

## СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Корсакова И.А.

*ФГБОУ ВПО «Российский государственный социальный университет», г. Москва, Россия (107076, Москва, Стромьинский пер, 5), e-mail: korsak.rgsu@mail.ru*

В статье рассматриваются особенности многоуровневой музыкально-художественной коммуникации. Автор выделяет четыре уровня. Первый уровень представляет собой коммуникацию на уровне материального взаимодействия, телесной реакции на музыкальные явления, свертывающиеся по мере взросления человека во внутренний план. Второй уровень называется энергетическим и характеризует музыкально-художественную коммуникацию сквозь призму психических процессов; энергетика музыки обусловлена «универсальной напряженностью бытия» и проявляется как система ладов, имеющих как эстетическое, так и этическое значение. На третьем – информационном – уровне музыка функционирует как язык; в основе музыкально-художественной коммуникации лежит понимание или кодирование/декодирование музыкальной информации. Взаимодействие субъектов на этом уровне культурно обусловлено. Четвертый уровень – трансцендентный или духовно-ценностный – постижение глубинного смысла музыки. В музыкально-художественной коммуникации актуализируется эстетическое начало бытия.

Ключевые слова: музыка, культура, человек, мироздание, музыкально-художественная коммуникация, эстетическое чувство, духовность, нравственное сознание.

## THE STRUCTURE OF MUSICAL AND ARTISTIC COMMUNICATION

Korsakova I.A.

*Russian state social University, Moscow, Russia (107076, Moscow, Stromynsky str, 5), e-mail: korsak.rgsu@mail.ru*

The article discusses the features of multi-level musical and artistic communication. The author identifies four levels. The first level is a communication-level tangible interaction, bodily reactions to musical phenomena, darkening as they Mature person in the internal plan. The second level is called the energy and characterizes the musical and artistic communication through the prism of mental processes; energy music due to the "universal tension of being", and is manifested as a system of modes that have both aesthetic and ethical value. The third – informational – level music functions as a language; the basis of musical and artistic communication is an understanding or encoding/decoding of music information. The interaction of actors at this level are culturally determined. The fourth level is the transcendental or spiritual values – understanding the deep meaning of music. In musical and artistic communication is actualized aesthetic origin of life.

Keywords: music, culture, people, universe, musical and artistic communication, aesthetic sense, spirituality, the moral consciousness.

Музыкально-художественную коммуникацию будем рассматривать как коммуникационную синергетическую систему субъектного взаимодействия в художественном пространстве культуры на основе коммуникативных процессов создания, оценки, хранения и трансляции культурных ценностей в их духовно-материальном выражении и воплощении. Музыкальная коммуникация осуществляется на пересечении нескольких «миров» и включает в себя коммуникацию материальную (поскольку передается в пространстве и во времени), социальную (как вид искусства музыка встроена в структуру художественной деятельности), личностную (психологическая, духовная), трансцендентную.

Согласно исследовательской концепции И.А.Корсаковой [4], в основе человеческой коммуникации лежит четырехуровневая структура, присущая как человеку, так и музыке, и

мирозданию в целом. В феноменологической структуре Вселенной выделяются четыре пласта: материальный, энергетический, информационный, трансцендентный.

Первый уровень – материальный – конкретно-чувственная основа музыкальной коммуникации. Несмотря на то, что рассматривается лишь низший пласт музыкального пространства, он не менее значим, чем остальные. Уже на этой стадии присутствует элемент того, что можно назвать *эстетическим* восприятием, поскольку оно характеризуется такими качествами, как целостность и личностное начало (не случайно «эстетизис» переводится с греческого как «чувство», «ощущение»; для эстетического восприятия характерно непосредственно чувственное отношение к предмету восприятия). Именно «здесь и сейчас» мы переживаем каждую интонацию, беседуем с лирическим героем, автором. Эстетическое переживание музыки возникает в момент ее звучания, а не *до* и не *после*. Мы, конечно, можем вспоминать любимое произведение, как бы заново переживая его, но в этом случае происходит «подмена реальности»: внутренним слухом мы *слышим* звучание музыки. «Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, – считает В.В. Медушевский, – она промышливается дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела», «самые духовные абстракции музыки не теряют связи с телесностью: муки мысли оборачиваются муками тела» [5, с. 168].

