

М. Г. АРАНОВСКИЙ

УДК 78.072

ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ,
ИЛИ «О ПОЛЬЗЕ БЫТЬ НАИВНЫМ»*

Д того, чтобы понимать друг друга, надо договориться о значениях слов, которые мы употребляем, то есть заключить терминологическую конвенцию. Это тот минимум, без которого невозможно общение на языке науки. Введение нового термина или изменение уже существующего (что нередко встречается) требует соответствующих оговорок. Термины – только знаки, а терминология – система (а иногда просто совокупность знаков – их общепонятность. Если одни и те же термины употребляются в разных значениях и означают различные вещи, бесполезно пытаться договориться. Такое сообщество учёных будет напоминать строителей Вавилонской башни, которых Всевышний разделил при помощи разных языков.

Область, которая стала предметом данной конференции, относится как раз к тем, в которых, как в крыловском квартете, «согласья нет». Но не по принципиальным соображениям, а скорее наоборот, – по причине отсутствия таковых. Мы легко заменяем понятия «язык» и «стиль», «речь» и «язык». То же самое происходит и с понятиями «содержание», «семантика», «смысл». Иногда при описании музыки некоторая вольность допустима, поскольку объясняется чисто стилистическими соображениями. Порой это делается по некоторому недосмотру, известной терминологической неряшливости. Но в некоторых случаях можно наблюдать даже попытки теоретически обосновать смешение указанных терминов, при котором все три пары или отдельные из них используются в качестве синонимов: например, «содержание и семантика», «семантика и смысл», «содержание и смысл». Это представляется недопустимым, поскольку каждый из них возник в своём научно-теоретическом контексте и может сохранять свою релевантность только в нём. Перенесение любого из этих понятий в другой, чужой контекст способно породить путаницу, непонимание, оказаться некорректным в научном отношении. Вот почему важно установить границы такого контекста.

Изложим дальнейшие рассуждения в форме «наивных вопросов», но попытаемся ответить на них серьёзно.

1. Начнём с понятия «содержание». Зададим первый наивный вопрос: *что означает «быть содержанием»?*

Это означает, что есть *нечто*, содержанием не являющееся, но им *обладающее*. Если нечто должно обладать *чем-то*, то совершенно ясно, что это *нечто* должно, по крайней мере, мыслиться как *существующее отдельно* от содержания и, будучи чем-то принципиально другим,

имплицитно обладать свойством вбирать в себя содержание. Вот таким абстрактным объектом, способным стать вместилищем содержания, является понятие *формы*.

Речь идёт, следовательно, о философском понимании дихотомии *форма – содержание*. В согласии с ним форма существует только тогда, когда существует содержание, и наоборот: содержание способно обнаружить себя только в некоей форме. Принято говорить о том, что форма содержательна, а содержание формировано, и одно без другого не существует. Их существование взаимно обусловлено. Так же, как существование другой антиномичной пары: *сущность – явление*.

Таким образом, с философской точки зрения невозможно говорить о содержании, не говоря о форме, точно так же, как нельзя говорить о форме, не затрагивая содержания. И поэтому очень трудно сказать, где, собственно, кончается форма и начинается содержание, или наоборот.

Возможен ли такой подход при рассуждении о содержании в музыке?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, зададим себе другой – более простой и тоже наивный: *чем является содержание в музыке?*

– Если в «*музыке вообще*», то на этот вопрос невозможно дать однозначный ответ, поскольку музыка чрезвычайно различна и в диахронии и в синхронии (история и типы культур).

– Может быть, в *произведении*? Но тогда нам надо постулировать, что произведение есть нечто *отдельное* от содержания и, следовательно, может даже существовать отдельно, что является, разумеется, nonsensом. Правда, понятие произведения может существовать отдельно, но как *произведение вообще*. Между тем, говорить о содержании вообще вряд ли целесообразно, и мы заинтересованы всё-таки в том, чтобы узнать что-то о содержании конкретного произведения. А вот его отделить от содержания просто невозможно, ибо в таком случае оно просто исчезнет вместе с ним.

Но возможно ли поставить вопрос иначе и говорить о содержании *конкретного произведения*? Разумеется, возможно. Но это только пока оно звучит, то есть *существует*, развёртывается во времени, ибо отзвучав, оно исчезает из поля восприятия, и, следовательно, вместе с ним исчезает и содержание. И тогда, собственно, не о чем говорить? Нет, всё-таки есть о чём. Когда произведение отзвучало, оно предстаёт перед нами как целое – но в нашем воображении, в нашей памяти – как то, что совершилось только что. Как *след восприятия* или *последствие*

* Печатается по изд.: Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского / отв. ред-сост. В.Н. Холопова. М.; Уфа, 2002. С. 24–31.



(психология), сумма впечатлений, которая свёртывается в некий совокупный симультанный образ. Это, конечно, гештальт, но сотканный из наших разноречивых впечатлений. Вот эту сумму впечатлений мы, собственно, и зовём содержанием прослушанного произведения.

