

УДК 781.1

Н. М. Гарипова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СМЫСЛ И МЕХАНИЗМЫ ЕГО ПОСТИЖЕНИЯ

Раскрываются механизмы постижения музыкального смысла. Музыка рассматривается как объективация личностного смысла, а актуальный личностный смысл — как особое (интенциональное) состояние человека, характеризующееся значимыми подвижками во всех его психических системах. В качестве предмета данного состояния может выступать как само музыкальное произведение, так и тот или иной объект (явление, ситуация), моделируемый (отраженный) в нем.

Ключевые слова: смысл, интенциональный акт, объективация, музыкально-звуковое кодирование психических функций.

Во все времена музыка притягивала людей. Являясь наиболее эмоциогенным видом искусства, она наделена также способностью хранить и передавать информацию интеллектуального плана. Это делает ее весьма ценной в плане приобщения индивидуума к опыту других людей, к коллективному опыту предшествующих поколений. При этом обретаемый опыт переживается, вводится во внутренний план, становится опытом конкретной личности. Не случайно музыке удавалось сплотить многих людей, заставить их переживать сходные чувства. Это обусловлено тем, что музыка, как и искусство в целом, является объективацией смысла. Механизмы кодирования смысла в произведениях искусства и его декодирования при их восприятии в полной мере еще не раскрыты. Решение же этой проблемы представляется интересным не только в теоретическом плане, но и открывает новые перспективы для педагогики искусства.

Весьма сложно определить сущность смысла, однако с уверенностью можно сказать, что явление это многомерно и бездонно. Психологический анализ обнаруживает существование рассматриваемого явления в трех плоскостях: 1) онтология (как жизненный смысл, отражающий отношения «между субъектом и каким-либо объектом или явлением действительности...»), 2) феноменология (личностный смысл, представляющий форму познания субъектом его жизненных смыслов) и 3) внутренняя регуляция жизнедеятельности индивида (система психических структур, обеспечивающих регуляцию жизнедеятельности в соответствии с логикой жизненной необходимости) [Леонтьев, 112—117]. Для нас особый интерес представляет личностный смысл. Именно личностный смысл как феномен субъективного сознания объективируется в материале различных видов искусств, и в частности в музыке. По мнению А. Н. Леонтьева, искусство — это «та единственная деятельность, которая отвечает задаче открытия, выражения и коммуникации личностного смысла действительности, реальности» [Леонтьев, 237].

В статье предпринята попытка показать, что в музыкальной деятельности имеют место две стратегии (или два способа) постижения и воплощения музыкального смысла. Понимание закономерностей каждой из них дает возмож-

ность не только проникнуть в смысл музыкального произведения, но и объяснить и даже предсказать (что особо важно в педагогической деятельности) особенности восприятия музыки разными людьми.

Мы исходим из того, что личностный смысл предметен, обусловлен направленностью сознания, чувств, воли субъекта на предмет смысла, связан с пониманием этого предмета, переживаем (ощутим в теле) и предполагает изменения (значимые подвижки) в базовом состоянии человека.

В самом деле, актуальный личностный смысл проявляется в интенциональном акте. *Интенциональность* — направленность сознания, воли, чувств на предмет рассмотрения, устанавливающая предметный смысл объекта для субъекта и конституирующая предмет сообразно его способам данности [см. Гуссерль; Словарь философских терминов, 204–205]. Понятно, что направленность сознания на предмет (реальный или воображаемый), характеризующаяся смыслообразованием, предполагает понимание этого предмета. При этом проблема правильности понимания здесь не стоит: каждый человек по-своему понимает предмет смысла. Смысловое понимание включает рефлексию собственного состояния, связанного с пониманием предмета интенции, что презентировано субъекту как ощущение смысла (ощущение постижения смысла). А потому интенциональный акт представляет собой особое состояние тела. На особо интимную связь смысла и тела человека указывали многие философы и психологи (например, М. Мерло-Понти, В. Налимов, В. Франкл, Ю. Джендлин) [см. : Налимов, 104; Словарь философских терминов, 615–616; Франкл, 239; Gendlin, 10]. Связь смысла с телом акцентируется и в работах музыковедов, исследующих глубинные процессы музыкального смыслогенезиса [см. : Медушевский, 1993; Коляденко]. Так, В. В. Медушевский пишет: «Как ориентироваться в неисчислимой тьме звуковых различий? Лишь смысл разгоняет тьму, внося ясность, — не рассудочно-отвлеченный, а проросший в тело (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Н. Г.) и считаваемый правым полушарием. Привязанность звука к телу, впитавшему безграничную мудрость жизни, и образует интонационный опыт» [Медушевский, 1993, 24]; «...В отличие от науки искусство видит мир изнутри человека, ощущает его трепетом тела» [Там же, 157].

