

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Н. А. Брылева

*старший преподаватель кафедры культурологии и философии науки
Красноярский государственный аграрный университет*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ КАК ОСНОВАНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

В рамках заявленной тематики конференции, на первый взгляд, достаточно сложно уловить, как соотносятся между собой музыкальная интонация и толерантность. Но при ближайшем рассмотрении обнаруживается глубокая взаимосвязь этих понятий. Ведь искусство представляет собой универсальную форму общения, а музыкальное искусство является одним из его языков. Да и сам термин «толерантность», в его широком понимании, это не только терпимость (*tolero*), бережное отношение к другой культуре, религии, но это еще и понимание, нахождение общего языка, диалог, что является важной составляющей в раскрытии социокультурных процессов. А музыка – одно из древнейших проявлений творческого начала в человеке, посредством которого он выражал свои переживания и чаяния. Так, А. В. Луначарский отмечал: «Музыка относится к числу тех искусств, которые, главным образом, являются выражением внутренних состояний человека и в особенности его эмоционального *habitus*'а, его настроения, в самом широком смысле этого слова» [3, с. 366]. Именно звуковая природа музыки была так важна в первобытном обрядовом действе, чем и объясняется ее особое положение в жизни общества. Не имеет значения, как и при помощи чего был извлечен звук, важно его «наполнение». Звук ценен прежде всего сам по себе, его способность воплотить эмоции и передать некую информацию, способность отражать внутренние психологические, духовные процессы, то, что невозможно передать иным способом. И сегодня музыкальная интонация позволяет осуществить коммуникацию, дает возможность диалога разных культур, без какого-либо посредника. Ведь внутреннее наполнение, эмоциональный заряд музыки, ее интонации понятны представителям всех национальностей.

Так, в процессе длительного отбора, формируется своеобразное «интонационное поле» или «семиотическая система», в которой отражаются наиболее распространенные музыкальные приемы и интонации эпохи, культуры. В XX в. особенно актуальным становится вопрос диалога культур, учитывая «многоязычие», пестроту стилей и течений, воплотившихся в искусстве. Таким образом, музыка, музыкальная интонация, по нашему мнению, являются основанием для такого диалога.

Музыка выступает интонационной тканью культуры, осуществляя перевод материальной сущности звуков в «идейно-смысловые конструкции». Она «сворачивает» культуру в интонацию, в которой кодируются культурные стили, художественные эпохи, с наполняющим их социально-мировоззренческим содержанием. В музыкальных интонациях аккумулируется и закрепляется социокультурный опыт, отражающийся в «общественной памяти» музыки. Этот накопленный обществом опыт объединяет музыкальные интонации в «локальные» семиотические системы, в которых закрепляются закономерности национального музыкального мышления. Подобные семиотические системы направлены на выражение духовного содержания деятельности общества посредством присущей ей

способности символизировать социокультурные явления и наделять их смыслом. Культурная семантика является способом нахождения взаимосвязи между текстом культуры, который выражается в музыке, и контекстом культуры, ее типом, как смысловой сферой, созданной обществом и выражающейся в тексте.

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

Предлагая рассматривать музыкальную культуру как «локальную» семиотическую систему, мы полагаем, что, являясь частью общей семиотической системы культуры, музыка представляется средством общения и передачи накопленного опыта из поколения в поколение с помощью музыкальных интонаций, знаков, языков, текстов, стилей, которые являются средствами трансляции информации.

Принципиальный плюрализм XX столетия породил множество новых форм, конструкций в разных видах искусства. Нелинейное мышление наложило свой отпечаток на отношение автора к пространству и ко времени, спровоцировало особую усложненность взаимоотношений с миром, исключило ясность и однозначность из художественного текста. Само обилие различных стилей и направлений в изобразительном искусстве, в музыке, в литературе свидетельствует о «нелинейности сознания» как самих творцов, так и тех, кому адресовано их творчество.

