

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ*

© 2001 г. Г. В. Иванченко

Доктор философ. наук, кандидат психол. наук, ведущий научный сотрудник Института человека РАН

Обсуждаются представления о структурах, опосредующих музыкальное восприятие. Представлены результаты эмпирических исследований семантики музыкальных дискурсов – вербальной и невербальной. Полученные результаты свидетельствуют о том, что стиль как микроэталон категориального характера определяет круг эмоционально-ценностных значений, которые могут быть выражены посредством того или иного музыкального дискурса.

Ключевые слова: восприятие музыки; дискурс; музыкальные предпочтения.

В XX в. “неповседневность”, сакральность, праздничность искусства сменилась тотальным, порой насильственным проникновением искусства по каналам массовой коммуникации в сознание зрителя, читателя, слушателя. Следствием этого является невозможность непосредственного, наивного восприятия искусства человеком. Даже у неквалифицированного слушателя обнаруживаются сформированные структуры прошлого опыта, позволяющие ему воспринимать незнакомые произведения искусства как наделенные смыслом.

На наш взгляд, формирование и функционирование этих структур прошлого опыта не может получить удовлетворительного объяснения без обращения к категориальным основам картины мира. Термин “категориальные структуры” используется применительно и к образной, и к знаковой формам их репрезентации. Универсальность принципов организации категорий особенно очевидна в тех случаях, когда она детерминирована культурой. Однако подход к изучению социокультурной реальности через понятие “категории”, особенно в его когнитивном аспекте, имеет свои ограничения, обусловленные прежде всего тем, что когнитивный подход игнорирует ценностные и смысловые аспекты как несовместимые с подлинной объективностью. По мнению К. Дженнета, неразрешимые в рамках когнитивизма вопросы могут быть адекватно интерпретированы в терминах *дискурса* [36].

Теория дискурса сложилась на пересечении лингвистики, социологии, психологии, культурологии, когнитивного подхода в антропологии. Близость его таким понятиям, как “социолект” [27], “социальный язык” [7], “социальные представления” [38], “базовые категории” [41], обусловлена в

первую очередь тем, что сфера их проявления – коммуникативный аспект языка. Социолингвист Д. Эллис характеризует дискурс как “пересечение языка и коммуникации”, “общий термин, используемый для устной или письменной речи, когда она имеет некоторую коммуникативную цель” [28, с. 84]. В культурологическом исследовании дискурс определяется как “язык, или система образов, сформированный обществом в целях распространения связного набора смыслов по поводу определенной темы” [29, с. 14]. Итак, понятие дискурса в меньшей степени связано с инвариантными структурами языка, и в большей – со специализацией речевых актов или способов говорения, с особенностями употребления языковых форм, с когнитивными процессами (такими, как интерпретация, формирование стратегий коммуникации) и с матрицами социальных отношений, обеспечивающих контекст коммуникативного акта.

Разделение дискурсов определяется не столько структурой отдельных текстов, сколько способом их включения в систему знаний, связанную с определенной иерархией ценностей. Так, отмечает А.-Ж. Греймас, обучение литературе – в том виде, как оно осуществляется в обществах западного типа, – является ритуальной передачей некоторого числа моделей организации дискурсов, письма или мыслей [30].

Исследователями предлагаются различные модели процесса и результата дивергенции культурного поля. Так, Р. Барт [5] опирается на аристотелевское понятие “докса” (языка быта, расхожих мнений, обыденного знания), позволяющее, на его взгляд, непротиворечиво объяснить функционирование социолектов в системе языка в эпоху массовой культуры. Аналогичное понятие использовалось Э. Гуссерлем в поздних работах, считавшим, что задача философии – описать “первоначальные очевидности”, которые есть не

* Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 00-06-80042.

что иное, как мир простого мнения (doxa), к которому по традиции стали относиться так презрительно (цит. по [2, с. 327]). Согласно Барту, при единстве массовой культуры в обществе разделены не только языки, но сам язык внутри себя. Если естественный язык – пространство однородное, то в области социолектов, или дискурсов, аналитик вынужден выбирать место посреди них. С неизбежностью его речь и сам тип мышления опосредствуются одним из социолектов, – как правило, “акратическим”, невластным, в то время как “энкратический” дискурс – язык властных отношений. “Докса”, замечает Барт, и является тем культурным опосредованием, через которое осуществляется речь власти. Акратический дискурс всегда пара-доксален (Барт приводит примеры психоаналитического и марксистского дискурса). Энкратический дискурс вездесущ и образует оппозицию всякой системности. Личины его разнообразны – это “универсальность”, “здравый смысл”, “ясность”, недоверие к “интеллектуализму”. Так, П. Бурдьё использует термин “докса” для легитимного видения социального мира, прочного нереплексивного согласия с обычным политическим порядком, который воспроизводится сам по себе, без обсуждения.

