

УДК 781

О художественных индикаторах правового анализа музыкального текста

Присяжнюк Юлия Павловна

Кандидат юридических наук,
доцент кафедры гражданского права и процесса,
Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского,
603950, Российская Федерация, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23;
e-mail: g.i.za@yandex.ru

Присяжнюк Денис Олегович

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры композиции и инструментовки,
Нижегородская государственная консерватория им. М.И.Глинки
603005, Российская Федерация, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40;
e-mail: denpris-com@yandex.ru

Аннотация

Проблемы, с которыми сталкивается современная наука, настолько порой нетривиальны, что нуждаются в привлечении новых исследовательских методик. Зачастую подобные методики рождаются на грани взаимодействия смежных, а подчас и весьма отдаленных внешне дисциплин. Как показывает практика, эффективность подобного подхода представляется весьма высокой. Нельзя не отметить также, что данный подход реализуется как в «точных» науках, так и в гуманитарной сфере. В статье, посвященной анализу музыкального текста с целью установления факта его авторства, закрепленного за конкретным субъектом, заявляется оригинальная версия взаимодействия терминов и методик, принадлежащих правоведению и искусствоведению. Для уточнения конкретной аналитики авторы предлагают использовать исторически приобретенные качества музыкально-риторической символики, выступающей на уровне стабильных элементов художественного текста. Речь идет о стабильных в структурном и семантическом планах построениях, способных по ряду параметров зафиксировать определенные смыслы, подвластные и юридически-правовому контролю. Поскольку предлагаемый далее комплекс методик восприятия художественного текста носит экспериментальный характер,

очерченная проблема преимущественно затрагивается в теоретическом ключе. Деликатность адаптирования структур музыкального целого к формально-юридическим категориям осуществляется на фоне весомого искусствоведческого контекста.

Для цитирования в научных исследованиях

Присяжнюк Ю.П., Присяжнюк Д.О. О художественных индикаторах правового анализа музыкального текста // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. № 6А. С. 385-393.

Ключевые слова

Музыкальное произведение как объект права, установление права авторства, риторический знак, формульность, эмблематичность типовых структур.

Введение

Очевидно, что переживаемый ныне цивилизационный период относится к разряду переломных. Об этом убедительно свидетельствует ситуация в современной культуре, науке, социуме. Охранительские стремления – и постоянная сверхмобильная переоценка ценностей, этнические и национальные разломы на фоне тотальной глобализации... С последним из упомянутых процессов напрямую связаны и трансформации в различных аспектах человеческой деятельности. Такие трансформации не могли не коснуться научно-методического аппарата целого ряда ранее вполне автономных дисциплин. Разумеется, на их автономность никто не покушается и сегодня. Однако, сохраняя ее, отдельные дисциплины методологически, терминологически, да и практически начинают размыкаться, оказываясь проницаемыми для иных. Возникающие при этом миксты-термины, миксты-понятия, миксты-методы все более активно доказывают свою эффективность. Тем более любопытные параллели возникают, когда взаимодействие случается между весьма далекими друг от друга науками, языками культуры, видами искусства.

Говоря об искусстве, отметим, что упомянутая выше практика имеет под собой ясно выраженные эстетико-культурологические основания. Применительно как к искусству вообще, так и к интересующему нас в первую очередь искусству звуков, среди таковых могут быть названы постмодернистская эстетика, все еще очевидно влияющая на большинство явлений музыкального бытия рубежа XX-XXI веков, а также апеллирующие к «культурной памяти» нео- и полистили. Немаловажен также факт осознания (очевидного и на новом уровне) художественного высказывания как индивидуальной «реплики» в культурном диалоге времен [см., в частности, Барсова, 1985, 59]. Звуча и будучи креативно воспринятыми в ином поле действия, такие «реплики», неожиданным порой образом, обогащают спектр конкретного изучаемого явления, восходя к древней идее синкретизма и создавая метаязык эпохи.

