

УДК 78.072 Созанский+781.1

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ Ю. СОЗАНСКОГО (ГЛАВНЫЕ ИДЕИ И ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ)

Гнатышин Оксана Евстафьевна

Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко,
Украина, г. Львов, ул. Ныжанковского, 5

Аннотация:

Результатом длительной научной деятельности до сих пор пока малоизвестного в Украине и за рубежом ученого является разработанная им теория музыкальной семиотики с ее концепцией музыкальной драматургии. На основе множественных накопленных эмпирических фактов Юрий Созанский пытался структурировать понятия и категории музыкальной семиотики, построить семиотическую модель музыкальной драматургии в виде сложной трехуровневой системы (элементов, связей, целостности), определить принципы классификации (систематизации) этого явления в инструментальной музыке, доказать его жизнеспособность и соразмеримость с другими типами семиотических систем. Для этого, используя значительный для своего времени опыт музыкально-теоретической мысли в сфере музыкальной драматургии, ученый использовал апробированную в этномузыковедении Владимиром Гошовским системную методологию (состоящую из фонетического, морфологического и синтаксического анализов), присущую в грамматических исследованиях вербального языка. В процессе исследования музыковед параллельно указал на широкий спектр других неразрешенных проблем.

Помимо новизны в статье подчеркивается закоренение идей ученого в наследии классиков украинской науки А. Потебни, И. Франко и других. Доказано, что концепция музыкальной семиотики Ю. Созанского, в общем оставаясь в «образном измерении» почти всей тематики «советской» научно-музыкальной мысли, по количеству затронутых проблем и уровню их теоретического анализа с использованием новаторского системного метода не имеет равных ни в музыковедении времен СССР в целом, ни в украинской музыкальной науке в частности.

Ключевые слова: концепция музыкальной семиотики, методология, фонетический, морфологический и синтаксический анализы, семиотическая модель музыкальной драматургии.

Постановка проблемы. Имя мало известного украинского музыковеда, композитора и концертующего дирижера, выпускника Киевской консерватории (ученика Н. Горюхиной и Н. Рахлина) Юрия Созанского, владеющего несколькими иностранными языками, понемногу возвращается в украинскую науку благодаря изданным во Львове в 2006 и 2008 годах его воспоминаниям, разнообразным материалам [1] и главное — некоторым исследованиям, среди которых основная работа ученого „Музыкальная семиотика“ [2]. Причин почти тридцатилетнего незнания научным сообществом оригинальных идей ученого, разработке которых Ю. Созанский посвятил почти 50 лет напряженного труда, было несколько. Главными следует считать «не актуальность» темы музыкальной семиотики, хотя в «советское» время иногда говорилось и писалось о музыкальной семантике. К ней прибавим и жизненные обстоятельства самого автора, который пережил тяжелейшие годы несправедливого обвинения в государственной измене, длительного тюремного заключения, последующих преследований,

окончившихся довольно поздней реабилитацией [2, с. 3-13]. Из-за запрета на возвращение в родную Украину Ю. Созанский жил и работал в Туркмении, якобы занимаясь исключительно «актуальными» тогда проблемами музыкальной драматургии, особенно развитыми в «советском» музыкознании и «предложенные» как важные украинским исследователям [3]. Оттуда и передал на Родину в начале 2000-х рукопис указанного труда для публикации. В нем сложным научным языком изложено учение, всесторонний анализ которого должен устранить существенный пробел в наших знаниях о музыкальной драматургии и шире — музыкальной семиотике как направлении в целом, которое сегодня активно развивается не только украинскими учеными.

Выделение неразрешенной проблемы. „Музыкальная семиотика“ охватывает широкий круг музыковедческих проблем, разрешая которые Ю. Созанский выходит за пределы музыковедческой методологии, используя достижения физико-математических наук, лингвистики, кибернетики и др. научных направлений. Поэтому знакомство с теорией, изложение которой сопровождается многочисленными схемами, таблицами, расчетами, довольно сложно. Соответственно идеи автора в основном пока остаются за пределами активного научного обихода даже специалистов в сфере семиотики музыки, большинство которых, кстати, привыкли обращаться к достижениям русских ученых, опираясь исключительно на их мысли, не зная, что многие из них (В. Медушевский, Е. Назайкинский и др.), как оказалось, в свое время пользовались выводами украинского исследователя.