Имеются основания допустить, что особое состояние субъекта интенционального акта характеризуется значимыми сдвигами во всех его психических системах — сенсорно-перцептивной, мыслительной, эмоциональной, регуляторной. Данная точка зрения также согласуется с концепциями ряда психологов, а также философов феноменологического и экзистенциального направлений — В. Дильтея, Х.-Г. Гадамера, М. Мерло-Понти, Ю. Джендлина, Ш. Харри-Аугстайна [см.: Леонтьев, 69–70; Михайлов, 664–666; Румянцева, 313; Словарь философских терминов, 375; Щитцова, 200; Gendlin, 10, 84–85].

Анализируя феномен смысла, следует особо подчеркнуть, что смысл объективируется в знаках, становясь при этом явлением коммуникации. Он получает непосредственную объективацию, например, в мимике, в жестах, в речевых интонациях и более или менее опосредованную — в словах, развернутых вербальных текстах, произведениях искусства, способах деятельности и т. п. Именно

так он выражается и кодируется, закрепляется в знаке, обретая новые формы своего существования («превращенные формы», по Мамардашвили). На наш взгляд, смысл, будучи феноменом интенционального акта и генетически восходя к переживанию партисипации — «универсальной экзистенциональной интенции» [Пелипенко, 22], в силу своей природы не может кодироваться (а следовательно, и декодироваться) одноканально. Поскольку в переживание смысла включается весь человек, то и означивание смысла требует многоканального и разнородного кодирования. Этот вывод согласуется с концепциями Ю. Лотмана, обратившего внимание на то, что носителем информации являются не только элементы текста, но и его структура, а также Р. Барта, выделившего целый ряд кодов текста [см.: Барт, 114—163; Лотман, 95]. Не случайно Моль, исследующий проблему смысла в рамках информационной теории, предложил различать семантическую и эстетическую информацию, а В. Налимов отметил, что «в рамках формальной семантики все же не удалось создать теорию смысла при широкой постановке этой задачи» [Налимов, 115].

Изложенное выше позволяет прояснить суть двух способов постижения и объективации музыкального смысла, о которых было заявлено ранее. Во-первых, музыкальный опус сам по себе может выступать в качестве предмета интенции (смыслового предмета), на который направлено сознание человека. Во-вторых, музыкальное произведение может представлять собой модель смысла (интенционального состояния), который возникает не в связи с данным опусом, а в связи с тем или иным предметом (объектом, явлением, ситуацией, миром в целом, идеей, другим музыкальным произведением и т. п.). Если в первом случае предмет интенции (данный музыкальный опус) материален и непосредственно предстает, разворачивается перед слушателем, то во втором — он идеален и отражен (закодирован) в музыкальном произведении наряду с отражением самого интенционального состояния, возникшего в связи с этим предметом.

Обратимся к особенностям первого способа музыкального смыслогенезиса. Музыкальный опус как материальный интенциональный предмет является таковым благодаря тому, что музыкально-звуковая материя воздействует на различные этажи психики человека, вызывая изменения в базовом психофизиологическом состоянии субъекта, в состоянии его тела. «То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, — пишет Г. Орлов, — отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к слуховому. Напротив, этот опыт универсален, потому что он вовлекает всего человека и “говорит” на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа. Обычно подчеркиваемая слуховая специфика этого опыта фиктивна, и прилагательное “музыкальный” должно восприниматься как указание на то, что музыка послужила его первоисточником» [Орлов, 3]. Сходную позицию в этом вопросе занимают А. Арановский, Л. Мазель, Е. Назайкинский, В. Цукеркандль, Д. Фергюсон [см.: Арановский, 341; Мазель, 171—172; Назайкинский, 1982, 52—53; Орлов, 3]. В самом деле, музыкально-звуковая материя вызывает не только сенсорно-перцептивные и эмоциональные явления, но и мыслительные и регуляторные процессы (в частности, двигательные акты). Рассмотрим коротко механизм их возникновения.

Если говорить о сенсорике в рамках первого способа музыкального смыслогенезиса, то следует назвать музыкально-слуховые ощущения — ощущение высоты звука, его продолжительности, динамики, тембра, пространственной локализации, консонанса и диссонанса, опорности и неопорности, устойчивости и неустойчивости, тяготения и разрешения, а также фонизма. Кроме того, при слушании музыки могут возникнуть многочисленные соощущения (тактильные, вестибулярные, температурные, мышечно-суставные, кинестетические и пр.), обусловленные деятельностью различных сенсорных систем. Среди них можно назвать, например, ощущения светлотности/затемненности, плотности/разреженности, твердости/мягкости и другие. Восприятие — более сложный по сравнению с ощущением психический процесс; как известно, он характеризуется целостностью, предметностью (структурностью), константностью и обобщенностью. Важнейшим моментом в перцептивной деятельности психики является возникновение гештальта — целостного образа. Всем перечисленным выше свойствам гештальта отвечает музыкальное средство. Большинство средств музыки представляет собой структуры различной сложности. Психика слушателя способна структурировать множество гештальтов. И особенности этой деятельности психики вносят свою лепту в картину интенционального акта.