Взаимодействия такого рода в наши дни – явление частое и востребованное, оно может носить как преднамеренный, так и спонтанный характер. Нас в первую очередь интересуют случаи, когда без привлечения возможностей иного, пусть даже кажущегося чужеродным в данной системе координат, языка затруднительно обойтись. Подчас это происходит на фоне нового (порой хорошо забытого старого!) становления порождаемых требованиями времени молодых дисциплин, возникающих на стыке наук (семиотический блок, герменевтика). Объединяясь, науки образуют в результате новый самостоятельный микст, начинающий развиваться по собственным законам. Отдельно следует рассмотреть ситуации, при которых составляющие упомянутого взаимодействия соприкасаются, при этом каждая «остается при своем». Вместо интеграции происходит взаимообмен, позволяющий точнее изучить явление, существующее в зоне «соприкосновения интересов». Одним из ярких примеров такого рода становится взаимодействие элементов искусствознания и юриспруденции. Не будь здесь точек соприкосновения – очень многие явления права в их практической ипостаси оказались бы в плену общих базовых схем, выходить за которые при анализе правовой природы столь непростого объекта, как произведение искусства, необходимо.

Аспекты, на уровне которых возможно выстроить упомянутое взаимодействие, достаточно многообразны, хотя почти всегда служат ко взаимному обогащению составляющих данной пары. Так, искусство нуждается сегодня в точных, выверенных правовых механизмах, на основании которых оно вписывается в современный социум. В свою очередь, право, откликаясь на вызовы времени, все настойчивее ищет наиболее чуткие инструменты регулировки юридического существования феномена «произведение искусства», пытаясь, с одной стороны, не упустить специфики конкретного художественного явления, а с другой – соотнести эту специфику с системно-нормативным подходом. Последнее крайне необходимо, дабы в большей мере иметь возможность опереться на существующие (пусть со временем и подлежащие коррекции) законодательно фиксированные механизмы, чем на нормы прецедентного права.

В ходе дальнейшего изложения мы, намеренно сужая тему, коснемся проблемы взаимодействия *авторского* права лишь с одним, зато, без преувеличения, самым специфичным видом искусства – *музыкой*. В поисках вышеупомянутого взаимодействия мы поговорим о такой составляющей музыкального текста, как *риторический знак*. Данное явление способно выступить своеобразным индикатором при оценке степени формально-юридической независимости музыкального сочинения, выступающего как объект права. Задача авторов статьи – обратить внимание юриста-аналитика на особенности структуры музыкального текста, способные многое подтвердить (либо опровергнуть) при установлении факта авторства конкретной партитуры, не прибегая сразу к громоздкой и длительной текстологической экспертизе. Настоящая статья может восприниматься как «введение в проблему» в информативно-теоретической ее части [см. Присяжнюк, Присяжнюк, 2015].

О понятии «риторика»

Понятие «риторика» (не только музыкальная) в первую очередь ассоциируется с искусством красноречия, умением изложить мысль ясно, убедительно, выразительно и «красиво». Статистически несколько реже термин трактуется в ином ключе. Под ним подразумевается явление, определяемое в современной отечественной культурологии как «вербальный иллюзионизм» – навык произносить слова и целые речи, ничего при этом не говоря по существу [см. Кармин, 2003]. Техника «вербального иллюзионизма», уходящая корнями в древнюю софистику, опирается на игру словами как «оболочками смысла». Многообразие и мнимая наукоемкость таких построений намеренно заслоняют от слушателя суть проблемы. Унифицированные «суконные обороты» в определённом сочетании могут стать итогом любого сообщения, ответом на любые «вызовы» (тогда, в частности, говорится о постановке риторических вопросов).

Обратим внимание на характерный момент: в обоих приведённых случаях мысль опосредуется (либо её отсутствие маскируется) вербальным знаком-символом или оборотом. Ситуация опосредования мысли словом, разумеется, характерна для языка и человеческого общения в целом. Здесь мы имеем в виду особую, повышенную степень такого взаимодействия, выражающуюся в ряде специальных характеристик символа, привлекаемого ради этого процесса.

В истории культуры термин «риторика» существует очень давно. Прежде всего под ним понимается искусство *действенной речи*, наука о красноречии, навык убеждения слушателя. В греческой риторике со временем на первый план выходят изящество художественной формы и установка на достижение внешних эффектов. Этой тенденции противостоит римское красноречие, ратующее за примат глубины конкретного содержания. Тем не менее, римляне переняли греческую риторику как элемент образовательной системы. Взаимодействие различных тенденций привело к расцвету римского искусства красноречия (Цицерон). Требования «*latinitas*», «*aptum*», «*ornatus*» (соответственно, языковой правильности, уместности и украшенности) кристаллизуются здесь в своём классическом состоянии.