Концентрированное раскрытие смысла развернутой научно-теоретической концепции Ю. Созанского и определение ее позиционирования среди других украинских обращений к теме составляет *цель* предлагаемого текста. Объектом внимания становятся показательные идеи музыковеда и их соотношение с такого рода концептуальными взглядами предшественников и современников.

Изложение текста. Глобальная теория музыкальной семиотики пряталась в умышленно упрощенном названии диссертации „Типы драматургии в инструментальной музыке“, подготовленной в Московской консерватории под руководством Е. Назайкинского в 1960-х годах. Но потому, что проблемы семиотики, информатики, структурного анализа, как и кибернетики либо генетики в те годы считались мало перспективными или попросту запрещались, название было изменено из первоначального „Семиотическая модель музыкального произведения“ [1; с. 101].

В своей теории Ю. Созанский выходил из следующего: поскольку музыкальное произведение существует в коммуникативной ситуации (адресат (композитор) — канал связи (произведение) — адресат (слушатель)) [1, с. 137], то для композитора инструментом наполнения произведения музыкальной информацией является музыкальная драматургия, что соответствовало традиционному для «советской» науки ее приравниванию к содержанию музыкального произведения. Поэтому теоретик утверждает, что определенный тип драматургии в то же время является некоторой семантической моделью музыкального произведения. Ее строение решил конструировать исходя из широкого музыкального материала. наз. «чистой» (безвербального текста) инструментальной музыки, в которой параллельно существуют два процесса — „фоновый“ (асемантический, ибо отображенная действительность в нем скрыта), направленный на поддержку процесса движения как такового, и тот, что „сверх него“ (именно семантический, так как скрытая информация здесь воплощена в конструктивных решениях) — процесс непосредственной передачи информации о музыкальных процессах — драматургия. Это привело к определению музыкальной драматургии в инструментальной музыке как „умышленный целеустремленный коммуникативный процесс передачи информации о немзыкальном“ (существующем первоначально), иначе говоря, „как цеп конструктивных решений, направленных на выявление информации явной (эксплицитной), тогда когда информация скрытая (имплицитная) связана с процессом самоком-

понирования произведения (не зависимо от воли и мысли автора)“ [2, с. 17]. Так дифференцировались значения терминов: модель семантическая — это модель конкретного музыкального произведения (низший уровень анализа, конкретизированный), а модель семиотическая — это модель определенного типа драматургии (высший уровень, целостный анализ). Отсюда дифференциация понятий „драматургия музыкального произведения“ и „семантическая модель музыкального произведения“, согласно которой они соотносятся как метод достижения и конечный результат.

Благодаря этому ученый пытался доказать, что музыка как один из древнейших языков, имеющий исключительно развитую и ерархическую структуру, обладающий самой высокой степенью универсальности, претендует на собственную музыкальную семиотику. Но доказать это не удавалось из-за традиционной в «советской» науке трактовке музыкального искусства как искусства асемантического, конкретно образного.

Для построения семиотической модели музыкального произведения Ю. Созанский с одной стороны опирался на значительный для того времени опыт музыкально-теоретической мысли прежде всего в сфере музыкальной драматургии, а с другой — использовал и недавно апробированную украинским фольклористом В. Гошовским в этномузыкологии для анализа одноголосной мелодии народной песни методологию, основанную на идее грамматики музыкального языка, а именно трехаспектный анализ, принятый в грамматических исследованиях вербального языка (фонетический, морфологический и синтаксический).

В концепции Ю. Созанского семиотическая модель драматургии в инструментальной музыке является сложной трехуровневой системой: а) *элементов*, б) *связей*, в) *целостности*.

