

Корнелиук Татьяна Александровна
СОМАЭСТЕТИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ
(МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Сегодня в гуманитарном знании особое внимание направлено на изучение телесности и телесного осмысления чувственного восприятия. Это, в частности, связано с научно-исследовательской деятельностью американского философа Ричарда Шустермана, который ввел в научное пространство термин «сомаэстетика». Термин происходит от двух древнегреческих слов: σῶμα – тело и αἴσθησις – чувственное восприятие.

Р. Шустерман опирается на следующие положения автора термина «эстетика» А. Баумгартена [См.: 21, с. 381]:

- эстетика снабжает науку чувственными данными как хорошим материалом для исследований;
- эстетика способствует продвижению науки «за пределы изучения исключительно ясного (логического) восприятия».

Р. Шустерман определяет сомаэстетику как «критическое, улучшенное исследование человеческого опыта и рассмотрение тела как средоточия чувственного восприятия и познания, а также творческого самоформирования»¹ [23, с. 532].

Ученый пишет: «Баумгартен определяет эстетику как науку о чувственном познании, нацеленную на совершенствование последнего. Но чувства, безусловно, принадлежат телу и всецело зависят от его состояния. Чувственное восприятие напрямую зависит от того, как функционирует и как ощущает себя наше тело: что оно желает, делает, не страдает ли оно» [21, с. 383].

Ученый предлагает рассматривать сомаэстетику как фундаментальный раздел философии: «Если мы отбросим философские предубеждения против тела и вместо этого просто вспомним основные цели философии: познание, самопознание, правильные действия и поиск хорошей жизни – тогда философская ценность сомаэстетики должна стать очевидной» [23, с. 533]. «Если

самопознание <...> является главной когнитивной целью философии, то тогда и познание всех измерений тела не должно игнорироваться» [21, с. 387].

Популярность сомаэстетики привела к тому, что на сегодняшний день она стала международным междисциплинарным проектом, в котором участвуют ученые из разных областей знания, культуры и искусства.

Говоря о сомаэстетике как научной дисциплине, Р. Шустерман акцентирует две ее составляющие: сомаэстетика как область познания и как форма тренинга – воспитания тела [21, с. 398].

Для развития сомаэстетики как области познания (аналитической сомаэстетики), по мнению ученого, необходимо объединение усилий исследователей из разных областей знания. В этой связи в искусствоведении интересными сегодня являются вопросы о роли сомаэстетики в разных видах искусства; о ее когнитивной ценности и о том, какие исследовательские контексты порождает сомаэстетика.

Актуальность предлагаемой темы обусловлена новизной концепта «сомаэстетика» и возможностью «посмотреть» на музыкальное искусство с позиций *нового методологического подхода*.

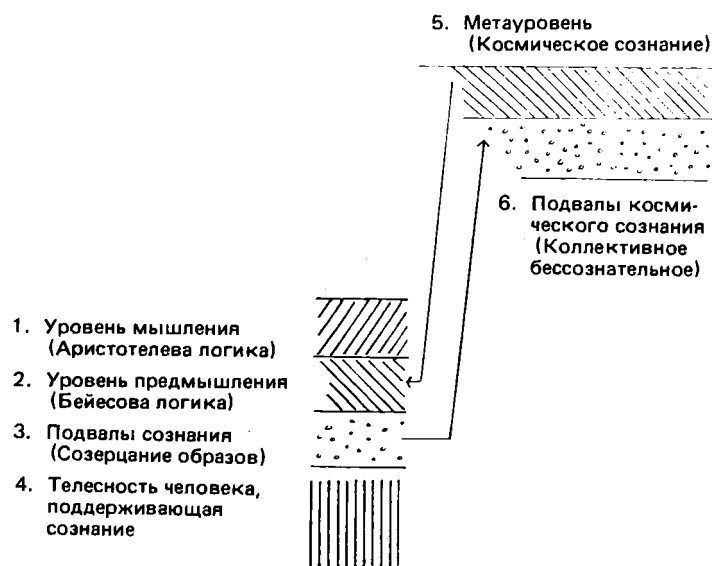
Важность применения сомаэстетического подхода в музыкознании видим в том, что исследователи не могут «ограничиться охватом только рационально-логической стороны музыкального предмета, поскольку эта сторона изначально “растворена” в беспредметном музыкальном становлении» [12, с. 38-39]. В этой связи сомаэстетика стоит в ряду интерпретативных типов исследовательской рефлексии [См. об этом, в частности: 3; 11], таких как синестетический, герменевтический и др., и предлагает осмыслить музыкальное искусство с позиций когнитивной ценности сомаэстетического восприятия и понимания.

