

УДК 130.2

МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

Джулай А.А.

Исследователи сходятся на том, что понятие ментальность, как и понятие культуры, относится к числу трудно определяемых. Не менее сложно обстоит дело с исследованием музыкальной ментальности, тем более, что таких попыток в отечественной философской мысли до сих пор еще не предпринималось. Автор статьи предпринимает такую попытку, поэтому его исследование носит во многом эвристический характер.

Ментальность «находится» глубже мышления, норм поведения, сферы чувств, хотя и определяет их. Она имеет сложную структуру и представляет собой некую предрасположенность, внутреннюю готовность человека действовать определенным образом, это своеобразная область возможного для человека, элемент его внутреннего мира, скорее даже стержень или ядро этого мира, выражающего связь человека с обществом и культурой. Ментальность воспринимают как «самопонимание группы», «общий тонус» долговременных форм поведения и мнений индивидуумов в пределах групп, глубинный уровень коллективного сознания, включая и бессознательное. Она определяет тип мышления и стиль жизни общества, вследствие чего субъективный «срез» общественной динамики органично включается в объективный исторический процесс [1].

Специалисты уже столкнулись с тем, что менталитет изучать сложно не только по причине его глубокого «залегания» в повседневном, «полуавтоматическом» поведении человека, вследствие отсутствия отрефлексированности и оформленности, но и потому, что исследователь находится в плену своего собственного менталитета, который незаметным образом преломляет взгляд историка, психолога или философа на материал источника, из которого «вычитывается» чужая ментальность.

«Интерсубъективный в своей сущности мир менталитета, осознаваясь и рационализируясь только выборочно, «пятнами», связывает высокорационализированные формы сознания (науку, философию, политическую идеологию, религию, искусство и т.п.) с миром бессознательных структур, с неосознанными культурными кодами, определяя тем самым образ целостной жизни человека. Природное и культурное, рациональное и эмоциональное, сознательное и бессознательное, индивидуальное и общественное – все эти оппозиции «пересекаются» на уровне менталитета, растворяясь в его структурах» [1].

Не менее сложно обстоит дело с исследованием музыкальной ментальности, тем более, что таких попыток в отечественной философской мысли до сих пор еще не предпринималось. Тем не менее, в эстетике и му-

зыказнании существует теория музыкального мышления, имеющая свою историю научного исследования и теоретического толкования в философско-эстетической, психологической и исторической литературе, которая максимально приближает нас к предмету нашего междисциплинарного исследования.

Трудно сказать, где и когда впервые появилось понятие «музыкальное мышление». Бесспорно, что термин «музыкальная мысль» встречается уже в музыкально-теоретических трудах XVIII в., например у историка Форкеля и педагога Кванца [2].

Эстетическая теория аффектов настолько прочно господствовала в то время, что в психологических экскурсах музыкально-теоретических трудов почти не оставалось места для рациональной стороны музыкального переживания. Согласно этой теории, от слуховых восприятий прямо исходили «волны» эмоциональных реакций, в которых непосредственно отражался аффект, «вложенный» в музыку. Лишь у Форкеля впервые мы находим эпизодическое высказывание, которое, как нам кажется, опирается на его непредвзятую музыкальную интуицию: «...мы способны не только ощущать звуки, но и мыслить звуками» [3]. Однако от этого высказывания было еще далеко до исследования мышления.

Следующий мыслитель, попавший в поле нашего внимания, является Фридрих Герbart, исследования которого в области музыки послужили отправной точкой для многих немецких ученых [4]. Его инициатива заключается в том, что понятие «музыкальное мышление» впервые появилось у него в контексте музыкально-психологического исследования вместе с первой, пусть еще ограниченной, попыткой его истолкования.

В своей теории Герbart, что важно, не отделял музыкальное мышление от восприятия, не считал мышлением лишь воспроизведение музыки по памяти при отсутствии внешних звуковых сигналов или только изобретение новой музыки в фантазии композитора. Напротив, он искал участия мысли прямо в процессе восприятия, слушания музыки. Он различал слуховые ощущения и музыкальное мышление как два слоя восприятия или две его качественные ступени.