В качестве элементов этой модели музыковед анализирует темы (систему тем), образы (систему образов). В семиотическом аспекте тема выступает не только в роли исполнителя функции знака, асоциативно связывающего предмет (явление) действительности с ее звуковым образом в музыкальном произведении, как традиционно „основная мысль“, но и как коммуникационный посредник между композитором и слушателем. Система тем выглядит как их множество, определяемое последовательностью и количеством проведений в целостном виде. Более сложной категорией уровня элементов семиотической модели является образ, который Ю. Созанский объясняет как качество или, точнее, совокупность качеств темы. Постепенный переход от одного „микро-образа“ к другому (чаще всего контрастного), демонстрируя его динамику, создает определенную последовательность — своеобразный *сукцесивный* образ темы, тогда как *симультаный* появляется с начала темы и остается неизменным до конца ее изложения, что свидетельствует о его статичности. Так по мнению Ю. Созанского происходит взаимосвязь темы и образа, а сам динамический образ является основой конфликтной драматургии. Понятие системы образов соответствует представлению о т. наз. сборном, „родовом“ образе и напоминает парадигму ступеней сравнения прилагательного в вербальном языке.

Теория музыкальной драматургии учитывает внутренние связи в музыкальной системе (корреляции „тема-образ“ и темы с динамическим образом) и внешние — метасистемные (грамматические значения в музыке и система контрастов).

В предложенном Ю. Созанским понятии „корреляция тема-образ“ заложено аксиоматическое положение о том, что каждая тема связана с каким-нибудь образом. Соотношение тем (системы тем) и образов (системы образов) как концептуальных компонентов семиотической модели может быть стойкое („жесткое“, когда в процессе разворачивания системы тем на нее поэлементно накладывается соответственная система статичных образов) и подвижным (в случае «сдвига» темы по отношению к образу). В „смешанной“ корреляции „жесткому“ виду принадлежит функция фона, на котором разворачиваются метаморфозы теми. Особенность корреляции темы с динамическим образом состоит в том, что для последнего необходима особенная тема, а точнее — ее отсутствие в постулированном в данной теории смысле. По мне нию ученого именно динамический образ является основой для выражения конфликта в инструментальной музыке.

Характеристика корреляции „темы-образа“ позволила увидеть три этапа в эволюции музыкальной драматургии — три вида семантической модели — барокковую, классическую и романтическую.

Адаптируя классификацию «советского» музыковеда М. Арановского и лингвиста В. Звягинцева (с тремя группами музыкальных структур: семантическими, асемантическими и „промежуточными“, субсемантическими), Ю. Созанский принял ко вниманию семантические структуры (жанр, интонационные комплексы-стереотипы, некоторые виды ладов, интервалов, аккордов, лейтмотивы, лейтгармонии, др.) и субсемантические структуры (ладовые структуры, гармония, ритмика и все ступени в иерархии музыкальной формы), ибо они подходят для построения иерархии музыкальных структур, контрастирующих между собой. Последние, как аналог грамматических значений, творят синтаксис драматургии.

Теория Ю. Созанского объясняет контраст как одно из фундаментальных отношений между двумя музыкальными структурами. Упорядочение многочисленного списка известных терминов для обозначения типов таких отношений привело ученого к созданию Системы дихотомической классификации семантической иерархии контрастов а также Иерархической системы синхронных и асинхронных контрастов с 32-мя разрядами дихотомических пар контрастов.

Анализируя уровень целостности в семиотической модели драматургии, Ю. Созанский обратил внимание на необходимость обеспечения функционирования системы контрастов, системы сдвигов образов относительно тем в семиотической модели. Такую функцию он закрепил за специальной структурной единицей — Образно Смысловой Синтагмой (ОСС), отказав в этой «роли» периоду как „гаранту целостности темы“ из-за его «закрытости» для проникновения „инородных“ тем (то есть взаимодействие тем может происходить только за его пределами), а также неустойчивое место корреляции „тема-образ“, часто приводящее к значительным трансформациям обеих составляющих частей. Теоретическое объяснение ОСС как „фрагмента текста музыкального произведения, где на основе корреляции „тема-образ“ происходит осмысление (семантизация) взаимодействия двух систем — системы тем и системы образов“ [2, с. 214], свидетельствует о принадлежности понятий „период“ и „ОСС“ разным уровням анализа.