Методологически ведущей также представляется идея отечественного ученого В.В. Налимова о *теле как носителе смыслов* и предложенное им рассмотрение *телесности как одного из уровней сознания*. До В.В. Налимова телесно-перцептивная сфера не рассматривалась как сфера сознания, а противопоставлялась сознанию либо игнорировалась. Телесность

рассматривается ученым как один из уровней сознания – четвертый уровень в разработанной им «четырёхслойной» модели сознания:

1. Уровень мышления.
2. Уровень предмышления (выработка постулатов, на которых базируется логическое мышление).
3. Подвалы сознания (эстетический опыт – чувственное созерцание образов).
4. Телесность человека [14, с. 102-104].

Карта сознания, разработанная В.В. Налимовым [14, с. 104]



Пятый и шестой уровни не входят в «семантически-телесную капсулизацию человека» [14, с. 103]. Пятый уровень, как отмечает В.В. Налимов, «выступает как некий неподвластный нам, спонтанно действующий и потому таинственный для нас семантический триггер» [14, с. 105].

Ученый пишет: «Эмоции, столь сильно влияющие на состояние сознания человека, возникают, вероятно, в теле, а не непосредственно в мозгу» [14, с. 103].

Н.П. Коляденко, рассматривая на основе модели В.В. Налимова роль синестезий в творчестве композиторов, отмечает: «Телесность <...> незримо координирует процессы образования смыслов в сознании и формирования художественных образов в творческой деятельности» [12, с. 31]. Этот «нулевой» уровень «психосоматического (в том числе психофизиологического) субстрата»

включает в себя «психический, в большей части бессознательный опыт *телесно-чувственной* жизни человека, его многообразные соматические ощущения и состояния <...> тактильные ощущения, сенсомоторику и идеомоторику, ощущение тяжести вообще и в особенности своего тела <...> материальности, напряженности, включенности в пространство и время (курсив Л.А. Закса. – Т. К.)» [7, с. 52-53].

Зададимся вопросами: что может являться маркерами проявления сомаэстетики в музыкальном тексте? через что мы можем их увидеть, изучить и осмыслить?

Предлагаемая идея о поиске сомаэстетических маркеров вдохновлена идеей Л.В. Кириллиной о значении прерванного оборота в Largo Третьего концерта для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена. Исследователь пишет: «...прерванный оборот в самом начале темы, который в рамках галантного стиля символизировал изящную томность, здесь переосмысливается как *знак сомнений и раздумий* (курсив наш. – Т. К.)» [10, с. 447]. Эта идея представляется плодотворной для исследовательского изучения не только в творчестве Бетховена, но и в творчестве других композиторов.

*Сомаэстетическое проявление идеи прерванного оборота видим в том, что он, отодвигая звучание тоники, выступает как символ проявленной в музыкальном языке рефлексии, выражающей чувственный опыт человека, связанный с раздумьями, беспокойством, напряженным стремлением к душевному равновесию и его обретением/необретением. Достижение тоники в данном случае выступает символом додумывания какой-либо мысли, символом движения к душевному равновесию, примирения с собой и/или с волнующей проблемой. Расширение, которое возникает вследствие прерванного оборота, воплощает *дление* мысли. Сомаэстетическая семантика прерванного оборота может маркировать в музыке такие физиологические состояния человека, как относящиеся к телесно-перцептивному уровню тревожность, бессонница, депрессия.*

Ярким примером проявления чувственного опыта Бетховена, связанного с сомаэстетикой прерванного оборота, на наш взгляд, является цепочка прерванных оборотов в Adagio (*Adagio un poco moto*) Пятого концерта для фортепиано с оркестром (*Es-dur*, op. 73, 1809). Основа Второй части – две темы: «мистический хорал» и «ария-ноктюрн» [См.: 10, с. 472].

