

УДК 003+78.01

## АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В МУЗЫКЕ: КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Елена Евгеньевна Бразговская

д. филол. н., профессор кафедры общего языкознания

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

614990, г. Пермь, ул. Сибирская, 24. e-mail: elena.brazgowska@gmail.com

В статье рассматривается вопрос о семиотическом потенциале музыки с точки зрения возможностей создания пространственных образов в музыкальном произведении. Инструменты репрезентации пространства, характерные для звукового и нотного текстов, позволяют композитору/интерпретатору создавать модель абстрактного локуса, например, представление о числе пространственных измерений. Систематизируются дискретные (индексально-иконические) знаки, с помощью которых слушатель производит разметку звукового пространства. Показано, что «заполнение» абстрактной рамки происходит благодаря принципу дополнительности языков семиосферы (эффекту синестезии).

**Ключевые слова:** семиотика музыки; пространственная семиотика; синестезия; репрезентация.

*Some spaces are not directly physical,  
But they are isomorphic descriptions  
of physical coordinates.*  
Guerino Mazzola

### Картография исходных понятий. Материал и методология исследования

Обращение к анализу инструментов, с помощью которых в языке музыки актуализируется концептуальная идея «пространства», позволяет одновременно уточнить распространенное представление о так называемых пространственных (живопись, архитектура) и непространственных (музыка) искусствах. Относить музыку исключительно к «временным» формам репрезентации действительности спорно уже хотя бы потому, что пространство выступает оборотной стороной времени. Время реализуется через движение, которое, в свою очередь, описывается в пространственных координатах. Любой акт восприятия сопряжен с выбором дискурсивной рамки: «Восприятие не знает понятия бесконечного; оно скорее изначально привязано к определенным пределам способности восприятия и тем самым к определенной ограниченной пространственной области» [Кассирер: электр. ресурс]. Любой язык культуры погружен в пространство (в том числе, семиотическое), он есть «сгусток пространства», т. е. система знаков, в которых оно закодировано. Поэтому и познание мира начинается с выделения «я-пространства» (того, что я знаю), отграниченного от «их-пространства» (того, что пока неизвестно) [Лотман 1996: 164, 175].

Говоря о музыке как инструменте репрезентации пространства, логично исходить из геометрической модели описания мира посредством трех ортогональных векторов: высоты, длины и ширины. **Пространство** (лат. spatium) будет пониматься как трехмерный континуум, который создается субъектом в ходе анализа протяженности тел и расстояний между телами. Важно, что пространственность – это не столько априорное знание, сколько ментальный конструкт.

При обсуждении вопроса о «пространственности» музыки в искусствоведческих работах и работах, посвященных вопросам семиотики, поднимается спектр относительно автономных проблем: **музыка в пространстве** (физическом), **пространство музыки**, **пространство в музыке** [Antcliffe 1925; Bértola 1972; Brant 1967; Morris 1995; Ojala 2009; Tarasti 1994, 2002, 2012 и др.]. Контурно наметим направления мысли в рамках этих подходов, поскольку далее речь пойдет только об инструментах, позволяющих средствами музыки создавать пространственные образы, об интерпретации звуковых образов и их специфике в сопоставлении с образами визуальными.

1. Отношения **музыки и пространства** (music and space) определяются дискурсом, в котором происходит ее исполнение, изменением вектора интерпретации при перенесении звучащего текста из одной пространственной среды в другую. В добарочную эпоху музыка выполняла функцию «проводника» между небесными сферами и земным пространством. Она – не собственно искусство, а «текст», основное назначение которого

го – воспроизводить и транслировать звучание космоса (*musica mundana*). В эпоху Барокко пространственный дискурс музыки – это готический собор (каноническая месса, fuga, хорал и др.), регулярный сад (барочная сюита, *concerti grossi*) и даже водная гладь. Так, сюита «Музыка на воде» Г.Ф. Генделя написана специально для дворцового празднества на Темзе в 1715 г. [Махов 2005; Орлов 1992; Agawu 2008].