Рассмотрим особенности мыслительной деятельности, осуществляемой психикой человека в ситуации смыслогенезиса, где в качестве смыслового предмета выступает музыкально-звуковая материя.

Результатом и функцией процесса мышления является мысль. Мышление — это процесс, базирующийся на информационной переработке первичных и вторичных образов (гештальтов) [см.: Веккер, 187]. Одним из условий мышления является операция своеобразного «означивания» гештальтов с помощью символов [см.: Там же, 274]. Символы могут быть представлены словами вербального языка или какими-либо другими знаками (формулы, графики, разного рода условные обозначения). Для слушателя музыкальная ткань как система многочисленных структур потенциально представляет собой неисчерпаемый объект осмысления, хотя и зависящий (в плане своей актуализации) от слушательской способности структурировать музыкально-звуковой поток. Если композитор сознательно и целенаправленно отбирает музыкальные средства для объективации данной интонационной формы (В. Медушевский), и в этом заключается одна из сторон его музыкантского мышления, то мыслительный процесс слушателя в этом плане будет состоять в назывании (в «переводе» на язык символов) тех музыкальных средств (звуковых структур), которые его психика сумела выделить в звуковом потоке.

Несомненно, смысловое постижение музыки предполагает и процессы мышления, связанные с осмыслением информации о звуке как явлении культуры и пониманием музыкального произведения (его «звукового тела», особенностей выстраивания музыкального опуса). И речь здесь идет не только об осмыслении композиционной формы музыкального произведения, но и об осмыслении музыкально-деривационных процессов, происходящих в нем. Музыкально-деривационные процессы, заключающиеся в выстраивании текста из немногих микротематических образований, собственно говоря, и

представляют собой, по мнению М. Г. Арановского, мышление в музыке [см.: Арановский, 221]. Они отражают мыслительные процессы автора произведения, осуществляемые непосредственно на «звуковом языке» музыки.

Музыкально-деривационные процессы являются не единственным способом объективации мыслительных процессов композитора в конкретном опусе. В музыкальном произведении объективированы некоторые другие особенности человеческого мышления. В частности, можно обнаружить опусы, в которых находит отражение либо произвольный, либо непроизвольный мыслительный процесс. Произвольный мыслительный процесс характеризуется последовательностью операций: тезис — аргументация тезиса — вывод (подтверждение тезиса или его опровержение). В ходе непроизвольного мыслительного процесса имеют место две тенденции, которые определяют течение мыслительного процесса и сцепление психических структур, участвующих в нем: персеверативная (повторяющаяся) и репродуктивная (ассоциативная) тенденции. Первая тенденция состоит в том, что отдельная психическая структура постоянно возвращается и вклинивается в течение мыслительного процесса. Вторая заключается в том, что в нем воспроизводятся те или иные продукты работы психики на основе ассоциативной связи [см.: Веккер, 255–257]. В музыкальных опусах можно обнаружить признаки названных типов мыслительных процессов, часто с превалированием одного из них.

Обратимся к выяснению закономерностей объективации и трансляции эмоций. Принципиально то, что звуковая материя способна непосредственно вызывать эмоциональный отклик, поскольку она представляет собой музыкально-звуковую объективацию эмоции. В звуковом теле музыкального произведения отражаются сущностные характеристики эмоции, такие, например, как двухкомпонентность и двузначность [см.: Там же, 400]. И это, надо полагать, является объективным фактором эмоциогенности музыки.

Двухкомпонентность эмоции (связанная, как доказывает Л. Веккер, с отображением на экране психики объекта эмоции и состояний самого субъекта) выражает себя в наличии центрального компонента и периферийного пространства. По мнению исследователя, это проявляется как наличие в мелодии фигуры и фона [см.: Там же, 429], а шире, по-видимому, как наличие рельефного и фонового материала музыки. Двузначность эмоции выражается в противоположном характере переживания — в существовании положительных и отрицательных эмоций, которые обнаруживаются на любом уровне организации эмоционального явления и связаны с возникновением эффектов напряжения и возбуждения, что было доказано еще В. Вундтом [см.: Вундт, 50]. Кроме того, В. Вундт показал, что ни напряжение, ни возбуждение (впрочем, как и их противоположности) не связаны однозначно с удовольствием или неудовольствием. Положительную эмоциональную реакцию вызывает именно само чередование напряжения и разрядки, возбуждения и успокоения. Эту особенность (чередование напряжения и разрядки) отмечает и Г. Орлов, объясняя особую эмоциогенность музыки [см.: Орлов, 56].

