

## КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ: ДИАЛОГ РУССКОГО РОМАНСА И РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Кривошей И. М.

*Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского искусства, кандидат искусствоведения, доцент (450077, г. Уфа, ул. Ленина, д.14; info@ufaart.ru)*

Статья посвящена роли концептов русской культуры в формировании концептуального пространства русского романса. Определяется понятие концепта и устанавливается его роль в семантической цепи «текст – концепт – культура». Показано, что ключевые концепты русского романса «Простор» «Диалог с Библией», «Человек любящий» являются проекцией ключевых концептов русской культуры «Природа», «Вселенная», «Бог», «Вера», «Человек», «Любовь». Ключевые концепты русского романса представлены в статье как сложные многомерные конструкции «слово – музыка – культура», совмещающие в себе индивидуально-авторские и культурно обусловленные интерпретации. Сделан вывод, что важные для носителя русского языка идеи о соответствии «простора русской земли» и «простора русской души» и непреходящем значении библейских заповедей образуют глубинные связи русской вокальной музыки и культуры, к которой она принадлежит.

Ключевые слова: русский романс, русская культура, ключевые концепты.

## KEY CONCEPTS: DIALOG OF RUSSIAN ROMANCE AND RUSSIAN CULTURE

Krivoshey I. M.

*The Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov Candidate of Arts, Professor of the Chair of Chamber Ensemble and Accompaniment Art, Candidate of art, Docent (450077, Ufa, Lenin str., 14; info@ufaart.ru)*

The article discusses concepts of the Russian culture that form the conceptual space of Russian romance. Universal characteristics of the concept and its role in the semantic chain «text – concept – culture» are determined. It is shown, that such important cultural concepts as «Prostor» (Russ. for «open space»), «Bible», «Love» determine the meaning and content levels of Russian romance. The key concepts are represented in the article as a complex linguistic, music and cultural construction combining individual-author and ethnically dependent interpretations. The conclusion is done, that deep connections of Russian romance and Russian culture are formed by ideas about accordance the «wideness» of Russian earth and Russian soul and meaningfulness of eternal biblical values.

Key words: Russian romance, Russian culture, key concepts.

С конца XX века концепт становится «главным объектом гуманитарной науки в целом» [9, с. 13]. Востребованность концепта как основополагающего междисциплинарного термина обусловила противоречивость его дефиниций. Однако отсутствие универсального определения концепта не исключает точек соприкосновения в его базовом определении: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [2, с. 269].

Несмотря на то, что концепты «объективируются» в разных знаковых системах, именно слово обеспечивает самый надежный и естественный доступ к концепту – некоему «кванту знания» (Е. С. Кубрякова), «сгустку культуры» (Ю. С. Степанов). Наша память хранит «коллекцию значений слов», обозначающих содержание концептов даже тогда, когда в когнитивном процессе слово оказывается «за кадром»: все наше мышление пронизано

словом, которое выступает обобщающим механизмом самых различных впечатлений и действий. «Опредмечиваясь» в слове / речи, концепт потенциально (в терминологии С. А. Аскольдова «в эмбриональном» состоянии) содержит в себе «сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых устремлений» [2, с. 274]. Поэтому концепт не приравнивается к значению слова, он вбирает в себя совокупность всех значений слова, различные образы, ассоциируемые с этим словом, и, в понимании Д. С. Лихачева, является результатом «столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [5, с. 281]. Признание концепта как ментального образования, отмеченного лингвокультурной спецификой (С. Г. Воркачев), и его востребованность в понятийном аппарате наук, занимающихся исследованием культуры, по сути, обозначило новый подход в исследовании национальной идентичности: концепт, интегрирующий слово, мышление, культуру, выступает как «национальный образ (идея, символ), осложненный признаками индивидуального представления» [7, с. 16].

Постулат отечественной гуманитарии «концепт – точка пересечения слова, мира культуры и мира индивидуальных смыслов» очень важен для исследования «русского» в русском романсе, поскольку структура композиторского текста вокального произведения содержит словесный первоисточник. Универсальность концепта как условной единицы интерпретации русской вокальной музыки в контексте русской культуры очевидна: «концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [8, с. 41]. А поскольку культура воплощается, прежде всего, в текстах, то концепт становится точкой пересечения текста и культуры.