Каковы же отношения между эндоксальным и парадоксальным дискурсами? С одной стороны, дискурсы не нуждаются друг в друге и устойчивы к “чуждым” влияниям, полагая лишь себя истинными. С другой стороны, дискурсы можно понять только в сопоставлении, в отношениях “противодействия, обмена, разрушения, соучастия, взаимоприспособления культур (acculturation) [27, с. 280]. Е.В. Дуковым [8] описаны наиболее значимые способы взаимодействия представителей различных пластов культуры. Это, во-первых, адаптация сюжетно-смыслового ряда (самая древняя и распространенная – “снижение”). Это “ритуальное присвоение” – когда, например, текст песен непонятен, но они исполняются, что оправдывается традицией при забвении практического смысла. Это, наконец, отторжение или отказ, который означает, что для носителя определенной культуры данный инокультурный текст является малозначимым или вовсе не значимым. В отказе уже содержится оценка: текст, не будучи прочитанным, уже интерпретирован, и основанием такой интерпретации является личное или групповое мнение.

Рассмотрим на примере музыки, как в “базовых дискурсах” (отдавая отчет в неизбежной схематичности этого деления) получает свое знаковое оформление многообразие ценностных установок.

Язык автономной, или серьезной, музыки опосредует трансляцию парадоксальной семантики и символики. К эндоксальному дискурсу можно от-

нести прежде всего язык поп-музыки и коммерческого рока, который «уже обрел статус эсперанто, потеснив на этой позиции различные ответвления старой романсовой традиции: военный романс, “блатной фольклор”, ресторанные отголоски цыганщины, которые были ядром массового музыкального мышления. Вся повседневная звуковая среда культуры пропитана рок-идиомами» [24, с. 20]. Такой признак доксы, как “размытость”, “оппозиция всякой системности” проявляется и в аморфности эстетических критериев в области популярной музыки [37], и в неопределенности социологических и психологических характеристик потребителя поп- и рок-музыки, в то время как для группы слушателей классической музыки такие общие характеристики выявлены [8, 12, 40].

“Вязкость” и “липкость” (по Барту) эндоксального музыкального дискурса приводит к тому, что смысл темы или цитаты, взятой из “иноязычного” произведения, деформируется и ассимилируется контекстом – музыкальным и немзыкальным. Даже такое “сильное” в смысле системности образование, как жанр, в столкновении с чужим языком не может сохранять свое внутреннее единство и транслировать прежний смысл. Показательно разочарование слушателей и критиков в возможностях музыки “третьего направления”. Оказалось, что в попытках синтеза двух музыкальных языков неизменно порождаются тексты, семантически неотличимые от эндоксальных, что целые смысловые пласты принципиально неконструируемы в рамках эндоксального дискурса (см. также [9]). Это определяется не только его “непрозрачностью” для посторонних смыслов. Эндоксальность поп-музыки и коммерческого рока связана также с необходимостью и достаточностью для их восприятия принципа “узнавания”. Этот принцип характерен для функционирования “квазиискусства”, являющегося частью массовой культуры. В свое время “монолитность” социалистической культуры способствовала универсализации этого принципа. Но было бы ошибкой считать, что он характерен только для восприятия квазиискусства. Например, владельцы фонотек классической музыки все чаще стали предпочитать репертуарному богатству возможность до бесконечности слушать любимые произведения в разном исполнении, сравнивая интерпретацию. Круг музыкальных привязанностей массового слушателя ограничен не только немногочисленными именами исполнителей-звезд, но и, в еще большей степени, столь немногочисленными излюбленными произведениями [12, с. 65].

Ю.В. Осокин [20] подчеркивает необходимость учета конкретного социокультурного контекста для проведения границы “высокого”, “серьезного” искусства и “массового”, “популярного”. Так, напоминает он, многое из того, что

именуется общим термином “серьезное искусство”, – не что иное как “массовая культура” соответствующего историко-культурного периода. Например, музыка И.-С. Баха создавалась в расчете на массовое потребление, а спустя столетия начала восприниматься как “высокая классика”. Что же может быть критерием разграничения, если и границы столь подвижны, и восприятие “эстетического объекта” не обязательно организовано по законам художественного восприятия, о чем писал еще Б. Асафьев: “Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную. Под инструментальную музыку приятно мечтать. Слышать так, чтобы ценить искусство, – это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение” [2, с. 166]. Именно наличие или отсутствие усилий для восприятия того или иного произведения искусства может быть, на наш взгляд, эвристическим основанием для различения эндоксального и парадоксального дискурсов.

Произведения автономной музыки, попадая в неадекватные условия, например будучи использованы для утренней зарядки, “сопротивляются” этому, меняясь порой до неузнаваемости. К. Дальхауз пишет в связи с этим о “выцветании” пьес Листа или Чайковского, попадающих в репертуар домашнего музицирования. К. Менер полагает, что автономное произведение либо менее адекватно воспринимается, оказавшись в роли звукофона, либо вообще “исчезает”, так как не воспринимается в качестве некоторой целостности [25, с. 82–83].

Произведения же развлекательно-прикладного жанра, исполняемые в концертном зале, могут восприниматься как автономное художественное произведение, но можно ли извлечь из музыки больше, чем она содержит? Перефразируя известный пример канадского психолога Д. Канемана, иллюстрирующий теорию внимания как внутреннего усилия, можно сказать, что даже ради сохранения собственной жизни нельзя слушать прикладную музыку с таким же напряжением внимания, как, скажем, композиции Вебера или квартеты Бетховена. Речь здесь идет о восприятии, но, например, композиторы утверждают, что усилия при создании серьезной и развлекательной музыки также несопоставимы [3, с. 8]. Об этом же – но в этическом контексте – писал Т. Адорно: «Спиноза мог шлифовать оптические стекла и писать “Этику”, но бытовая музыка и полноправные сочинения вряд ли будут долгое время удаваться одному и тому же композитору. Акт продажи сказывается на том, что по сути своей непродажно» [1, с. 118].

