

## СЕМИОЗИСНОЕ МЫШЛЕНИЕ В МУЗЫКЕ КАК ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКОГО ДИСКУРСА

Е. А. Капичина

*Брянский государственный технический университет*

Поступила в редакцию 15 ноября 2015 г.

**Аннотация:** *в статье проанализирован феномен музыкального мышления с точки зрения современного философского дискурса. Музыкальное мышление как сплошной континуальный поток музыкальной мысли в условиях современной музыкальной культуры рассматривается как семиозисное мышление. Автором обосновывается универсальный характер семиозисного мышления с феноменолого-онтологических, структурно-семиотических и экзистенциально-герменевтических позиций. Семиозисное мышление является универсальным, поскольку составляет устойчивую структурную целостность, как нелинейная акаузальная, самореферентная форма музыкального мышления-конструирования смыслоформами, позволяющая структурировать и интерпретировать музыкальные смыслы.*

**Ключевые слова:** *семиозис, семиозисное мышление, музыкальное мышление, музыкальное время, самореферентная форма, акаузальная форма.*

**Abstract:** *the article analyzes the phenomenon of musical thinking from the positions of contemporary philosophical discourse. Musical thinking as a solid continual flow of musical thought in contemporary music culture, seen as semiosis thinking. The author proves the universal character semiosis thinking positions is a phenomenology-ontological, structural-semiotic and existential-hermeneutic. Semiosis thinking is universal as it is resistant structural integrity, as a non-linear no causally, self-referential form of musical thinking-design meaning-forms, that allows you to structure and interpret musical meanings.*

**Key words:** *semiosis, semiosis thinking, musical thinking, music time, self-referential form, no causal form.*

Мышление в музыке является процессом структурирования и интерпретации музыкального текста с целью постижения его общекультурных и экзистенциально-субъективных смыслов. В современной музыкальной культуре возникает принципиально новая революционная ситуация преобразования музыкального мышления, оно становится семиозисным. **Музыкальный семиозис** – это интерпретативная форма структурирования и осмысления музыкальных текстов-знаков, способ постижения семиотических структур современной музыки (зачастую чрезмерно технически, математически и семантически усложненной опус-музыки). Понимание музыкального мышления как семиозисного позволяет найти смысло-ценностные интенции музыкального сознания в форме бесконечного процесса выработки и декодирования смыслов, что является одним из внутренних механизмов культуры в целом. **Семиозисное мышление**

– это особый тип постижения современной музыкальной реальности, позволяющий структурировать музыкальные тексты и интерпретировать музыкальные смыслы. Оно может быть реализовано как в контексте традиционной музыки, так и, что очень важно, в новационных практиках современной опус-музыки. Если традиционное понимание музыкального мышления трудно применимо к современным интеллектуальным полистилистическим опусам, то семиозисное оказывается универсальным. Рассмотрим в настоящей статье философские основания, позволяющие утверждать универсальный характер семиозисного мышления. Для этого существует ряд философских позиций.

С феноменологических позиций семиозисное мышление приобретает специфическую окраску. Выясним этот аспект. Главный круг вопросов феноменологического дискурса составляю интенциональность сознания, феноменологическая редукция, интенциональная структура переживаний, интенциональное время, восприятие, смысл. По сути, эти вопросы неразрывно связаны с онтологическими, герменевтическими и экзистенциальными проблемами постижения музыки. Возьмем для примера современные полистилистической музыкальные практики и попытаемся понять особенности музыкального мышления в них.

Современные полистилистические практики являются актуализацией такого феноменологического качества семиозисного мышления, как самоорганизация самореферентного музыкального понимания. Уникальность подобного музыкального произведения как знакового образования заключается в том, *как*, а не *что* выражено музыкой. Процессы, которые внешне видятся как разрушение основ структурно-функциональной целостности, на самом деле должны быть осмыслены как интеграция различных модальностей структурной организации семиозисного мышления. Синтез и сгущения максимально насыщенного семиозиса воспроизводит концентрацию смысла, который растворяет ожидаемые размерности времени, переходит в пространственность, самовыявляется, несмотря на привычные рамки понимания, требует следовать за собой в феноменологическом слушании. В этом контексте семиозисное мышление можно понимать как «игру» возможными смыслами, ради которой современная музыка обращается к различным знакам, рисункам, к семиотическим формулам, шумовым и спектральным звучаниям – все это открывает возможности мышления «на грани мышления» и понимания изящного «хаосмоса» микроакустических структур. Такое мышление открывает самореферентность, т.е. «положительную бессодержательность» музыкального высказывания, которое можно понять только из него самого.