В рамках первого способа музыкального смыслогенезиса эмоция возникает на основе двух механизмов. Первый из них можно назвать психофизиологи-

ческим. Он заключается в том, что переживание, возникающее при восприятии музыки, обусловлено особенностями функционирования слухового анализатора, коры головного мозга, врожденными связями между звучанием и эмоцией. Большую роль в этом механизме играет, например, система музыкально-звуковых стереотипов, сформированных у слушателя. Второй механизм эмоционального воздействия может быть назван симптоматийным. Он заключается в том, что музыка моделирует симптомы эмоциональных переживаний (речевые интонации, выразительные движения, картины дыхания и сердцебиения, и т. п.). Воспринимая музыку, слушатель вводит симптомы в свое тело, присваивает их и на основе этого заражается соответствующей эмоцией.

Восприятие музыкально-звуковой материи провоцирует и регуляторную деятельность психики слушателя. Заметим, что регуляторная деятельность психики вообще (без отношения к музыке) проявляется в двигательных актах, в движениях, в поведении, а шире — в деятельности. Если говорить о движении в механизме смыслового генезиса на основе восприятия музыкально-звуковой материи как предмета интенции, то оно открывается слушателю в двух ипостасях: через моторику (сокращение мышц) и через процесс интонирования, соинтонирования (как частный случай сокращения мышц).

Многочисленными исследованиями как у нас, так и за рубежом убедительно доказано, что музыкально-звуковой поток активно воздействует на двигательную сферу человека, заставляя сокращаться самые разные мышцы в определенном режиме. При этом сокращение мышц может и не осознаваться человеком, воспринимающим музыку, что было выявлено еще в опытах Мак-Даугола [см.: Теплов, 312–319]. Как пишет Б. Теплов, «восприятие музыки имеет активный, слухо-моторный характер» [Там же, 319]. Соинтонирование — это оптимальный способ присвоения музыкально-звуковой информации. Оно представляет собой чувственное отражение воспринимаемой информации на основе отработанного и в фило-, и в онтогенезе механизма уподобления действий систем рецепции человека внешним воздействиям. Это своеобразное ощущение голосовым аппаратом слышимой информации.

Таким образом, рассмотренный нами механизм интенционального акта — это результат непосредственного взаимодействия субъекта с музыкально-звуковой формой произведения, которое и представляет собой предмет интенции. Состояние интенциональности в этом случае возникает в результате воздействия звуковой материи на различные этажи психики человека, что вызывает изменения в базовом психофизиологическом состоянии субъекта. Как видно из вышеизложенного материала, постижение смысла в рамках данного механизма доступно человеку с развитым музыкальным слухом, музыкально образованному. В противном случае затруднены процессы музыкальной перцепции (музыкального структурирования) и музыкального мышления. А без них музыкальное восприятие в рамках рассмотренного нами способа смыслогенезиса лишается статуса смыслового.

Рассмотрим коротко закономерности второго способа музыкального смыслогенезиса. Для названного способа смыслогенезиса характерно то, что произведение представляет собой модель смысла (интенционального

состояния), возникающего не в связи с данным опусом, а в связи с каким-то другим предметом (объектом, явлением, ситуацией, миром в целом, идеей, другим музыкальным произведением и т. п.). В этом случае звучащая материя выступает как опредмеченный смысл, как закодированное смысловое состояние, возникшее в субъекте (как герое музыкального произведения) в связи с предметом интенции и «переведенное» на язык звуков. Иными словами, музыкально-звуковая материя в этом случае является уже не предметом интенционального акта, а моделью состояния человека, проявившего, образно выражаясь, пристрастность к миру (реальному, идеальному, миру вещей или идей). Смысловой предмет (предмет интенции), отраженный в музыкальном произведении, в этом случае идеален и нередко с трудом обнаруживается и поддается осознанию.

Асафьевское понимание музыки как искусства интонируемого смысла предполагает именно этот второй путь смыслогенезиса. Так, в связи с анализом закономерностей художественного творчества Б. Асафьев писал о метаморфозе: «действительность — ее отражение в сознании — художественный образ», указывая, что «сознание как бы “снимает” действительность, делая ее — иллюзорно — не только своим содержанием, но и своим созданием, а художественный образ снимает вызвавшее его к бытию в обществе сознание» [цит. по: Орлова, 131]. На преломление действительности в сознании композитора как на один из начальных моментов в рождении художественного (музыкально-художественного) образа указывали и многие другие исследователи [см., например: Бобровский, 245; Михайлов М., 120—121; Раппопорт].

