

Семиотика и российское музыкознание

Д. Б. ГОРБАТОВ

Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

УДК 781.609

**Н. Я. МЯСКОВСКИЙ О «ФОРМЕ» И «СОДЕРЖАНИИ» В МУЗЫКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ЕГО СТАТЬИ О Н. К. МЕТНЕРЕ)***

Искусству угрожают два чудовища:
художник, не являющийся мастером,
и мастер, не являющийся художником.

Анатоль Франс

Среди критических работ Мясковского статья о Метнере [9] занимает особое место: ни до, ни после неё он ни разу не затрагивал фундаментальную проблему музыкальной эстетики – *отношение формы и содержания*. С другой стороны, я не знаю ни одной более ранней статьи российского музыканта, в которой вопросы, поставленные исключительно *интуицией художника*, оказались бы столь близки идеям семиотики, сформулированным в чисто *научном дискурсе* гуманитарного знания спустя десятилетия. Ни один *семиотический* анализ статьи Мясковского о Метнере мне тоже не известен; в Интернете обнаружилось единственное упоминание об исследовании, рассматривающем некоторые аспекты её содержания лишь в общэстетическом контексте эпохи [5].

К творчеству Метнера Мясковский-критик обратился главным образом затем, чтобы привлечь к нему то внимание, которого оно заслуживало: Мясковский тогда справедливо полагал, что музыку Метнера публика игнорирует, лишая себя подлинного духовного сокровища. Но была ещё одна важная внутренняя причина: именно в Метнере он сразу увидел – и увидел совершенно точно – своего ближайшего художественного единомышленника, хотя в 1913 году ни Мясковский, ни Метнер не смогли бы даже представить себе, каким будет их собственное творчество через десять лет (тем более через двадцать или тридцать). Однако уже тогда Мясковский нашёл самые точные эпитеты для описания впечатлений от творчества Метнера – «бескрасочность» и «неживописность», притом сумел весьма убедительно обосновать их как *художественно позитивные*.

Попробуем рассмотреть подход Мясковского целостно и максимально объективно. Вот фрагмент

статьи, в котором он, используя вполне чёткую терминологию, излагает самую суть своей эстетической позиции (причём не только в отношении Метнера): «Качественно-типовых соотношений формы и содержания мыслимо лишь три: равновесие их, преобладание содержания над формой и обратно. ... ясно, что как содержание, так и форма неразрывно связаны между собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, ... и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению – форма внешняя и форма внутренняя. Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней – также схему, но иного порядка – схему развития чувствований, настроений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений. Понятие же содержания мной намеренно суживается до основных элементов произведения – его тематического и гармонического материала» [9, с. 118].

С одной стороны, излагаемая Мясковским позиция отличается взвешенностью, характерной для его личности, но весьма нетипичной для российской музыкальной критики 1890–1900-х годов. Здесь Мясковский оказался между двумя противоборствующими тенденциями: приверженцы В. В. Стасова всё своё внимание уделяли «содержанию», практически полностью игнорируя «форму», тогда как последователи Г. А. Лароша, который перевёл на русский язык книгу своего австрийского единомышленника Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» [6], исходили из того, что, кроме собственно «формы», никаким *обособленным от неё* «содержанием» музыка не обладает¹. Поэтому, указав на *качественно- типовые соотношения* формы и содержания, Мясковский сра-

* Публикация подготовлена по материалам выступления на Международной музыковедческой конференции «Russian and Soviet Music: Reappraisal and Rediscovery» («Российская и советская музыка: переосмысление и открытие заново») в Даремском университете (Durham University, Северо-Восточная Англия) 12 июля 2011 года.

зу показал себя не только тонким художником, но и проницательным мыслителем, хотя вопросами музыкальной эстетики он никогда не занимался последовательно и целенаправленно.

С другой стороны, нельзя не отметить и существенной слабости позиции Мясковского. Говоря о «слабости», следует иметь в виду, что в период работы над своей статьёй о Метнере Мясковский фактически «блуждал в потёмках» ещё не сложившейся терминологии: это отчётливо просматривается в тех комментариях, которые он даёт. Труды Чарльза Пирса, признанного основоположника современной семиотики, в 1910-х годах не были известны в России, поэтому, рассуждая о форме и содержании в чисто эстетическом плане, Мясковский мог опираться в основном на позицию Гегеля, которая, при всём её методологическом блеске, к музыке применима слабо.