Скромное начало, но все-таки начало. Мы находим у Гербарта намек на то, что музыкальное слушание эстетически не ограничивается связью ощущений с аффектами – напротив, воспринимаемый звуковой поток, по его мнению, не ускользает из области рационального мышления, которое его перерабатывает. Восприятие обогащается, таким образом, пониманием общего смысла данного музыкального целого [4].

В своих «Психологических заметках» Герbart связывал с понятием «музыкальное мышление» специфическое значение звуковых форм. Психологический анализ музыкального опыта не обнаружил при этом ничего, кроме восприятий и представлений. Следовательно, музыкальное мышле-

ние должно было быть, по его мнению, беспонятийным. Более конкретного объяснения он не дал. И до конца XIX столетия под понятием «музыкальное мышление» подразумевалось соединение звуковых представлений. Лишенный наглядности элемент пока еще не только не был найден, но его даже не искали, хотя опыт подсказывал, что наглядность всех фаз мысленной переработки воспринятого вовсе не очевидна.

Между тем, именно в конце XIX в. интерес целых школ общей психологии переместился от исследования восприятия и представления к исследованию мышления. Эмпирики изобретали лабораторно - экспериментальную методику, которую до того времени для этой тематики трудно было даже представить; разумеется, и сторонники науки о духе не отставали и снова обращались к Канту. Можно сказать, что в это время и возникла психология мышления в полном смысле слова.

В первой четверти или первой трети двадцатого столетия возникло несколько научных психологических школ, развивающих теорию мышления. На примере этих школ более явно, чем в психологии восприятия, можно обнаружить, как и где от неизбежных эмпирических предпосылок совершается переход к соответствующим выводам. Важным фактором при этом было открытие специфических элементов процесса мышления. Здесь особенно легко удалось утвердить теоретический тезис о независимости высших познавательных функций от низших, особенно интенсивно развиваемый представителями известной вюрцбургской школы, основанной Освальдом Кюльпом.

Этому помог шок, вызванный трудом Гуссерля «Логические исследования». Этот философ более чем через сотню лет после Канта скептически пересмотрел и усложнил простую предпосылку о причинной связи между чувственным и рациональным познанием. Под его влиянием возникают многочисленные новые попытки если не исключить полностью чувственность, как необходимую основу всякого познания то, по крайней мере, отвести ей ограниченную область, допуская существование более высокого способа постижения внутренней сущности вещей.

Вслед за этим зародилась семантика – теория языка, отвергающая классические пути психологического объяснения явлений сознания. Дисциплины, которые могли установить выгодную связь друг с другом, сначала были отдалены. Но и при таком положении все же возникали прямые и косвенные сложные взаимовлияния.

В эстетике, напротив, достиг вершины психологический субъективизм. К его достоинством относится сравнительно богатое и плодотворное применение экспериментально-исследовательского метода. Зато в его философских принципах сказывался всеобщий кризис позитивизма. Один из симптомов кризиса особенно бросался в глаза: эстетика была чрезмерно описательной дисциплиной и это приводило к стиранию граней между предметами наук – эстетики и психологии.

Прежде чем изложить взгляды одного из главных представителей немецкой психологической эстетики Рихарда Мюллера-Фрайенфельса, хотелось бы упомянуть о вышедшей в 1906 г. скромной, но исторически важной работе Ольги Штиглиц о роли словесной фиксации музыки [2]. Она обратила внимание на словесные технико-вспомогательные указания, составляющие часть графической фиксации музыкального произведения, и исследовала их отношение к его музыкальному содержанию. На первый взгляд, это задача банальная и не внушающая особых надежд, недаром эту работу долгое время замалчивали. Но это не так.

Мышление реализуется преимущественно посредством слова. Многие и сейчас считают, что не только преимущественно, но даже исключительно словом. При анализе специфики музыки слово раскрывает природу этого искусства. Вместе с тем, слово служит посредником между специфически музыкальным переживанием и другими психическими процессами. Например, существуют слова, которыми человек одновременно обозначает чисто музыкальные ощущения и что-либо совершенно не связанное с музыкой.

