

ДУХОВНО-ТЕЛЕСНЫЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Обнаружение духовных смыслов музыки, их связей с телесным опытом человека является одной из малоизученных проблем теории и практики педагогики музыкального восприятия. Без этого остаются бездоказательными утверждения о воспитательном воздействии музыкального искусства, слитности его художественно-образных значений с личностью.

В современной гуманитарной науке отсутствует согласованное понимание духовности как субстанции, обусловленной научным сознанием, знаниями, религией, искусством. Рассматривая этимологию слова «духовность» в культурно-антропологическом контексте, можно обнаружить привязанность его к таким составляющим как знание, творчество, коммуникация. Через них осуществляется связь субъекта с обществом и другими людьми. Духовное, – согласно словарю С.И.Ожегова, – означает то, что относится к области духа (психике, сознанию, переживаниям). Близкое этому понятие «душевный», подразумевает искренность, дружелюбие [7, 157–158]. В немецком языке слово духовность (*geist*) применяется для выражения морального состояния, а душевность (*herzlich*) – сердечности, искренности. В английском языке – «духовное» и «душевное» объединяются одним словом «*spiritual*».

По утверждению К.Юнга: «Отличительными признаками духа являются: во-первых, принцип спонтанного движения и деятельности; во-вторых, стихийная способность продуцировать образы независимо от чувственного восприятия; в-третьих, автономное и независимое манипулирование этими образами» [9, 294]. Можно сказать, что духовное, связано с такими сферами деятельности, которые определяют поиски смыслов жизни, а душевное – отдельные свойства личности (мягкость, сердечность, отзывчивость и пр.). Как писал К.Юнг: «Специфическое развитие человеческих представлений о духе основывается на признании того, что незримое присутствие является психическим феноменом, то есть чьим-то *собственным* духом, что он состоит не только из всплесков жизни, но также из формальных продуктов. Среди первых наиболее выделяются образы и нечеткие представления, заполняющее наше внутреннее поле зрения; среди последних – мышление и разум, которые организуют мир образов» [9, 292]. Духовное выступает показателем иерархии ценностей, относящихся как к научному, так и художественному освоению мира. Альтернативой ему, является бездуховное, как разрушительная сила, подмена высших сфер культуры низшими, представлений о добре и зле, возвышенном и низменном, нравственном и безнравственном, гуманном и антигуманном. «Содержание духовности как определённого качества человеческого бытия интегрирует мысль, знание и чувство-переживание с действием-поведением, – считает Л.П.Буева – В обретении смысла знания и ценности личностью переживаются». В сфере духовной жизни человека осуществляется осмысление и выбор идеалов, ценностей, целеполагание не просто на основе усвоения знаний, почерпнутых из учебников, «архивов» культуры, но *осмысления и переживания* личного жизненного опыта» [4, 5].

Музыкальное искусство является уникальной формой концентрации духовности. Восприятие его духовных смыслов формирует у человека ощущение личностного присутствия в целостном контексте культуры. В музыкальных образах получают интонационное поглощение такие неподдающиеся предметному измерению субстанции духовного, которые основаны на звуковом воздействии: психика, эмоциональная сфера, гармония телесного и ментального, не овеществленного взаимодействия с миром, невербальной коммуникации, интуиции как уникального способа ориентации в социуме. Музыка всецело является поглощением духовного отношения человека к миру, озвучивает абсолютно все духовные стороны

деятельности, выступает мощным энергетическим фактором пронизывающим жизнь, включая также её составляющие, как представления об истине, счастье, любви, красоте, добродетели, нравственных, эстетических и мировоззренческих идеалах. Эти артефакты духовности не существуют сами по себе, не обитают в виртуальном пространстве, неотделимы от человека, в том числе и от телесной организации как живого существа.

Понять механизмы постижения духовной культуры через восприятие музыки вне осмысления телесных составляющих практически невозможно. В онтологической науке феномен телесности длительное время рассматривался односторонне как следствие одухотворённости тела, а само тело – как консервативный физический объект, не несущий духовной нагрузки, как иррациональное начало, стихия, источник хаоса, в противовес сознанию – как средоточию ясности, порядка и рациональности. Исключение телесного из духовной сферы, противопоставление его сознанию затрудняло осмысление таких творческих явлений, как восприятие музыки, оказывающей непосредственное воздействие на тело и только через него на сознание.