Прерванный оборот связан с темой мистического хорала и проявляет себя в трех витках развития. Три витка развития-рефлексии на пути к обретению равновесия связаны с *разным временем достижения* тонической опоры. В первом витке тоника в результате прерванного оборота отодвигается на 2,5 такта (тт. 9-13). Во втором – на 5,5 такта (тт. 53-60), в третьем – на 4,5 такта (тт. 68-74). Во втором и третьем витках развития обретенная тоника звучит в мелодическом положении терции, что создает ощущение продолжения движения, продолжения размышлений. Примечательно и то, что в третьем витке после прерванного оборота концентрированная тема хорала рассредоточивается в хроматическом нисходящем движении, что создает ощущение самого длительного обретения тоники и «размывания» ее появления. Переход от концентрированного тематизма к рассредоточенному после третьего прерванного оборота в завершении Adagio создает ощущение незавершенности и истаивания, ухода от определенности. Как указывает В.Б. Валькова, важнейшее качество рассредоточенного тематизма – «...опора на эмоционально-чувственную стихию, на иррационально-интуитивные моменты постижения мира» [4, с. 21]. В контексте всего сказанного выше переход от концентрированной темы к рассредоточенной символичен.

Приведем еще два примера. Знаковое воплощение рассматриваемой семантики прерванного оборота видим в главной теме первой части Четвертой фортепианной сонаты К.М. Вебера и Прелюдии *e-moll* Ф. Шопена.

Прерванный оборот в теме сонаты звучит в восьмом такте, порождает большое расширение, надолго отодвигая звучание тоники.

Прерванный оборот в прелюдии звучит единожды (в девятом такте второго предложения) и не ведет к расширению (второе предложение продлевается всего на один такт).

Что связывает семантику прерванного оборота в указанных сочинениях Л. ван Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Шопена?

На наш взгляд, это погруженное в себя раздумье, размышление: просветленное у Л. Бетховена и скорбное у К.М. Вебера и Ф. Шопена.

О.А. Скорбященская пишет: «По словам Вебера <...>, главная идея Четвертой сонаты – это трагическая история постепенного разрушения, приводящего в конце концов к полному внутреннему разладу и смерти» [15, с. 34].

О прелюдии Ф. Шопена e-moll К.В. Зенкин говорит, что в ней воплощено «скорбно-сосредоточенное *размышление* о трагизме бытия (курсив наш. – Т. К.)» [9, с. 104].

В трех примерах видим некий путь, имеющий разное воплощение.

По словам Ю.Н. Холопова, прерванный оборот обладает музыкально-психологическим эффектом «встряски» [20, с. 306]. И действительно, в рассматриваемых примерах прерванный оборот всякий раз является тем, что выводит размышление на новый уровень, на новый виток развития.

Еще один объединяющий момент – это некое ускользание определенности ответа. У Бетховена – это тематическая рассредоточенность в третьем витке, у Вебера и Шопена – «повисание» вопроса.

Прерванный оборот является «целевой, эмоционально подчеркиваемой» гармонией [20, с. 309] и *выражает*, на наш взгляд, *соматическое ощущение напряженности*. В этой связи представляется возможным говорить о том, что «природа прерванности» (выражение Ю.Н. Холопова [20, с. 311]) связана с телесно-перцептивным уровнем музыкального текста и невербальным концептом напряженности.

Отодвигая тонику, прерванный оборот нарушает эффект достижения покоя (D – T), усиливает тяготение к покою и повышает его ожидание.

Прерванный оборот как художественная деталь музыкального текста связан также с недосказанностью, что, как указывалось выше, проявляется через некое ускользание определенности/покоя.

Резюмируя, отметим: сомаэстетическое проявление идеи прерванного оборота в рассматриваемых примерах видим в том, что он, отодвигая звучание тоники, выступает как символ рефлексии-пути, воплощается через некое ускользание определенности и *выражает соматическое ощущение напряженности, возникшей от повышенного ожидания достижения цели.*

Еще один музыкальный сомаэстетический маркер – это явление интертекстуальности в музыке.