Конкретный анализ полезно начать с того, откуда взялась сама триада терминов, употребляемых Мясковским, а именно: *внешняя форма*, *внутренняя форма* и *содержание*. Поразительно то, что все они *буквально* совпадают с терминами, которые использовал А. А. Потебни в своей книге «Мысль и язык» (1862) [11]². Согласно авторитетному мнению И. А. Барсовой, «можно предположить, что... деление формы на внутреннюю и внешнюю было знакомо Мясковскому. Об этом говорят косвенные данные: начало нашего века – время “открытия” Потебни русской эстетической и лингвистической мысли. В 1910 году в издательстве “Логос” вышла брошюра Андрея Белого “Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)”»; Асафьев, с которым Мясковский был дружен, “безусловно, знал такие труды Потебни, как *Основы поэтики* (1910) и *Психология поэтического и прозаического мышления*”³. Упоминает Потебню Асафьев и в одной из своих ранних статей в связи с “образно-слуховой культурой” Н. Римского-Корсакова⁴. Без сомнения, идеи Потебни обсуждались в кругу Мясковского и Асафьева, но его теорию внешней и внутренней формы они не сочли возможным “транспонировать” на музыкальный материал и подвергли её *интерпретации*, весьма далёкой от первоисточника [курсив автора. – Д. Г.]» [1, с. 60].

Между тем важен тут не столько вопрос о том, заимствовал ли Мясковский все эти три термина именно у Потебни (хотя, скорее всего, так оно и есть), сколько сам тот факт, что имело место именно такое заимствование и что оно произошло именно в то время. Однако ещё более важным представляется ответ на один из ключевых междисциплинарных вопросов современного гуманитарного знания: почему Мясковский вообще счёл *правомерным* использовать чисто языковедческие термины для описания сущности музыкальной эстетики (в его представлении)? В любом случае, даже будучи знаком с научными иде-

ями Гумбольдта и Потебни, Мясковский заведомо ничего не знал (и не мог знать) ни о Пирсе, ни о Соссюре, чей революционный «Курс общей лингвистики» был впервые опубликован лишь через три года после статьи Мясковского о Метнере. А если так, тогда сам факт совпадения терминов Мясковского и Потебни становится весомым *объективным* подтверждением общесемиотической гипотезы о том, что музыка и язык суть глубоко родственные феномены культуры, которые восходят к единому прафеномену человеческой природы – звуковому высказыванию, развёртывающемуся во времени.

Проанализируем соответствующий фрагмент из книги Потебни «Мысль и язык»: «В слове мы различаем: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, – тот способ, которым выражается содержание [подробнее см.: 4, с. 20]. ...Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без неё перестаёт быть сама собою, но тем не менее совершенно от неё отлична; особенно легко почувствовать это отличие в словах разного происхождения, получивших с течением времени одинаковый выговор: для малороссиянина слова *мыло* и *мило* различаются внутреннею формою, а не внешнею [курсив автора. – Д. Г.]»⁵ [11, с. 160–161].

Необходимо сразу же отметить существенное отличие в *применении* данной триады терминов: у Потебни все они относятся к *слову*, у Мясковского же – к *музыкальному произведению*. Причина этого отличия коренится в принципиально разном устройстве речевого и музыкального высказывания: если первое легко поддаётся членению на более мелкие структурные единицы, то со вторым возникают большие проблемы, поэтому что в музыке является структурным аналогом слова – до сих пор не вполне ясно; иначе говоря, музыкальное высказывание по своей внутренней структуре гораздо более слитно.

Впрочем, даже оставляя этот серьёзный момент «за скобками», легко видеть глубокие различия и в *толковании* всех трёх терминов (см. таблицу 1).

Таблица 1

термин	у Потебни	у Мясковского
внешняя форма	членораздельный звук	конструктивная схема музыкального произведения
внутренняя форма	ближайшее этимологическое значение	схема развития чувствований, настроений
содержание	значение, объективируемое посредством звука	тематический и гармонический материал музыкального произведения

Как видим, Мясковский совершенно иначе трактует *внешнюю форму*, называя её «конструктивной схемой», но, увы, не объясняя, что это значит, и вообще упуская очевидное: *внешняя форма* всякой музыки – это само её звучание, или (точнее) *акустический образ* этого звучания, запечатлённый в сознании слушателя как таковой, не зависящий ни от какой «конструктивной схемы» и отнюдь не предполагающий её реализацию именно в виде «музыкального произведения».