Может быть, правомерно говорить о содержании *музыкальной формы*? Но под музыкальной формой мы понимаем организацию во времени звукового потока – так сказать, синтаксис целого, композицию, грамматическую структуру будущего произведения. И такая грамматика целого будет обладать не конкретным содержанием данного произведения, а только его *типовым слоем, семантической моделью*, например, семантической моделью рондо или сонаты как типа композиции. То есть тем, что есть всегда и неизменно выстилает самый нижний уровень семантики любого рондо, любой сонаты, любой симфонии.

Итак, для нас не остается никакого иного выбора, кроме как вернуться к философскому пониманию проблемы содержания, а оно рассматривается только вместе с философским пониманием формы. С этой точки зрения форма и содержание рассматриваются в качестве двух неразрывно связанных между собой сторон объекта, каким бы он ни был. Если речь идёт о художественном произведении, то оказывается, что форму нельзя отделить от содержания, ибо она лишится того, что её держит изнутри и обуславливает её внешнее бытие. С другой стороны, попытайтесь в чем-то изменить то, что составляет духовную сущность произведения, и вы убедитесь в том, что для этого необходимо произвести изменения в форме. Попробуйте, например, в любой картине переместить любую её деталь, и вы получите другую картину. Попробуйте изменить только один каданс в музыкальном сочинении, и окажется, что вслед за этим нужно менять всё, что за ним следует. Казалось бы, в обоих случаях вы меняете что-то в материальном слое произведения, на самом же деле вы его целиком переживаете, меняя и содержание, и форму. Следовательно, мы приходим к парадоксальному выводу о том, что *форма и есть содержание, а содержание есть форма*.

Проведём небольшое сравнение. Если представить себе художественное произведение в качестве аналога речевой фразы (так сказать, макрофразы), то выяснится, что одну речевую фразу мы можем заменить другой, синонимичной. Например: «Я хочу есть» и «Я проголодался». Значение обеих фраз одинаково, а языковая форма различна. Аналогичную операцию с художественным произведением (литературным, музыкальным или любым иным) произвести невозможно. Данное конкретное содержание существует только в данной конкретной форме. Но само явление формы возможно только при условии совершившейся целостности произведения. В этом отношении ни форма, ни содержание не делятся на части. Они существуют только как *единый феномен*.

2. Перейдём к другому понятию – *семантика* – и зададим ещё один наивный вопрос: *если содержание не делится на части, то не означает ли это, что части*

не обладают вообще никакой духовной функцией? По-видимому, такое предположение было бы нелепым. Всё, что имеет отношение к художественной структуре, обладает той или иной формой отражения в духовной сфере. Важно определить, в какой именно. Мы ясно ощущаем духовное начало в мотиве, даже в одном аккорде, не говоря уже о музыкальной теме. Не появляется ли в силу этого у нас право говорить о *содержании* мотива или аккорда, а раз так, то и одного звука?

Нет. Не появляется. Ибо как только мы избираем такой подход к музыке, в силу которого рассматриваем некую часть (безразлично: один звук или фрагмент), мы переходим в другую систему координат, а именно координат *временного развёртывания*. Пока мы рассуждали о форме и содержании как сторонах целого, мы пребывали в области *пространственных координат*. И пусть это пространство было условным, метафорическим, существующим только в нашей памяти как некий симультанный образ, он всё-таки был существующим как некое единое уже состоявшееся образование. Напротив, стоит нам только заговорить о части, как мы тотчас начинаем мыслить в системе временных категорий: мы знаем, что этой части предшествовало или, наоборот, знаем, что за ней последует. Тем самым мы оказываемся перед феноменом, *развёртывающимся во времени*. Для этого феномена понятие целого существует только тогда, когда это развёртывание прекратится, то есть когда он перестанет существовать, и говорить, собственно, будет уже не о чем. Если же мы присутствуем при развёртывании, то произведения, по сути, ещё нет, оно появится лишь тогда, когда развёртывание прекратится, то есть когда состоится и завершится процесс его звучания. Вот для таких случаев, когда мы являемся свидетелями процесса развёртывания, больше подходит понятие не произведения, а текста.

Под текстом следует понимать многоуровневую систему отношений элементов (в данном случае – звуковых), развёртывающуюся во времени.

Развёртывание текста даёт нам возможность выбора элемента любого масштаба, но во всех случаях перед нами оказывается только фрагмент, а не целое, и потому о содержании речь идти не может, ибо ещё не достигнут уровень формы, а форма может быть только при условии достижения уровня целого.