По соображениям методики, О. Штиглиц исключила из круга своих интересов вокально-драматическую музыку и ограничилась функциями тех слов, которые определяют динамику, агогику и выразительность, затем обратила внимание на названия и словесную формулировку программной стороны произведения. Она справедливо утверждает, что специфика музыки более полно постигается через ее непосредственное восприятие, нежели через «грамматику» словесного языка. Автор обнаружил интересную аналогию между указаниями для исполнителей (т.е. между словесными формулировками, с помощью которых композитор стремится возможно более точно выразить свой замысел) и между поэтической программой, обращенной к слушателям, назначение которой не техническое, но эстетическое. При этом Штиглиц скептически отнеслась к мнению, будто символическая или иная словесная или несловесная связь музыки с миром реализуется в сознании при помощи подлинных чувственных представлений. Что происходит в сознании слушателя, которому известно, что произведение называется «Море»? Его музыкальное восприятие опосредовано комплексом качеств, процессов и отношений, которые делают переживание специфическим; этот комплекс не всегда является «внемузыкальным» или хотя бы «внехудожественным», потому что в нем обнаруживаются характерные следы воспоминаний о другой подобной музыке, о поэзии подобного содержания и так далее. Заслуга О. Штиглиц в том, что она в первую очередь обратила внимание на слово как на сигнал значения, т.е. форму более абстрактного, в сравнении с восприятием и представлением, лишленного наглядности отражения. О. Штиглиц считала естественным, что как в современном обществе, так и в истории, должна существовать широкая шкала разнообразных толкований и пониманий музыки. Наиболее разнообразны эти значения в чистой музыке, наиболее определены они в вокальной музыке.

В 1912 г. вышел труд, в котором впервые была предпринята попытка систематизировать психологию искусства. Это было первое двухтомное издание книги Рихарда Мюллера-Фрайенфельса «Психология искусства» [5]. Что касается философии автора, то к ней в полной мере относится все, что мы говорили о кризисных симптомах позитивизма. Так, он частично применял рациональные методы исследования, подчеркивая в целом главенство иррационального начала. Достоинством работы этого ученого было то, что он обратился к новейшим методам исследования в области психологии мышления, хотя использовал их несколько эклектически.

Мюллер-Фрайнефельс высказал верную мысль о том, что психическое начало нельзя дробить как земельные участки, имея в виду традиционное расчленение эстетических чувств и рационального познания. Он предполагал, что глубинная суть искусства невыразима словесно, и в то же время не считал, что мышление и художественное переживание несовместимы, как огонь и вода. Без особых колебаний автор распространял это мнение и на музыку. В своей работе он утверждал, что в музыкальном переживании участвуют две основные мыслительные операции – анализ и синтез. Т.е. разложение эмоционального целого на части и понимание музыкального целого с помощью этих частей.

Таким образом, существование музыкального мышления уже не вызывает никаких сомнений, но его специфический, конституитивный элемент еще не определен. Если мы вспомним Гегеля, то можем спросить по его примеру: в какой форме в музыке «прослушивается духовное начало»? Только в форме невыразимого словом? И что это за форма?

Не менее продуктивно шло исследование музыкального мышления в начале XX в. в нашей стране. Здесь уже существовала целая традиция, исследующая сознательные, активно-творческие основы художественного звуковыражения, которые выступают стимулами к осуществлению в музыке целостности, органического единства имеющихся в ее арсенале средств и форм образного воплощения, эмоционально-эстетического и нравственного воздействия.

В традиционной исследовательской практике, развернувшейся в 20-е гг. прошлого столетия, индивидуальный чувственно-оценочный фактор музыкального сознания рассматривался, по преимуществу, как первозданный и всеподчиняющий, а умозрению и логике зачастую вообще отказывалось в праве на сколько-нибудь существенную роль в творческой деятельности и восприятии. Тем не менее, развиваясь, теория музыки постепенно пришла к важному признанию: музыкальное искусство апеллирует не только к узкому кругу профессиональных способностей композитора или исполнителя, к специфическому художественному опыту слушателя, но ко всей совокупности мыслительных способностей человека как личности и как общественного существа. Таким образом, в советском музыкознании

наметилось новое направление, исследующее музыкальное искусство как особого рода духовную, мыслительную деятельность человека. Данные исследования опирались на общие закономерности человеческого мышления и пальма первенства здесь, безусловно, принадлежит одному из основоположников – Б.В. Асафьеву.