Почему здесь возможно говорить о применении сомаэстетического подхода? Диалог между текстами, являющийся основой интертекстуальности, не исчерпывается рационально-логическими процессами в композиторском творчестве, а выходит в область иррационально-чувственного. Такие интертекстуальные явления в музыкальном тексте, как аллюзии, цитаты, маркируют *схожие переживания и эмоциональные состояния между композиторами в процессе создания произведений*, совпадающий эстетический опыт (человек ощущает, чувствует, переживает), что и выражается в диалоге между текстами. В этих случаях тексты объединяются не только *видимой* схожестью (графическое воплощение), но и схожими переживаниями между композиторами, совпадающими в чем-то, что не имеет графического воплощения, является *невидимым*.

Примером могут служить музыкальные проявления концепта «Weltschmerz»². А.А. Фаустов называет «мировую скорбь» терминологизированным метаозначающим и считает, что семантика этого термина «оказывается достаточно размытой: под мировой скорбью понимается обычно настроение, рожденное разладом между идеалом и действительностью и близкое к разочарованию в миропорядке или пессимистическому чувству реальности» [17].

Многомерность концепта «мировая скорбь» связана с тем, что это и чувство, и ощущение, и состояние, и переживание, и понимание. Ярчайшими примерами воплощения этого многомерного метаозначающего в музыкальном искусстве являются: Фортепианная соната № 4 К.М. Вебера, Долина Обермана Ф. Листа и Ария Ленского («Куда, куда вы удалились?» / «Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. О «концентрированном выражении» *Weltschmerz* в этих темах пишет О.А. Скорбященская [15, с. 34].

Произведения перечислены в хронологическом порядке их появления. Годы создания – 1822 (Вебер), 1835-1836 (Лист) и 1877-1878 (Чайковский) – символично распределяются по XIX веку. Музыкальные темы «мировой скорби» объединяют композиторов – создателей этих музыкальных тем – *единым сомаэстетическим переживанием, связанным с «нелингвистическими сомаэстетическими измерениями значения»* [13, с. 169] *переживаемого*. Музыкальное искусство для этого выражения предоставляет бесконечно неисчерпаемые возможности воплощения смысловых нюансов, граней и полутонов.

В.В. Стасов писал о К.М. Вебере: «он – существо, носящееся над всем человеческим и земным и страстно проникающее в грудь человека для того только, чтоб извлекать из нее диссонирующие ее ощущения» [16, с. 143]. Обратим внимание на слово «ощущения» и зададимся вопросом: что такое «сомаэстетическое переживание»? Исходя из приводимого выше высказывания В.В. Налимова о возникновении эмоций в теле, представляется очевидным, что несомаэстетических переживаний не бывает. Иррационально-чувственное как важнейшая составляющая интертекстуальности связано с работой органов чувств человека. В этой связи интересной представляется точка зрения А. Кокса, который рассматривает работу органов чувств метафорически: органы чувств как метафоры познания [22, с. 163-175].

Выскажем предположение, что единое сомаэстетическое переживание, воплощенное в указанных музыкальных темах К. М. Вебера, Ф. Листа и

П.И. Чайковского, связано с единым диссонирующим ощущением, ощущением глубокой саморефлексии и погруженностью в это состояние.

Здесь важным представляется обратиться к разработанному А. Коксом понятию «mimetic invitation» – «миметическое приглашение»³ [22, с. 46-47]. На наш взгляд, оно может быть плодотворным в контексте рассмотрения интертекстуальности как сомаэстетического маркера в музыкальном тексте. В данном случае важен такой смысл этого понятия, как *миметическое приглашение чувствовать*: чувствовать то, что чувствует композитор; чувствовать вместе с композитором; рефлексировать над предложенным композитором, продолжая его мысль/мысли по-своему (аллюзии, цитаты); создавать приращение смыслов в новых произведениях. Вспомним, как про одну из функций искусства (коммуникативную) Е.Л. Фейнберг пишет «заражение чувством» [18, с. 187]. Считаем, что в этих ситуациях также будет иметь место сомаэстетическое переживание.

Что объединяет рассматриваемые музыкальные примеры?

