества, действительным осуществлением музыкального произведения – от начала к концу, а не наоборот. Основной предмет музыковедческого умозрения – коммуникативная история музыки, направляемая из прошлого в будущее – со всей ее неопределенностью, или, напротив, «роковой» определенностью конца; и этот предмет, прежде всего, история технологических правил и их систем в их движении от старого к новому – и с этим также нельзя не согласиться, поскольку такова внешняя предметная логика самого музыкального языка; этим предметом становится и движение от известных освоенных кодов музыки к неизвестному множеству неизвестных же коннотативных лексикодов – и так пишется семантическая история музыки, представляющая рядоположность основных музыкальных семантем. Таким образом строится, например, замечательное по своей сути исследование Т. В. Чередниченко, представляющее сжатую и обобщенную модель музыковедческого знания (и теоретического, и исторического, и эстетического) [4].

В частности, Чередниченко пишет: «Мы видим, что системность норм - рецептура музыкального «Как» – всякий раз представляет собой звуковое развертывание идей определенной культуры, ее фундаментального «Что». Поднимаясь от глубинной метанормы по слоям нормативных систем отдельных параметров, духовный комплекс культуры «омузыкаливается». На слышимой поверхности произведения «Что» есть не переводимая ни в какие понятия сложная констелляция определенных правил и их конкретизаций «вдруг»-выборами. Но внепонятийно-звуковое «Что», спускаясь по уровням обоснований к последнему метанормативному «потому, что...»,

оборачивается той или иной ценностно-смысловой универсалией, которую по-своему выражают философия, религия, наука, да и сама жизненная ткань культуры.

Правил и их систем множество. Однако в их основании лежит весьма ограниченное число принципов. Историю музыки можно понять как серию смысловых (и соответственно – технических) «вариаций» на «темы» этих принципов» [4, с. 55].

На основе предложенного Чередниченко подхода технологическая стороны музыки, ее имманентный логико-понятийный аппарат, традиционно определяется как средства и форма музыкального выражения, то есть как «КАК», а семантемы и образные сцепления (причем в их уже вторичном и «третичном» исполнительски-слушательски-музыковедческом толковании) как «ЧТО», то есть как подразумеваемый предмет и контекстное условие музыкального звучания, как содержание музыки, доступное в описании.

На самом деле, правила построения, изложения, модификации и т. д. музыкальной композиции, системы этих правил являются означаемым музыки, ее настоящим предметным содержанием (ее «ЧТО»), наполнением той «значащей формы» смысла, о которой весьма редко упоминается в музыковедческих работах, самое главное – они являются вещественным оплотнением музыкального смысла (означающего) путем спатIALIZации музыкального звучания. Ведь как справедливо заметила сама Татьяна Васильевна, «объяснить, как сделана музыка, равнозначно истолкованию ее содержания» [4, с. 56].

Что касается семантического плана музыкальной композиции, то он обнаруживает двойственность и переходное положение, с одной стороны, действительно, продолжает ряд содержательных накоплений («ЧТО»), поскольку входит в систему опредмечивания времени в музыкальной материи, а с другой – отсылает к исходному качеству звукоСмысла, подтверждая негэнтропийность музыки как системы отношений со временем, как упорядоченного времени (к «КАК»). *В музыке форма (как значащая*

форма, открытая структура смысла) со всеми ее условностями и безусловностями, эстетической информативностью и суггестивной вчувствованностью предшествует содержанию и направляет его.

Следовательно, смысл остается «позади» (но и всегда «впереди», сходясь с прошлым в настоящем – в пространстве композиции) – как «ценностное напряжение звучания», смысловое порождение звучания – как музыкального, «чистый» смысл звукового (числового) упорядочивания времени (временная последовательность звучания в его непереводаемости и «антиреферентности»). Таким образом, данный смысл можно объяснить как управление временем; способность, присущая не только музыке, но в ней выраженная «буквально», наиболее непосредственно. Всегда являясь ответным отношением, он притекает из будущего в прошлое, подтверждаясь повторениями и их периодичностью, интервальной соотнесенностью. Следовательно, обращение к категории времени проясняет вопрос о «значащей форме» смысла в музыке и о характере управления временем со стороны музыкального содержания. Концепция А. Ф. Лосева подтверждает правомерность именно такого определения музыкального смысла. По его мысли, «музыка возникает как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения» [3, с. 545].

Итак, исчисленное звучанием время – главное «КАК» и означающая форма музыки.

В *линейной коммуникации* – в том числе, отчасти, в композиции произведения, то есть во временном и временном процессе – время управляет субъектом, но потому и становится для него значащей формой, информационным потоком, с которым нужно справиться, заставляя подчиняться повторениям.

В *ответной обратной коммуникации, то есть в общении, устремленном к формированию общностей, субъект управляет временем, находясь «лицом» к его началу, повернувшись к нему сознанием.*

Поливекторность музыкального времени равна его цикличности, замкнутости на «навсегда». *Коммуникация* укрепляет в различии, преодолевая инерцию равновероятностных возможностей, является конечным и замкнутым актом. *Общение* ведет к общности как к совмещению и единству систем вероятностей, принципиально бесконечно, незавершаемо, открыто.

Коммуникация в музыке выступает гипостазой пространства во времени, гипостазированным пространством; *общение-общность в музыке* – гипостазой времени в пространстве, гипостазированным временем. Здесь следует отметить одно существенное обстоятельство (на которое и Эко обращал внимание): для успешности коммуникации необязательно воображение (если не вредно в ряде случаев), в ней преобладает количественное измерение. Для успешности общения образное мышление необходимо, поскольку оно открывает *качественное измерение временного отношения*. В связи с этим образ предстает негэнтропическим фактором, новым идеальным предметом музыки, сильным своей условностью, искусственностью и неотделимостью от своей значащей формы, а также результатом постоянного пополнения значениями данной формы на основе устойчивого первичного «лексикокода».

Музыкальный образ создает «плодотворную определенность» информационной музыкальной структуры как симультанной фигуры смысла, спланивающей источник информации с его передатчиками, с адресатом и адресантом, представляя как «образ мира, миру явленный, и творчество, и чудотворство» (Л. Пастернак).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
2. Коммуникация социокультурная // Культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 185-187
3. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – С. 405-602.
4. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В.2-х тт. – М., 1994.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Санкт-Петербург: Symposium, 2004.