В этой исторической справке для нас важен момент, когда эффектность стилистической формы фактически начинает преобладать над иными параметрами. Данный факт, вроде бы смещающий информативно-содержательный аспект на периферию восприятия, акцентирует внимание на имманентной выразительности знака самого по себе (будто бы вне обозначаемого им), на специфическое восприятие риторического символа как «вещи в себе», с точки зрения «чистой формы». А это уже зона, к которой вполне применим точный нормативно-юридический инструментарий.

Повышенный интерес риториков к «чистой форме», несущей самостоятельную выразительность, весьма показателен. Он сопутствовал риторике и в XVIII – XIX веках, когда она,

постепенно сливаясь с поэтикой и стилистикой, начинает подвергаться серьёзной критике за излишнюю дидактичность, герметизацию, неадаптированность к динамике общеисторического процесса. Однако именно эта «внеисторичность», «фотографирующая» явление, определила особое место риторики в последующем развитии языков культуры, и, опять-таки – создала и закрепила благоприятные условия для юридической фиксации отдельных элементов художественного текста.

Применительно к собственно музыкальной риторике отметим, что она получила распространение в XVII – первой половине XVIII веков в различных европейских странах, в том числе и в России [см. Захарова, 1983]. Теоретически обоснованная в трактатах немецких учёных (Й. Бурмайстера, К. Бернхарда, И. Г. Вальтера, И. Хайнихена, И. Маттезона, И.Л. Шайбе, И.Н. Форкеля), музыкальная риторика в целом характеризуется прежде всего как система музыкальных приёмов, созданная исходя из взгляда на музыку как прямую аналогию ораторской поэтической речи. Подобно ораторам, музыканты пытались вызывать в слушателях определённые аффекты. Сама музыкальная риторика именовалась в эпоху барокко «музыкальной речью». Теоретические трактаты по музыкальной риторике («Musika poetica») не только обосновывают аффективную природу музыки, но и содержат классификацию аффектов (Ф.В. Марпург насчитывает их 27). Фактически мы имеем дело с формированием более или менее стабильного канона музыкального высказывания, с известной формализацией акта творческой воли в русле звуковой конкретики. Таковая, как будет показано ниже, создавала весьма двойственную ситуацию в части установления факта авторства конкретного текста в сопоставлении его с иными текстами. Здесь же отметим, что теория аффектов, тесно связанная с учением о риторических фигурах и с риторической традицией вообще, имела несомненное значение для композиторской практики с конца XVII до середины XVIII веков, хотя уже тогда не определяла её всецело.

Об адаптации подходов

Для максимального осознания возможностей предлагаемого далее идентифицирующего юридического основания важно понять, что в опоре на традиции поэтического красноречия формировался в музыке и творческий процесс. Как и в «первоисточнике», здесь он представляется разделённым на стадии:

- 1) изобретение материала (*inventio*);
- 2) расположение материала и его разработка (*dispositio* и *elaboratio*);
- 3) украшение или слововыражение (*decoratio*, либо *elocutio*). Данная фаза очень важна, поскольку являлась главной и наиболее теоретически разработанной частью музыкальной риторики;
- 4) произнесение (*pronuntiatio*, *actio*), либо исполнение (*executio*).

Источники отмечают, что музыкальная риторика в описании каждой из приведённых фаз следовала за риторикой словесной, в особенности придерживаясь первых трёх позиций. И, хотя законы поэтического красноречия воздействовали на каждом этапе создания сочинения, в наибольшей степени они «синхронизировались» в фазе *decoratio*, основу которой составляли собственно музыкально-риторические фигуры. К моменту, когда в середине XVIII века теория аффектов применительно к музыке начинает терять свою актуальность, зафиксировано около 80 видов музыкально-риторических фигур и приёмов. Некоторые из них постепенно становились устойчивыми и семантически насыщенными элементами музыкального языка. В творчестве лучших композиторов риторические обороты воплощены как фигуры повышено-выразительной семантики, способные одновременно восприниматься и в качестве фиксированных и легко выявляемых в тексте элементов «чистой» структуры.