На наш взгляд, это невербальный концепт и связанное с ним *соматическое ощущение тяжести*. Здесь представляется возможным говорить о синестетическом маркировании музыкального звучания – наличии кинестетических перцептивных признаков музыкального звучания [12, с. 140-149]. Как полагаем, в данном случае может идти речь не о тяжести как массивности, а как ощущении «пригибания к земле». Невербальный концепт тяжести, объединяющий эти музыкальные темы, выражается в сочетании таких музыкальных характеристик, как тональность (e-moll), темп (Moderato, con duolo – Вебер; Lento assai, espressivo – Лист, Andante – Чайковский), размер (C), нисходящее направление движения. Еще одной важной характеристикой считаем *ямбический характер мелодики* у К. М. Вебера: *явное ощущение короткого вдоха* (первый звук темы из затакта) и *длинного выдоха* (последующее нисходящее движение с остановкой на длинном звуке в конце фразы). В темах Ф. Листа и П.И. Чайковского нет затакта. Его отсутствие создает ощущение *только выдоха* (вдох остался как будто «за кадром»). Акцент только на выдохе,

медленный темп, минор, остановка в конце фразы на длинном звуке, ощущение медленного биения пульса – все это создает иллюзию как бы последнего выдоха. У Ф. Листа этот эффект усиливается введенной синкопой – ритмом сердца, в теме же П.И. Чайковского синкопа (ритм сердца) помещена в оркестровую партию (биение как второй план темы). Длинный выдох – линейное нисходящее движение – в сочетании с тональностью, темпом, размером, тематической концентрированностью и четкостью создает некую мелодическую плотность и выражает соматическое ощущение тяжести.

Итак, интертекстуальность как маркер телесности в музыкальном тексте может многое рассказать таким способом о сомаэстетическом опыте композитора, его ощущаемом и познаваемом.

В качестве третьего музыкального сомаэстетического маркера предлагаем рассмотреть одно из явлений музыкального формообразования: идею неклассических видов зеркальной симметрии, разработанную С.С. Гончаренко. Речь идет о «структурно-семантическом комплексе обратимости» и «динамических свойствах зеркальной симметрии» [См.: 5; 6]. Важность осмысления неклассических видов зеркальной симметрии через применение идей сомаэстетики, на наш взгляд, связана с тем, что «первичными и решающими» условиями возникновения зеркальности являются чувственное мышление и «механизмы сенсорно-перцептивной деятельности» [6, с. 7].

Основа рассматриваемого вида зеркальной симметрии – явление «внутренней речи», характерное для романтиков [6, с. 7]. Внутренняя речь понимается как «речь для себя»; речь, отражающая рефлексивный диалог с самим собой; речь, направленная на выражение раздумий и размышлений. С явлением внутренней речи связана дестабилизация форм и жанров в эпоху романтизма.

Для обоснования этих идей в контексте поисков сомаэстетических маркеров в музыкальном тексте нам представляется важной мысль М.М. Бахтина о тексте как высказывании [2, с. 282] и его идея о двойственной реализации смысла в тексте: для себя (человек выражает *себя* в тексте) и для другого [См.:

2, с. 284-285]. «Выразить самого себя – это значит сделать себя объектом для другого и *для себя самого*» (курсив наш. – Т. К.) [2, с. 289].

М.М. Бахтин пишет: «Автора мы *находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем)* во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда *чувствуем* автора его (художника), но мы никогда не видим его так, как видим изображенные им образы» (курсив наш. – Т. К.) [2, с. 287]. Не видим, *но чувствуем*.

Идея ученого о *тексте как выражении сознания* [См.: 2, с. 292] также, на наш взгляд, может стать плодотворной для осмысления сомаэстетических маркеров в музыкальных текстах.

Еще одну причину того, почему явление зеркально-симметричных форм можно считать сомаэстетическим маркером в музыкальном тексте, видим в общехудожественной семантике зеркальной симметрии, связанной «с механизмом психорегуляции, с упорядочиванием картины мира и места в ней человека» [5, с. 44].