2. За метафорой «**пространство музыки**» (*space of music*) стоит ряд относительно автономных представлений. Это дискурс музыки, включающий корпус музыкальных текстов, теорию музыкальной композиции и импровизации. Этим вопросам посвящена монография [Ojala 2009]. Пространство музыки понимается и как когнитивная рамка, обеспечивающая условия ее восприятия, и как вектор интерпретации [Aksnes 1997; Brower 2000; Mazzola 2002]. Среди составляющих этого дискурса – отображаемый фрагмент реальности, «экстенционал» памяти интерпретатора, семантические связи с другими текстами культуры, общий интеллектуальный контекст эпохи и др. Число пресуппозиций, которыми обеспечивается акт интерпретации, – значимый фактор, повышающий степень ее конвенциональности. Дискурс музыки одновременно изучается и в антрополого-семиотическом измерении: создание и восприятие музыки непосредственно связано с телесностью человека, средой его существования. Отсюда и теория музыкального жеста, которым очерчиваются границы восприятия звукового образа [Hatten 2004].

3. И, наконец, «**пространство в музыке**» (*musical space*) – это, с одной стороны, когнитивно-семиотическая проблема, связанная с возможностями кодировать представления о пространстве в звуковых формах; с другой стороны, это вопрос о ментальном пространственном образе, создаваемом интерпретатором/слушателем в непосредственном и «отсроченном» восприятии музыки.

Эти проблемы далее будут обсуждаться на примере симфонической поэмы Жана Сибелиуса «Туонельский лебедь» («*Tuonelan joutsen*», 1893; 2-я ред. 1900). Будет рассматриваться как звуковой текст (собственно музыка), так и к его партия (знак знака).

Несколько слов об этом тексте. «Туонельский лебедь» имеет литературные корни и основывается на фрагменте эпоса «Калевала», повествующем о гибели Лемминкяйнена. На это указывает сам композитор, предпославший партитуре вербальное пояснение. Оно выполняет функцию вектора интерпретации, позволяя исполнителю и слушателю соотносить музыку с определенными образами эпоса: Туонела, царство смерти, преис-

подняя финской мифологии, окаймлена широкой бурной рекой; по ее черным водам плавают величавый Туонельский лебедь, увлекая своим пением [Sibelius: электр. ресурс].

Теоретико-методологические установки работы связаны с семиотическими исследованиями языков искусств (музыки) и когнитивной теорией образа. Семиотика пространства может рассматриваться как исследовательское поле, объединяющее данные установки для решения вопросов о специфике репрезентации пространства в текстах на различных языках семиосферы, а также об особенностях воздействия пространственных образов на сознание субъекта.

### **Инвариантные инструменты семиотизации пространства и специфика пространственных образов в музыке**

Основания современной **семиотопологии** подробно представлены в монографии [Чертов 2014]. Семиотика пространства «выясняет не то, что означают те или иные пространственные формы, а то, как они это делают» [там же: 35]. Создание пространственных образов связано как с непосредственным чувственным восприятием, так и с актами «отсроченного» наблюдения – когнитивным конструированием пространственных связей между предметами. Пространство описывается через выделение различных типов отношений между классами объектов: включение, соприкосновение, пересечение и др. Ведущий инструмент такого описания – оппозиции: лево/право, близкий/далекий, плоский/объемный, прямой/кривой, вертикаль/горизонталь [Лотман 1998]. С их помощью формируются представления о конфигурации предметов в трехмерном пространстве. Внутренняя структура конфигураций, в свою очередь, уточняется через противопоставленные значения дискретность/недискретность, однородность/неоднородность, обратимость/необратимость, одномерность/многомерность, открытость/замкнутость, густота/разреженность и др. [Чертов 2014: 37]. Семиотически структурированное пространство – это пресуппозиция, определяющая восприятие объектов любой природы (физических и идеальных). Важно подчеркнуть, что это пространство обладает атрибутом релятивности, поскольку и его рамки, и его структура полностью находятся во власти субъекта. В этом смысле пространственные структуры не априорны по отношению к восприятию, а имеют «мнимую» природу, поскольку создаются в акте восприятия, но с опорой на уже известные пространственные модели.