В некоторых культурах движение лежит в основе постижения музыкального смысла. Африканская культура основана на пластическом переживании, спонтанной способности музыкантов реагировать на ритм. Более того, Г. Орлов говорит о «телесном способе организации» самой музыки, поскольку она обусловлена движениями и ритмами человеческого тела. Об индийской музыке Г. Орлов пишет, что «искусство индийского ритма усваивается не столько умом, сколько телом» [6, с. 130].

С точки зрения М. Рейбрука, музыкальное восприятие может быть понимаемо в терминах взаимодействия организма и среды, где музыкальный пользователь играет роль организма, а музыка – роль среды [7, с. 167]. Организм должен «адаптироваться», чтобы иметь дело с этой средой. Это направление на западе получило название «экосемиотика», однако не получила пока что широкого распространения, и в основном связаны с визуальным, а не слуховым восприятием. По отношению к музыке ученый говорит о трех возможностях взаимодействия с окружающей средой: изготовление музыкальных инструментов, использование приемов игры для произведения музыкального звука, формирование звука при помощи модулирования звука. Это простейшие «аффордансы». Наиболее интересным оказывается еще один вид взаимодействия: «музыка представляет собой нечто индуцирующее определенный тип идеомоторного резонанса, которые заставляют слушателя испытывать звуки, поскольку он или она вовлечены в их

производство» [7, с. 168]. Это основано на том, что моторные компоненты задействованы в восприятии и являются их необходимыми составляющими, и даже если они не проявляются, то они оперируют на виртуальном уровне образности и симуляции – также именуемых моторными симуляциями – с моторным поведением, проявляющимся только на идеационном уровне ментальной репрезентации. Это такой тип феноменального опыта, который делает возможным переход от открытого действия к интернализированным формам действия, позволяет слушателю испытывать музыку как нечто движущееся во времени и одновременно воспринимать это движение как движение собственного тела [7, с. 168-169]. Ученый выдвигает эту теорию как «концепцию музыкальных аффордансов». Психологами установлено, что первоначальные движения как спонтанная реакция на музыку с возрастом переходит в микродвижения и микрожесты и в конце концов свертывается и переводится во внутренний план.

А. Баумгартен, основоположник эстетики, определяет ее как науку о чувственном познании. Следовательно, можно говорить о музыкальном познании, об интеллектуальной музыкальной деятельности, где «ощущение» является первой ступенью познания в музыкальной коммуникации.

Второй уровень – энергетический. Энергетические потоки музыки активизируют душевный пласт психики. Радость, печаль, гнев, умиротворение, удивление – все эти состояния души образуют второй наиболее важный и обширный пласт эстетического. Душевное наслаждение – эстетический результат восприятия музыки на этой стадии. Энергетический поток душевных эмоций отражает эмоциональный пласт самого музыкального произведения. Межзвуковое пространство представляет собой своеобразное поле, ауру, волну и имеет скорее динамическую природу, нежели природу статического объекта. На этой стадии преобладает образное слышание. В эстетическом отношении данная фаза восприятия является наиболее важной: определяющим становится эмоциональный отклик на произведение. Этот уровень общения актуализируется не только между исполнителем и слушателем. Так, например, в диалоге между композитором и исполнителем передаются не фиксируемые характеристики звучания. Композитор указывает темп исполнения – этот параметр очень индивидуален в зависимости от темперамента, ритма жизни, возраста исполнителя. То же самое верно в отношении динамики, фразировки и т.д. Агогика – один из самых вариативных параметров, не повторяющихся от исполнения к исполнению. Эстетическим критерием взаимоотношений между субъектами диалога на этом уровне является *эмоциональный фон общения*.