Говоря выше об аналитико-юридическом потенциале риторического знака, мы прежде всего опирались на особое свойство музыкальной риторики; пришел черед сказать о нем более подробно. Суть этого свойства может быть прояснена терминами «эмблематичность», «формульность». Ведь любое сколь-нибудь серьезное отклонение от стабилизированного в истории музыки варианта воплощения риторического оборота мгновенно разрушает выстроенный с учетом традиции восприятия коммуникативный механизм [см. Присяжнюк, 2014, 56]. Иными словами, риторическая фигура перестает быть таковой, теряя качество «сверхмузыкальной» конкретизации семантики.

Итак, ради сохранения возможности передачи содержательной конкретики, выходящей за рамки «компетенций» имманентно музыкального высказывания, автор произведения может пойти на серьезное самоограничение, укладывая собственное индивидуальное содержание в кристаллизовавшиеся во времени формулы. По сути, речь идет о конкретной комбинаторике элементов музыкального языка, образующих звуковую эмблему. В свою очередь, сами эмблемы, очевидно выделяясь на фоне прочих нестабилизированных элементов и фаз развития драматургии, могут, при определенных условиях, сработать как *признаки* именно *данного текста*, в котором они реализованы.

Следует, однако, обратить внимание на определенную амбивалентность риторической эмблематики, рассматриваемой с юридической точки зрения. Речь идет о применении в процессе создания произведения стабильных риторических формул прошлых эпох, заимствованных и адаптированных к современному стилю и языку. Тот же риторический знак, существуя в художественном тексте как самостоятельная, но при этом вполне устоявшаяся лексема, парадоксальным образом выпадает за рамки индивидуального высказывания, становясь частью «общепринятой» риторически-звуковой лексики. Выступая как элемент «метамузыкального» языка, он формально более не принадлежит только конкретной художественной структуре. И тогда такой знак сам по себе *не может* быть истолкован как индикатор авторства, что также («от противного») оказывается важным в спорных правовых

ситуациях. Для доказательства создания художественного текста именно данным композитором в этом случае необходимо привлекать факторы контекстуальной реализации риторической эмблемы.

Заключение

Упомянутая только что проблема – тема отдельной самостоятельной статьи. Здесь же нашей задачей было лишь привлечение внимания к тем элементам художественного высказывания, которые, в силу специфики своего структурирования, весьма податливы для юридического анализа. Несомненно, что при изучении музыкального произведения в качестве объекта права юрист-аналитик не должен манкировать теми элементами звукового процесса, которые в достаточной степени формализованы для того, чтобы свидетельствовать в пользу признания, либо непризнания факта авторства. В настоящей статье мы затронули теоретический аспект проблемы взаимодействия искусствознания и права. О версиях воплощения такого взаимодействия более подробно будет сказано в отдельной работе.

Библиография

1. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59-66.
2. Гирин Ю. (ред.) Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. В 2-х томах. Том 1. 600 с.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
4. Кармин А.С. Культурология. СПб.: Лань, 2003. 928 с.
5. Присяжнюк Д. Риторический анализ как способ адекватной исполнительской интерпретации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №1. С. 56-61.
6. Присяжнюк Д., Присяжнюк Ю. Музыкальная риторика как инструмент в правовой классификации произведения искусства // Евразийский юридический журнал. 2015. №3 (82). С. 144-147.
7. Сергеев А.П. Право интеллектуальной собственности в Российской Федерации. М., 2011. С. 116-119.
8. Смирнов И.Е. О понятии музыкального произведения как объекта авторского права // Ленинградский юридический журнал. 2015. № 4 (42). С. 113-120.
9. Стронгий И. Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке // Поэтика музыкального произведения и новые научные направления. Астрахань, 2011. С. 36-44.
10. Холопова В. Как назвать XX век в музыке // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 2012. С. 26-34.