Известно, сколь высоко оценивал Асафьев обобщающую, интегрирующую силу интеллекта в музыкально-творческой практике, который, по его словам, «всегда управляет... строем чувствований, звуковыявленным... иначе музыка была бы каким-то «искусством междометий», а не искусством образно-звукового отображения действительности...» [6]. В своей концепции музыки как мышления Асафьев, однако, не ограничивается тем, что возвеличивает интеллект до положения руководящей движущей силы музыкального процесса, привлекая эмоциональную сторону художественной деятельности, как полагают многие, в основном лишь для характеристики специфической индивидуально-неповторимой формы практической реализации многогранного и неисчерпаемого музыкального содержания, т.е. как результирующий момент этой деятельности. Традиционной антиномии разума и чувства (с неизбежно следующим отсюда преувеличением роли одного или другого) оказалось явно недостаточно для того, чтобы составить истинное, диалектическое представление о целостной системе средств и способностей музыкально-художественного сознания, источников и объектов его мыслительной активности.

В контексте нашего исследования музыкальной ментальности, мы обратимся к углубленной трактовке понятия «музыкальное мышление», развитое в свое время Асафьевым в нескольких направлениях.

Во-первых, он стремится преодолеть ограниченность распространенного в обыденном словоупотреблении узкого понятия «мышления», «сознания», «разума», «интеллекта», отождествляемых либо с дискурсивной, понятийно-логической формой мысленной абстракции, либо с самой индивидуальной психикой субъекта. Эти аспекты, судя по многочисленным высказываниям Асафьева, представляются ему частными, допустимыми лишь в соотношении с другими, и в отдельности отнюдь не исчерпывающими всех сущностных проявлений мыслящего сознания в музыке. Столь же очевидной является для него узость определения музыки как «мышления в образах» или же, в иных случаях, как стихии спонтанного, произвольного чувствования, которому в эстетической литературе того времени часто придавалось значение первичного, изначального критерия всей музыкально-художественной деятельности в целом. «Как всякая познавательная и перестраивающая действительность деятельность человека, - подчеркивает Асафьев, - музыка руководится сознанием и представляет собой разумную деятельность. Чувственный, т.е. эмоциональный тонус, неизбежно присущий музыке, не является ее причиной. Ибо музыка – искусство интонируемого смысла» [6].

Стремление Асафьева освободиться от закреплённого традициями старой эстетики метафизического противопоставления эмоционального и рационального в художественном познании как независимых друг от друга его моментов, стадий или форм нашло свое подтверждение в последующих исследованиях психологов и философов природы и сущности человеческого мышления. Изложение основных идей по этой проблеме мы находим у А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна, П.К. Анохина, А.Г. Спиркина, В.Г. Афанасьева, Л.С. Выготского, Б.М. Теплова и других. Здесь наметилась плодотворная тенденция рассматривать мышление не только как особую, наиболее сложную и совершенную форму психики и сознания, в свою очередь, обнаруживающую себя в соответствующих локальных, специфических формах выражения мысли (понятиях, категориях, суждениях, умозаключениях и т.п.), но прежде всего как высший уровень целостности всей многоплановой сферы сознания человека, подчиняющий себе генетически «предстоящие» ему уровни и одновременно обуславливающий качественную перестройку связанных с ними специальных форм сознательной деятельности, а также – возникновение новых форм. Именно с этих позиций объясняется сущность таких сложных процессов работы сознания, как осмысленные психические реакции (возбуждаемые уже не внешними, материальными воздействиями, а внутренними, умственными стимулами), интеллектуальные чувства и представления, образное и эмоционально-оценочное мышление.

Для искусства, в особенности музыкального, основным духовным материалом которого являются именно высшие, интеллектуальные эмоции и чувства, принципиальное значение данного подхода к мышлению заключается в том, что он позволяет выявить своеобразие художественной эмоции как особой формы интеллектуального обобщения предметно-чувственного, первичного опыта, а также в том, что благодаря ему становится возможным установить характер и степень участия в становлении художественно-образных представлений различных форм собственно рационального, дискурсивного мышления (т.е. понятий, категорий, операций логического анализа и синтеза, индукции и дедукции, а вместе с ними и системы научно-теоретических и философских знаний).