Отсутствие научно обоснованных представлений о природе телесного негативно отражалось на результатах специального и общего музыкального образования, подготовке слушателей к общению с искусством, развития способности музыкального восприятия. Истинные ценности музыкальной культуры остаются невостребованными в обществе, в том числе по причине неумения подключать к восприятию жизненный опыт, устанавливать взаимосвязь духовного и телесного в искусстве. По словам Е.В.Князевой: «Телесное сознание не только организует само себя, но и само на себя ссылается, строится через отношение самореферентности. Оно не просто черпает информацию из внешней реальности, но и создает новые связи внутри самого себя, а также связи себя со средой» [3,96]. «Сознание и материя, душа и тело в восприятии соприкасаются» – писал А.Бергсон [2, 98].

В настоящее время в эпистемологии утверждается телесно-ориентированный подход к исследованию когнитивных процессов, рассматривающий взаимодействие тела и сознания в контексте целостной системы познания. По словам И.А.Бесковой: «Телесное и есть ментальное, просто в другой форме проявления, что телесное и ментальное на некоем глубинном уровне – это одно и то же, и то, что нам известно как ум и тело, – просто разные формы манифестации *единого общего качества жизнненности: свойства быть живым*, – только такое понимание подводит нас к осмыслению того, какова же *подлинная* значимость изучения природы телесного для достижения адекватного понимания и самого человека, и его познавательной способности» [3, 13]. С ощущения собственного тела, рассматривания его начинается вхождение человека в жизнь. «Система «тело» находится во взаимодействии с окружающей средой и нуждается в постоянном обмене энергией (веществами) с ней.

Именно потому она подвержена постоянному влиянию раздражителей внешней и внутренней среды, которые *всегда* являются *новой информацией* и перерабатываются нейро-гуморальной системой организма» [5, 560]. Можно говорить о существовании нелинейной зависимости, существующей между телом и сознанием человека. «То, что познается и как познается, – пишет Е.Н.Князева, – зависит от строения тела и его конкретных функциональных особенностей, способностей восприятия и движения в пространстве <...> Познание человека телесно, ибо оно обусловлено эволюционно выработанными способностями человеческого тела видеть, слышать, ощущать» [3,29–31].

Для выявления духовно-телесных связей, возникающих в процессах общения с музыкой, мы используем такие понятия, как «интонационно-телесная взаимозависимость», «телесно-духовное познание», «архетипы коллективного бессознательного».

В основе культурно-антропологического основания музыкального восприятия, его коммуникативной направленности лежит интонационная теория музыки, согласно которой она рассматривается в качестве одной из форм проявлений интеллекта, взаимосвязи его с телесным сознанием человека. «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого,

но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих (форму элементов в свои музыкальные средства выражения)», – писал Б.В. Асафьев [1, 212].

Музыкальный звук как физическое явление становится первым телесным уровнем восприятия музыки. По словам В.В. Медушевского: «Энергии тела, души и духа, вливаясь в высоту звука, превращают её в тон, основу интонации, – в тон, который поистине делает и всю музыку» [6, 30]. С давних пор были замечены взаимосвязи восприятия с действием, движениями и телом человека. Они проявляются в разнообразных по формам реакциях моторики, дыхания, мускулатуры, кожи, вегетативной системы, обмена веществ. В телесных откликах получает выраженное отражение душевный склад личности, мир переживаний, психических процессов. «Чем одухотвореннее душа, – пишет В.В. Медушевский, – тем онтологически глубже, тоньше, невесомее и разветвлённое телесные отклики на её мысли и чувства. . .» [6, 9].

Духовное и телесное в восприятии объединено в единую систему с присущими для нее нелинейностью, наличием прямых и обратных связей, синергизмом взаимодействий. Музыкальный звук непосредственно обращен к телу, к телесной памяти человека, в равной степени одинаково подготавливающей к восприятию мышечную и духовную сферы слушателя. В таком контексте телесность выступает как знаковый объект, как аксиологический феномен, фиксирующий духовные отклики субъекта на интонацию музыки. Музыкальное сознание находится как бы между душой и телом, и это позволяет наблюдать за их взаимодействием в интроспективном анализе, естественном проявлении как единый «тело-образ». По словам Ю.Н. Холопова: «Наше «духовное тело» принимает форму, по возможности адекватную тому, что мы собираемся «вкушать» [8, 110]. То, что воспринимается в музыке и как осознается, зависит от телесной организации, от размещения тела в пространстве, а не только от знаний и эрудиции человека.

