

© Морис Бонфельд (Вологда)

МУЗЫКА: ЯЗЫК ИЛИ РЕЧЬ?

Представленная в заглавии альтернатива может показаться неправомерной.

Являясь актом коммуникации, *сообщением*, музыкальное произведение несет определенную информацию. Этим фактом, как предполагается, обусловлено наличие *языка*, на котором данное сообщение излагается.

С другой стороны, неправомерным может показаться само *противопоставление* речи и языка, ибо оно предполагает либо существование абстрактной языковой системы, не реализующейся в конкретных высказываниях, либо, напротив, некую систему высказываний, т.е. речь, не опосредованную языком.

Оба эти соображения воспринимаются самоочевидными. Однако в науке (как в гуманитарных, так и в естественно-технических ее областях) самоочевидность может оказать плохую услугу, скрывая, подчас, за своим фасадом существенные факторы исследуемых явлений. Она даже может стать препятствием, стоящим перед исследователем, и «требуется определенное интеллектуальное усилие, чтобы понять, каким образом эти явления могут ставить серьезные проблемы или нуждаться в сложных теориях для своего объяснения» (Хомский, с. 35). Поэтому решение вопроса о правомерности обозначенной альтернативы нуждается в тщательном анализе, дифференциации спорного и бесспорного в сложившихся представлениях о музыкальной (и не только музыкальной) коммуникации и, в частности, о ее взаимоотношениях с коммуникацией вербальной, то есть опосредованной словами естественного языка.

Но плодотворным анализ этих взаимоотношений окажется, только если он будет *системным*, ибо простое заимствование группы терминов или терминологического аппарата лингвистики в целом не вносит в понимание существа явлений ничего нового; более того - такое внешнее заимствование способно нанести несомненный ущерб: «смысл ... термина, - пишет В. В. Налимов, - становится понятным не из простого указания на то, что он обозначает, и не из некоторого семантического определения, а из понимания теории этого явления» (Налимов, с. 119).

Решение проблемы соотнесения двух видов коммуникации - музыкальной и вербальной - столкнулось на практике с двумя принципиальными трудностями: отсутствием в музыке дискретных (отграниченных) знаков и невозможностью в связи с этим выделить некие музыкальные единицы, которые, подобно словам естественного языка, обладали бы устойчивым ядром значений, только уточняющимся в каждом конкретном контексте. Перечисление попыток преодолеть указанные трудности заняло бы слишком много времени. Ни одна из них не привела к результатам, которые можно было бы счесть убедительными и бесспорными. В поисках общего признака между знаками естественного языка и всеми другими к обескураживающему выводу пришел Ц. Тодоров: «В настоящее время, - писал он, - довольно неясно, чему именно «семиотика музыки» может научиться у «семиотики городской архитектуры», а последняя - у «семиотики, изучающей языки науки», короче, неясно, какую пользу можно извлечь из объединения этих дисциплин под общим названием «семиотика» (Тодоров, с. 350).

И тогда появился тезис о «незнаковой» природе музыкального искусства.

Раньше других к этой мысли пришли сами лингвисты. Э. Бенвенист, в частности, считал, что музыка попадает в группу систем с неозначающими единицами и, следовательно, музыка - «это ... язык, у которого есть синтаксис и нет семиотики» (Бенвенист, с. 80,82). Подобной точки зрения придерживался и Ю. М. Лотман. В ответ на вопрос: «Может ли быть носителем значений некоторое сообщение, в котором мы не можем выделить знаков в том смысле, который вкладывается в классические определения, имеющие ... в виду слово естественного языка?» - он писал: «Помня о живописи, музыке, кинематографии, мы не можем не ответить утвердительно» (Лотман 1973, с. 382).

И все же отказ от обсуждения этих проблем и, следовательно, не преодоление, но «обход» указанных трудностей едва ли оправдан. Не предвосхищая выводов, следует попытаться выявить те фундаментальные принципы, которые находятся в основе как того, что объединяет, так и того, что разъединяет эти два вида коммуникации - музыкальную и вербальную.