Во-вторых, Асафьев считает необходимым для себя отмежеваться от феноменологических толкований целостности музыкальных объектов, провозглашающих либо полную условность для сознания реализуемых в музыке движущихся звуковых форм, либо – при иной расстановке акцентов – утверждающих автономность и самообуславливающую значимость психо-энергетических импульсов, имманентных самой структуре музыкального произведения.

Асафьевское понятие «интонация» характеризует собой не только возможность материализации деятельности музыкально-художественного созна-

ния и мышления в конкретных, общественно-значимых формах звуковой организации, но и способность данных звуковых форм к содержательному замещению, репрезентации самих отображаемых в мышлении художника явлений действительности. Тезис об интонационном бытии (обнаружении) музыкального мышления в тесном единстве его онтологического (сущностного) и логического (концептуального) планов составляет одно из центральных положений учения Асафьева: «мышление и чувствование композитора, - заключает он, - становятся интонацией, процессы «озвучивания» состояний сознания – средствами музыки. Только через осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковоспроизведение мыслимого – что и является интонированием – элементы музыки становятся произведением...» [6]. Собственно же интонация в конечном счете определяется Асафьевым как «средство высказывания (выявления) качества мышления-чувствования...» [6], качество самой музыкальной содержательности, т.е. то, что функционально нацелено, социально обусловлено, психологически достоверно, эмоционально и духовно наполнено, этнически конкретно и т.д. Короче говоря, это «мысль/интонация» [6]. Ее место – в общественном человеческом сознании. Отсюда и метод анализа музыки в соотношении творчества, исполнительства, восприятия. Интонация всегда обладает культурной отмеченностью («меткой» той или иной конкретной этнической культуры, ее знаком) и в этом смысле содержит в себе самую разнообразную информацию о культуре (тип культуры, исторически определенный социум, жанровая функция, характер исполнительского общения и т.п.) можно сказать, что интонация в свернутом виде представляет собой всю культуру. Музыка – в каждом моменте ее бытия – это свернутая культура. Поэтому она так мгновенно, как голос матери, воспринимается в данной культуре, и поэтому же она выступает своеобразным символом данной культуры вовне - для представителей своего мира. Такое определение интонации приближает ее по смыслу к определению музыкальной ментальности, однако в 20-е гг. Асафьев не был знаком с этим понятием и соответственно не мог заниматься его исследованием, хотя и подошел к пониманию его сущности очень близко.

Направленность теории музыкального мышления к изучению музыкальной ментальности вовсе не означает привнесения последней в предмет исследования из вне, через формальное заимствование. Музыкальная ментальность, как определенное целостное, многоуровневое и многогранное образование, глубоко присуща музыкальному искусству в частности и музыкальной культуре в целом. Выражая содержание музыкального сознания, музыкальная ментальность использует свои средства, свой язык, который исторически формируясь, развивается поступательно, хотя и неравномерно, - не столько через постоянное обновление выразительных средств, сколько через периодически осуществляемое (в моменты подъема и расцвета) качественное переосмысление вновь достигнутого с позиций про-

шлого опыта; причем, всякий раз этот знаменательный акт совершается на более высоком уровне развития музыкальной ментальности, чем прежде. «Изменения в музыкальном языке, по крайней мере, на первый взгляд, совершаются значительно быстрее, чем в языке слов, но здесь процесс развития в значительно большей мере является накоплением, напластованием, нежели сменой предыдущего последующим. Новое в музыкальном языке не столь беззаговорочно отменяет совсем старое; старые стили, традиционные средства продолжают существовать и подчас весьма интенсивно функционировать вместе с только что родившимися. ...Конечно, общественное восприятие произведений искусства в целом развивается вместе с искусством, с его языком. Но это развитие представляет собой нечто вроде спиралевидного восхождения вокруг некоторого относительно устойчивого стержня» [7]. Таким стержнем выступает музыкальная ментальность, которая, основываясь на специфическом преломлении законов жизнедеятельности общего человеческого сознания, проявляет себя как особого рода сложная, высокоупорядоченная динамическая система, способная к активной регуляции своих внутренних процессов во взаимоотношениях с окружающим миром, с общественной средой. Она чутко и гибко реагирует на изменения в социальной жизни, не только отображая, но и преобразуя опыт общественных человеческих отношений силой художественного воздействия, т.е. в значительной мере сама создает свою среду. В этом смысле и каждое музыкальное произведение создает себе аудиторию, являясь вместе с тем, ответом на запросы общественной культуры.