В современной психологии музыкального восприятия утверждается тезис о телесной природе музыкального восприятия, телесности сознания. Телесные ощущения рассматриваются не как случайные, стохастические проявления, а как уникальные параллельные языки музыки, способствующие распознаванию в ней душевных откликов человека [6, 8]. На их взаимодействиях основаны синергичные механизмы восприятия, самодостраивание художественных образов, актуализация психологических состояний и душевных переживаний человека.

Опыт музыкального восприятия закрепляется в теле как неизменяющаяся когнитивная составляющая, устойчивая звуковая константа познания, способствующая обнаружению личного начала в художественных образах искусства, духовных устремлений, близких человеку. «По мере того как моё тело передвигается в пространстве, все другие образы изменяются; образ же моего тела, наоборот, остается неизменным, писал А. Бергсон. – Мне, в итоге, приходится сделать его центром, к которому я отношу все другие образы» [2, 185]. Человек включается во взаимодействие с интонационными образами музыки целостно, душевно и физически, откликается телом, испытывает мышечные ощущения, пытается осмыслить содержание, дать эстетическую оценку. Эти духовно-телесные усилия невозможно разделить на поэтапные операции и алгоритмы действий. Они создают предпосылки для резонансного воздействия музыки на все этапы психики слушателя. Сложность исследования проблемы состоит в том, что этот опыт общения с музыкальным искусством не технологичен, не поддается алгоритмизации, представляет разновидность смутного познания, в котором сознание, интуиция и тело выступают как единое целое.

Попытки преодолеть протоинтонационный уровень телесного восприятия, приблизиться, минуя его, к ценностям музыкальной культуры не приводят к сколь-нибудь значимым педагогическим результатам. Именно здесь накапливается опыт творческой деятельности, необходимой для полноценного общения с музыкальным искусством в дальнейшем. Глаз и ухо видят и слышат только то, что может осмыслить мозг в чувственно-конкретной форме, «мы мыслим всем телом» (А.Н. Леонтьев).

Общение с музыкальным произведением начинается на телесно-моторном и соматическом уровнях, закрепляется в многочисленных видах невербальной коммуникации, включая движения голосовых связок, кинестетические ощущения, формы дыхания и пр. Они образуют поле творческих поисков, «непосредственно музыкального обнаружения человеческого интеллекта» [1, 212].

Эта концептуальная мысль учёного не получила в свое время должного научного осмысления и воплощения в практику педагогики музыкального восприятия. В стремлении достичь «быстрого» педагогического эффекта упускается из виду то, что, не задействовав телесно-мышечных усилий человека, энергии души, невозможно добиться положительных результатов ни в одном из видов созидательной деятельности.

Обусловленность музыкального восприятия комплексом телесно-духовных откликов подтверждается нейропсихологическими исследованиями специализаций левого и правого полушарий головного мозга, порождаемых ими процессов звуко-мыслового свертывания и конкретизации интонационно-образных смыслов музыки. Каждая из таких операций подкрепляется мышечными и психическими реакциями, соответствующими рядами ассоциативных представлений. Например, звуко-смысловое обобщение сопровождается телесно-моторными и эмоционально-чувственными ассоциациями, связанными с интонационным опытом человека (речевым, кинестетическим). Напротив, процессы конкретизации характеризуются аналитическими действиями, осознанием художественных средств, композиционных, жанровых и стилевых особенностей музыки, многочисленными уточнениями, связанными со сменой интонационных установок восприятия. «Интонационное предощущение музыки всплывает в сознании с лёгкостью: близость интонационной формы внутренней форме (то есть идеальным художественным энергиям) мгновенно смыкает духовное с материально-звуковым» [6, 153].

Уже в природе самого звука таится энергия непосредственного воздействия на мышечную систему человека, «приглашения» к диалогу с музыкальным содержанием минуя сознание. Логическая аргументация интонационно-звуковых структур наступает позже. Телесные реакции становятся опосредующим звеном между эмоциональным откликом слушателя и мышлением. Ими обусловлено вхождение в интонационно-образное пространство музыки, переживание, внутреннее созерцание, погружение в образный мир, рефлексия.

При удачно выбранном ракурсе восприятия диалогичность общения не ограничивается рамками художественного мира музыкального произведения, выходит далеко за его пределы, трансформируется в созидательный диалог тела и сознания. Опыт как одного, так и другого – характеризуется совершенно разными адаптационными механизмами и телесными техниками познания искусства. Так, тело выполняет функцию индикатора восприятия, его эмоциональной составляющей; сознание – детектора (отбора) ассоциативных представлений, их соответствия интонационно-образному материалу музыки. Опыт тела консервативен, формируется с первых дней жизни человека, практически не меняя выработанных стереотипов отклика на восприятие искусства, в то время как эволюция сознания не имеет временных, возрастных и социокультурных границ, непрерывно развивается под воздействием образования, искусства, науки, общения с другими людьми, самовоспитания.