Говоря об усилиях, сопровождающих подлинное восприятие подлинного искусства, мы не имеем в виду некий “скрипучий труд” (О. Мандельш-

там). Сама интеллектуальная активность может быть источником наслаждения, которое не уменьшает “сопротивление материала”, ощущаемое слушателями музыки. Если принять, что в конечном счете художник повествует нам “именно о своей борьбе с материалом и только о ней” [4, 150], то вполне очевидно различие возможностей изображения этой борьбы, “драмы свершающегося слова”, в эндоксальном и парадоксальном дискурсах. И дело здесь не в виртуозности и не в новизне приемов и средств; отдельное эндоксальное произведение может быть сколь угодно сложным.

Выбор слушателем позиции по отношению к базовым дискурсам редко бывает осознанным и определенным. Это проявляется, в частности, в различии вербальных оценок и оценок звучащих произведений. Если первые испытывают сильное влияние субкультурных норм, то вторые выявляют вкус отдельного человека, часто неосознаваемый. Изменениям в среде музыкальных предпочтений обычно предшествуют изменения в реальной слушательской практике. Причем опыт показывает успешность самых разнообразных способов и методов приобщения к новому музыкальному языку, что заставляет вспомнить Г. Лихтенберга: “Полезность системы для мышления заключается не в том, что начинают мыслить по системе, а в том, что вообще начинают мыслить”. Появляется если и не “мышление музыкальными средствами”, то, во всяком случае, рефлексивная позиция как следствие владения несколькими “языками”.

На реальный выбор существенное влияние оказывает известная несимметричность дискурсов: язык парадоксальных дискурсов более закрыт для непосвященных. При наличии мотивации человек сумеет преодолеть этот барьер, но по крайней мере первое время освоение новой области искусства, смыслов иного дискурса переживается именно как напряжение. Если же мотивация окажется недостаточной, вступят в действие описанные выше механизмы отторжения и отвержения.

Возвращаясь к сопоставлению эндоксальных и парадоксальных музыкальных дискурсов, попробуем поставить вопрос так: в какой мере перевод на другой музыкальный язык меняет смысл произведения для слушателя? На наш взгляд, эти различия можно выявить, сравнив семантические пространства классических произведений и их аранжировок в стиле поп-музыки.

В музыкальном произведении при его аранжировке меняются гармонические и ритмические структуры, интонационный план, неизбежно меняется и общий смысл. В “войне языков” (Барт) в полученном музыкальном произведении происходит расслоение на конфликтующие подструктуры (конечно, конфликт туда привносит сознание слушателя), которые взаимодействуют со

структурами ожиданий, сформированными текстами данного языка. Хотя в любом, даже вполне однородном художественном тексте возникает несоответствие между предсказаниями и выполнением их в тексте, аранжировки представляют собой благодатный материал для “измерения” напряжения, возникающего при сближении нетождественных аксиологических рядов – о возможности такого измерения говорил еще Ю.М. Лотман [17, с. 482].

Одним из возможных операционных способов измерения могут быть оценки “исходного” произведения и его аранжировки по шкалам семантического дифференциала (далее – СД). В силу того, что семантический дифференциал связан, в первую очередь, с коннотативными аспектами значения, а не с широким кругом денотативных аспектов, возникает возможность приложимости метода СД к исследованиям в области экспериментальной эстетики. Самим своим возникновением СД обязан изысканиям Ч. Осгуда в области эстетики и цветомузыки.

Однако в настоящее время адекватность стандартного СД в оценке музыкального произведения не является общепризнанной. Так, М. Эмберти полагает, что семантическое музыкальное пространство отличается от постулируемого Осгудом универсального семантического пространства. Оно трехмерно, но имеет другие оси координат: напряжения–расслабления, эмоционального резонанса и иконической–кинетической репрезентации [35, с. 68]. Помимо семантического дифференциала, применяются и другие техники выявления системных оснований оценки, например техника репертуарных решеток. Д. Харгривсом и Э. Колмэном эта техника использовалась для анализа персональных конструкторов, в которых испытуемые категоризируют музыкальные произведения (оценивались 18 пьес различных стилей). Для “наивных” слушателей оказалась характерной высокая доля “аффективных” конструкторов, для опытных слушателей – “объективно-аналитических” конструкторов [34].

А. Хальперн удалось показать, что немусыканты воспринимают сходство и различие популярных песен, исходя преимущественно из немусыканальных критериев. Даже для музыкантов эти немусыканальные основания сходства были весомым аргументом [32, 33]. Несколько иные результаты были получены в исследовании Д. Громко. Выявлялась факторная структура знания о музыке “экспертов” и “новичков”. Использовался метод парных сравнений (все возможные сочетания 15-ти отрывков из западноевропейской инструментальной музыки, сочиненной между 1762 и 1896 гг.). И для неопытных слушателей, и для опытных было получено трехфакторное пространство. “Эксперты” принимали решение о сход-

стве или различии, преимущественно руководствуясь временем создания произведения (более весомый, чем все остальные вместе взятые, фактор). “Новички” опирались на активность, характер музыки, и свою субъективную оценку удовольствия от ее прослушивания [31].