В XX в. интенсивность процессов ускоряется, для большинства творцов общая художественная концепция перестает быть первостепенной. В это время речь идет о создании нового «кода», «языка» и связанного с этим развития новых техник, отношений между слушателем и композитором, новой «философии». Как отмечал М. Тараканов: «В сфере музыкальных средств, все разбилось на осколки, и здесь утрачена цельность, потеряно универсальное, типологическое» [6, с. 44]. Таким образом, по нашему мнению, сохранение и передача особенностей музыкальной культуры разных народов, их толерантный диалог представляются приоритетными в культурогенезе.

Слова Альфреда Шнитке: «Пусть все будет одновременно» – дают, на наш взгляд, наиболее точную характеристику культуры XX в. Он же является одним из создателей и теоретиков феномена «полистилистики». Именно в ней соединилось все разнообразие музыкальных языков, стилей, жанров в «единый стиль», который отразил мозаичность сознания культуры XX в. Композитор должен учитывать стилистическую многомерность искусства и культуры в целом, отражая в своем творчестве главный парадокс современного искусства: «одновременность стилей, выражающих различное время и разные эстетические тенденции» [2, с. 147].

XX в. предпринял попытки выявить закономерности художественного процесса и их взаимосвязь с общекультурными фактами. Ряд исследователей (Ю. Тынянов, Б. Асафьев, Д. Лихачев, Ю. Лотман) связывали развитие и эволюцию художественных форм с внутренними процессами, связанными с типом культуры, своеобразием истори-

ческого и психологического сознания. И таким образом культурно-исторические мотивы не привносятся извне в литературу, музыку, живопись театр, а раскрываются как неотъемлемая, внутренняя сторона художественного процесса эпохи; и произведения искусства становятся «выразителями» духа, стиля времени, его ликами.

Современный человек, «переживающий» культуру сейчас, способен к подобному переживанию потому, что у него присутствует «историческая память», традиция. Отсюда возможность в потоке времени выделить моменты, определяющие целостный характер и своеобразие соответствующих видов и форм деятельности.

Многие исследователи указывают на разнородность и многообразие художественных течений в культуре XX в. И. Кондаков считает, что мозаика, составленная из разнородных социокультурных фрагментов и образующая полистилистику, представляет собой выход из стилевого тупика для искусства XX в. «Полистилистика обозначила “третий путь” художественно-эстетических исканий, основанный на контрасте и соревновании, на взаимодействии и сочетании «старых» и «новых» стилей искусства, уравненных в ценностно-смысловом отношении между собой, на их полифонии, наложении, конфликтном сопряжении, коллаже и, если возможно, синтезе» [2, с. 149].

Л. М. Олейник отмечает, что в XX в., начиная с момента перевода предмета из системы его объективного отражения в систему субъективного впечатления о нем, художники постепенно перешли от формирования и осознанного построения произведений искусства к организации спонтанных деструктивных актов, результатом которых явилось создание индивидуальных знаковых систем и появление непредсказуемых форм, основанных на подсознательном стремлении к расширению познания о внешней форме [4, с. 59]. По его мнению, в музыке фактически происходит распад замкнутого музыкального произведения, так как интерес концентрируется на музыкальном мгновении, метод его фиксации становится гораздо существеннее общего результата и восприятие формы уходит на второй план. А вместе с формой исчезает необходимость длительного, процессуального развития, созерцания, и роль нотного текста ослабевает, достаточно посмотреть на партитуры современных композиторов.

Теперь уже не отражение жизни в искусстве, не подражание ей, а их диалог, соотношение стиля жизни и стиля искусства. Полистилистика искусства и полистилистика реальности (например: политика и этика, повседневность и идеология), отмечает И. Кондаков, предстают не только как стилистические подобию, но и как своеобразные стратегии бытия культуры, социокультурные модели, разворачивающиеся от рафинированных до повседневных.

Современная музыкальная культура включает целый спектр языков: от языка популярной музыки до классики и авангардного джаза. В результате складывается некое «музыкально-семиотическое поле», в котором отражаются основные тенденции (языковые, стилевые, жанровые) эпохи, находя выражение в произведениях искусства. Многообразие *музыкально-семиотических систем*, складывающихся на основе типизации музыкальных интонаций в процессе исторического отбора, представляют пеструю палитру взаимодействия этих систем в социокультурном пространстве.