В равной степени такому переосмыслению подвергаются реакции собственного тела. Вместе с тем, сознание не вступает в противоречие с собственным телом. Впитывая облагораживающую энергию музыки, оно освобождает его от бремени вещественности, наполняет жизненным тонусом, вовлекает в сотворчество, самоанализ восприятия. Этим объясняется неисчерпаемость познания образного материала музыки, постоянного обновления, обнаружения в нем новых смысловых ресурсов, чувств, мыслей, переживаний человека. Например, эволюция восприятия колыбельной песни в одних ситуациях восприятия ограничивается познанием бытового содержания жанра (подготовки ко сну); в других, связано с расставанием с прошедшим днем; в третьих, с последним днём

жизни. Не случайно заключительный хор № 78 из пассиона «Страсти по Матфею» И.С.Баха написан композитором в жанре колыбельной песни «Спокойно, сладко спи».

Общение с музыкальным искусством основано на взаимодействии как минимум трёх составляющих «Я» человека: тела, сознания и интуиции. Синергию их взаимодействия невозможно объяснить с позиций закрытой классической рациональности, исключая из научного познания присутствие случайности и субъективных факторов. В музыкальном восприятии они приобретают доминирующее значение. Воспринимая музыку, мы познаем не только непосредственно её содержание, но и самих себя, свое тело, а через него и собственный духовный мир.

Описание процессов, проявляющихся в динамике взаимоотношений субъекта раскрывающегося в искусстве духовных откликов, телесных реакций и интуиции человека, возможно в координатах синергетического исследования. Основанием для подобного утверждения служат *открытость* музыкального восприятия, *внешним* воздействиям (педагогика, критика, средств массовой коммуникации); *взаимодействие* множества составляющих: воображения, фантазии, объективного и субъективного; *наличие нелинейных связей* с другими людьми, носителями самых противоречивых суждений об искусстве. Восприятие музыки опирается на целостный жизненный опыт, а не на отдельные его элементы, порядок и хаос, интуицию и сознание, является открытой системой, органично включенной в круг систем более широкого порядка, всей художественной культуры. Поддерживая с ней постоянный информационный обмен, восприятие позволяет человеку устанавливать взаимосвязи с многочисленными артефактами музыкальной культуры на личностном духовно-телесном уровне.

Границы духовного и телесного при этом оказываются размытыми. Здесь трудно отделить одно от другого. Именно по этой причине процесс воспитания музыкального восприятия необходимо рассматривать холистически, целостно, в рамках единой системы телесно-духовного познания и эстетического переживания искусства. «... Сознание отелеснено, воплощено (embodied mind), а тело одухотворено, оживлено духом. Подвижность духа означает подвижность тела, и наоборот <...>. Тело и душа, мозг и сознание находятся в отношении циклической, взаимной детерминации» [3, 16, 21].

Невозможно обрести опыт сопереживания, эмоционального отклика на содержание музыки как самовыражения личности, не отработав эти процессы через механизмы телесного восприятия, в чем, собственно, и состоит основной пафос воспитания музыкальным искусством как духовного совершенствования жизни. Духовно-телесное общение с музыкой, как ничто другое более, предоставляет уникальную возможность самоощущения настоящего времени, реального присутствия в нём человека, согласования личностных жизненных устремлений с гуманистическими установками художественной культуры и социума в целом.

Литература и источники

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Кн. I, II. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бергсон А. Материя и память. Собр. соч. в 4 т. Т. I. – М.: Моск. клуб, 1992. – С. 159–325.
3. Бескова И.А., Князева Е.Н., Бескова Д.А. Природа и образы телесности. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 456 с.
4. Буева Л.П. Духовность и проблемы нравственной культуры // Вопросы философии. – № 2. – 1996. – С. 30–40.
5. Газарова Е.Э. Тело и телесность: психологический анализ // Психология телесности между душой и телом / Ред.-сост. В.П.Зинченко, Т.С.Леви. – М.: Аст, Аст Москва, 2007. – 732 с.
6. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Рус. яз., 1986. – 797 с.
8. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.
9. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К.: ЗАО «Совершенство» – «Fort-Royal», 1997. – 384 с.