Таким образом, рассматривая проблему объективации и постижения музыкального смысла согласно предлагаемой логике, мы с очевидностью понимаем, что второй способ смыслогенезиса предполагает отражение двух элементов: интенционального с о с т о я н и я с у б ъ е к т а музыкального содержания и о б ъ е к т а, в связи с которым это состояние возникает. Другими словами, музыкальный опус отражает состояние взаимодействия с предметом смысла, а также сам предмет смысла.

Если состояние субъекта музыкального содержания (субъекта интенционального акта) с легкостью обнаруживается в большинстве музыкальных произведений, то с предметом интенционального акта дело обстоит иначе. Иногда он может быть весьма конкретен и презентирован психике слушателя с помощью программы как тот или иной объект, явление, ситуация, идея. Понятно, что такие названия пьес, как «Бабочка», «Новая кукла», «Забытая мелодия», «Шалость», «Сборщики винограда» и т. п., если уж не полностью раскрывают предмет смысла, все же в значительной мере помогают слушателю постигнуть его. Эту же функцию часто выполняют жанр, стиль (разумеется, при условии обладания со стороны слушателя определенным кругом знаний о них), музыкально-звуковые символы, оговариваемые самим композитором, общеизвестные (или известные многим) музыкально-лексические структуры, «обращающиеся» непосредственно к интеллекту слушателя (например, многие музыкально-риторические фигуры), и т. п. Но нередко предмет интенционального акта проникает в музыкальное произведение как обобщенный образ мира, который

может быть охарактеризован с точки зрения пространства, времени, освещенности, гравитации и ряда других характеристик, а также с точки зрения наличия тех предметов и существ, которые этот художественный мир населяют.

Важнейшим инструментом объективации предмета интенции является способность музыки вызывать в слушателе самые различные ощущения (соощущения). Психологическая сущность ощущения состоит в том, что оно предоставляет субъекту информацию не о тех процессах, которые происходят в конкретном анализаторе, а об особенностях мира. Иными словами, в ощущении отражаются свойства мира [см.: Веккер, 76—77]. Слуховые ощущения, возникающие при восприятии музыки, не только презентуют психике слушателя данные об особенностях музыкально-звуковой материи (самого музыкально-звукового тела произведения), но и способны предоставлять информацию о многих свойствах предметного мира, которые в процессе музыкального восприятия реально отсутствуют. Благодаря музыкально-слуховым ощущениям художественный мир наделяется слышимыми, видимыми, гравитационными, тепловыми, пространственно-временными и другими свойствами, которые несут в себе информацию об особенностях художественного мира, хотя бы в аспекте его комфортабельности или дискомфорта для человека.

Структурирование ощущений в перцепты, предоставляющее слушателю целостные образы предметов и ситуаций, может осуществляться по-разному. Нередко в выстраивании целостных образов важную роль играют словесные программы, лейтмотивы, лейттемы, осознание слушателем жанровых и стилевых признаков, общеупотребимых музыкально-лексических структур и т. п. Благодаря этому мы можем, например, «услышать» кукушку в одноименном произведении Дакена, «увидеть» разливающиеся потоки света в «Утре» Грига, «ощутить» холодный ветер в эпизоде грозы из «Альпийской симфонии» Р. Штрауса, представить крест в ряде тем И. Баха или процесс нисхождения, низвержения во многих произведениях барочной музыки. Весьма часто в музыкальном опусе воплощается образ звучания иного инструмента, иного жанра, т. е. иной музыки. Собственно, это воссоздаваемое звучание и является ключом для постижения предмета интенции. Так, например, во многих клавирных произведениях Скарлатти и Гайдна можно обнаружить интонему «золотого хода валторн» или «клише флейты», которые, в свою очередь, отсылают слушателя к звучаниям охотничьего рога, свирельным наигрышам, вовлекая тем самым его в мир пасторальной идиллии.

Как было указано выше, второй способ объективации смысла в музыке характеризуется тем, что музыкально-звуковая материя моделирует состояние субъекта интенционального акта. По-видимому, нельзя однозначно утверждать, что именно это состояние переживает сам композитор, создавая произведение, однако именно оно должно постигаться слушателем. Эдвард Коун пишет: «Нужно ясно представлять себе, как сочинение должно звучать... Нужно постигнуть не только его формальную структуру, но и его драматическое содержание... И нужно попытаться уловить то, что Шуман называл его духом — Geist, то таинственное свойство, которое каким-то образом отражает мировосприятие индивидуума, социальной среды и эпохи, породившей его. Недостаточно отдавать

себе отчет в этих аспектах: их нужно чувствовать» [цит. по: Орлов, 162]. Нельзя умолчать о том, что второй способ постижения музыкально-смыслового содержания заключает в себе две возможных позиции слушателя по отношению к субъекту содержания. Слушатель может всецело слиться с субъектом музыкального содержания и переживать все его состояния. Но он может и дистанцироваться от него, и осуществлять рефлексию над воплощенным в музыке состоянием. Первая позиция слушателя всецело отвечает состоянию партиципации. И в этом случае слушатель, образно говоря, «слышит» и «видит» интенциональный предмет «ушами» и «глазами» субъекта музыкального содержания.