В качестве первого шага целесообразно обратиться к проблеме, казалось бы, решенной в рамках словесной коммуникации, но и по сей день не имеющей у лингвистов единого толкования: к соссюровской дихотомии «язык - речь».

Из речевой деятельности, под которой Соссюр понимал всю совокупность аспектов словесного общения, он выделял

язык как фактор, обществом созданный и обусловленный, и *речь* - деятельность говорящего, т.е. собственно коммуникацию (Соссюр, с. 57). Наряду с лингвистами, оценившими эту дихотомию как обоснование важнейшего факта, оказалось немало исследователей, которые не считали ее плодотворной; в некоторых работах, не будучи оспариваема по существу, она просто игнорируется (например: Виноградов, с. 83, 251-252, 290-295). В музыковедческих исследованиях эта дихотомия обнаруживается и во вполне корректном соотносительном использовании терминов *язык* и *речь*, и более явно - в попытках выделить специфические свойства языка музыки и музыкальной речи (Медушевский, Назайкинский); а Ю. Г. Кон аргументирует нетерминологическое использование понятий *язык* и *речь* (Кон, с. 7).

Между тем, различия отнюдь не исчерпываются социальным характером языка и индивидуальным - речи. Пренебрежение ими чревато серьезными ошибками в решении ряда существенных проблем. Ярким примером тому служит один из аспектов предложенной В. В. Налимовым бейсовской модели языка.

В контексте предлагаемой модели *язык* (по Налимову, априорные представления о множестве значений каждого слова, которое заложено в структуру наших словарей) выступает по отношению *речи* (т.е. текстам, в которых данное слово вступает в отношения с другими знаками) как понятие *более широкое*, поскольку, согласно Налимову, наше постериорное (после знакомства с текстом) восприятие значения слова оказывается *более узким*, сравнительно с априорным (до чтения текста). А потому «мы не можем не только понять, но даже смутно уловить смысл слова, если с ним не связана какая-то априорная функция...» (Налимов, с. 78). Значит, если мы не располагаем информацией о значении слова до чтения текста, то, коль скоро гипотеза Налимова справедлива, «на выходе», т.е. после прочтения текста, мы не сможем «даже смутно» уловить его смысл.

Практика доказывает нечто совершенно противоположное.

Существует достаточное число случаев, когда текст восстанавливался с вовсе пропущенными словами (т.е. когда вместо слов была даже не нулевая, а минус-информация, ибо не всегда ясно даже - сколько слов было утеряно). С другой стороны, всякий, кому приходилось осваивать иностранные языки, неоднократно сталкивался с необходимостью добираться до смысла незнакомого слова, опираясь исключительно на контекст, что весьма часто удается; аналогичная картина возникает при чтении специальных текстов на родном языке, когда смысл того или иного термина, изначально неясный, выявляется из его употребления (см.: Кузнецова). Разумеется, приобрести отсутствующую информацию оказывается возможным не из всякого контекста (это зависит от его характера и, во многом, от его величины), однако утверждать, как это делает В.В.Налимов, что в *любом случае* смысл незнакомого ранее слова останется тайной, едва ли правомерно. На деле, речевые контексты если и не создают полное, многомерное представление о незнакомом слове, то все же наделяют его неким значением, а, стало быть, увеличивают связанную с ним информацию. Происходит это потому, что *речь* по отношению к *языку* при определенных условиях оказывается *явлением более высокого порядка*, определяющим семантику отдельных элементов речевого текста. Такова одна из *языковых универсалий* - «уровень избыточности сообщений во всех естественных языках. Это значит, что в любом тексте часть фонем (или букв) или слов может быть опущена, и тем не менее текст будет понятным»; подсчитаны параметры избыточности: для русского языка они составляют от 83,6% до 72,1%, для английского - от 84,5% до 79,1%, и т.п. (Шалютин, с. 17).

Следующий шаг - это осознание отношений между языком и речью на разных стадиях речевой деятельности.