Возникает также вопрос, насколько вообще существенны ограничения, накладываемые самой процедурой вербализации музыкальных впечатлений и переживаний? Нередко высказывается мнение, что полноценное восприятие музыки обязательно включает в себя перевод слышимого и переживаемого в осознанные представления и понятия (см., например, [11, с. 101]). Л. Самсонидзе считает, что допустимо говорить не о “словесном предметном”, а о “словесном эмоциональном эквиваленте” содержания инструментальной музыки [23, с. 50]. Однако не будет ли музыка сведена к своему эмоционально-образному аспекту, если мы признаем существование некоего вербального эквивалента содержанию музыки? (Хотя такой подход в определенной степени допустим в отношении слушателей, ищущих жизненные аналогии музыкальным переживаниям.) Но вполне очевидно, что личностные смыслы, транслируемые посредством музыки, не могут быть точно переданы вербально; мы можем только наблюдать их проекцию в другую символическую систему, и здесь неизбежны потери.

Целью нашего исследования было установление различий между музыкальными дискурсами, эндоксальным и парадоксальным, – существуют ли они только для экспертов или же и для неквалифицированных слушателей?

Задача исследования заключалась в определении вербальной и невербальной семантики музыкальных произведений, относящихся к различным музыкальным дискурсам.

В обоих исследованиях проверялись следующие гипотезы.

1. Семантические пространства исходных музыкальных произведений и их аранжировок будут различаться.
2. Эти различия будут наименьшими по фактору “оценка”.
3. Отображение точек семантического пространства, соответствующих исходным произведениям, в пространстве аранжировок деформируется.

МЕТОДИКА

Первый эксперимент. В первом эксперименте использовались “Поэма” Фибиха, “Песня Сольвейг” Грига и “Серенада” Шуберта, а также их аранжировки в стиле поп-музыки (инструментальные обработки В. Киселевского и М. Томашевского). Во втором эксперименте – “Серенада” Шуберта, аранжировка “Песни Сольвейг” Грига и инструментальная композиция рок-группы “Хэллоуэн”, близкая по звучанию к аранжировке “Песни Сольвейг”.

Таблица 1. Значения факторов “Оценка”, “Сила”, “Активность” по методике “Личностный дифференциал” для различных музыкальных произведений

	“Песня Сольвейг”	Аранжировка “Песни Сольвейг”	“Серенада”	Аранжировка “Серенады”	Рок-композиция
1-й эксп. “Оценка”	2.2	1.7	1.6	0.9	
“Сила”	-0.5	1.3	-0.5	1.2	
Активность 2-й эксп.	-0.8	1.2	-0.7	1.2	
“Оценка”		1.2		1.9	-1.1
“Сила”		1.6		-0.6	1.1
“Активность”		0.8		-0.5	-0.2

Все испытуемые были студентами технического вуза. В первом исследовании приняло участие 49 человек (из них 20 мужчин и 29 женщин) в возрасте от 18 до 26 лет, средний – 19.2 года. Первая группа испытуемых (8 чел.) сразу после прослушивания оценивала по шкалам личностного семантического дифференциала (ЛД) “Поэму” Фибиха, а затем ее аранжировку. Второй (9 чел.) и третьей (12 чел.) группам испытуемых, чтобы избежать влияния оценок исходного произведения на оценки аранжировки, предъявлялись: 2-й группе – “Песня Сольвейг” и аранжировка “Серенады”, 3-й – “Серенада” и аранжировка “Сольвейг”. Во втором исследовании (20 чел.) порядок был следующий: аранжировка “Песни Сольвейг”, “Серенада” и рок-композиция.

Инструкция по всем случаям была следующей: “Сейчас вы прослушаете два музыкальных произведения. Как только закончите пьеса, оцените ее по шкалам данных вам опросников”.

Второй эксперимент. Во втором нашем исследовании использовался цветовой тест отношений (ЦТО) – вариант теста Люшера. В этом варианте методики используются четыре основных цвета (синий, зеленый, красный, желтый), два смешанных (фиолетовый, коричневый) и два ахроматических (серый и черный).

Испытуемым последовательно предъявлялись магнитофонные записи “Серенады” Ф. Шуберта, инструментальной обработки “Песни Сольвейг” Э. Грига Томашевским и композиции рок-группы “Хэллоуэн” (ритмически и мелодически близкая аранжировке, написанная в той же тональности).

В исследовании приняли участие 20 мужчин и 20 женщин в возрасте от 18 до 35 лет, средний – 23.5 лет. Предварительно испытуемые заполняли социологическую анкету, разработанную Ю.В. Осокиным (Государственный институт искусствознания), и по ее результатам были выделены две группы – с предпочтениями в области классической (далее – К) и рок-музыки (далее – Р). Следует отметить, что среди испытуемых не было музыкантов-профессионалов.