В этом контексте и определяется специфика пространственных конфигураций в **языке музыки**. Музыка – один из самых сложных (для познания и восприятия) языков культуры. Референ-

тами отображения здесь становится все многообразие движений: звуки природы, пространственные перемещения объектов, смены эмоциональных состояний и др. Однако слушатель воспринимает только их звуковой рисунок. Музыка создает семантически неопределенные ситуации, когда при отсутствии визуального информационного канала за скобки непосредственного восприятия вынесены не только субъект движений, но и локус, в котором он (субъект) существует. Таким образом, проблема восприятия музыки связана с тем, что ее звучание (линейный, временной аспект музыки) синхронизировано с течением времени у интерпретатора, а пространственный аспект должен им создаваться как **ментальный конструктор**.

Успешность конструирования пространственных образов при восприятии музыки напрямую определяется возможностью выделения в ее структуре дискретных знаков, которые иконически воспроизводят ментальные образы различных движущихся объектов. Соотнося эти образ-

цы (единицы «визуального словаря» [Там же: 76]) со звуковым «рисунком» движения (его траекторией, характером), слушатель конструирует образ того, что стоит за музыкальным текстом. Так, в «Вольере» К. Сен-Санса птицы *поют, щебечут, вспархивают вверх, перелетают* с ветки на ветку, *улетают* в дальний угол вольера. Операция частичной визуализации референта (*щебечет* птица, но какого цвета ее перья?) и его локуса достаточно легко осуществляется для так называемой «программной» (иконической) музыки. В «чистой», или «абсолютной», музыке, как отмечает С. Лангер, не актуализируется какая-либо определенная сцена и потому нет «никакого буквального содержания» [Лангер 2000: 187]. Но конструирование пространственных образов сопровождает восприятие и этой музыки. Просто здесь для них характерна большая степень абстрактности.

Выделю основные дискретные знаки, с помощью которых слушатель производит разметку звукового пространства (см. таблицу).

#### Инструменты конструирования пространственных образов в музыке

№	Терминологическое обозначение дискретного знака в теории музыки	Семиотическая природа знака	Семантика знака
1	Звуковысотное линейное мелодическое движение	индексально-иконический знак	Подъем/спуск
2	Мелодическое движение в форме ломаной линии, круга, параболы и др.	индексально-иконический знак	Представление о соответствующем геометрическом феномене: ломаной линии, круге и др.
3	Звуковые эффекты: Tutti/soli, «эхо», динамика звучности	индексально-иконический знак	Громко/тихо, эхо
4	Паузы, ферматы	индексально-иконический знак	Тишина, молчание, остановка
5	Музыкальная форма	индексально-иконический знак	Cantus planus – ровная линия на плоскости Round (рондо) – круг Гомофонная структура – рисунок-фон Полифоническая структура – заполнение пространства по горизонтали и вертикали и др.
6	Графемы в нотном тексте/партитуре: обозначения динамики, темпа, тональности и др.	индексы	Индексация соответствующих понятий в теории музыки
7	Модуляция как смена тональности	индексально-иконический знак	Значение центр/периферия Смена настроения, состояния, цвета
8	Визуальный рисунок восходящих/нисходящих движений в нотном тексте	индексально-иконический знак	Семантика вверх/вниз
9	Гармонические последовательности, тональность	индексально-иконический и символический знак	Цветобозначение и др.
10	«Плотность» партитуры	индексально-иконический знак	Представления об однородности/неоднородности, плотности/разреженности пространства
11	Особое, выходящее за рамки принятого, расположение музыкантов на сцене, отмеченное композитором в партитуре <sup>1</sup>	индексально-иконический и символический знак	Символизация замкнутого нелинейного течения времени

Даже неполный обзор индексально-иконических знаков, которыми в языке музыки кодируются пространственные образы, позволяет заключить, что восприятие музыкального текста имеет «калейдоскопический» характер. Внимание исполнителя-слушателя направлено на выделение, а затем прочтение дискретных знаков, относящихся к различным структурным параметрам звучащей/записанной музыки.