В трактовке Мясковским *содержания* выявляется несколько иная, но тоже глубокая проблема: то, что для профессионального музыканта (или для очень опытного слушателя) предстаёт «тематическим и гармоническим материалом», непрофессионалу (или малоопытному любителю) может показаться чем-то иным, грубо говоря, нетематическим и негармоническим. Не зная терминов, которыми *всё это* называется («тема», «гармония», «материал»), неискушённый слушатель может просто не осознать стоящих за ними феноменов – как не осознавал, например, мольеровский Журден того, что он говорит прозой (ибо не знал самого термина «проза», хотя именно ею и говорил).

Но тогда – если Мясковский искажает смысл базового понятия – как следовало бы описать феноменологическую сущность *музыкального содержания*?.. Непротиворечивой, хотя и нелегко воспринимаемой с первого раза, представляется такая формулировка: содержание музыки составляет вся совокупность отличий индивидуального *психологического* восприятия непосредственной *психической реакции* на слышимый *акустический образ* – от самого этого акустического образа *как такового*, объективированного и мысленно абстрагированного от его индивидуального восприятия. Проще говоря: любая звучность, которую мы слышим, никогда не есть та же самая звучность, которую мы *воспринимаем*, – и в этом дуализме «слышания-восприятия» звука прямо воплощается дуализм «формы-содержания» музыки; причём и форма, и содержание в этом дуализме слиты так плотно, что для их подлинного различения требуется немалое усилие семиотически тренированного ума.

Несомненно, Мясковский пишет здесь совсем о другом. Это становится особенно ясно, когда он начинает комментировать собственные слова: «... строго говоря, внутренняя форма в такой же степени другая сторона внешней формы, как и расширение понятия содержания, так как с этим последним её связывает общность первоисточника — вдохновение, интуиция, а с первой – свойственная обеим разновидностям конструктивность» [9, с. 118]. На самом деле, как чисто философские категории – то есть *не в том* смысле, в каком трактует их Мясковский, – форма и содержание не могут зависеть ни от вдохновения, ни от интуиции, ни от конструктивности: с одной сто-

роны, в произведении завязанного графомана форма и содержание будут соотноситься точно так же, как и у гения; с другой стороны, «конструктивность» – необходимое условие, без которого ни форма, ни содержание не могут существовать вообще, ибо «форма», по идее, – ближайший синоним «конструкции», а всякое *содержание*, по Гегелю, может быть явлено нам лишь *оформленным*.

Наконец, то, что Мясковский пишет о *внутренней форме*, вызывает наибольшие сомнения, поскольку и «чувствования», и «настроения» присущи не самой музыке, а только её слушателю, – следовательно, с общесемиотической точки зрения, они не просто *ближе плану содержания*, чем плану выражения (и то весьма условно, ибо одну и ту же музыку разные люди слушают *очень* по-разному!), но именно *к плану выражения они не относятся*. Между тем, в современной трактовке отечественной лингвистической школы *внутренняя форма слова* – это «осознаваемая [носителями языка]... мотивированность значения слова значением составляющих его морфем...», т. е. образ или идея..., задающие определённый способ построения [данного слова, –] ... след того процесса, при помощи которого [данном] языком было создано данное слово» [12]. Проще говоря: внутренняя форма слова есть собственно то, почему именно такая идея воплотилась и зафиксировалась именно в таком слове, в такой его внешней форме. С *этой* точки зрения, внутренней формы у музыки вообще не может быть – поскольку воплощать она способна не *идеи*, а лишь *невербальные смыслы*.

С этим не согласна И. А. Барсова: «Поскольку музыкальное искусство лишено предметности изобразительного и понятийности словесного... то “объективирует художественный образ” в нём сама организация звукового материала, который становится смыслонесущим. Поэтому можно выявить в *музыкальной интонации* её забытый, утраченный смысл, её “внутреннюю форму”. ... Стремление найти внутреннюю форму – это попытка историка максимально приблизиться к тем смыслам, которые вкладывал творец в произведение посредством музыкального языка своего времени. Но не только. Найти внутреннюю форму – значит выделить среди данного, готового нечто такое, в чём был заключён импульс дальнейшего преобразования, так сказать, “генетический код” создаваемого. ... Иначе говоря, мы полагаем, что в *целостных музыкальных высказываниях*, как и в *отдельных нагруженных ассоциациями интонациях*, наличествует, как говорит Потебня, “третья стихия – внутренняя форма”. Зададимся вопросом: что может репрезентировать “внутреннюю форму” в музыкальном произведении? ... Это звукоряды, риторические фигуры, интонационность и тембр народного музицирования, “чужие” темы (пародии, цитаты), риторические композиционные функции, жанры

профессиональной и народной музыки, ритуал. Обратившись к процессам европейской музыки, выделим ближайший – *фундаментальный для искусства последних столетий* – слой смыслов, рождённых на рубеже XVI–XVII веков [курсив автора. – Д. Г.]» [1, с. 60–61].