Перед прослушиванием музыки испытуемых познакомили со стандартной инструкцией к тесту ЦТО. После определения индивидуальных цветовых предпочтений им предлагалась следующая инструкция: “Расположите цветовые карточки по порядку их близости к прослушанному вами музыкальному произведению; цвет первой карточки, таким образом, в наибольшей степени будет соответствовать (а на восьмой – в наименьшей степени) вашему представлению о данном музыкальном произведении”.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Первый эксперимент. При обработке результатов прежде всего были рассчитаны средние значения по шкалам (напомним, что значения в этом варианте СД меняются от -3 до 3). Затем были подсчитаны значения для шкал, в совокуп-

ности образующих факторы “Оценка”, “Сила” и “Активность” (см. табл. 1).

Далее были определены средние значения расстояний для следующих пар произведений (см. табл. 2): “Песня Сольвейг” (Со)–“Серенада” (Се); “Песня Сольвейг (Со)–ее аранжировка (Со’); “Серенада”–ее аранжировка (Се’); аранжировка “Песни Сольвейг” (Со’)-аранжировка “Серенады (Се’).

Второй эксперимент. Меры близости (расстояние) между индивидуальными ранжированиями (P_1) и ранжированиями карточек к музыкальным произведениям (P_2) определялись по формуле [14, с. 43]:

$$d(P_1, P_2) = \frac{1}{2} \sum_{ij=1}^n |P_{ij}^{(1)} - P_{ij}^{(2)}|,$$

$$\text{где } P_{ij} = \begin{cases} 1, & a_i > a_j \\ 0, & a_i \approx a_j \\ -1, & a_i < a_j \end{cases} \quad \text{– элементы матрицы отно-}$$

шений, $a_1, a_2, \dots, a_i, \dots, a_n$ – ранжируемые элементы.

Определялись расстояния между группами для каждого из музыкальных произведений и расстояния между произведениями для каждой из групп.

Между группами расстояния составили: для “Серенады” – 28, аранжировки “Песни Сольвейг” – 8, рок-композиции – 31 (в усл. ед.).

Между музыкальными произведениями расстояния оказались следующими:

К: “Серенада”/аранжировка, $d = 30$

“Серенада”/рок-композиция, $d = 25$

Аранжировка/рок-композиция, $d = 29$

Р: “Серенада”/аранжировка, $d = 26$

“Серенада”/рок-композиция, $d = 18$

Аранжировка/рок-композиция, $d = 24$

Для того, чтобы сопоставить “цветовое звучание” произведения для двух групп (т.е. установить, насколько различаются средние ранжиро-

Таблица 2. Разности средних значений оценок для различных музыкальных произведений

Шкалы ЛД	Со/Се	Со/Со'	Се/Се'	Со'/Се'
Обаятельный–непривлекательный	0.5	0.3	0.4	0.2
Слабый–сильный	0.5	2.8	1.8	0.3
Разговорчивый–молчаливый	0.6	2.3	2.3	0.6
Безответственный–добросовестный	1.1	0.6	0.7	1.2
Упрямый–уступчивый	0.4	1.2	1.3	0.3
Замкнутый–открытый	0.6	2.3	1.3	0.6
Добрый–эгоистичный	1.1	1.3	0.1	0.1
Зависимый–независимый	0.4	1.5	2.5	0.0
Деятельный–пассивный	1.1	1.1	2.5	0.3
Черствый–отзывчивый	0.0	0.3	1.0	0.7
Решительный–нерешительный	0.3	2.8	2.1	0.4
Вялый–энергичный	1.3	2.9	1.6	0.0
Справедливый–несправедливый	0.4	0.5	0.9	0.8
Расслабленный–напряженный	0.8	1.4	2.1	0.1
Суетливый–спокойный	0.5	0.5	2.2	1.2
Враждебный–дружелюбный	0.2	0.8	0.3	0.3
Уверенный–неуверенный	0.3	2.9	2.3	0.3
Нелюдимый–общительный	0.6	2.6	2.5	0.5
Честный–неискренний	0.5	0.1	0.6	1.0
Несамостоятельный–самостоятельный	0.5	1.5	0.5	0.5
Раздражительный–невозмутимый	1.2	0.3	1.1	0.2

Таблица 3. Ранговые корреляции цветового восприятия музыкальных произведений любителями классики (К) и рок-музыки (Р)

Произведение	Ранг цвета								Коэффициент ранговой корреляции
	Син	Зел	Красн	Желт	Фиол	Корич	Черн	Сер	
Серенада									$R = 0.40$
(К)	6	3	5	2	7	4	8	1	
(Р)	2	3	8	7	4	6	5	1	
Аранжировка									$R = 0.94^*$
(К)	7	3	2	4	1	5	6	8	
(Р)	7	3	1	4	2	5	8	6	
Рок-композиция									$R = 0.80$
(К)	4	7	2	6	1	5	3	8	
(Р)	2	7	5	8	4	3	1	6	

* Значим на уровне $\alpha = 0.01$ ($R_{\text{крит.}} = 0.81$).

вания), был подсчитан коэффициент ранговой корреляции Кендалла (табл. 3).