Изучая психологию восприятия искусства, Л.С. Выготский пришел к выводу о специфике восприятия текстов искусства: феномен эстетической реакции заложен не столько в логическом, сколько в эмоциональном восприятии художественного произведения.

Физиология и психические процессы человека тесно связаны, что доказано психологией: эмоции имеют телесное выражение, а двигательные процессы вызывают эмоции. «То, что человек чувствует, можно прочесть по положению тела. Эмоции – это движения и жесты внутри тела, обобщенным результатом которых становится внешнее действие» [8, с. 37]. Человек воспринимает музыку всем организмом, причем ее понимание проходит через ощущение и эмоциональное переживание.

Древнегреческое учение об этосе – одно из наиболее ранних попыток установить прямые причинно-следственные связи между характером музыки, ее структурой и теми конкретными переживаниями, которые она может вызывать. Согласно учению Платона, дорийский лад вызывает мужественные и воинственные состояния, лидийский и миксолидийский усыпляют, ионийский вызывает бодрость и пригоден для танцев. Царлино считал, что музыка возбуждает дух, управляет страстями, укрощает ярость. По его мнению, эолийский лад вызывает печаль, строгость и серьезность, а фригийский – возвышенные состояния.

Г.Ильина и С.Руднева, исследовавшие процесс восприятия музыки, приходят к выводу о том, что результатом восприятия музыки должно быть «превращение слышания в переживания» [2, с. 68]. Т. Тютюникова полагает, что импровизированное движение под музыку (сенсомоторный уровень) является условием живого восприятия музыки, поскольку именно движение способствует переводу слуховых впечатлений в эмоциональное переживание. Причем такое «подстраивание» является личностным: индивидуальная двигательная подстройка, сопровождаемая спонтанной импровизацией, способствует индивидуальному отклику на музыку. Полноценное восприятие музыки требует навыка эмоционально-телесного (двигательного) ее переживания, что не может быть заменено вербально-аналитическим процессом изучения, осознания.

А. Шафф делит коммуникацию на два класса: интеллектуальную и эмоциональную. Последняя, к которой автор относит музыку, характеризуется им как «заразительная», «побуждающая», передающая прежде всего эмоциональные состояния. Автор считает, что музыка участвует в коммуникативном процессе, но не в тех, которые передают духовные состояния, ибо это относится уже исключительно к области «интеллектуальной информации». «Если музыка что-то отражает, то только эмоциональные, чувственные состояния, и если что-то передает, сообщает другим, то только именно эти состояния», – пишет ученый [10, с. 138].

Третий уровень – информационно-интеллектуальный. Во-первых, музыка – это язык. За каждым звуком, каждой интонацией скрыты особые смыслы. Через связь «знак – значение» раскрываются жанрово-стилевые, сюжетно-тематические особенности произведений. Во-вторых, музыка – это совокупность кодов и символов – та культурная основа, на которой возможны общение и связь между поколениями. В отличие от первого уровня, это не просто звучание, но осмысленная речь. В отличие от второго уровня, это не просто выражение эмоций, но расшифровка символов. *Познание музыки* (уточним, чувственное познание) – эстетический критерий третьего уровня коммуникации субъектов музыкальной действительности.