Строго говоря, во-первых, всё, на что указывает И. А. Барсова, относится не столько к *музыкальным высказываниям как таковым*, сколько к тому *слою музыкальной культуры*, в контексте которого они формировались и кристаллизовывались. Во-вторых, «слой смыслов, рождённых на рубеже XVI–XVII веков», который она далее подвергает исчерпывающему и убедительному анализу, *ограничивается именно указанным рубежом*. Соответственно, в поисках этих смыслов *за пределами* данного рубежа – как в европейской музыке *до* и *после* Нового времени, так и в музыке *за пределами* Европы – исследователь, руководствующийся именно такой парадигмой, оказывается беспомощным.

В связи с этим здесь полезно изложить современные общесемиотические воззрения на музыку более детально, учитывая при этом, что Мясковский не мог мыслить как современный семиотик, – но именно потому и его догадки, и его заблуждения представляют для нас особый интерес.

Прежде всего необходимо иметь в виду многозначность термина *форма*. В «узком» смысле под «музыкальной формой» традиционно подразумевается «форма-структура» – то есть то, что уже полтора века составляет содержание учебного курса в консерваториях (*die Formenlehre*). В «широком» смысле под «музыкальной формой» подразумевается «форма-текст» – то есть совокупный акустический образ всего музыкального произведения, вся его «музыкальная ткань», взятая в её неразрывной целостности. Наконец, в «диалектическом» смысле под «музыкальной формой» (в трактовке Асафьева) подразумевается «форма-процесс» – то есть интонационное становление музыкального произведения, развёртывающееся во времени.

Таким образом, рассуждая о музыкальном произведении в общесемиотическом смысле, можно отметить следующее:

- *форма-структура* есть один из его *планов выражения*, которому в *плане содержания* соответствует собственно «форма», или, лучше сказать, *внутреннее устройство* произведения;
- *форма-текст* есть другой его *план выражения*, которому в *плане содержания* соответствует собственно «содержание», или, лучше сказать, смысл произведения;
- *форма-процесс* есть как бы его *план выражения второго порядка*, которому в *плане содержания* соответствует *протяжённость* произведения. При этом фактор протяжённости следует чётко отличать от фактора длительности (см. таблицу 2).

Таблица 2

	относительный аспект	абсолютный аспект
длительность	музыкальное время, измеряемое в <i>относительно-кратных</i> долях (♩, ♪, ♫, ♮ и т. п.)	<i>астрономическое</i> время, измеряемое в <i>секундах</i>
протяжённость	воплощается в субъективном <i>психологическом</i> времени, не измеряемом ни в каких «единицах» (из-за отсутствия единой «шкалы»)	вряд ли имеет какое-либо объективное воплощение

Пожалуй, единственно возможные характеристики музыкальной протяжённости: «затянуто» – «компактно», «рыхло» – «цельно», «демагогично» – «афористично» и т. п.

Получив, таким образом, примерное представление о музыкальной форме и музыкальном содержании с современной общесемиотической точки зрения, полезно для наглядности сопоставить его историческую динамику в табличном виде более подробно (см. таблицу 3).

Основным отличием современного семиотического подхода от досемиотических концепций столетней давности является отказ от *триады* «Внешняя форма» ↔ «Внутренняя форма» ↔ «Содержание» в пользу *бинама* «План выражения» ↔ «План содержания», который, в свою очередь, опирается на *семантическую триаду* Людвига Готлоба Фреге: «Смысл» ↔ «Знак» ↔ «Значение» (1892). Современный учебник семиотики обосновывает это следующим образом:

«Термины *план выражения* и *план содержания* могут показаться перифразой древнейшей философской оппозиции “форма и содержание”. ...Однако в семиотической оппозиции “план выражения – план содержания” в центре внимания оказываются не взаимозависимости и корреляции формы и содержания, но их асимметрия, иногда разномаштабность. План выражения – это отнюдь не всегда “оболочка” или “вместилище” содержания, часто это просто “метка”, “ярлычок”, “репрезентативная малость”, пусть свёрнутая и концентрированная, однако в сопоставлении с означаемым, с тем, на что указывает метка, – это всегда “малость”. ...С точки зрения “техники” и “экономики” информационно-семиотических процессов обязательная и существенная “экономность” знака, т. е. способность выразить или репрезентировать “большое” через “малое”, – это его ценное свойство [курсив автора. – Д. Г.]» [8, с. 23–24].