Обсуждение результатов

На основании табл. 2 можно сделать следующие заключения: поскольку средняя разность оценок для аранжировок почти на порядок меньше, чем для пары “исходное произведение–его

аранжировка”, и втрое меньше, чем для пары “Песня Сольвейг”–“Серенада”, то очевиден вывод о меньшей дифференцируемости произведений внутри эндоксального дискурса по сравнению с парадоксальным. К подобному выводу пришел К. Каден [37], в исследовании которого была установлена “тонко структурированная” система высказываний, используемых по поводу класси-

ки, в то время как суждения по поводу бит-музыки представляли собой "малорасчлененное целое".

Далее, для всех произведений, кроме рок-композиции, значения фактора "Оценка" близки и находятся вблизи от положительного полюса шкалы. В то же время для факторов "Сила" и "Активность" исходные произведения значительно отличаются от их обработок. Если аранжировки оцениваются скорее как "сильные" и "активные", то сами произведения – как "слабые" и "пассивные". Можно заключить, что фактор "Оценка" в наибольшей степени подвержен влиянию социального контроля и сознания. В то же время различия дискурсов, "схватываемые" испытуемыми на неосознаваемом уровне, обуславливают разницу значений по факторам "Сила" и "Активность".

Наибольшие различия между исходными произведениями и их аранжировками наблюдались по следующим шкалам S_0 – менее энергичная, решительная, менее общительная, уверенная, чем S_0' ; S_6 – менее общительная, активная, уверенная, чем S_6' .

Таким образом, изложение парадоксальной темы в эндоксальном дискурсе делает ее прежде всего более "активной" – "энергичной", "уверенной", "общительной" и более "сильной". "Общительные" и "разговорчивые" произведения эндоксального дискурса, или паракультурные формы, "выбалтывают" смыслы, скрытые в магистральном течении культуры" [22, с. 331].

Но порой для понимания этого смысла слова недостаточны и необходимо использовать иные "культурные средства" понимания; попытку исследовать цвет как такое средство и представляло наше второе исследование.

Хотя теоретически логично было бы предположить большую близость семантических пространств аранжировки и "Серенады" (поскольку мелодически она близка "исходному" по отношению к аранжировке), как видно, наименьшие расстояния у обеих групп отмечаются между ранжированиями "Серенады" и рок-композиции (см. табл. 3). На наш взгляд, здесь возможно следующее объяснение. Среди любителей классики и рок-музыки очень немного поклонников эстрадной музыки, в то время как интерес к рок-музыке и классике (особенно в молодежной аудитории) довольно часто сочетаются. Тогда правдоподобным выглядит предположение, что цвет подбирается не столько к отдельному музыкальному произведению, сколько к жанру (это и объясняет относительно небольшие расстояния между "Серенадой" и рок-композицией, которым противопоставляется эстрадная аранжировка). Тогда объяснимы и расстояния между группами: произведения предпочитаемых ими жанров они "видят"

по-своему, эстрадное же переложение "Песни Сольвейг" вызывает более единодушное отношение.

Приведем примеры цветовых предпочтений для каждой из групп (четыре первых цвета в порядке убывания рангов). Любители классики (К): "Серенада" – серый, зеленый, коричневый, желтый; аранжировка – фиолетовый, красный, зеленый, желтый; рок-композиция – фиолетовый, красный, черный, синий. Любители рок-музыки (Р): "Серенада" – серый, синий, коричневый, зеленый; аранжировка – красный, фиолетовый, зеленый, желтый; рок-композиция – черный, синий, коричневый, фиолетовый.

Сочетание цветов, ассоциирующихся с аранжировкой, передает, по Люшеру, желание действовать, романтические и позитивные ожидания. Это хорошо согласуется с оценками инструментальных обработок по личностному дифференциалу как "активных", "деятельных", "открытых", "энергичных".

"Серенада" для обеих групп окрашена в релаксационные тона серого и коричневого (у группы Р – и синего). Для группы К это произведение с зеленым цветом на втором месте и желтым на четвертом (беспокойные, терпкие цвета весны и надежды) ассоциируется с чем-то более жизненным, чем в восприятии группы Р.

Интересно сопоставить эти данные с приводимыми в работе Д. Леонтьева и Ю. Волковой [16]. Две песни рок-группы "Биоконструктор" оценивались по ЦТО на концерте и в магнитофонной записи. Исполненные на концерте, эти песни произвели одно общее недифференцированное впечатление. Более половины зрителей выбрали зеленый и красный цвета. В магнитофонной записи одна из песен ассоциировалась с синим, коричневым и черным цветами, другая – с серым и коричневым. Эти цвета, за исключением серого, в нашем исследовании присутствовали и у группы любителей рок-музыки.

Итак, результаты экспериментальных исследований семантики музыкальных дискурсов – вербальной и невербальной – на наш взгляд, свидетельствуют о том, что стиль как макроэталон категориального характера определяет тот круг эмоционально-ценностных значений, которые могут быть выражены посредством того или иного музыкального дискурса.

Вполне вероятно, что выделение групп по другим признакам и выбор других произведений несколько изменили бы общую картину. Возможно, что меньшая однозначность результатов ЦТО по сравнению с ЛД связана с тем, что выбор цветов в большей степени определяется индивидуальными особенностями испытуемых, нежели музыкальных произведений.