Человек в своем повседневном существовании находится в самых разных состояниях. Он «может с головой окунуться в бурную жизнь или полностью отключиться от мира. Между полюсами борьбы и забвения — множество качественно различных видов деятельности: интимное общение, игра, размышления, самоанализ и вслушивание в движение эмоций, созерцание мира, греза, полудрема. Каждый вид деятельности связан с определенным кругом состояний. Борьба требует повышенного физического тонуса, энергии, даже иступленности, напряжения сил, ярости; опасения рождают тревогу, близость победы переживается окрыленностью, неудача повергает в отчаяние, успех несет ликование» [Медушевский, 1993, 78–79]. Однако в основе всех состояний лежат три группы взаимосвязанных между собой психических процессов: 1) когнитивные, 2) эмоциональные, 3) двигательные (регуляторные). Думается, что уникальность любого психического состояния зависит от того, в каких пропорциях взаимодействуют названные процессы, какие из них будут играть ведущую роль, выступят на первый план. Так, при состоянии созерцания ведущую роль играют когнитивные процессы сенсорно-перцептивного уровня. Состояния медитации, размышления основаны на когнитивных процессах уровня мышления. Аффект, различного рода переживания и настроения обусловлены выдвиганием на первый план эмоциональных процессов. Состояния, связанные с активной моторикой субъекта, с игрой, с его поведенческими актами, обеспечиваются регуляторными процессами психики.

Следовательно, музыка способна передать состояние субъекта музыкального содержания (субъекта интенционального акта) благодаря тому, что она презентует и вызывает в слушателях конкретные сенсорно-перцептивные, мыслительные процессы, переживания и двигательные акты. Все эти продукты работы психики закодированы в музыкально-звуковой материи. Закономерности же этого кодирования отражены в многочисленных исследованиях, накопленных в музыкознании и музыкальной психологии к настоящему времени.

Выдерживая принятую нами логику изложения материала, рассмотрим коротко закономерности моделирования каждого из названных процессов психики.

Объективация в музыкальном опусе состояний, при которых на первый план выступают сенсорно-перцептивные процессы, презентирована слушателю как моделирование слышимых, видимых, осязаемых объектов, явлений, ситуаций, воплощаемого в музыке мира. И это понятно, ведь сенсорно-

перцептивные процессы — это процессы, связанные с обработкой информации, поступающей из внешнего мира и анализируемой органами чувств. Объективация в музыкальных опусах слухового «созерцания» связана с моделированием различных природных, урбанистических звучаний, звуковых сигналов, человеческой речи (монологической, диалогической), иной музыки — звучаний тех или иных музыкальных инструментов, произведений.

Объективация зрительных процессов связана с моделированием светлотностных характеристик отражаемых в музыке объектов, а также с воплощением их формы и объема. Объективация осязательных процессов связана с моделированием таких свойств мира, как гладкость, упругость, твердость, вес, а также объем, форма и др. Нередко в музыкальном опусе имеет место одновременное отражение слышимых, видимых, осязаемых свойств мира. Таковы, например, произведения, моделирующие танцевальные и театральные диалоги (монологи). Существенной особенностью таких опусов является то, что звучащая материя воссоздает не только особенности движения, речи, но вместе с тем рисует и участников разворачивающегося перед «слуховым взором» слушателя моторного или театрального действия, позволяя определить пол и возраст персонажей, а также их социальный статус с присущими ему атрибутами (одежда, манеры).

При моделировании мыслительных процессов субъекта интенционального акта музыка нередко обращается непосредственно к интеллекту слушателя, репрезентируя предмет осмысления и/или операционную сторону мыслительного процесса. Предмет осмысления может быть задан словесной программой (например, как в «Первой утрате» Шумана), музыкально-звуковым символом (например, музыкально-риторической фигурой, что характерно для музыки барокко). При этом в качестве предмета осмысления может выступать не только нечто предметное в узком смысле этого слова, но и какая-либо идея, например идея, связанная с осмысленной и обобщенной эмоцией [см.: Алексеева, 154]. Операционная сторона мышления характеризуется алгоритмом фаз мышления (тезис, аргументация, вывод) и мыслительными операциями (сравнение, анализ, синтез, абстрагирование и обобщение, конкретизация). Думается, что указанные имманентные свойства мысли воплощаются во многих полифонических опусах. Развитие в них напоминает не только последовательность фаз мышления, но и мыслительные операции. Не случайно А. Должанский назвал фугу «тезисом с последующим доказательством» [Должанский, 151]. Следует иметь в виду, и об этом нельзя умолчать, что композиторы барокко создавая полифонические произведения, в частности фуги, руководствовались постулатами риторики, которая, в свою очередь, отражала и учитывала основные закономерности мыслительного процесса, поскольку ставила своей задачей управлять вниманием и мышлением слушателей.