Между тем необходимо отметить, что подобные соображения, вполне подходящие для вербальной

Таблица 3⁶

термины досемиотической эпохи	интерпретация Мясковского	общесемиотическая интерпретация	термины современной семиотики
внешняя форма	конструктивная схема	акустический образ слышимого звука	план выражения
внутренняя форма	схема развития чувствований, настроений	психический образ воспринимаемого звука	план содержания
содержание	тематический и гармонический материал	психологическая реакция на акустический образ, отражённый психикой	

речи, очень плохо согласуются с природой музыки. С одной стороны, как уже было сказано, *планы выражения и содержания* у музыкального высказывания сливаются так «плотно», что становятся фактически когнитивно неотторжимыми друг от друга. С другой стороны, *семантическая* триада Фреге совсем не подходит для музыки, ибо в вопросе о том, что есть «музыкальная семантика», консенсус не достигнут до сих пор: иначе говоря, отделить в музыке «Смысл» от «Знака» и «Значения», не впадая в лукавую схоластику, практически невозможно.

Таким образом, ясно, что путь, которым пошёл Мясковский в своей статье о Метнере, будучи как бы семиотическим *по своим задачам*, на деле уводит нас не только с пути, которым шли Гумбольдт, Потенция и Виноградов, но также с пути, которым шли Пирс, Соссюр и Якобсон. При этом понимание данного текста Мясковского весьма затруднено такими его крайне субъективными эпитетами, как «бескрасочность» и «неживописность», в сознательном их применении к музыке Метнера (а в «подсознательном» – и к своей собственной музыке тоже). Все мы *как бы* представляем себе, о чём здесь *примерно* ведётся разговор; тем не менее, едва лишь попытавшись перевести эти фигуры живой (и по-хорошему «путаной») речи Мясковского в научный дискурс, мы сразу же столкнулись бы с неодолимым когнитивным препятствием: ведь сам *материал* музыки адресован иному органу ощущения – не зрению, а слуху, – поэтому ни о какой «красочности» или «живописности» (относительно которых мы могли бы опознать «бескрасочность» или «неживописность») говорить *объективно*, по сути дела, нельзя.

Заодно отметим связанные с этим субъективизм и непоследовательность Мясковского в его оценке музыки Глазунова: «У [Глазунова] всегда есть превосходное содержание – редкие по красоте и яркости темы и своеобразные гармонии; у него великолепная, виртуозная внешняя форма, но внутренняя структура его произведений не часто выдерживает критику, особенно в крупных сочинениях; мелкие, несложные, однотонные или обычно контрастные ему удаются...; но что-нибудь более обширное, где схема чувствований, настроений не может ограничиться одними лишь контрастами, а обязывает к какой-то

высшей плановости, объединённости, синтезу, – там ему не удастся создать ничего, кроме внешне связанных последований красивых моментов. Возьмём для примера хотя бы крайние части Четвёртой симфонии...: по темам и технике они являются, быть может, характернейшими и замечательнейшими созданиями Глазунова, но при слушании оставляют не только холодным, но местами, вследствие явной случайности, внутренне логически не вынужденной последовательности тематических элементов, вызывают даже досаду; когда же мне приходилось детально разбирать эти части симфонии с точки зрения их строения, меня временами брало отчаяние при виде того, как всё в них хорошо связано, но и как одно с другим мало вяжется» [9, с. 119].