В таблице намеренно не представлены собственно символические знаки, поскольку они используются интерпретатором уже на завершающем этапе интерпретации. Тогда звуковым рисункам приписываются значения, выходящие за рамки собственно семиотики пространства. Уже сконструированные пространственные формы сами становятся знаком, замещающим мифологические, философские, культурологические представления об устройстве мира.

### Визуализация пространственных образов в «Туонельском лебедь» Жана Сибелиуса

Несмотря на однозначность вербальной референции, «Туонельский лебедь» Сибелиуса занимает промежуточное место между «абсолютной» музыкой и «программной». «Калевала» – лишь импульс, давший рождение относительно автономному от мифа музыкальному образу. Однонаправленность движения от мифа к музыкальному тексту сродни отношениям «стимул – ассоциация». Сибелиус определяет себя как звуковой художник, рисующий и пишущий звуками. Из этого проистекает его интерес к симфоническим поэмам, подобным звуковым полотнам (*tone poems*) [Grimly 2004: 97]. Однако их нельзя сводить к артикуляции экстрамузыкального нарратива, к определенной словесной программе. Если в мифе лебедь лишь упоминается как символический (абстрактный) персонаж, соединяющий пространство жизни с вечностью, то в музыке он явлен в определенности жестов, интонаций, движений. И эта определенность позволяет «увидеть» трансцендентное. «Лебедь» Сибелиуса – в большей степени эпифания мифологического символа, нежели звуковая иллюстрация мифа. В частности, этим обстоятельством обоснован выбор материала для анализа. Речь пойдет о возможностях музыки создавать «визуальные» пространственные образы, которые в начальной точке исходят из словесного индекса (*лебедь, река смерти Туонела*), а затем полностью создаются исходя из репрезентативного потенциала невербального языка.

Начало поэмы рисует поднимающееся из глубин страшное Нечто. Минорный аккорд последовательно передается сквозь звуковое пространство из нижнего регистра в верхний (от

контрабасов к виолончелям, альтам и скрипкам), достраиваясь, увеличивая силу и высоту звучания. Это восхождение становится знаком страшных сил, выходящих на поверхность из приоткрывшихся мрачных глубин. Иконический образ движения отчетливо виден во фрагменте партитуры (рис. 1). Эта же семантика кодируется и в ступенчатом («ползущем») подъеме в соло виолончелей (рис. 2).



Рис. 1. «Лебедь» Сибелиуса: фрагмент партитуры



Рис. 2. «Лебедь» Сибелиуса: соло виолончелей

Звуковысотные движения с одновременным изменением динамики звучности позволяют создать ощущение **обратной перспективы**, когда слушатель словно пребывает внутри рисуемой картины.

Достигнув поверхности воды, Нечто встречается с песней лебедя. На протяжении всего текста она отчетливо звучит на фоне струнных инструментов, транслируя спектр значений – мелодия как прямая номинация лебедя и как символ его одиночества. Одновременно за отчетливостью мелодии, выступающей вперед из оркестрового «фона», стоит пространственное измерение «близко – чуть в отдалении».

Неслучайно, голосом лебедя поет английский рожок. В дневнике Сибелиуса есть упоминание о том, что голоса живых лебедей ближе всего к деревянным духовым инструментам [Sibelius: электр. ресурс]. В финно-угорской фольклорной традиции звучание **пэлян** («лебединых дудок»),

одностольных и многостольных флейт Пана также напрямую индексирует лебедя. Дудки – это полые инструменты. Отсюда их мифологическая функция – быть **вместилищем** голоса и души умершего. И такую же функцию выполняет лебедь. Вот откуда символическое отождествление дудки с лебедем и наречение инструмента «лебединой дудкой» [Жуланова 2003: электр. ресурс].