Современное искусство отвечает основным принципам мышления эпохи: множественность систем взглядов и отсчетов – разнообразные «точки зрения» в художественных направлениях. Искусство XX в. стало запечатлевать спонтанные движения образов сознания, их переменчивость, многомерность. Множественность форм выражения: коллажность, ассоциативность и др. – становится ведущим методом в художественном творчестве современности.

Таким образом, на смену устойчивой традиции существования музыки в виде законченных произведений приходит приоритет процесса над результатом, и, как следствие, появляется открытая и разомкнутая форма. В алеаторике, электронной музыке, мик-

рохроматике и пуантилизме музыкальная идея обретает свое воплощение не в виде завершенной композиции, а создается непосредственно, в данный момент, выступая как музыкальный процесс, как происходящее в настоящий момент событие [4, с. 59–60].

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что музыкальная интонация выступает сродни *концепту*, который выстраивается в определенный эволюционный семиотический ряд (Ю. Степанов). Концепт определяется как единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания, в которой отражены знания и опыт человека [5]. Он возникает в процессе анализа информации об объектах и их свойствах. Концепты идеальны и кодируются в сознании единицами универсального предметного кода. Единицы универсального предметного кода имеют предметно-образный, чувственный характер. А его универсальность связана с тем, что он является постоянной константой у носителей языка, хотя и различен у индивидов. К примеру, концепт «университет» вызывает у каждого человека свои ассоциации, образы [1, с. 207–211].

В нашем случае, концептом может выступать и музыка (во всем ее образном, жанровом, стилевом разнообразии). По типу выраженности музыку, музыкальный язык, интонацию можно отнести к концептам невербального выражения. В свою очередь многообразие систем концептов и констант выражается в концептосфере (Д. Лихачев) и дает целостное представление о национальной культуре и традициях. По мнению В. Зинченко, В. Зусмана, З. Кирнозе, концепт аналогичен культуре. И если культура – это макросистема, то концепт – представляет собой микросистему. Концепт порождает коммуникацию в системе культуры и порождается ею [1]. Ю. Степанов выделяет внутреннюю форму концепта, которая в сопоставлении «микросистема-концепт» и «макросистема-культура» предстает как «смысловая аналогия создателя артефакта» [5]. Для художественных концептов внутренняя форма очень важна. Принцип аналогии и связанности лежит в основании внутренней формы в теории В. фон Гумбольдта. Так, В. фон Гумбольдт под внутренней формой понимает способность звука вызывать ассоциации «с некогда связывавшимся с ним ощущением». Звук «настраивает душу на присущий данному предмету лад, частью самостоятельно, частью через воспоминания о других, ему аналогичных предметах». Чувственный образ, лежащий в основе слова настраивает воспринимающего на «нужный лад». Таким образом, можно говорить об аналогии между мышлением и миром, миром и языком [1, с. 174–175].

В результате, складывается своеобразная музыкальная концептосфера, формирующая представление о социокультурных особенностях музыкальной интонации для каждой культуры. А это, в свою очередь, формирует предрасположенность к толерантному диалогу культур и ведет к гармоничному существованию «многого в едином».

Литература

1. Зинченко В. Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: учебное пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.
2. Кондаков И. В. Прорыв к полистилистике (Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI в.) // *Общественные науки и современность*. – 2006. – № 1. – С. 147–159.
3. Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи / сост., ред. и комм. Г. Б. Бернандта и И. А. Саца, предислов. И. А. Саца. – М.: Сов. комп., 1971. – 544 с.
4. Олейник М. Л. Современное художественное произведение в контексте нового понимания музыкального времени // *Вопросы философии*. – 2006. – № 7. – С. 57–60.
5. Степанов Ю. Семиотика концептов // *Семиотика: Антология*; ред. и сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 603–612.
6. Тараканов М. Традиции и новаторства в современной советской музыке // *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 30–51.