Для того чтобы не столько даже согласиться или не согласиться с Мясковским, сколько понять, что он здесь имеет в виду, сначала нужно было бы договориться о том, какой именно тип «схемы чувствований» *вообще* должен был бы развёртываться в симфонии *вообще*. В силу безграничного разнообразия симфоний и принципиальной невозможности свести их к какой-то единой «схеме чувствований», сделать этого заведомо нельзя. Однако даже представив себе, что такое и стало бы возможно, никто никогда не узнал бы *в точности*, что именно чувствовал Мясковский, слушая Четвёртую симфонию Глазунова, и что его в ней не устраивало. Впрочем, даже из его собственных слов очевидно, что «не устраивала» его не сама симфония Глазунова, а то, что он чувствовал, когда её слушал, – следовательно, получается, что, говоря как бы о Глазунове, Мясковский на самом деле говорит о себе... К сожалению, в эту ловушку заведомо попадёт любой, кто соберётся описывать ощущения от услышанной музыки *словами*.

Тем не менее, тщательно и непредвзято сопоставив научные заблуждения Мясковского с современными общесемиотическими воззрениями, мы всё же можем сделать весьма ценные выводы. Так, расположив используемые им термины по *четырёх парам* и интерпретировав их в объективном «ключе», мы получим следующий вполне жизнеспособный континуум семиотических оппозиций (см. таблицу 4).

Таблица 4

План выражения		План содержания	
интерпретация	термин	термин	интерпретация
То, как воплощён смысл музыкального произведения	Форма	Содержание	То, что осмысливает форму музыкального произведения
<i>Акустический образ</i> музыкального произведения	Внешняя форма	Внутренняя форма	<i>Психический образ</i> музыкального произведения
<i>Форма-структура</i> музыкального произведения («система повторений» ⁷ , фиксируемая памятью)	Конструктивная схема	Схема развития чувствований	<i>Протяжённость</i> музыкального произведения («эмоциональный план» ⁸ его временной развёртки)
Мысленная «проекция» <i>внешней формы</i> музыкального произведения	Гармонический материал	Тематический материал	Мысленная «проекция» <i>внутренней формы</i> музыкального произведения

То, что Мясковский заимствовал термины лингвистики, трактуя их вольно, непоследовательно и неоднозначно, свидетельствует не об *ошибке*, а о *заблуждении*. Ошибки в науке либо не ведут ни к чему, либо ведут в тупик – тогда как всякое искреннее научное заблуждение есть важнейший этап не только верного, но и единственно возможного продвижения к научной истине.

С этой точки зрения в высшей степени интересна следующая глубокая мысль В. И. Вернадского: «... [в] характер научного мировоззрения... входят [как] общие положения..., [так и] отрицания, вызванные необходимостью очистить [его] от положений, достигнутых... иным путём и противоречащих научным данным. ...иногда [эти отрицания суть] настоящие *фигиции*, простые “предрассудки”, которые исчезают через некоторое время целиком из научного мировоззрения, протерпевшись [в нём] прочно более или менее долго. ...Несомненно, что *вопросы* о таких *фигициях* и *предрассудках*, их обсуждение и их оценка играют в научном мировоззрении крупнейшую роль. Дело в том, что эти *фигиции* нередко получают форму задач и вопросов, тесно связанных с духом времени. Человеческий ум неуклонно стремится получить на них определённый и ясный ответ. Искание ответа на такие вопросы... иногда служит живительным источником научной работы для целых поколений учёных.

Эти вопросы служат “лесами” научного здания, необходимыми и неизбежными при его постройке, но потом бесследно исчезающими [курсив автора; разрядка моя. – Д. Г.]» [3, с. 223–224].

Все квазисемиотические рассуждения Мясковского о музыкальной форме и музыкальном содержании далеки от строгой науки, а потому практически бесполезны для понимания сущности предмета. Между тем именно осознание этой их *бесполезности*, выработанное нами в результате научного анализа, и есть тот самый отрицательный результат, который гораздо ценнее положительного: положительный результат может оказаться случайным – зато отрицательный всегда действует как своеобразная «вакцина», которая весьма эффективно стимулирует и поддерживает «иммунитет» научного знания от всякого вторжения в него лженауки. Впрочем, критиковать Мясковского у нас нет оснований: сам он всегда считал себя только композитором и, в отличие от своего коллеги Асафьева, нисколько не претендовал на «звание» музыкального учёного. Но даже эта его статья, единственная в своём роде, добавляет какой-то очень важный штрих к «необщему выражению лица» русской культуры, бурлившей в «атомном котле» первой четверти двадцатого века.

...Счастье, что жар от этого «котла» мы способны ощущать до сих пор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь нелишне отметить, что, по сути, именно это эстетическое разногласие послужило отправной точкой глубокого и длительного идеологического конфликта, кульминацией которого стали печально знаменитые события 1948 года.