В процессе развития человечества взаимоотношения языка и речи проходят достаточно сложный путь, отдельные отрезки которого отнюдь не изоморфны. В частности, на раннем этапе формирования человеческого сознания вторая сигнальная система представляла собой «естественную речь», то есть речь нечленораздельную, лишенную словесного (языкового) наполнения: «Когда говорят, что язык есть средство общения, не учитывая, что общение было и до возникновения языка» (Жинкин, 239). Только на какой-то, достаточно зрелой стадии развития речь оказалась опосредованной языком, каковое обстоятельство со всей определенностью зафиксировано в современной науке: «...членораздельность, как это видно из палеоантропологических данных, - достижение сравнительно позднего этапа языкового мышления» (Леонтьев 1976, с. 6).

Аналогичный путь - от коммуникации невербальной к лишь впоследствии опосредованной словом - проходят на определенном этапе и все дети. Речь как общение, направленное к другим лицам, либо обращенное на себя, «вовнутрь», появляется у них гораздо раньше, чем способность наполнить ее словами языка. Как это отмечено психологами «на доречевой стадии первые элементы речевой игры проигрываются без прямого использования языка» (Леонтьев 1985, с. 208).

Можно считать, следовательно, обоснованным тот факт, что на ранних этапах филогенеза и онтогенеза речевой

деятельности речь и язык не являются жестко взаимообусловленными: *речь*, в принципе, *мыслима вне языка*.

Труды психологов свидетельствуют также, что границы внесловесной (внеязыковой) речи выходят за пределы ранних стадий, охватывая и зрелое состояние речевой деятельности. В данном случае имеется в виду феномен *внутренней речи*, т.е. речи, обращенной вовнутрь, к самому себе. Многие факты, изученные с достаточной степенью полноты, свидетельствуют о том, что внутреннюю речь характеризуют ««спрессованность содержания», сокращенность...», предикативность, и превращение ее в пределе в «речь без слов»». «Можно привести ряд доводов, теоретических и экспериментальных, - пишет далее психолог, - в пользу того, что возможности, легкость и широта увязывания «чистых смыслов» не только не уступают аналогичным возможностям оречевленных значений, но даже, по-видимому, значительно *превосходят их*» (Бассин, с. 739-740).

Итак, связь вербальной речи с естественным языком оказывается *факультативной, необязательной*.

Теперь обратимся непосредственно к музыке. То обстоятельство, что любое музыкальное произведение, любой музыкальный текст, любое музыкальное высказывание представляет собой *речь*, не вызывает никаких сомнений. Можно утверждать, что *единственной эстетической реальностью* в сфере музыки является именно *музыкальная речь*. Целесообразно поэтому сравнить именно *два типа речи* - вербальную и музыкальную.

Трудностями, стоящими на этом пути, являются значительно меньшая разработанность лингвистики речи, а также невозможность перенести многие достижения из сферы лингвистики языка на этот, близкий, но не тождественный объект. «... *мир знаков замкнут*, - писал Э. Бенвенист. - От знака к высказыванию нет перехода» (Бенвенист, с. 89). Эти трудности отчасти преодолены в теории порождающих грамматик, созданной и разработанной Н. Хомским. Воспользуемся ее аппаратом.

В рамках этой теории язык рассматривается не как система отдельных слов-знаков, но как системная совокупность грамматически отмеченных («правильных») высказываний. Дихотомию *язык-речь* Хомский заменяет иной: *компетенция* (т.е. владение носителем языка лексикой и ощущением им грамматических норм построения высказываний) и *употребление* (реальный речевой процесс, в рамках которого актуализируется компетенция) (Хомский, с. 38). Н.Хомский убежден, что способность к усвоению грамматических норм построения речевого высказывания заложена в человеке генетически; пребывание в недрах общества, социума является, безусловно, необходимой предпосылкой к ее реализации, но само по себе эту способность не закладывает. Хомский считает, что наличие такой способности придает человеку особый статус - носителя врожденных духовных структур (Chomsky, с. 155).

Независимо от того, верна ли гипотеза Хомского во всех ее аспектах, либо она оправдана только частично, нельзя не согласиться с тем, что человек свободно пользуется речью до, а иногда и вовсе вне зависимости от его обучения грамматическим нормам. Человеком конструируется и понимается огромное множество верных предложений, и это трудно объяснить только как результат запоминания, повторения, подражания. Именно эта способность и делает человека носителем языка, независимо от уровня или наличия филологического образования.