«Стань белое черным, – писал Л. Витгенштейн, – некоторые люди скажут: “В сущности оно осталось тем же самым”. Другие же, стоит цвету лишь немного потемнеть, заявят: “Он совсем изменился”» [6, с. 106]. Примечательно, что именно отношение к цвету, субъективное его восприятие иллюстрирует здесь неустойчивость и субъективность человеческого мнения.

Впрочем, то, что выглядит как субъективность и неустойчивость, вполне может быть логичным – если принимать во внимание множественность возможных логик. Так, художественные тексты оказываются ближе всего к архаическим формам высказываний с их соответствием порядка слов – разворачиванию идей, отмечает авторитетный исследователь лингвистики текста Т.Н. Николаева [19, с. 56]. Архаика также имеет свою логику, но это не только и не столько логика движения и становления, как, скажем, у Б. Асафьева: “Логическое разворачивание музыки влечет слух, и при этом каждая неожиданность, торможение или просто техническая неловкость воспринимается как нарушение смысла” [2, с. 235]. Это логика иного мира, или, может быть, глубинных оснований мира нашего. Не об этой ли логике повествует Вагнер, говоря о симфониях Бетховена: “Инструменты говорят на языке, которого не знала еще ни одна эпоха, ибо чисто музыкальная вплоть до поразительно разнообразных нюансов выразительность захватывает слушателя на протяжении доселе неслыханной длительности, трогает его душу с силой, недоступной никакому другому искусству; в своем разнообразии она являет ему столь свободную и смелую закономерность, что мощь ее заведомо превосходит для нас всякую логику, хотя законов логики в ней нет и в помине; скажу больше: рассудочному мышлению, которое идет от причины к следствию, здесь не за что ухватиться. ... симфония... раскрывает перед нами сцепление явлений мира, совершенно отличное от обычного логического сцепления, из чего бесспорно явствует одно: эта связь напрашивается со всепобеждающей убедительностью и столь властно направляет наши чувства, что приводит в замешательство и полностью обезоруживает логический разум” (цит. по [13, с. 40]).

Каждый дискурс, даже самый либеральный, стремится не дать говорить другому, но природа “власти дискурса” (Барт) может быть различной. По Э. Фромму, власть может быть рациональной, основанной на компетентности, и иррациональной, основанной на силе. Рациональная власть парадоксального дискурса основана на признанной компетентности в глубинных (и “вершинных”) проблемах бытия. Подобно тому как слово благодаря своей “внутренней форме” становится средством для того, что понимать себя, парадоксальное музыкальное произведение является

средством самопознания. Мы не хотим сказать, что именно задачу “познать самого себя” ставит перед собой слушатель, скорее наоборот, – ведь только отказавшись от восприятия через призму своих смыслов, он окажется в состоянии обогатить свои смыслы теми, которые заложены в произведении автором [34].

Продуктивность взаимодействия художника и реципиента в значительной степени определяется соответствием сложности “источника сообщения” и “получателя информации” – известным “принципом необходимого разнообразия” У.Р. Эшби (см. [10]). Несогласованность убивает художественное впечатление тривиальностью либо непосильной сложностью. Еще раз подчеркнем, что отдельное эндоксальное произведение может быть сколь угодно сложным. А может и, напротив, нести минимальную эстетическую информацию. Пример из области театра – “театр повседневности” (Кретц, Венцель, Дойч и др.), который «подхватывает для рассказа “историю без истории” и банальный факт, используя стереотипные формулы, которые определенная идеология и все ее отражения целые дни напролет напевают нам в уши» [21, с. 233]. Пример из области музыки – содержание популярных эстрадных песен. Подобно “внутренней речи”, они высоко предикализованы. Отсутствие номинации места и времени делает популярную песню открытой для любого места и времени – слушатель сам создает смысл песни, используя персоны, время и место своей “физической” и “метафизической” ситуации. Поэтому “что-то определенное музыка и песня значат только для музыкальных критиков, для остальных смысл отсутствует” [39, с. 191].

Почему же тогда сотни миллионов людей десятки и сотни часов в год проводят за “бессмысленным занятием”? Когда социологи и психологи стали изучать “профанов”, “любителей”, некавалифицированных слушателей, выяснилось много неожиданного. Оказалось, например, что изменения филармонических программ и выработки новых форм общения музыкантов с аудиторией наиболее активно происходит в концертах для тех слушателей, которые имеют либо крайне малый опыт с филармоническим искусством, либо вообще не имеют подобного опыта [18]. Именно слушатели, воспринимающие звучащие в филармоническом концерте произведения сквозь призму привычки к развлекательным жанрам музыки, оказывают достаточно большое влияние на создание исполнителями новых форм общения с аудиторией, на выработку художественного языка, который, будучи доступен не очень квалифицированному слушателю, был бы в состоянии передать широкий спектр музыкальных значений. Психологические исследования восприятия музыки не должны игнорировать “неадекватные” и “недостаточно развитые” его формы у взрослых