About the artistic indicators of the legal analysis of the musical text

Yuliya P. Prisyazhnyuk

PhD in Law,
Associate Professor at the Department of civil law and process,
Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod,
603950, 23 Gagarina st., Nizhny Novgorod, Russian Federation;
e-mail: g.i.za@yandex.ru

Denis O. Prisyazhnyuk

PhD in Arts,
Associate Professor at the Department of composition and instrumentation,
Nizhny Novgorod State Conservatory,
603005, 40 Piskunova st., Nizhny Novgorod, Russian Federation;
e-mail: denpris-com@yandex.ru

Abstract

The problems faced by modern science are sometimes so non-trivial that they need to involve new research methods. Often, similar techniques are born on the verge of interaction of adjacent, and sometimes very distant, external disciplines. As practice shows, the effectiveness of this interdisciplinary approach is very high. It should also be noted that this approach is realized both in sciences and in the humanitarian sphere. The article is devoted to the analysis of the musical text in order to establish the fact of its authorship, assigned to a particular subject, an original version of the interaction of terms and techniques belonging to jurisprudence and art history is claimed. To clarify the specific of analysts, the authors suggest using the historically acquired qualities of musical-rhetorical symbols acting at the level of stable elements of the artistic text. These are structures that are stable in the structure and semantics, capable of fixing certain meanings in a number of parameters, the subjects to legal control. Since the proposed set of methods for the perception of an artistic text is of an experimental nature, the outlined problem is mainly touched on in a theoretical way.

For citation

Prisyazhnyuk Yu.P., Prisyazhnyuk D.O. (2016) O khudozhestvennykh indikatorakh pravovogo analiza muzykal'nogo teksta [About the artistic indicators of the legal analysis of the musical text]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6 (6A), pp. 385-393.

Keywords

Musical work as the object of law, establishing a right of authorship, rhetorical mark, formality, emblematicism of typical structures.

References

1. Barsova I. (1985) Opyt etimologicheskogo analiza [The experience of etymological analysis]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 9, pp. 59-66.
2. Girin Yu. (ed.) (2010) *Avangard v kul'ture XX veka. Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avant-guard in the culture of the XX century. Theory. History. Poetics]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow.
3. Karmin A.S. (2003) *Kul'turologiya* [Culturology]. Saint Petersburg: Lan' Publ.
4. Kholopova V. (2012) Kak nazvat' XX vek v muzyke [How to call the twentieth century in music]. In: *Ekaterina Aleksandrovna Ruch'evskaya. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [Ekaterina Aleksandrovna Ruchievskaya. To the 90th anniversary of her birth]. Saint Petersburg: Kompozitor Publ., pp. 26-34.
5. Prisyazhnyuk D. (2014) Ritoricheskii analiz kak sposob adekvatnoi ispolnitel'skoi interpretatsii [Rhetorical analysis as a method of adequate performing interpretation]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], 1, pp. 56-61.
6. Prisyazhnyuk D., Prisyazhnyuk Yu. (2015) Muzykal'naya ritorika kak instrument v pravovoi klassifikatsii proizvedeniya iskusstva [musical rhetoric as an instrument in the juridical classification of works of art]. *Evrasiiskii yuridicheskii zhurnal* [Eurasian juridical journal], 3 (82), pp. 144-147.
7. Sergeev A.P. (2011) *Pravo intellektual'noi sobstvennosti v Rossiiskoi federatsii* [Intellectual property rights in the Russian Federation]. Moscow, pp. 116-119.
8. Smirnov I.E. (2015) O ponyatii muzykal'nogo proizvedeniya kak ob'ekta avtorskogo prava [On the concept of a musical work as an object of copyright]. *Leningradskii yuridicheskii zhurnal* [Leningrad law journal], 4 (42), pp. 113-120.
9. Strongii I. (2011) Nekotorye aspekty intertekstual'nosti v muzyke [Some aspects of intertextuality in music]. In: *Poetika muzykal'nogo proizvedeniya i novye nauchnye napravleniya* [Poetics of a musical work and new scholarship directions]. Astrakhan, pp. 36-44.
10. Zakharova O. (1983) *Ritorika i zapadnoevropeiskaya muzyka XVII – pervoi poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetoric and Western European music XVII – the first half of the XVIII century: principles, techniques]. Moscow: Muzyka Publ.