В смысловой ситуации субъект может испытывать состояние, при котором на первый план выступает эмоция. Музыка, будучи временным видом искусства, представляет собой весьма подходящую (адекватную) форму для объективации эмоциональных процессов и в то же время является феноменом, заставляющим переживать. Во всяком случае, психофизиологический механизм

эмоционального воздействия музыки, рассматриваемый в контексте первого способа музыкального смыслогенезиса, «провоцирует» переживания в буквальном смысле этого слова. Эмоции, порождаемые с помощью названного механизма, не только присваиваются слушателем, но и могут интерпретироваться им как переживания героя музыкального произведения (субъекта смысловой ситуации). Однако если музыкальный опус рассматривать как модель смысловой ситуации, в которой отражаются и ее субъект, и ее объект, то в воплощении эмоционального состояния субъекта особую роль играет моделирование экспрессивных симптомов эмоций. К экспрессивным симптомам эмоций, как известно, относятся мимика, пантомимика (выразительные движения мышц лица и тела), речевое интонирование и дыхание. Все эти экспрессивные симптомы музыка с легкостью моделирует, а слушатель их присваивает, вводит в свое тело и тем самым заражается эмоцией.

Анализируя закономерности музыкального смыслогенезиса, следует отметить, что в музыкальном искусстве на том или ином этапе его развития в общественном музыкальном сознании кристаллизуются и закрепляются интонационные структуры формульного типа. Многие из этих структур генетически восходят одновременно и к вербальной речи (к ее конкретным мелодемам, связанным с восклицанием, обращением, вопросом, жалобой, утверждением), и к выразительным движениям. Существенным признаком таких структур является их детерминированность музыкальным языком. Таковы интонации восклицания, лирического подъема чувств (лирическая секста), призыва, вопроса, вздоха, скорби («пентахорд скорби»). Многократно встречаясь в разных контекстах, эти структуры обобщаются, закрепляются в общественном музыкальном сознании и выполняют функцию не только знака-индекса, но и знака-символа, выражающего ту или иную человеческую эмоцию.

Другой путь возникновения эмоций в рамках второго способа смыслогенезиса связан со способностью музыки отражать эмоциогенный предмет (объект, явление, ситуацию). Это может осуществляться по-разному. Как было показано ранее, музыка способна изображать этот предмет, воссоздавая его отдельные стороны с помощью музыкальных средств, задействовав сенсорно-перцептивные уровни психики слушателя. Но предмет может быть презентирован психике слушателя и с помощью программы, жанра, стиля, модуса, которые могут нести конкретно-предметную информацию для интеллекта человека. Эту же функцию выполняют и упомянутые выше музыкально-лексические структуры, экстрамузыкальная семантика которых осмыслена и обобщена. Такие музыкальные средства также указывают на предмет (явление, ситуацию), способный сам по себе вызвать у человека эмоциональный отклик. Таковы, например, риторические фигуры *catabasis*, *anabasis*.

Результатом восприятия музыкального опуса, в котором на первый план выступает двигательная активность субъекта интенционального акта, является присвоение слушателем моделируемого движения. Присвоение движения (впрочем, как и присвоение эмоций или когнитивных процессов) позволяет ему слиться с героем музыкального произведения (с субъектом смысловой ситуации), в чем, собственно, проявляется эффект партиципации (слия-

ния). В связи с этим Г. Орлов пишет: «Именно это происходит, когда мы *отождествляемся* (курсив автора. — Н. Г.) с тем или иным героем, *переносимся* в мир вагнеровской тетралогии или романа Достоевского. В таких случаях возникает иная, почти противоположная перспектива — перспектива человека, живущего и действующего в иной реальности. Здесь понятия объекта и субъекта также лишены смысла, а “художественный символ” и субъективный опыт также неразделимы, как танец и танцор, игра и игрок, импровизация и импровизатор, композитор и сочиняемая им музыка. Они не созерцают “чистые образы”, а в самом точном смысле слова *живут* полнокровной жизнью в некоей иной реальности, реализуя в ней свои человеческие потенции, приобщаясь к ее истине» [Орлов, 164].