Определение базовых концептов, организующих семиотическое пространство русской вокальной музыки как проекции русской культуры, подразумевает исследование многочисленных уровней их репрезентации в композиторском тексте – интра- и экстрамузыкальные. Один из таких уровней, актуализирующих «давление культуры» (М. Г. Арановский), базируется на пресуппозиционных знаниях, в терминологии М. Г. Арановского – «прецепции, сформированной предшествующим опытом и создающей базу для восприятия нового текста» [1, с. 320]. Пресуппозиционные знания, во многом зависящие от национально-культурных особенностей, позволили выявить очевидную значимость для носителей русского языка национальной специфики культурных универсалий *Природа*, *Бог*, *Любовь* и *Человек*, которые относятся к базовым концептам русской культуры и которые при всей их естественной эволюции остаются константными на протяжении веков. Русский романс как часть русской культуры, не мог не окружить себя аурой этих констант: по Г. Зедльмайру, любое художественное произведение «возникает как бы в вольтовой дуге между «воззрениями» художника (в данные мгновения его творчества) и задачей,

поставленной ему сообществом, в рамках которого он творит» [4, с. 120], то есть, художник всегда творит в рамках того ментального пространства, к которому принадлежит. Даже впитывая европейские традиции, русский романс остается именно русским – настолько сильна его смысловая основа, предопределенная ролью *пейзажного хронотопа*, *библейских заповедей* и *феномена любви* в раскрытии основных ментальных характеристик русского человека.

Слова и фразеологизмы словесных первоисточников, наиболее адекватно передающие семантический объем ключевых идей отечественной культуры, определили имена концептов в русском романсе – «Простор», «Диалог с Библией», «Человек любящий». Факт обозначения именем концепта того семантического пространства, которое возникает в композиторском тексте романса, чрезвычайно важен: в языке и культуре «смысл – это путь, которым люди приходят к имени» [8, с. 43]. Обязательность наименования концепта (по Ю. С. Степанову, его «минимализация») дает возможность соотнести частное и целое по принципу, который Ж. Делёз и Ф. Гваттари назвали «правилом соседства». С одной стороны, тексты отдельных русских романсов репрезентируют самые различные явления человеческой жизни, преломленные в названии этих концептов, с другой, эти концепты центрируют сверткстовую смысловую целостность русской вокальной музыки. Таким образом, зафиксированные в слове концепты «Простор», «Диалог с Библией», «Человек любящий» не только формируют смысловое пространство русской вокальной музыки, но и являются формой ее категоризации в пределах русской культуры. Каждая категория не предполагает обязательного повторения в романсах каких-то определенных (жанровых, тематических и т.д.) признаков. Важно то, что романсы в каждом «микроцикле» («Простор», «Диалог с Библией», «Человек любящий») организуются вокруг общей идеи – значимости для русского человека «широты» русской земли и русской души; библейских заповедей, посредством которых осуществляется диалог с Богом; любви как сути человеческого бытия. Поэтому, какую бы грань указанных концептов мы не рассматривали в отдельных романсах, она неизбежно актуализирует существенные признаки концептов – единение человека и Вселенной («Простор»), нравственные ценности Книги книг («Диалог с Библией»), любовь как высший дар («Человек любящий»).

Таким образом, различные по содержанию, но объединенные общей идеей романсы репрезентируют каждый концепт как принципиально многомерное образование, объем которого составляют понятийная, образная и ценностная составляющие.

Представление о понятийной составляющей концепта нам дает лексическое наполнение фреймов (пакет данных о типичной ситуации): лингвисты отмечают, что «концепт – это всегда знание, структурированное во фрейм» [10, с. 96]. Группы семантически близких

фреймов определяют принадлежность романсов к той или иной идее: единицы, структурирующие фрейм, содержат не только стереотипную информацию, ассоциированную с концептом, но и информацию, которую можно присоединить к этому фрейму «по умолчанию» [6, с. 290].

Так, лексика целого ряда русских романсов содержит пейзажные приметы и актуализирует фрейм «созерцание природы», участвующий в организации концепта «Простор». В репрезентации концепта «Диалог с Библией» участвуют библейские прецедентные мотивы и сюжеты о Сотворении мира, Сауле, Содоме и Гоморре, Богородице, Иисусе Христе, создающие в русском романсе систему интертекстуальных фреймов, которые при восприятии текста задают план содержания концепта. Концепт «Человек любящий» объективирован лексико-семантической группой слов со значением «любить» – любить человека (взрослого, ребенка, семью), Бога (следование главной библейской заповеди «возлюби ближнего»), родину (родные места, отечество, отчий дом). Реализуясь в различных семиотических сферах, концепт «хранит» в памяти каждую из них, а потому обнаруживает свою потенциальную природу, выступая выразительным символом «неопределенного множества» [2, с. 270-271]. И в этом заключается самая существенная функция концепта – функция заместительства [2, с. 269]. Не случайно С. А. Аскольдов-Алексеев называл концепты «почками сложнейших соцветий мысленных конкретностей» [2, с. 272].