Путь феноменологической редукции приводит к смысловой структуре музыкального, к смысло-отношению, которое является неизменной основой-субстанцией музыкальных текстов, интерпретаций, исполнений, своеобразной «матрицей» наших знаний о реальности. Сводя предметы (музыкальные структуры) к феноменам, имеющим личностный смысл, феноменология производит редуцированный интересубъективный мир.

Музыка есть временное искусство, а феноменологи понимают время как содержание понятия «поток сознания», который представляет собой не что иное, как последовательность «фаз-теперь», сменяющих друг друга в потоке сознания. Сознание является сплошностью, целостным потоком, не имеющим структурных границ. Следовательно, *музыкальное мышление может быть рассмотрено как сплошной континуальный поток музыкальной мысли*. Время как «сеть интенциональностей» является ячейкой сознания и человеческого бытия, основным способом его интерпретации. Время для сознания измеряется событием. Сознание не может не взаимодействовать с миром, оно интенционально по своей сути, а событие – это носитель времени. *Событие мысли является интенциональной формой активного постижения реальности, а событие семиозисного мышления – интенциональной формой структурирования музыкальной реальности*. Семиозисное мышление вступает во взаимодействие с музыкально-эйдетическими законами, которые не даны в рефлексии и не создают понятий. Оно является *акаузальной* формой мышления, не подвластной рациональной логике. Эта семиотическая структурная организация мышления существует как *самоорганизация* и раскрывает самореферентность как самоотносимость текстуально-знакового «музыкального фюсиса», который преобразовывается в полистилистических практиках в чистую стихию музыкального сознания, как «меональность» (термины А. Ф. Лосева), обратную сторону неизменных конструкций-текстов.

С феноменолого-онтологической точки зрения чистый логос музыки обнаруживает «смысловой нерв» ее здесь-бытия, но за неимением означающего семиотические конструкции музыкальной мысли срабатывают на «размыкание» возможных интерпретаций, в метафизическую, символическую глубину сознания. Метафизически «раскрытое» пространство звуковой ткани осваивается «феноменальным телом» (термин М. Мерло-Понти) интерпретации, которое чувствует себя погруженным в сферу бессознательных и мгновенных ассоциаций, окруженных только «точками» понятных смыслов. Так, например, действует семиозисное мышление в феноменологической стихии сонорного звука в монументальной мистерии К. Пендерецкого «Плач по жертвам Хиросимы» для 52 струнных инструментов. В ней музыкальный семиозис превращается в бесконечный топос смыслов и значений. Через осмысление его можно сформулировать универсальную семиозисную парадигму мышления, идея в том, что структуры мышления как организовано-логические блоки, по сути, являются элементами протекания музыкального сознания. Музыкальные звуки словно объединены «силой поверхностного притяжения» и показывают свою свободу и готовность преодолеть границы логических связей. Дискурс «тонет» в бездне смыслов, которые явно присутствуют в их сонорной глубинности (третьем измерении музыки), и единственный способ единения смыслов – это нелинейный, *акаузальный способ мышления*, которым и является *интерпретативное семиозисное мышление*. Оно может связать знаки по любому, даже хаосогенному принципу

(например, по принципу их повторяемости друг с другом). Так, атомизированный хаосмос дискретных точек и фигур, объединенных семиозисной аналитикой музыкального присутствия, организованных экзистенциальным пониманием, оформляется актом сознания в структуру, степень рационально-концептуальной завершенности которой обусловлена индивидуальным «по-ставом» (термин М. Хайдеггера) и общепризнанным представлением о средствах музыкальной экспрессии. Скажем, в многочисленных современных полистилистических практиках музыкальный топос ощущается как сплошная объемная ткань живого и многомерного процесса пребывания-становления целого. В этом отношении семиозисное музыкальное мышление пронизано ощущением каузального становления новых бесконечных смыслов как точек опоры в хаосмосе. ***Семиозисное мышление, отсюда, является структурно-устойчивой темпоральной целостностью, которая позволяет в сплошном хаосмосе найти какую-то устойчивую смысловую опору.***