Объяснять выявленные структуры семиотической модели драматургии в инструментальной музыке („грамматическую базу для построения теории значений“) как «средства выражения» Ю. Созанский запрещает, так как считает, что средство выражения не является ни субстратом, ни его чертой. По мнению ученого данная категория является планом, фоном для субстратного ряда, а не звуковой реальностью: ее место „где-то «посередине» между понятиями „тема“ и „образ“ [2, с. 292].

Основополагающая проблема структуры образа и системы образов — проблема конфликта. Ю. Созанский проанализировал три случая конфликта, делающие его „краеугольной проблемой“ для семиотической модели драматургии в инструментальной музыке:

а) случай *диалогического взаимодействия* оппозиционных структур диктует объяснение категории как „контактного противопоставления семантических структур, реализующегося на основе контраста типа противопоставления“ [2, с. 301];

б) ситуация *противопоставления* двух оппозиционных парадигм — сквозной и контрсквозной — требует объяснения конфликта как „противостояния двух оппозиционных технологий, формирующих две антагонистические образные сферы“ [5, с. 301];

в) в случае отсутствия *противопоставления* оппозиционных семантических структур „единственным симптомом“ конфликта становится драматический образ.

Чаще всего эти случаи встречаются вместе, усиливая своим взаимодействием драматизм конфликтного произведения.

Эволюционный подход, примененный теоретиком в определении типов семиотической модели, обусловил разделение на три этапа, характеризующихся корреляцией „темы-образа“ (образ довлеет над темой — барокковая модель); движимой корреляцией „темы-образа“ (клас-

сическая модель) и жесткой корреляцией „темы-образа“ на этапе закрепления за контрсквозным определенным тематизмом, начинающего диктовать условия образу (романтическая модель). Такая тенденция к ограничению тематического материала в пользу расширения его образной сферы находит свое воплощение в монотематической модели. Деформация в музыке — это смена исходного музыкального материала, приводящая к возникновению негативного образа. Ю. Созанский дифференцировал начальный негативный образ и производный от него, сформированный деформацией структуры субстратного элемента темы в ее экспозиционном изложении. Теория драматургии украинского музыковеда предвидит также объяснение понятий (элементов семиотической модели) „драматический предикт“ как „подготовка появления контрсквозного“ и „постикт“ как соответствующая реакция на него, а также „двузначный образ“.

Оборотная сторона драматизации — дедраматизация — „сумма приемов, направленных на погашение драматизма может быть только оппозицией первой“, а в структурном понимании — „отсутствие реакции лирического субъекта на происходящие события“, или запоздавшая реакция на них [2, с. 400]. Заслуживает внимания изучение в рамках своей теории вопросов жанрового стиля и ассоциаций через жанр. В ноктюрнах Ф. Шопена музыковед увидел сочетание жанра „исходного (фонового)“ (банального) и „жанра одолженного“ за пределами ноктюрна, чужеродного (оригинального). Второй может проявиться лишь на фоне первого, как высшее проявление „средства выражения“, ибо, как доказал Ю. Созанский „где нет жанра, там не существует и жанрового стиля“ [2, с. 419]. Понимая жанр не иначе как музыкально-языковую категорию, ученый указал на два случая (вида) его проявления: в структуре (тогда он воспринимается как жанровый стиль) и в семантике (тогда речь идет об ассоциации через жанр).

Итак, Ю. Созанский обнаружил и объяснил два аспекта семиотической модели — драматургический и языковой. При этом не изученной осталась проблема музыкальной ономастопеи. Автор объяснил это нацеленностью своей теории именно на конкретный индивидуально-стилевой образец (тогда как звукоподражание не сближает тупомянутые системы), а также малым значением звукоподражания в создании темы, имеющем для автора решающее значение.