Образный слой концепта представлен перцептивной и когнитивной (метафорической) составляющими. Перцептивные образы возникают на основе визуальных, слуховых, тактильных ощущений, объективированных в слове. В основе когнитивных образов лежат метафорические конструкции (результат взаимодействия различных фреймов). Когнитивная метафора формирует абстрактный концепт с помощью предметов и явлений материального мира. Например, в русском романсе мы получаем наглядное представление о Боге с помощью чувственных образов через «вещные коннотации» (В. А. Успенский): Бог – красота окружающего мира («Когда волнуется желтеющая нива» Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи / М. Лермонтова, Бог – судья («Легенда о Мертвом море» М. Ипполтова-Иванова / К.Р.), Бог – даритель благ («Нежданный дождь» Н. Метнера / А. Фета. Когнитивной базой категорий, сопоставимых с концептами, в русской вокальной музыке оказываются не только словесные, но и музыкальные структуры. Например, контекстуальный рефрейминг позволил выявить различные значения музыкальных лексем, помещенных в рамки, отличные от первоначального контекста. Так, мелодический контур «волны» в русском романсе становится и опознавательным знаком моря в вокальных «пейзажах-картинах», и репрезентирует «морской комплекс» (В. Топоров) во всех ипостасях. Самые различные варианты «мотива волны» не столько носят изобразительный

характер, сколько связывают наше восприятие с принципом водной стихии как первоначальной модели всего мира. «Морской код не морского сообщения» (В. Н. Топоров) актуализирует в нашем восприятии образ Бога – человека, вступившего в «жизнь вечную» («Из Евангелия от Иоанна (Гл. XV, стих 13)» С. Рахманинова), границу между конечным и бесконечным – жизнь / смерть («Смерть, убаюкай меня» Н. Мясковского / К. Бальмонта), вселенское чувство («Сон» С. Рахманинова / Ф. Сологуба), образы первоначальных стихий («Песнь ночи» Н. Метнера / Ф. Тютчева), особенности эмоционального состояния человека – активное и пассивное начала (аналогично состоянию могучей морской стихии с ее переменчивым нравом). В русской вокальной музыке жанр мазурки на концептуальном уровне дает возможность смоделировать сценарий светского бала («К ней» М. Глинки / А. Мицкевича), услышать «органный пункт танцевальности» (Г. Гачев) польской культуры в нетанцевальном жанре («Али мать меня рожала» П. Чайковского / Л. Мея из А. Мицкевича), уловить состояние юношеской восторженности («Утро в Москве» Г. Свиридова / А. Блока). Факт существования в русской вокальной музыке невербализуемых когнитивных моделей, участвующих в репрезентации концептов, не должен исключать понимания того, что смысловые структуры русского романса не делятся на словесные и музыкальные. Важно помнить, что словесный первоисточник, как правило, инициирует появление романса. Независимо от того, следует ли музыка за словом или вступает с ним в противоречие – музыкальный текст в вокальном произведении воспринимается только в контексте словесного первоисточника, вдохновившего композитора на создание романса. В русском романсе «звучащими коннотациями» ключевых идей, выраженных в слове, являются музыкальные эквиваленты статики и динамики пейзажного пространства, генетически связанные с речью и пластикой знаковые структуры, звуковые имитации, музыкальная лексика с относительно устойчивым закреплённым значением, имеющие постоянную связь с внемузыкальными компонентами. «Мышление музыкой» (М. Арановский) происходит в результате процесса интеграции вербального и невербального, организующего так называемый механизм «семантического перевода». Например, в одном смысловом пространстве находятся музыкальная «воздушная септима» и фразеологизмы, образно выражающие значение «пространство без границ». Музыкальный «знак поклона» в контексте слова воплощает многовековой опыт символического действия – молитвенного общения с Богом. Состояние человека в полной личной независимости в словесных первоисточниках русского романса реализуется через образы *леса, ветра, морского простора, полета птицы*, ассоциирующихся с подвижностью, непредсказуемостью и неуправляемостью. В музыкальном тексте русского романса стремление к воле, попытка вырваться из оков – это «борьба» метров, различных типов фактуры, мелодико-ритмического

рисунка, динамики, и, конечно, *ostinato* (ритмическое, мелодическое), символизирующее ясность, непоколебимость намерений.