В экзистенциально-герменевтическом аспекте семиозисное мышление является процессом интерпретации, понимания и порождения личностно-экзистенциальных смыслов на пересечении времени и пространства, знака и символа, человека и культуры. Герменевтика основывается на непреодолимости многозначных интерпретаций, поливалентных смыслов, скрытых интенций: в двусмысленности видится не слабость, а сила художественного выражения. Интерпретация символической выразительности опять же ведет не к однозначности, а к множеству самоинтерпретаций – это путь интерпретаций, что неизбежно приводит к самопониманию. Герменевтика производит quasi-реальность, в стихии которой человек ищет пути к самопониманию. ***Семиозисное пространство интерпретаций современной музыки становится тем континуальным топосом музыки, который сохраняет музыкальную темпоральность и бытийственность и ведет человека к самопониманию.*** Музыкальным знакам присуща особая императивность, при этом знаками являются как отдельные звуки, шумы, паузы, так и целостное произведение. Принципиальная недискурсивность, анархичность музыкального мышления заявляет о себе через акаузальную нелинейность новаторской опус-музыки, например, через синтез музыкальной логики с «иконической» логикой изображения, возникает смысловая свобода и многозначность коннотаций музыкального смысла. В общем, императивность, присущая знакам определенных состояний и экзистенциалов, снятых в музыке, имеет характер эстетически-феноменологического стимула музыкального мышления. Поэтому можно утверждать, что именно музыка закладывает значимость сознания как единого фактора связи, который только и может интерпретировать, осознать жизнь самореферентных ***смыслоформ*** (преобразование знаков в символы). На современном этапе герменевтико-интерпретативная доминанта мышления достигла состояния непосредственного выражения и понимания. Звуковые смыслоформы организуют не только способ высказывания, но и сущность высказанного. Его смысл заключается

в истине, которая «по-каз-ывает себя сама», кажет бытийную сущность (то, что «само-по-себе-себя-кажет» как феномен по М. Хайдеггеру), а не «повествует» нарративным языком дискурса. Истина музыки является качественно иной по своей сути, а структурно-семиотический фактор внешне оформляет ее качество. Именно такое семиотическое пространство, как *топос*, позволяет интерпретировать чистый *логос* музыки, его герменевтико-эстетический смысл.

Еще одно онтологическое основание считать семиозисное мышление универсальным – это темпоральность музыки, или фактор времени. Временное измерение есть онтологическое условие специфически человеческого способа присвоения бытия лишь тогда, когда материал присваиваемого здесь-бытия может быть схвачен как целое. И музыка становится художественно-эстетической квинтэссенцией этой закономерности. *Она создает собственное время, поток сплошного настоящего времени-переживания и постижения смыслов.* В музыке время обусловлено взаимодействием темпоральных структур различных уровней бытия Универсума и человеческого бытия, музыка наполняет время субъективностью, бытийственностью. Музыка – это особая временная организация, которая побуждает человека реагировать, переживать, сочувствовать в каждом музыкальном событии, в каждый временной момент. Время в музыке обеспечивает эстетическое единство содержания и формы, представляя слушателю предельный тип временного определения элементов. В музыкальной культуре складывается исторически модифицирующаяся модель целостного времени. Содержание этой целостности состоит в том, что время музыкальной культуры обуславливает единство универсально-временных представлений, сложившихся в конкретной культуре, и временной субъективности человека в процессе создания, функционирования и восприятия музыкально-образных систем [1, с. 60]. Посредством времени в музыке осуществляется *конструктивно-смыслообразовательная* активность человеческой мысли, в процессе которой происходит соотнесение закономерностей движения реальности и адекватных, но не тождественных им закономерностей движения художественной формы в границах «музыкально-возможного». Человеческое мышление укоренено во времени, оно длится как процесс, отсюда мышление и время неразрывно связаны в бытии человека. Времени, как и мышлению, а тем более музыкальному, атрибутивно присущее свойство конструктивности, которое с необходимостью обнаруживает себя, как только возникает область музыкального формообразования, в свою очередь, определяющего процедуру смыслообразования. Поэтому неправомечно сводить временные процессы в музыке только к области формы: это время конструктивно, оно содержит формообразующий потенциал, однако не исчерпывается им, обладая самостоятельным культурным содержанием и смыслом. *Конструктивность времени в музыке выражается в музыкальном мышлении* и может быть понята только через *воссоздание в нем временного среза культуры в целом.* Отсюда универсальность музыкального мышления. А каждый историче-