слушателей, хотя бы в силу распространенности этих форм и их безусловного интереса для исследователей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций. 2. М.: Изд-во Ин-та философии, 1973. Вып. 1.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 2. Интонация // Избранные труды. Т. 5. М., 1957.
3. Банищikov Г. К счастью, мне не приходится меняться // Сов. музыка. 1990. № 2. С. 2–9.
4. Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 133–151.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост. общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
6. Витгенштейн Л. Культура и ценность // Человек. 1991. № 5. С. 97–109.
7. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1930.
8. Дуков Е.В. Современная зарубежная социология музыки: состояние и основные тенденции развития (по материалам исследований в Австрии, НРБ, ГДР, ПНР, ФРГ) // Музыка. Обзорная информация. М., 1988. Вып. 4.
9. Иванченко Г.В. Общее и особенное в восприятии музыки // Искусство и эмоции: Материалы международного симпозиума / Отв. ред. Л.Я. Дорфман, Д.А. Леонтьев, В.М. Петров, В.А. Созинов. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 1991. С. 209–220.
10. Иванченко Г.В. Принцип необходимого разнообразия в культуре и в искусстве. Таганрог: Изд-во ТРТУ, 1999.
11. Кадцын Л.Н. Уроки дали многое // Сов. музыка. 1990. № 2. С. 99–101.
12. Капустин Ю.В. Музыкант–исполнитель–публика (социологические проблемы современной концертной жизни). ЛГИТМК. Л.: Музыка, 1985.
13. Лаку-Лабарт Ф. Musica Ficta. Фигуры Вагнера / Пер. с франц., послесл. и прим. В.Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома, Азбука, 1999.
14. Литвак Б.Г. Экспертная информация. Методы получения и анализа. М.: Радио и связь, 1982.
15. Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.
16. Леонтьев Д.А., Волкова Ю.А. Рок-музыка: социальные функции и психологические механизмы восприятия // Искусство в контексте информационной культуры. Проблемы информационной культуры. М.: Смысл, 1997. Вып. 4. С. 114–131.
17. Лотман Ю.М. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. IV (236). С. 478–482.
18. Неведомская Л.Е. Жанрово-стилевая эволюция филармонических концертных программ как результат сотворчества музыкантов и слушателей: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1991.
19. Николаева Т.М. Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 27–57.
20. Осокин Ю.В. К проблеме изучения социокультурной роли искусства в культуре общества (культурологический подход) // Теория художественной культуры. М.: Изд-во ГИИ, 1998. Вып. 2. С. 217–238.
21. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ “Союзтеатр”, 1992. С. 227–243.
22. Рабинович В.Л. Культурные универсалии, наука и вненаучное знание (общая дискуссия) // Заблуждающийся разум? Многообразие форм вненаучного знания / Отв. ред. и сост. И.Т. Касавин. М.: Политиздат, 1990. С. 328–382.
23. Самсонидзе Л.С. О взаимоотношениях художественного слова и музыкально-интонационного мышления // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. Киев, 1988. С. 48–52.
24. Чередниченко Т.В. Молодежь в современном мире: проблемы и суждения (материалы “Круглого стола”) // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 19–20.
25. Чередниченко Т.В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. М.: Советский композитор, 1988.
26. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988.
27. Barthes R. Le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984.
28. Ellis D.G. From language to communication. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1992.
29. Fiske L. Television Culture. L.: Fontana, 1987.
30. Greimas A.-J. Semantique structurale. Recherche de methode. Paris: Seuil, 1977.
31. Gromko J.E. Perceptual differences between expert and novice music listeners: A multidimensional scaling analysis // Psychology of Music. 1993. V. 21(1). P. 34–47.
32. Halpern A.R. Organization in memory for familiar songs // J. of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition. 1984. V. 10(3). P. 496–512.
33. Halpern A.R. Perception of structure in novel music // Memory and Cognition. 1984. V. 12(2). P. 163–170.

34. *Hargreaves D.J., Colman A.M.* The dimensions of aesthetic reactions to music // *Psychology of Music*. 1981. V. 9(1). P. 15–20.
35. *Imberty M.* Entendre la Musique. Semantique Psychologique de la Musique. Paris: Seuil, 1979.
36. *Jennet K.* Social psychology and revolution // *European J. of Social Psychology*. 1989. V. 19. № 5. P. 315–363.
37. *Kaden C.* Musiksoziologie. Berlin: VEB, 1984.
38. *Moscovici S.* The phenomenon of social representations // Eds. R. Farr, S. Moscovici. *Social representations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 3–70.
39. *Murphey T.* The when, where and who of pop lyrics: the listener's prerogative // *Popular Music*. 1989. № 8/2. P. 185–194.
40. *Reineke H.P.* Das Fenscher und der vermeintliche Niedergang der Musikkultur // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1981. № 1. S. 6–8.
41. *Rosch E.H.* On the internal structure of perceptual and semantic categories // *Cognitive development and the acquisition of language*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1973. P. 111–142.

THE PERCEPTION OF MUSIC AND MUSIC PREDILECTIONS

G. V. Ivanchenko

Dr. sci. (philosophy), cand. sci. (psychology), head res. ass., Institute for Humanity of RAS, Moscow

The conception of the structures mediating music perception is discussed. The results of empirical researches of music discourses' semantics (verbal and nonverbal) are presented. The obtained data supported the hypothesis that style as categorical macroprototype determines the field of value-emotional notions which could be expressed in some music discourses.

Key words: music perception, discourse, music predilections.