Концепт не только включает понятийную и образную составляющие, но и является средоточием культурных ценностей – иначе он не представлял бы собой «основную ячейку культуры» (Ю. С. Степанов), хранящую значимую информацию для носителя языка. Концепт всегда сигнализирует о «своей» культуре. Например, важным элементом образной парадигмы концепта «Диалог с Библией» в русском романсе является «странник». Отметим, что в немецкой песне также присутствует мотив странничества. Однако его смысловое наполнение в русском романсе и немецкой песне различное. По замечанию И. А. Барсовой, для Малера странничество – это «метафора жизни, заканчивающейся смертью». К вокальным циклам Шуберта, пронизанным мотивом странствия, отмечает исследователь, подошло бы название «В поисках утраченного прошлого» [3, с. 160–161]. В русской камерной вокальной музыке странствие – это поиск Бога, Преображение. В музыкальном тексте русских романсов также есть свои единицы знания (когнитивные модели), репрезентирующие конкретные, часто повторяющиеся ситуации, через которые «просвечивают» особенные, важные смыслы для русской художественной культуры. Например, мелодико-гармоническое клише  $D_7^6$  воспринимается нами как «знак катастрофы» (М. Арановский) [1, с. 195–220], потому, что за ним стоит фрейм, учитывающий наш предыдущий слуховой и ассоциативный опыт – «Реквием» Моцарта, предсмертная ария Ленского («Евгений Онегин» П. Чайковского), предсказание смерти в сцене гадания («Кармен» Ж. Бизе). И, несмотря на то, что история этой романтической идиомы создается в пространстве не только в русской, но и западноевропейской традиции, в русском романсе она формирует особые смыслы. Так, в контексте слова  $D_7^6$  определено участвует в передаче эмоционального состояния печали и тоски, обусловленного принципиальной невозможностью слияния земного и небесного («Горними тихо летела душа небесами» Ц. Кюи / А. К. Толстого) и обретения всеобщего счастья на земле («На сон грядущий» П. Чайковского / Н. Огарева): в русской православной традиции только небо открывает путь к совершенной жизни.

Для определения «культурного» статуса концептов русского романса важен факт частотности и вариативности их представления в русской вокальной музыке на всем протяжении ее существования, а значит, способности концептов репрезентировать различные семантические и концептуальные сферы. Так, в русской вокальной музыке концепт *Простор* объективируется не только в описаниях необозримого пейзажного пространства: простор в русском романсе – это ментальные особенности русской души, жаждущей воли, покоя, безмерной любви, слияния с Вселенной. Концепт *Диалог с Библией*

отсылает к концептам русской культуры *Истина, Совесть, Нравственный закон, Мораль, Вера* и в своих составляющих (*Путь к Богу, Молитва, Преображение*) актуализирует одну из ментальных характеристик русского человека – следование заповедям Ветхого и Нового заветов. Концепт «Человек любящий» в русском романсе рассматривается как составляющая концептосферы *Любовь* в русской языковой картине мира: в русской традиции «любовь» – не только страсть, нежность, тоска, доброта, жалость, душевный контакт, но и божественная энергия, творческая сила человека, его духовная связь с Родиной.

Подводя итоги, необходимо сказать, что исследование русского романса в большей или меньшей степени всегда находилось в рамках указанных концепций. Однако ракурс многочисленных работ был направлен на выявление особенностей идиостилей. То есть, предметом внимания исследователей всегда было своеобразие реализации содержательной и смысловой сторон в вокальных произведениях отдельных композиторов. Когнитивный подход позволил обозначить глубинные смысловые основания русского романса на уровне ключевых идей русской культуры; выявить ценностно-смысловые культурные детерминанты категоризации русского романса; рассмотреть русскую вокальную музыку как единый художественный Текст, целостность которого формируют ключевые концепты, детерминированные русской культурой и потому образующие «тайный нерв единства» (В. Топоров) романсов независимо от авторства и времени написания и при всем их стилевом, тематическом и жанровом разнообразии.

### Список литературы

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред. проф. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
3. Барсова И. А. Тема странничества в песнях Шуберта и Малера // Романтизм: вечное странствие / Отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сопрыкина; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 2005. – С. 156-164.
4. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. Ю. Н. Попова. – СПб.: Аксиома, 2000. – 272 с.
5. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред. проф. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 280-287.

6. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного / Перев. с англ. М. А. Дмитриховской // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. – М., 1988. – С. 281 -309.
7. Пименова М. В. Методология концептуальных исследований // Антология концептов: В 2 т. / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Волгоград, 2005. Т. 1. – С. 15-19.
8. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
9. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
10. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.

**Рецензенты:**

Симонова Э. Р., доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государственной академии искусств им.

З. Исмагилова, г. Уфа.

Гарипова Н. Ф., доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой фортепиано Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова, г. Уфа.