² *Буквальность* этого совпадения особо отмечена киевским композитором и музыковедом Алексеем Сергеевичем Войтенко (2009). Его кандидатская диссертация «Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра

в произведениях Н. Я. Мясковского» готовится к защите в 2012 году.

³ Цит. по: [10, с. 136]. Строго говоря, таких «трудов» у учёного нет. Лекции, прочитанные А. А. Потебнёй в 1880-е годы, были литературно обработаны его учеником Василием Ивановичем Харциевым (1865–1937) и изданы в Санкт-Петербурге под соответствующими названиями в 1910 году.

⁴ См.: там же (сн. 3).

⁵ Во избежание путаницы полезно пояснить, что хотел продемонстрировать Потебня этим конкретным примером. Русское слово *мыло* по-украински произносится так же [мыло], но пишется иначе («мило»), поскольку украинская И читается [Ы]; при этом русское слово *мило* по-украински произносится иначе [мыло], хотя пишется так же, как и по-русски («мило»). Таким образом, в русском языке слова *мыло* и *мило* – это ближайшие фонетические паронимы, тогда как в украинском *мило* [мыло] ('soap') и *мило* [мыло] ('nicely') – полные омонимы. Этот случай не следует путать с другим (его едко обыграл Булгаков в романе «Белая гвардия» [2, с. 27]), когда украинское слово *кіт*, означающее «кот», становится омофоном русского слова *кит*; при этом русское *кит* [кит] и украинское *кіт* [кыт] – фонетические паронимы-омографы. В первом случае (*мило* = *мило*) украинский язык уступает «давлению омонимии», во втором (*кит* ≠ *кіт*) – успешно сопротивляется ему.

⁶ Пунктирные линии в этой и в следующей таблице означают крайнюю нечёткость, намеренную «размытость» границ между семиотическими планами музыкального высказывания, а также присущие им плавность, «когнитивное мерцание» момента взаимного перехода друг в друга.

⁷ Термин Арнольда Шёнберга, часто цитировался Ф. М. Гершковичем [7, с. 63–64].

⁸ Здесь необходимо отметить одно «узкое место» терминологии. При обсуждении вопросов психологического воздействия музыки термин *эмоциональный*, в рамках строго научного дискурса, может серьёзно дезориентировать. Человек – единственный представитель биосферы, обладающий *сознанием*, а потому способный воспринимать музыку не только эмоциями, но и *чувствами*. (Чувства – это эмоции, от-рефлектированные сознанием, то есть как бы пропущенные через его «фильтр». *Эмоции* испытывают все высшие млекопитающие – *чувства* может испытывать только человек.) Следовательно, более правильным было бы называть этот план не «эмоциональным», а «*чувственным*». Но тогда возникает нежелательная интерференция значений, поскольку слово «чувственный» прямо адресует нас к сфере *сексуальной*... Наиболее удачным термином представляется здесь не «эмоциональный» и не «чувственный», а «*сенсуальный*» план (от слова *sensus*), то есть именно «план, воспринимаемый чувствами», а не эмоциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. – 1985. – № 9. – С. 59–66.
2. Булгаков М. А. Белая гвардия. – М.: Правда, 1989.
3. Вернадский В. И. О научном мировоззрении (1902) // Биосфера и ноосфера. – М.: Айрис Пресс, 2002. – С. 184–241.
4. Виноградов В. В. Русский язык: грамматическое учение о слове. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1972.
5. Высоцкая Л. Н. Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыковедения конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. философ. наук. – Владимир, 2004. – URL: <http://www.disscat.com/content/problema-muzykalno-esteticheskogo-predmeta-v-kontekste-otchestvennogo-muzykoznanija-kontsa>
6. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / пер. с нем. и вступит. ст. Г. А. Лароша. – М.: П. Юргенсон, 1895.
7. Гершкович Ф. М. Веберн и его учение // Гершкович Ф. М. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 60–75.
8. Мечковская Н. Б. Семиотика. Курс лекций. – 2-е изд. – М.: Академия, 2007.
9. Мясковский Н. Я. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика (1913) // Мясковский Н. Собрание материалов: в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1964. – Т. 2. – С. 115–125.
10. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. – М.: Музыка, 1984.
11. Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 17–200.
12. Сетевая энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/VNUTRENNYAYA_FORMA_SLOVA.html?page=0,0

Горбатов Дмитрий Борисович

магистр композиции

(Консерватория Новой Англии, Бостон)