Известно, что словообразование является культурно-обусловленным средством осмысления действительности, и обращение к экзистенциальным смыслам в словообразовании есть не что иное, как попытка обращения к бытийным основам словотворчества. Л.С.Абросимовой предложена гипотеза о том, что словообразование имеет несколько культурологических и когнитивных оснований: телесная природа человека, его духовная сфера, индивидуальные и коллективные смыслы [1, с. 49]. Понять когнитивные функции человеческого интеллекта невозможно, если ум абстрагирован от организма, его телесности. То, что познается и как познается, «зависит от строения тела и его конкретных функциональных особенностей, способностей восприятия и движения в пространстве. Устроено по-разному – познается по-разному» [3, с. 137]. С.Дж. Коули считает, что язык не может изучаться изолированно, так как он является связующим звеном между мозгом, телом и деятельностью [13, с. 33]. Анализ лексем некоторых языков (европейских и русского) показал, что общение с миром начинается познания и реализации телесного опыта; осваивая собственное тело, человек переносит его параметры и функции на другие предметы, создавая «ментальную проекцию окружающего мира» (Н.Н. Болдырев) или «спроецированный мир» (Р. Джакендоф). В качестве подтверждения можно привести такие примеры, как «ножка стола», «спинка стула», «ручка» (во всех значениях), «глазок» (дверной), «face» – циферблат, «tooth» – зубец и т.д. Музыкальная реальность воздействует на человека комплексно: через телесно-чувственные ощущения человек постигает гармонию бытия.

Смыслы музыки многозначны, при ее раскодировании какая-то информация может остаться недоступной, трансцендентной, но оказывающей действие на подсознательный уровень личности и формирование внутренней духовной культуры.

Доказано, что человек испытывает эмоцию не только телесно, но и духовно. В.В. Медушевский называет такое восприятие «духовно-телесным алфавитом».

Четвертый уровень – трансцендентный (духовно-ценностный) – постижение глубинного смысла музыки. На завершающей стадии восприятия музыкальное произведение

обретает категориальные границы, встраивается в ценностную иерархию личного и общественного сознания, обозначается его онтологический статус как произведения музыкального искусства.

Музыкальный смысл – не есть знание о музыке, но сама музыкальная реальность, в которую погружено внутреннее Я человека. Одной своей гранью он остается непостижимым, это вечная тайна Музыки, другой своей гранью музыка непосредственно и просто входит в жизнь человека, ее смысл открывается нам через ощущения так же естественно, как боль или наслаждение. «Если бы духовно-телесная боль и сладость вдруг заговорили о мире, это и была бы музыкальная интонация», – метко подметил В.В. Медушевский [5, с. 215]. Та же мысль содержится в концепции Р.Штайнера: «Радость и страдания живут в нем [в человеке], но если он исследует в духовном мире – то в преображенном виде они стали «глазами и ушами» [11, с. 131]. «Пока человек живет в радости и страдании, до тех пор он не познает через них. Когда благодаря им он научится жить, когда он высвобождает из них свое мироощущение, тогда они становятся его органами восприятия, тогда он видит, тогда он познает через них» [11, с. 131].

А.Н. Якупов говорит о том, что любая выразительная единица или структурное построение обусловлены единством материального и духовного, физического и смыслового. «Стимулируемая музыкой бесконечность оттенков мысли, эмоциональных переживаний, открытий и озарений, различие уровней самопознания человеком своей духовной сущности – все это признаки не только многозначности музыки в целом, но и смысловой множественности ее отдельных микроструктур» [12, с. 54]. В этом высказывании фактически говорится о трех верхних уровнях: «эмоциональные переживания» – 2-й уровень, «бесконечность оттенков мысли» – 3-й уровень, «открытия и озарения», «самопознание своей духовной сущности» – 4-й уровень. Более того, ученый использует и термин «трансцендентность», говоря о том, что при анализе музыки разум наталкивается на непреодолимое препятствие, обнаруживается некий «неразложимый остаток», который А.Н. Якупов и называет трансцендентностью. Музыка трансцендентна, и человеку она открывается своей внешней, материально-звуковой стороной, а внутренняя (духовно-идеальная сторона) только «приоткрывается». Именно эти слои, по мнению ученого, содержат наиболее ценную информацию, которая может быть передана по коммуникативным структурам, причем при условии владения субъектами коммуникации «механизмами перекодировки», т.е. языком музыки. Совершенно справедливо ученый говорит о том, что за этими структурами стоят более крупные структуры: устоявшиеся в общественной практике образцы, способы интеграции художественного и жизненного опыта (по сути, А.Н. Якупов говорит о культурной обусловленности музыкальных смыслов).