О чём же, в таком случае, может идти речь, когда мы имеем дело с пошаговым предъявлением во времени элементов развёртывающегося текста? *Только о семантике. О семантике элементов.* А семантика – это уже нечто совсем иное, чем содержание. Семантика – область значений, и конституируется она только в системе семиотических представлений. Почему же здесь нужен семиотический подход? Да потому, что знак – это всегда отдельная структура, и мы должны рассуждать о значении, о семантике отдельного элемента. Как она определяется, как её находить и как квалифицировать, это уже другой вопрос – вопрос метода, а методы могут быть разные. На этом сейчас нет возможности остановиться. Хотелось бы только подчеркнуть, что ставить

знак равенства между понятиями *содержания* и *семантики*, употреблять их в качестве синонимов, как это нередко делается, – методологическая ошибка. Это два совершенно разных подхода, имеющих в конечном счёте совершенно различные исходные метафизические основания и различные результаты. Из этого, кстати, не следует, что семиотический подход не может быть применён к целому. При определённых условиях может, и потому оказывается даже более универсальным, чем подход с точки зрения дихотомии *форма – содержание*. Но это также не значит, что названные подходы взаимозаменяемы, что они способны дублировать друг друга. Скорее всего, они решают разные задачи.

3. Наконец, ещё одно понятие, которое тоже всегда у нас «на кончике языка» и готово заменить другие. Это понятие *смысла*. Оно тоже употребляется часто в качестве синонима понятий *содержания* и *значения*, но и это не кажется правильным. Если понятие *содержания* составляет одну плоскость, а понятие *семантики* – другую, то понятие *смысла* образует третью плоскость, не сводимую ни к одной из первых. Правда, оно в чём-то оказывается близким и тому, и другому, но по-разному. Дело в том, что о смысле можно говорить лишь тогда, когда все отношения реализованы, и в этом плане оно выполняет *итоговую функцию*. Причём, не только в искусстве, но и в обыденной жизни.

Мы говорим о смысле, скажем, политической речи, когда она уже произнесена и мы понимаем, какова была её подоплёка. Мы рассуждаем о смысле поступков, но лишь тогда, когда они уже совершены. Точно так же и в искусстве. Мы имеем право говорить о смысле художественного текста, когда он уже состоялся. Правда, здесь есть одна «лазейка». Дело в том, что *смысл есть вывод, который мы делаем на основе анализа «отношений отношений»*. Именно поэтому он и имеет итоговый смысл. Но по этой же причине у нас возникает возможность рассуждать об отношениях, которые возникли на том или ином временном участке развёртывания текста. Мы можем говорить

об «отношениях отношений» между некоторыми элементами, уже предъявленными нам в ходе его становления. Например, между вступлением и главной партией симфонии, между главной и побочной частями, между лейтмотивами оперы и т. п. Подобная возможность появляется у нас потому, что значения этих элементов нам уже ясны, как ясны и отношения между ними. Другими словами, смысл возникает в результате образования *отношений между уже состоявшимися значениями*.

Таким образом, *смысл* также относится к числу семиотических категорий, но как бы надстраивающихся над отдельными значениями и отношениями между значениями. Именно поэтому он способен появляться в результате частичного развёртывания текста, но здесь-то и заключена главная трудность: во время развёртывания текста мы имеем дело с образованием отношений между элементами разных масштабных уровней и разных уровней в иерархии структурных элементов текста вообще. Правомерно поэтому ожидать формирования смысла вследствие отношений даже между самыми мелкими элементами текста, но тогда возникает вопрос о возможностях их экспликации, вербализации. Эти вопросы далеки от решения и составляют одну из главных трудностей музыкальной семиотики.

Подытоживая, можно сказать только одно: музыка так глубоко входит в духовную жизнь человека и человечества, её контакты с духовным миром столь многосторонни, сложны, соединены с ним такими тонкими нитями, что ни одно понятие не может исчерпать всего многообразия и всей сложности этого явления. Осознание этой сложности требует применения терминологии в соответствии с тем или иным избранным подходом, тем или иным углом зрения, под которым рассматривается духовная сущность музыки. Здесь категоричность только вредна, и наоборот, требуется известная терминологическая толерантность, допустимость разных терминов, и единственное, что следует строго соблюдать, – это соответствие термина избранному подходу.

ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ, ИЛИ «О ПОЛЬЗЕ БЫТЬ НАИВНЫМ»

Печатается по изд.: Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. Московская государственная

консерватория им. П.И. Чайковского / отв. ред.-сост. В.Н. Холлопова. М.; Уфа, 2002. С. 24–31.

Questions of Terminology, or “Concerning the Benefits of Being Naïve”

Published from the edition: Muzykal'noye soderzhanie: nauka i pedagogika: materialy Pervoy Rossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 4-5 dekabrya 2000 g. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoria im. P.I. Tchaikovskogo [Musical

Content: Research and Pedagogy: materials from the first Russian Research-Practical Conference on December 4-5, 2000]. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory / Editor in Chief and Compiler V.N. Kholopova. Moscow-Ufa, 2002. pp. 24–31.

Арановский Марк Генрихович (1928–2009)
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий Отделом современных проблем
музыкального искусства (2003–2009)
Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125009 Москва

Mark G. Aranovsky (1928–2009)
Doctor of Arts, Professor,
Head of the Section for Contemporary Problems of the Art
of Music of the State Institute for Art Studies (2003–2009)
State Institute for Art Studies
Russian Federation, 125009 Moscow