Композиционно симфоническая поэма Сибелиуса построена по типу «аморфной» импровизации – незамкнутой структуры с одной темой (музыкальной номинацией лебедя), которая «достраивается» при каждом вариативном проведе-

нии. Ср. исходный рисунок мелодии и примеры его иконического варьирования (рис. 3).

Вариативное повторение темы создает ощущение неподвижности, становясь знаком **ограниченного локуса**. Мелодическая тема лебедя – это иконический знак траектории его движения по воде. Триоли, геометрическая линия мелодии, напоминающая скольжение по параболе с достаточно небольшим интервалом, – знаки, по которым воссоздается образ лебедя, который плавает, кружась на одном месте. Это представление усиливается в тремоло струнных: лебедь, не перемещаясь, бьет крыльями (рис. 4).



Рис. 3. «Лебедь» Сибелиуса: варьирование темы лебедя (а – исходная мелодия; б, в – вариации)



Рис. 4. «Лебедь» Сибелиуса: тремоло струнных

Таким образом, план выражения «Туонельского лебедя» (звучащего текста и его партитуры) репрезентирует абстрактную «картину» **трехмерного пространства**. Это ограниченный круговыми движениями лебедя локус, имеющий вертикальное (глубина – поверхность) и горизонтальное (близко – чуть в отдалении) измерения. Наблюдатель (слушатель) «видит» эту картину с точки зрения обратной перспективы, словно находясь внутри нее. Символическим пространственным локусом является и сам лебедь как вмес­ти­ли­ще души и как точка схождения трех миров: земного, небесного, подземного. Символические значения не получают непосредственного выражения в музыке, но присутствуют в ней как потенция.

### Визуальные и звуковые пространственные образы

Предметом заключительной части статьи станут особенности пространственных образов в языках различной семиотической природы – живописи и музыке. Категория пространственности в языках культуры реализуется через параметры контекстности (дискурс, «территория» образа), локализации (дейксис), дистанции, границы. Каждый из языков искусств обладает своими репрезентативными возможностями для отображения пространственно-временного континуума. Пространственные образы, кодируемые визуальными или звуковыми знаками, требуют обязательной когнитивной «достройки» в акте интерпретации. Однако число параметров, которые

создаются в ментальном исполнении, различно для случаев, когда исходное кодирование образа осуществляется аудиально или визуально.

Основные особенности пространственного визуального образа:

- он зафиксирован в определенной точке времени;
- он может репрезентировать совершенно определенный локус и обладать четкими рамками-границами;
- пространство заполнено объектами, между которыми можно установить структурные отношения, определяя степень однородности/неоднородности пространства<sup>2</sup>.

Это значит, что в визуальном тексте пространственный образ дан в плане выражения. В акте восприятия статичная картина дополняется временным аспектом, итогом чего становится возможность видеть движение, а не его зафиксированный фрагмент.

В отличие от визуального образа, музыкальный имеет несопоставимо большую степень абстрактности. В музыке звуковой план выражения соотносится с ситуацией, но не с конкретным локусом. Это верно даже для программных текстов. Восприятие музыки позволяет мысленно моделировать только самую абстрактную «разметку» пространства. По характеру мерности абстрактного образа могут различаться стилистические направления. Так, григорианский хорал (*cantus planus*) связан с образом одномерного линейного становления. Полифония Барокко – это уже структурированное (заполненное горизонтально развивающимися линиями-голосами) двухмерное пространство, где вертикальное измерение создается их гармоническим сочетанием в каждой точке времени<sup>3</sup>. Музыка романтизма выводит образ в трехмерное измерение.