Субъект смысловой ситуации может пребывать в состоянии двигательной активности, а шире — в состоянии какого-либо вида деятельности. Действующий субъект в музыке может предстать в двух разноуровневых ипостасях: как субъект сложной социально значимой деятельности и как субъект, совершающий моторные акты, складывающиеся в ту или иную целостную моторную деятельность. В первом случае субъект предстает перед слушателем как социально значимая личность, герой, борец, как художественное «я», борющееся, бросающее вызов, преодолевающее препятствия, устремляющееся к цели или играющее, развлекающееся и т. п. Во втором случае смысловой субъект предстает как художественное «я», совершающее ряд осмысленных движений, складывающихся в картину ходьбы, танца, марша, игры или других видов моторных действий. И в том и в другом случае в основе моделирования действующего субъекта лежат закономерности музыкального отображения, прежде всего двигательных актов. Если говорить о целостных двигательных процессах, типичных для музыкального моделирования, то следует назвать ходьбу (нашедшую претворение не только в многочисленных маршах, но и в самых разных шествиях, прогулках и прочих видах передвижения в пространстве), разнообразные танцы и игру как проявление моторной активности.

Закономерности воплощения шага, танцевальных движений, движений, связанных с игрой, достаточно детально исследованы в музыковедческой и музыкально-психологической литературе [см.: Медушевский, 1976; Назайкинский 1982, 1972]. Нам бы хотелось обратить внимание на то, что музыке доступно также моделирование состояний, связанных с особыми двигательными ощущениями. Таковыми являются состояния полета, покачивания на волнах, перемещения в различных средах и пространствах (в воде, в пространстве без гравитации), на транспортных средствах, ощущения верховой езды и т. п. Механизм моделирования всех этих состояний основан на кинестетически-проприорецептивных ощущениях — ощущениях движения, которые возникают в мышцах под воздействием музыки.

Все состояния двигательной активности характеризуются рядом параметров, отражающих особенности движения. Основными параметрами состояний движения являются ощущения опорности, устойчивости, равновесия, гравитации, веса, скорости движения, его траектории, ускорения, мышечного тонуса (напряженности мышц). Эти перечисленные характеристики движения могут

проявляться в различной степени, в результате чего и возникает то или иное ощущаемое состояние. И все эти характеристики движения презентированы слушателю благодаря тому, что музыка способна их моделировать.

Рассмотренные выше два способа постижения музыкального смысла разведены лишь теоретически. При восприятии музыкальных опусов они, как правило, сосуществуют, хотя один из них может выступать на первый план. Учитывая механизмы музыкального смыслогенезиса, музыкант-аналитик получает возможность использовать нетрадиционный алгоритм анализа музыки. В фокусе внимания оказывается не та или иная музыкальная структура сама по себе, а особенности объективации в музыкально-звуковой материи ощущений, перцептов, концептов, эмоций и двигательных актов человека (отраженных, разумеется, посредством тех или иных музыкальных структур). В конечном счете это позволяет не только толковать музыкальное произведение в контексте авторской или слушательской (исполнительской) концепции, но и дает возможность проникать в глубины человеческого сознания и человеческого духа.

-
- Алексеева И. В.* Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко : исследование. Уфа, 2005.
- Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
- Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 114–163.
- Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Веккер Л. М.* Психика и реальность : единая теория психических процессов. М., 1998.
- Вундт В.* Введение в психологию. М., 1912.
- Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии (1913). М., 1994.
- Должанский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1973.
- Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания : (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005.
- Леонтьев А. Н.* Избранные психологические произведения : в 2 т. Т. 2. М., 1983.
- Леонтьев Д. А.* Психология смысла : природа, строение и динамика смысловой реальности. М., 1999.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. М., 1978.
- Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
- Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.
- Михайлов И. А. В.* Дильтей // Нов. филос. энцикл. Т. 1. М., 2000. С. 664–666.
- Михайлов М.* Стиль в музыке : исследование. М., 1981.
- Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
- Налимов В. В.* Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М., 1989.
- Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон ; СПб., 1992.
- Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления : История. Становление. Сущность. М., 1984.
- Пелипенко А. А.* Рождение смысла // Мир психологии. 2001. № 2. С.20–26.
- Раппопорт С. Х.* Искусство и эмоции. 2-е изд. М., 1972.

Румянцева Т. Г. В. Дильтей // Всемир. энцикл. : философия / гл. науч. ред и сост. А. А. Грицанов. М. ; Минск, 2001. С. 313–315.

Словарь философских терминов / науч. ред. В. Г. Кузнецова. М., 2004.

Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Психология музыки и музыкальных способностей : хрестоматия / сост.-ред. А. Е. Тарас. М. ; Минск, 2005. С. 16–360.

Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.

Шитцова Т. В. Х. Г. Гадамер // Всемир. энцикл. : философия. М. ; Минск, 2001. С.200.

Gendlin E. T. Focusing. 2nd ed. Toronto, 1981.

Статья поступила в редакцию 10.04.2009 г.