ский тип временной конструктивности в культуре обуславливает специфику функционирующих систем музыкального логоса, логики организации и структуры собственно музыкального «миропорядка». В музыке мы получаем возможность увидеть музыкальное произведение как явление культуры «с расстояния», как целостную вневременную смысло-ценность. Для музыки данная закономерность есть проявление того, что семиотическая целостность отдельных феноменов не подвластна времени, вневременное явление, к которому можно снова и снова обращаться по-новому, и целостность не благодаря времени, а благодаря актам сознания. Воспринимая сегодня музыкальные произведения Бетховена, например, мы проживаем в настоящем времени музыкальные структуры и формы, созданные в те исторические времена. Музыкальные произведения оживают здесь и сейчас, воспринимаются и переживаются нами актуально в настоящем времени.

С точки зрения структурной семиотики временная природа музыкальных сообщений предполагает пространственность их восприятия. При исполнении музыкального произведения неизбежно возникает ощущение рельефа, обусловленного изменением и обновлением звуковой материи и ее волновой природой. Это находит отражение в музыкальной нотации — графическом кодировании музыкальной информации совокупностями избранных знаков и символов. Большая или меньшая однозначность кодирования имеет определяющее значение в точности передачи информации, а исполнитель, реализуя эти символы, находится в прямой зависимости от их однозначности или же многозначности. Графическое кодирование музыкального произведения является процессом создания его пространственного двумерного эквивалента, допускающего ту или иную степень свободы при реализации. Музыкальная форма зависит от степени однозначности ее графического кодирования. Чем точнее нотация, тем меньше свободы при реализации формы, чем свободнее нотация (а современным музыкальным текстам присуща крайняя степень свободы знаковой нотации) и ее интерпретация, тем более открытой становится и музыкальная форма. Следовательно, музыкально-семиотическое мышление предполагает кодировку музыкальной символики, ее графическое структурирование, в логической системе музыкального континуума. Конструирование музыкальной формы при помощи знаков и их кодировки возможно только благодаря особому мышлению, осмысленно управляющему музыкальными структурами и свободой их интерпретации.

И последнее. Семиотическое мышление является универсальным, поскольку экзистенциально-онтологическую основу музыки составляет *музыкальное*, априори свойственное человеку. В музыке осуществляется пересоздание бытийных процессов во временные таких звуковых событий, которые преобразовываются и концентрированно переживаются, заполняя человека чувственно и интеллектуально. Музыкальное является человеческим измерением времени в его настоящем обыденно-бытийном состоянии, а семиотическое мышление — процессом становления

бесконечных личностных смыслов, конструирования и самопонимания в современном музыкальном пространстве. И так, в философии музыки музыкальное время определяют как модель целостного времени, которое упорядочивает, организует и конструирует и музыкальное пространство, и жизненный мир человека. **Музыкальное время в экзистенциальном смысле является фактором адаптации состояния человеческого сознания, а следовательно, временем события мысли, требующей образно-звуковой трансформации, воплощения в пространстве музыкального семиозиса.**

Подведем итог. Семиозисное мышление в контексте философского анализа с феноменолого-онтологических, структурно-семиотических и экзистенциально-герменевтических позиций является универсальным, поскольку составляет устойчивую структурную целостность, благодаря которой мы можем воспринимать музыку как целостный феномен в актуальном настоящем времени. Следовательно, семиозисное поле интерпретаций современной музыки становится тем топосом музыки, который сохраняет в себе музыкальную темпоральность и бытийственность. Мышление, понимающее и интерпретирующее смыслоформы, достигает феноменологических смыслов музыкального на экзистенциальном уровне личности. Универсальный характер музыкально-семиозисного мышления раскрывает смысло-ценностные интенции музыкального сознания. **Музыкально-семиозисное мышление в контексте философии музыки следует понимать как нелинейно-акаузальную и самореферентную форму континуального музыкального мышления-конструирования смыслоформами как знаками современной музыки, позволяющую структурировать и интерпретировать музыкальные смыслы.**

### Литература

1. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – Киев : Факт, 2000. – 176 с.

*Брянский государственный технический университет*

*Капичина Е. А., доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и социологии*

*E-mail: eakapichina@bk.ru*

*Тел.: 8-960-546-40-80*

*Bryansk State Technical University*

*Kapichina E. A., Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Philosophy, History and Sociology Department*

*E-mail: eakapichina@bk.ru*

*Tel.: 8-960-546-40-80*