«Достройка» абстрактной пространственной рамки осуществляется на двух основаниях. Первое – это **априорный опыт слушателя** – образы, хранимые в его памяти и напрямую связанные с телесностью человека. Например, Я. Ивашкевич приводит визуальный аналог для Баллады f-moll Ф. Шопена – «картины Клода Лоррена, где острый луч света в приоткрывшейся вуали туч, как вздох души, отражается в холодно-голубом пространстве от застывших и молчаливых одиноких скал. И эта внезапно обнажившаяся метафизическая подкладка бытия (*Urelement*, “зимний холод забытого рисунка”) заставляет нас вздрогнуть» [Iwaszkiewicz 2010: 64].

Инструменты репрезентации, принадлежащие собственно языку музыки (звуковому и нотному текстам), позволяют исполнителю-интерпретатору создавать только модель пространственного

образа, в которой достаточно определенным является представление о числе пространственных измерений. Заполнение этого «локуса» происходит благодаря принципу дополнительности языков семиосферы, в частности, благодаря **синестезии** как одному из проявлений этого принципа. В процессе восприятия музыки в игру вступают не только объективные, эмпирически данные носители информации (звуковые, графические), но также и мнимые знаконосители, отсутствующие в непосредственной коммуникации. За минорной тональностью «Туонельского лебедя» может возникнуть цветовой образ, воспринимаемый внутренним зрением (темно-серые тона). С музыкой Сибелиуса могут ассоциироваться и квазитактильные ощущения холода и плотных слоев воды (образ ее толщи). Приведем еще один пример интерпретации музыки, основанной на синестезии как дополнительности аудиального, визуального и тактильного каналов коммуникации: «Баркарола (что редко у Шопена) развивается на проникновенно красивой подкладке *Fis-dur*. Эта тональность набрасывает на все произведение темно-зеленый плащ, который смягчает боль и страдания» [там же: 10].

Таким образом, в формировании пространственного образа, стоящего за музыкальным текстом, принимают участие семиотические системы с различным уровнем репрезентации: языки жестов, живописи, природных ландшафтов, запахов, тактильных ощущений и др. Итогом этого становится «визуальный» пространственный образ как план содержания музыки.

Неизбежно возникает вопрос об адекватности этого образа самой музыке. Может показаться, что визуальные референты, которые, как было сказано, репрезентированы в «Туонельском лебеде» Сибелиуса (взмах крыльев, движение по кругу и др.), субъективно «приписаны» в интерпретации и входят в противоречие с природой музыки как самого абстрактного языка культуры. В качестве абстракций движений все эти смыслы действительно соотносимы со звучащей музыкой и графикой партитуры. Но только наличие словесной интродукции, которую Сибелиус предположил своему сочинению, позволяет однозначно соотнести абстракции движений с лебедем и определенным локусом – Туонелой, рекой смерти.

Анализ музыкального текста в рамках семиотики пространства позволяет уточнить ответ на вопрос, как возможно восприятие музыки: «... вместе с пространственной формой сообщение приобретает и новые свойства. Выведенные из потока времени на его пространственные “берега”, последовательные ряды сигналов лишаются своей естественной однонаправленности и необ-

ратимости» [Чертов 2014: 181]. Перефразируя М. Уэльбека: итог ментального конструирования пространства в музыке – создание «карты» для ее «территории»<sup>4</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> У современного отечественного композитора Ольги Бочихиной в комментариях к партитуре для камерного оркестра «Часы Шагала» есть указания, что музыканты на сцене должны образовать круг. Таким образом, семантика замкнутого времени в буквальном смысле визуализируется для исполнителей и слушателей.

<sup>2</sup> О семиотической неоднородности визуального образа см. работу [Зенкин 2012].

<sup>3</sup> Топологии баховских фуг посвящена, в частности, работа [Хофштадтер 2001].

<sup>4</sup> Ассоциация с названием и символическим потенциалом романа Мишеля Уэльбека «Карта и территория» [Уэльбек 2013].