Вспомним, например, Первую и Третью баллады Ф. Шопена и Новеллетту F-dur op. 21, № 1 Р. Шумана. В формообразовании этих произведений зеркальность взаимодействует с разными композиционными принципами (с сонатной формой в Первой балладе, с концентрической во Второй балладе, с рондо в Новеллетте). Объединяющим для всех трех произведений является следующее: в каждом воплощена идея обратимости через некий путь – путь взаимодействия темы с другим/другими и возвращение к исходной теме (исходному образу, с которого всё началось), *путь от себя к себе*. Обратимость как путь к себе, но к себе измененному. В приведенных примерах обратимость связана с углублением первоначального состояния, выраженного в теме, с которой начинается произведение. Темы в конце произведений, к которым приводит развитие формы и зеркальность, обновляются новыми гранями и нюансами. Психорегуляцию здесь, вероятно, следует понимать как упорядочивание, стабилизацию романтической дестабилизации. Эта идея

представляется плодотворной для изучения *непрограммной* инструментальной музыки Романтизма.

Почему, начиная с эпохи Романтизма, неклассические виды зеркальной симметрии играют такую значимую роль в формообразовании, встречаются столь часто и становятся некой закономерностью? Выскажем предположение, что это связано с невербальным концептом сворачивания как архаическим движением⁴. «Любая форма – метафора содержания», – пишет Г. Абрамов [1, с. 311]. Что выражает неклассическая зеркальность? Она указывает на то, что музыкальная *форма теряет горизонталь*, теряет линейность, *начинает сворачиваться*. Процесс сворачивания связан с тем, что зеркальность, полагаем, выступает символическим маркером позы эмбриона как символа защищенности, стабильности, устойчивости, опоры, «почвы под ногами» (вспомним бесконечное романтическое стремление/поиск к идеалу как к некой опоре мироздания). Считаем, что понимание неклассической зеркальности через невербальный концепт сворачивания обогащает знания об эстетических составляющих Романтизма. Сворачивание как процесс формообразования, выражающийся в зеркальности, маркирует чувственно-телесные, интуитивные составляющие целостного образа музыкального произведения. Целостный образ в свернутом виде содержит чувственно-телесные, эмоциональные, структурно-логические и концептуальные свойства. Архаическое движение сворачивания как основа неклассических видов зеркальности в музыке обогащает наше представление о романтическом формообразовании и формообразовании XX века.

Итак, мы рассмотрели идею трех сомаэстетических маркеров в музыкальном тексте. Первый связан с музыкальной гармонией (прерванный оборот), второй – с музыкальным тематизмом (интертекстуальность), третий – с формообразованием в музыке (неклассические виды зеркальной симметрии).

Методологические перспективы музыковедения и сомаэстетики видятся в том, что их взаимодействие обогащает исследовательские контексты изучения,

понимания и осмысления чувственного опыта человека, проявленного в музыкальном искусстве.

Определим понятие «сомаэстетических маркеров» следующим образом. Сوماэстетические маркеры – это связанные с особой концентрацией смыслов зоны музыкального текста, через которые авторское телесно-чувственное и переживаемое становится *видимым* для восприятия и изучения.

Заявленная тема актуализирует вопросы взаимодействия *видимого* и *невидимого* в музыкальном тексте, о которых говорит, в частности, И.И. Земцовский [См.: 8, с. 5], указывая, что одна из исследовательских задач – *сделать невидимое видимым*.

Эта задача, в свою очередь, связана с поиском инструментов изучения невидимого, формулированием обоснований и доказательств и поиском баланса: баланса в говорении о невидимом, баланса в исследовательском тексте, баланса между аналитическим и интерпретативным.

Действенным инструментом изучения здесь, на наш взгляд, может стать идея синестетических маркеров (аудиальных, визуальных и кинестетических перцептивных признаков), разработанная Н. П. Коляденко [См.: 12, с. 141] и в целом синестетический метод интерпретации музыкальных текстов.

Ощущения, соощущения, восприятия, представления выражаются в музыкальном искусстве многомерно и многообразно. Интерпретативный тип исследовательской рефлексии в этой ситуации может являться тем ключом, который позволит изучать музыкальное искусство с позиции обнаружения в его глубинах многомерных слоев, которые лингвисты именуют не «точками», а «облаками смысла»⁵.

Очерченные в статье исследовательские контексты, конечно, не исчерпывают методологического взаимодействия сомаэстетики и музыкознания. Методологические перспективы здесь представляются как далеко идущие, расширяющиеся и требующие взаимодействий с другими интерпретативными типами исследовательской рефлексии.