В общем Ю. Созанский пришел к выводу, что „драматургия как целенаправленный процесс отображения в произведении внемузыкального (неспецифического) возможна далеко не в каждом произведении“ (такой процесс отсутствует, например, в бытовой, развлекательной музыке) [2, с. 478]. Многочисленные ее виды, отслеженные музыковедами, имеют общий тип системы образов. Учитывая различные ее проявления, теоретик создал классификацию, состоящую из восьми видов драматургии. Поэтому озданная Ю. Созанским семиотическая модель драматургии оказалась теорией, определенно примененной только к конфликтно-контрастному типу музыкальной драматургии (другие типы требуют существенного дополнения либо разработки новой соответствующей теории).

Выводы. Анализ главных идей, составляющих концепцию музыкальной семиотики Ю. Созанского, дает основания утверждать, что по своей всеохватности и уровню теоретической обработки с использованием новаторского системного метода она не имеет равных ни в советском музыковедении в целом, ни в украинской музыкальной науке в частности. Однако значение этой масштабной концепции видно еще и в сопоставлении ее идей с другими — этапными и показательными — русских («советских») и украинских авторов.

Изучив существующий в 1960—1980-е годы тезаурус различных утверждений, Ю. Созанский больше всего опирался на идеи В. Медушевского, Е. Назайкинского, Т. Черновой, а также частичные теоретические выводы М. Тица, Н. Горюхиной, Г. Ермаковой, М. Копицы, А. Терещенко.

Оригинальность мышления и научная достоверность позиции Ю. Созанского в сравнении с большинством «советских» авторов состоит прежде всего в отрицании сложившегося

мнения (мифа) о музыкальном произведении лишь как предмете действительности (факте) либо только как его отражении: он считал правильным одно и другое. Поэтому музыкальное произведение рассматривалось теоретиком как «хранитель» и носитель информации, рожденной в *определенной* среде. Это допускает наличие национально «окрашенных» знаков, смыслов, образов.

Однако, как оказалось, созданная далеко за пределами Украины (в Туркменистане, где вынужденно проживал украинский ученый после ссылки), теория Ю. Созанского по своей глубинной сути неотделима от многолетней украинской традиции понимания некоторых проблем, ибо базируется на изначально провозглашенных классиками украинской науки фундаментальных идейных принципах, хоть и не цитирует непосредственно в тексте их соответствующих им мыслей. Кроме того, теория в значительной степени унаследовала как традиционные, характерные для украинской исследовательской заинтересованности, проблемные интересы (музыкальный язык и музыкальная речь, семиотика в музыке), структурный подход, так и основополагающие идеи, впервые провозглашенные выдающимися философами и лингвистами Александром Потебней, Иваном Франко и др.

На родство с ними указывает понимание Ю. Созанским художественного творчества как процесса упорядочивания композитором своих чувств и впечатлений, приходящих к нему извне; осознание музыки через «специфическое» (образное) мышление и познание, всегда связанное с другим языком; восприятие музыкального произведения вместе с созданным автором образом как некоего знака („образа-знака“), являющегося средством коммуникации и передачи информации. Их в конце 19 века сформировал выдающийся ученый, философ А. Потебня [4]. Но благодаря теории Ю. Созанского, развитой почти через столетие далеко за пределами Родины, посеянные А. Потебней зерна нового перспективного семиотического направления укоренились и выросли именно на поле музыкальной драматургии.