#### Список литературы

Жуланова Н.И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков: дис. ... канд. искусств. наук. М., 2003. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/mnogostvolnye-fleyty-v-traditsionnoy-kulture-komi-permyakov#ixzz3lmePAPEk> (дата обращения: 09.09.2015).

Зенкин С. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // Работы о теории. М.: Новое Литературное обозрение, 2012. С. 262–275.

Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. Основные черты морфологии мифа. [Электронный ресурс]. URL: [http://society.polbu.ru/kassirer\\_symbolphilii/ch06\\_i.html](http://society.polbu.ru/kassirer_symbolphilii/ch06_i.html) (дата обращения: 09.09.2015).

Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. 287 с.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 442–445.

Махов А.Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон; СПб.: Н.А. Frager & Co: Сов. композитор, 1992. 253 с.

Уэльбек М. Карта и территория / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель-CORPUS, 2013. 480 с.

Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Изд. дом «Бахрах-М», 2001. 752 с.

Чертов Л.В. Знаковая призма: статьи по общей и пространственной семиотике. М.: Языки славянской культуры, 2014. 320 с.

Agawu K. Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford: Oxford University Press, 2008. 352 p.

Aksnes H. A cognitive approach to musical analysis: Metaphorical projection in music // Proceedings of the third triennial European society for the cognitive science of music (ESCOM) conference / A. Gabrielsson (ed.). Uppsala: Uppsala University, Department of Psychology, 1997. P. 551–556.

Antcliffe H. Space and spacing in music // The Musical Quarterly. 1925. Vol. 11, № 1. P. 116–123.

Bértola E. de. On space and time in music and the visual arts // Leonardo. 1972. Vol. 5, № 1. P. 27–30.

Brant H. Space as an essential aspect of musical composition // Contemporary composers on contemporary music / E. Schwartz, B. Childs (eds.). N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 223–242.

Brower C. A cognitive theory of musical meaning // Journal of Music Theory. 2000. Vol. 2. P. 323–379.

Grimly D.M. The tone poem: genre, landscape and structural perspectives // The Cambridge Companion to Sibelius. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 95–117.

Hatten R.S. interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 376 p.

Iwazkiewicz J. Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 443 s.

Mazzola G. The topos of music: Geometric logic of concepts, theory and performance. Boston; Berlin: Birkhäuser, 2002. 1344 p.

Morris R. Compositional spaces and other territories // Perspectives of new music. 1995. Vol. 33 (1–2). P. 328–358.

Ojala J. Space in musical semiosis: An abductive theory of the musical composition process / E. Tarasti (ed.). Helsinki: International semiotic institute at Imatra, 2009. 552 p.

Sibelius J. In his own words. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.sibelius.fi/english/omin\\_sanoin/ominanoin\\_14.htm](http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominanoin_14.htm) (дата обращения: 20.09.2015).

Tarasti E. A theory of musical semiotics. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1994. 352 p.

Tarasti E. Signs of music: a guide to musical semiotics. N. Y.: Mouton de Gruyter, 2002. 234 p.

Tarasti E. Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us. Berlin; Boston: Mouton de Gruyter, 2012. 528 p.

**ACTUALIZATION OF SPATIAL IMAGES IN MUSIC:  
A COGNITIVE AND SEMIOTIC ASPECTS**

**Elena E. Brazgovskaya**  
Professor of General Linguistic Department  
Perm State Humanitarian-Pedagogical University

The paper considers semiotic potential of music from the point of view of its ability to create spatial images. Ways of spatial representation peculiar for sound and note text enable a composer/an interpreter to create an abstract locus model, e.g., the idea of the quantity of spatial dimensions. Discrete (indexical-iconic) signs used by listeners for marking sound space are systematized. It is demonstrated that the “filling” of an abstract frame is realized due to the complementarily principle of the semiosphere languages (a synesthetic effect).

**Key words:** semiotics of music; spatial semiotics; synesthesia; representation.