«В музыке мы наслаждаемся не только опосредованным значением музыкальных знаков, но и самой звучащей материей», – пишет А.А. Фарбштейн [9, с. 85], а это означает, что музыкальная коммуникация происходит не только на интеллектуальном уровне, но и на телесном, и эмоциональном; она воздействует на нас непосредственно. Здесь же ученый приводит исследование западного искусствоведа З. Лисса, который говорит о том, что из трех видов презентации (изображение, выражение, обозначение) музыке доступны первые два. Музыке доступны все три уровня презентации: изображение на 1-м (телесном) уровне, выражение – на 2-м (эмоциональном), обозначение – на 3-м (интеллектуальном). И есть еще 4-й уровень, который можно в данном случае обозначить как «погружение» или «проникновение».

Музыка способствует социализации человека в обществе. Способность музыки воздействовать на подсознание, сознание и сверхсознание людей используется в определенных интересах политиками, психологами, экономистами в различных социальных акциях. Таким образом, музыка входит в систему управления социумом.

Духовность есть внутреннее состояние человека и, одновременно, деятельность сознания, направленная на осознание смысла своей жизни и своего места в мироздании. Человек духовный есть человек, сознающий свою причастность к универсальным началам бытия, закрепленным в основных ценностных характеристиках культуры. Музыкальные произведения являются результатом многовекового опыта человечества, они способствуют совершенствованию души и духа, создают условия для духовно-нравственного становления человека.

### **Список литературы**

1. Абросимова, Л. С. Семантика и языковая концептуализация мира // Язык. Дискурс. Текст. Материалы 6 Международной научной конференции. – Ростов н/Д.: Изд-во АкадемЛит, 2012. – С. 49-51. 4.
2. Ильина, Г. А. Вопросы о механизме музыкального переживания / Г.А. Ильина, С.Д. Руднева // Вопросы психологии : семнадцатый год издания / ред. А.А. Смирнов, О.А. Конопкин. – 1971. – № 5, сентябрь-октябрь 1971. – С. 66-75. 170.
3. Князева, Е. Н., Курдюмов С.П. Синергетическое расширение антропного принципа // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов: коллективная монография. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С.80-106. 197.
4. Корсакова И.А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: дис... д-ра культурологии. – М., 2015. – 362 с.
5. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 268 с. 262.

6. Орлов, Г. А. Древо музыки. 2-е изд., испр. / Г. А. Орлов. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с. 303.
7. Рейбрук, М. Музыка как опыт: процессуальный и экологический подходы // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. – 2011. – № 1(8). – С. 164-169. 331.
8. Тютюникова, Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 264 с. 401.
9. Фарбштейн, А. А. Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 75-89. 404.
10. Шафф, А. Введение в семантику / А. Шафф. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. – 376 с. 448.
11. Штайнер, Р. Теософия (введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека). – Ереван: Ной, 1990. – 160 с. 457.
12. Якупов, А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. Исследование. – М.: Моск. консерватория, Магнитогор. Муз.-пед. ин-т, 1994. – 292 с. 473.
13. Cowley S.J. Linguistic Cognition: Using cognitive context to realize values // Когнитивные исследования языка. Вып. VIII. Проблемы языкового сознания: материалы Междунар. науч. конф. – Тамбов, 2011. – С. 33-34.

**Рецензенты:**

Щербакова А.И., д.п.н., доктор культурологии, зав. кафедрой социологии и философии культуры, профессор, декан факультета искусств и социокультурной деятельности ФГБОУ ВПО «Российский государственный социальный университет», г. Москва;

Смирнов А.В., д.п.н., доцент, профессор кафедры искусств и художественного творчества факультета искусств и социокультурной деятельности ФГБОУ ВПО «Российский государственный социальный университет», г. Москва.