Человек может понять и пережить содержание музыки только в том случае, если способен воспринять поток музыкальных звучаний не как случайный, хаотичный, а как организованный, осмысленный, т.е. такой, в котором ощущается взаимосвязь и функциональная взаимозависимость элементов. Последовательно воспринимаемые звучания сопоставляются с его сознанием по всем их свойствам. Если в изменении одного или нескольких свойств сознание обнаруживает какую-то закономерность, то последовательность воспринимается как связанная, неслучайная, т.е. логичная. Уловив эту закономерность, человек тем самым получает возможность «предсказывать» дальнейшее направление процесса. Рождается ожидание, а с ним – ощущение тяготения: если мы «предвидим», что за одним звучанием последует другое, то нам кажется, что первое «само» стремится ко второму, тяготеет в него.

Такое ожидание, опирающееся на весь слуховой опыт человека, может возникнуть у нас только при наличии определенной музыкальной ментальности. Итак, музыкальная ментальность – это многоуровневое и многогранное образование, которое является определенным условием усвоения закономерностей музыкальной системы социальной общности, нации, эпохи и выработки определенного типа отношения к данной музыкальной системе.

В наибольшей степени определяющая роль музыкальной ментальности, для осмысленного восприятия музыки проявляется тогда, когда мы различаем и опознаем в ней частицы, характерные для известных нам бытовых жанров: различного рода песен, танцев, маршей. В этих единицах – жанровых оборотах, так сказать, «жанровых словах» – сливаются в единые комплексы все основные выразительные средства: мелодические интонации (каждый жанр в каждой национальной культуре характеризуется своим типом интонаций), ритм (для большинства бытовых жанров, поскольку они связаны с движением, это наиболее надежный, устойчивый отличительный признак), зачастую – гармония, иногда и тембр (например, звучание медных духовых – характерная примета военного марша).

Именно так, в виде комплексов, характерных для того или иного жанра (и зависящих от его жизненной функции), воспринимаем мы те же выразительные средства в повседневной жизни, когда слушаем всевозможные песни, танцы и тому подобную бытовую музыку. На ее жанрах, в основном, и развивается музыкальная ментальность подавляющего большинства людей, именно бытовая музыка определяет их слуховой опыт с самого детства.

Таким образом, осмысленное восприятие музыки, ее понимание и переживание возможны лишь при наличии определенной музыкальной ментальности. Она складывается у человека под непосредственным воздействием социально-культурной, национальной и временной среды, в которой он живет и воспитывается, она эволюционирует вместе с эволюцией общества. Поэтому, исследуя музыкальную ментальность того или иного народа, нации, социальной общности, мы сможем понять и познать содержание и характер его общественного сознания, уровень развития духовной и материальной культуры.

Библиография

- 1 Поплавская Т.Н. Генезис менталитета личности в национальной культуре / Т.Н.Поплавская. — Одесса, 1996. — С. 34 – 56.
- 2 Бурьянек Й. К историческому развитию теории музыкального мышления / Й.Бурьянек // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974. — С. 32 – 43.
- 3 Forkel. J. Allgemein Geschichte der Musik / Forkel J. — Leipzig, 1906. — S. 31.
- 4 Маркус С. История музыкальной эстетики / С.Маркус. — М., 1968. — С. 550.
- 5 Muller-Freienfels R. Psychologie der Kunst / R/Muller-Freienfels. — Berlin, 1923. — S. 123.
- 6 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. /Б.Асафьев. – Л., 1971. — С. 264 – 499.
- 7 Кремлев Ю.А. О роли разума в восприятии произведений искусства / Ю.А.Кремлев. — М., 1970 — С. 59.

Поступила в редакцию 05.11.2001 г.