Если же обратиться к коммуникации музыкальной, вырисовывается совершенно иная картина. Не получив систематического музыкального образования, можно в лучшем случае и в известных пределах научиться *понимать* музыкальную речь. Это потребует определенной настойчивости, значительной практики для достижения определенной культуры слушания и слышания. Однако, с другой стороны, даже солидное музыкальное образование в объеме консерватории не может обеспечить свободное порождение осмысленных музыкальных текстов, пусть и в пределах изученной стилистической системы. Здесь должны сочетаться, как минимум, два фактора: специфическая одаренность и музыкальное образование, особым образом направленное на развитие композиторских наклонностей.

Этот факт коррелируется и с тем обстоятельством, что вербальная речь чаще всего характеризуется как акт *общения*, в то время как музыка - это *односторонне направленный процесс*: от художника-композитора, порождающего эту речь, - к слушателю (с целым рядом возможных промежуточных стадий). Иными словами, музыка - это всегда *сообщение*. А это значит, что ни *обыденная речь*, ни тем более *естественный язык* не могут служить моделью музыкальной коммуникации. И если следовать по пути сопоставления именно этих явлений с музыкой (что и происходит в большинстве трудов в этой области), приходится постоянно выносить за скобки то главное, определяющее, что свойственно музыкальной речи, но далеко не всегда присуще коммуникации вербальной. А именно: музыка - это *искусство*, каждое законченное музыкальное сообщение, насыщенное смыслом - это *произведение искусства*, а изъятый из контекста музыкального произведения фрагмент - это *фрагмент художественной речи*. Поэтому научно корректным может быть только сравнение *музыкальной и словесной художественной речи*.

Понятие словесной художественной речи как особой системы получило научное обоснование в 20-е годы нашего века. Уже в «Тезисах пражского лингвистического кружка» (1929 г.) была сформулирована особая функция художественной («поэтической») речи, как речи, направленной *на самое себя* (Звегинцев, с. 75). Значительный вклад в изучение этого феномена уже в близкие к нам времена внесла Московско-Тартуская школа, которая рассматривала художественную речь как вторичную моделирующую систему.

Одним из фундаментальных факторов, характеризующих художественную речь, оказалось понимание художественного произведения как *единого, целостного знака*, в котором отдельные составляющие его знаки «сведены... до уровня... элементов знака...»...каждый художественный текст создается как уникальный, *ad hoc*¹ сконструированный знак особого содержания» (Лотман 1970, с. 31); и у этого же автора: «... единицей в поэтическом тексте становится не слово, а текст как таковой - явление, типичное для *недискретных* типов семиозиса» (Лотман 1973, с. 386). В самом деле, из научного, учебного, обыденного, т.е. из любого нехудожественного текста без труда может быть извлечен какой-либо фрагмент, обладающий всей полнотой заложенного в нем содержания. Но совершенно нелепо извлечь из контекста поэтическую строку, либо даже законченный фрагмент художественной прозы, сохранив *всю полноту* содержания этой строки и этого фрагмента: что-то при этом уйдет - ощущение ли ритма, либо переключки рифм, либо взаимодействие фонем, и т.п.

Точно такая же ситуация возникает и в музыкальном произведении: только взятое в целом, оно обладает всей полнотой заключенного в нем содержания, то есть представляет собой *знак* как единство обозначаемого и обозначающего. Все, что составляет музыкальное творение - суть *элементы* этого знака. Предлагаемый подход сразу же снимает самую большую проблему - поиск в музыкальном произведении несуществующих дискретных единиц, насыщенных, подобно словам естественного языка, хотя бы относительно стабильным значением: таким значением обладает только произведение, взятое в целом.

Но подобных единиц, и об этом пишет Ю. М. Лотман, нет и в любом ином виде искусства, в том числе, и в литературе (напомню: единицей, по его мысли, становится не слово, но текст как таковой). Следовательно, указанную закономерность можно рассматривать как *общеэстетическую*.