Структурным видением информации ее объяснением как некоего текста, созданного по определенным правилам из самых мелких элементов (компонентов) теория Ю. Созанского корреспондирует с требованием И. Франко определять внутреннюю структуру искусства и лишь на этом основании — его взаимодействие с разными явлениями, что в целом формировало новый тогда системно-типологический метод искусствоведческого исследования. Рассматриваемая работа сродни концепции творческого процесса и аналитическому осмыслению особенностей формирования художественного образа, идее структуризации содержания и соответствующей композиции музыкального произведения И. Франко. Но мышление Ю. Созанского сосредоточилось не на имманентной сущности конкретных звуковых элементов музыки как выразителей смыслов (на что указывал И. Франко) [5], а на принципах построения, взаимозависимости определенных знаковых структур — носителей субъективной образности (информации) от композитора к слушателю.

Рассматриваемое учение украинского музыковеда корреспондирует с раскрытой еще одним выдающимся украинским и русским ученым Болеславом Яворским на уровне отдельного произведения логикой творческого мышления, воплощенной в динамике накопления различных элементов, их крепкой причинно-следственной связи в процессе развития. В своей теории Ю. Созанский развивает тезисы Б. Яворского о „делимости“ (расщеплении) музыкальной речи с учетом т. наз. „соединительного принципа“ (то есть связей на некотором расстоянии), смешивании как факторе связи, принципе тонального „сопоставления с результатом“ (в смысле столкновения, конфликта с последующим выходом из него, обусловленным предыдущим развитием) и др., имеющие заметное влияние на многие последующие исследования музыкального языка [6, с. 353, 374-381, 408-419, 451].

Указанные параллели свидетельствуют о том, что концепция музыкальной драматургии Ю. Созанского остается в идейном тезаурусе украинской музыкальной науки.

Однако следует иметь в виду, что Ю. Созанский представляет тот этап в развитии музыковедения, когда в трактовке драматургии доминировало «образное» измерение музыкаль-

ного творчества. Поэтому даже сформулированное и введенное в научный обиход Б. Яворским понятие „интонационный конфликт“, наблюдаемый на всех уровнях музыкального мышления и языка начиная от мелоса, полифонии, гармонии до музыкальной формы-процесса, и схватывает сущность музыкальной драматургии, Ю. Созанский не развивает: его взгляд устремлен исключительно на конфликт образный.

В результате «внутреннего» (имманентного) и «внешнего» концентрированного анализа многогранной концепции Ю. Созанского **доказано**, что созданная им в общих чертах в начале 1970-х годов и постепенно доработанная первая научная теория музыкальной драматургии фактически утвердила в украинской музыкальной науке основные методологические принципы изучения музыкальной семиотики — самостоятельного направления, изучающего музыку как высоко организованную семиологическую систему языка и мышления, но, как якобы не имеющая перспектив, следующие несколько десятилетий оставалась без специального внимания «советского» музыкознания. Однако идеи ученого сегодня не только не устарели, а, наоборот, могут быть развиты многими «малыми» теориями.

Литература

1. Созанський Юрій (до 80-ліття): Спогади. Матеріали. Дослідження. Львів: СПОЛОМ, 2006.
2. Созанський Ю. Музична семіотика. Львів: СПОЛОМ, 2008.
3. Гнатышин О. Е. Проблемы драматургии в украинских музыковедческих исследованиях XX века (концептуальный аспект). В книге: *Питання мистецтвазнавства, етнології і фалькларыстики*. Под ред. А. І. Лакотка. Мінск: Права і еканоміка, 2014, вып. 17, с. 87–93.
4. Гнатышин О. Лінгво-психологічні ідеї філософії О. Потебні у концепції музичної мови і мислення українського музикознавства. *Вісник Прикарпатського університету імені В. Стефаника: Мистецтвознавство*. Ред. колегія: М. Є. Станкевич (гол.). Івано-Франківськ: Плай, 2008, вип. XIV, с. 32–39.
5. Гнатышин О. Феноменологія естетики Івана Франка і музична творчість. *Наукові записки [Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського]*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль; Київ, 2009, 2 (21), с. 70–75.
6. Гнатышин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій (Historical measuring of the Ukrainian music-theoretical conceptions): Монографія. Львів: Видавництво «Львівська Політехніка», 2017.

Article received: 2018-09-11