Область исследовательских контекстов взаимодействия сомаэстетики и музыковедения (шире – искусствоведения) видится открытой к дискуссии и к дальнейшим углубленным поискам смыслов и инструментов познания этих смыслов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод наш. – Т. К. Определение Р. Шустермана: «Somaesthetics can be provisionally defined as the critical, meliorative study of the experience and use of one’s body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aesthesia) and creative self-fashioning» [23, с. 532].

² Слово «Weltschmerz» «изобрели и пустили в оборот Жан-Поль (в напечатанных посмертно набросках к незаконченному роману “Селина, или Бессмертие души” (1827)) и Г. Гейне (в статье о французских живописцах (1831), в строках, навеянных впечатлениями от картины П. Делароша “Кромвель у гроба Карла I Английского”))» [17].

³ У А. Кокса, в частности, читаем: “Composers compose the mimetic invitation; performers shape the mimetic invitation; listeners may like or dislike what the music invites them to do: listeners will have a feeling about what the music invites them to do” [См.: 22, с. 46-47]. «Композиторы создают миметическое приглашение; исполнители придают этому миметическому приглашению конкретную форму; слушатели, руководствуясь своими эмоциональными реакциями, могут принять или не принять это приглашение» [перевод наш. – Т. К.].

⁴ Г. Абрамов пишет о пяти архаических движениях: расслаблении, сжатии, растягивании, сворачивании, скручивании [1, с. 312]. Архаические движения – основа архаического языка тела. «Архаическим его называют не потому, что он древний, а потому, что – тотальный: его следы можно отыскать в любом телодвижении, интуитивном или осознанном, на уровне мыслимо ничтожного элемента или всего тела в целом» [1, с. 311].

⁵ Понятия «точка смысла» и «облако смысла» разработала психолингвист Р.М. Фрумкина [См.: 19, с. 99].

Список литературы

- 1) Абрамов Г.М. Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 310-313.
- 2) Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281-307.

- 3) Березовчук Л.Н. Интерпретатор и аналитик: Музыковедческий текст как предмет музыкального историзма // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 138-143.
- 4) Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: Автореф. дис. ... д-ра иск. М., 1993. 48 с.
- 5) Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке: монография. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1993. 234 с.
- 6) Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия как драматургический и формообразующий принцип в музыке XIX – первой половины XX века: Автореф. дис. ... д-ра иск. М., 1994. 36 с.
- 7) Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.
- 8) Земцовский И.И. Текст – Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 3-6.
- 9) Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра Шопена. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. 151 с.
- 10) Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
- 11) Коляденко Н.П. Музыкальная синестетика и неклассическое искусствознание // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. Материалы Межд. науч. конф. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2017. С.263-273.
- 12) Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.
- 13) Магомедова Ю.С. Сомэстетика и герменевтика // Эстетика и герменевтика. Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник статей. М.: МАКС Пресс, 2022. С. 168-170.
- 14) Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. 288 с.
- 15) Скорбященская О.А. Вебер и Россия // Русско-немецкие музыкальные связи: сб. статей. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. С. 21-37.
- 16) Стасов В.В. О роли фортепиано в музыке и о Листе // Стасов В.В. Статьи о музыке: в пяти выпусках. Вып. 5-Б. М.: Музыка, 1980. С. 106-174.
- 17) Фаустов А.А. Из наблюдений над семиотикой скорби и тревоги // Narratorium. 2018. Вып. 11. URL: <http://narratorium.ru/главная-страница/текущий-номер-narratorium-2018-№-11/> (дата обращения: 25.12.2023).

- 18) Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. М.: ДМК Пресс, 2022. 288 с.
- 19) Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, 1984. 175 с.
- 20) Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб.: Издательство «Лань», 2003. 544 с.
- 21) Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Научная монография / пер. с англ. М. Кукарцевой, Н. Соколовой, В. Волкова; науч. ред. М. Кукарцевой, А. Мегилла; вступ. статья В. Савчук. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.
- 22) Cox A. Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 300 p.
- 23) Shusterman R. Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault // The Monist, Vol. 83, No. 4, Philosophy as a Way of Life (OCTOBER 2000), pp. 530-551. URL: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (дата обращения: 20.12.2023).