С другой стороны, в любом художественном тексте нет таких элементов (включая мельчайшие детали организации текста и даже *отсутствие* каких-либо подразумевающихся факторов²), которые не обладали бы значением, т.е. не были бы семантически весомыми в системе целого. Именно это обстоятельство, среди ряда других, «размывает» грань между отдельными элементами и превращает текст в единый целостный знак.

Спаянность художественной речи превращает ее, независимо от вида искусства, в котором она реализуется, в речь *непрозрачную*, в отличие от любой другой речевой формы. Овладевая *нехудожественным* текстом, мы относимся к нему только как передатчику некоего смысла, некоей информации - при этом сам текст как бы выносится за рамки восприятия, ибо оно сосредоточено на самом существе излагаемого. Речь оказывается тем более ценной, оптимальной, чем более она прозрачна, т.е. чем меньше она обращает внимание на себя. С художественной же речью все обстоит противоположным образом: она сама и есть смысл сообщения - любое видоизменение слова, рифмы, звука меняет заключенный в ней художественный смысл, вплоть до его полной потери.

Еще одним общим для художественной речи фундаментальным свойством является *уникальность* ее смысла в каждом отдельно взятом художественном тексте. С помощью нехудожественной речи невозможно передать этот смысл не только применительно к музыкальному, но и к любому художественному тексту. Художественные произведения, как уже отмечалось, несут *иную информацию*, не сводимую к передаче на любом другом речевом уровне. И поскольку все перечисленные свойства в равной мере присущи всем видам художественной речи, то понятным становится барьер, который возникает на пути словесной интерпретации музыкальных произведений. Но такой же барьер стоит перед интерпретацией произведений искусства слова.

Вот два суждения великих мастеров в том и другом виде творчества - по сути они, принадлежащие представителям разных областей искусства и разных эпох, совершенно идентичны.

Л. Н. Толстой писал одному из своих друзей в связи с просьбой журналиста рассказать, о чем написан роман «Анна Каренина»: «Если ... бы я хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала... Во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится» (Толстой, с. 269). И другое суждение: «Единственно возможный метод комментирования музыкального произведения - это еще одно

музыкальное произведение», - оно принадлежит И. Ф. Стравинскому (Стравинский, с. 78).

Суммируя полученные данные, можно утверждать, что *единственным аналогом музыкальной коммуникации является словесная художественная речь*; что всякое самостоятельное художественное (и, соответственно, музыкальное) произведение - *единый целостный знак*. И поскольку каждое художественное произведение - знак уникальный, созданный ad hoc, и, следовательно, между собой эти знаки не складываются в некую интегрированную общими законами грамматики систему, то понятия *музыкальный язык, поэтический язык, язык кино, живописи, архитектуры* и т.п. - с точки зрения семиотики суть понятия сугубо *метафорические*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бассин Ф. В. У пределов распознанного: к проблеме предречевой формы мышления // Бессознательное. Т.3. Тбилиси, 1978.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.
3. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.
4. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.
5. Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М., 1960.
6. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982.
7. Кузнецова Э. В. Методические указания и материалы к спецсеминару «Системные отношения в лексике». Донецк, 1968.
8. Леонтьев А. А. Знак // Философские проблемы психологии общения. Фрунзе, 1976.
9. Леонтьев А. А. Речь // БСЭ, 3 изд. Т.22. М., 1965.
10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
11. Лотман Ю. М. Замечания о структуре повествовательного текста // Труды по знаковым системам. Вып.6. Тарту, 1973.
12. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
13. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
14. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. М., 1979.
15. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.
16. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973.
17. Тодоров Ц. Семиотика литературы // Семиотика. М., 1983.
18. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. Т.62. М., 1953.
19. Хомский Н. Язык и мышление. М., 1972.
20. Шалютин С. М. Язык и мышление. М., 1980.
21. Chomsky N. Sprache und Gest. Frankfurt (Main), 1970.

¹ Специально для данного случая (*лат.*).

* Минус-прием (*термин Ю. М. Лотмана*).