

Алла Торопова

ИНТОНИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ПСИХИКИ В ГЕНЕЗИСЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена анализу и реконструкции генезиса музыкального феномена из универсальной интонирующей функции психики. Музыкальное сознание представляется как высшая психическая функция, обеспечивающая взаимодействие и поддержку остальных психических функций через знаково-символическую реальность бытия личности в культуре.

Ключевые слова: интонация; интонирование; символизированное переживание; музыкальность; языковость сознания.

Abstract. Article is devoted to the analysis and reconstruction of genesis of the musical consciousness from universal intonating function of psyche. The musical consciousness is represented as the highest psychical function providing interaction and support of other mental functions through a sign-&-symbolical reality of life of a person in culture.

Keywords: intonation; intonating; the symbolized experience; musicality; “*linguageness*” of consciousnesses.

Генезис
музыкального
сознания как
методологическая
проблема

Проблема реконструкции генезиса музыкального сознания не ставилась психологической наукой как отдельная исследовательская задача, в то же время обращение к музыкальным явлениям и символам как орудиям развития сознания и психики человека подчас встречается в исследованиях, находящихся на пересечении психологии и лингвистики, искусствоведения и моделей построения искусственного интеллекта, языкознания и биологии [1].

В музыкознании проблема генеза музыкальности рассматривалась в русле поиска истоков музыкального искусства как феномена культуры, а не как проблема филогенеза психики и ее функций.

В то же время, как в психологии, так и в искусствоведении и в лингвистике постепенно складывается общий предмет исследования, представляющий собой сложный феномен, изучение которого возможно в дискурсах различных наук – феномен «языкового сознания». Этот объект исследования включает в себя многие грани и явления разного порядка, отдельным феноменом в числе которых можно выделить музыкальность человека.

Генезис
музыкальности

Генезис музыкальности может быть реконструирован благодаря сочетанию как минимум двух основ-

ных методологий: методологии исследования происхождения музыкальных форм и явлений как феноменов культуры и методологии исследования языковых функций психики в фило- и онтогенезе. Оба потока, имеющих отношение к природе и сущности музыкальности, сливаются в определении «феномен музыкального сознания», которое является той инстанцией в психической реальности человека, что отвечает на вопрос: «Как акустико-физиологические явления становятся *значащими символами и орудиями развития “языковости” психики?*».

Феномен поля общественного сознания

Комплексная методология исследования феномена музыкального сознания оказалась созвучной позиции В. С. Мухиной в том, что «поле общественного сознания имеет материальные и идеальные носители, которые могут быть представлены как в реальностях предметного мира, образно-знаковых систем, социального пространства, в реальностях концептов, так и в реальности внутреннего духовного пространства отдельного человека» [2, с. 41].

Проблема и гипотезы происхождения музыки

Вопрос о происхождении музыки неоднократно поднимался в философско-эстетических и искусствоведческих трудах. Существование многочисленных гипотез происхождения музыкального искусства говорит о связях музыкального феномена с различными сторонами бытия человека. Но не сами бытийные пласты или реальности становления человека являются источником музыки.

Не рождается музыка и из самой музыки: условие ее появления в объективной реальности культуры следует искать в психических процессах преобразования и превращения различных граней внутренней и внешней реальности в музыкальные явления и образы.

Острую необходимость для музыкознания исследовать «сами психические феномены, которые далеко не всегда очевидны, а зачастую и просто скрыты в музыкальных процессах», ощущал теоретик музыки Э. Курт [3, с. 18]. Интересно, что, подчеркивая иррациональный характер психической жизни, ученый определяет свою позицию в подходе к ее изучению в ракурсе музыкальной психологии как пристальное исследовательское внимание к «прафеноменам». Э. Курт осознавал необходимость описать психические феномены, скрытые в музыкальных процессах, и объяснить их, «то есть понять предпосылки их возникновения» [3, с. 18].

В ряду гипотез о психологических предпосылках и источниках появления музыкального феномена в фило-

Происхождение музыки из ритмической согласованности действий

генезе выделяются некоторые общие тенденции. В ходе анализа остановимся на них поочередно.

Часть авторов стоит на позиции, что музыка и, соответственно, музыкальное сознание сформировались из *потребности согласования общих действий* (трудовых усилий, охотничьих действий или деятельности по защите территории). Такое мнение просматривается в работе К. Бюхера [4].

Я полагаю, что можно говорить о том, что музыкальное сознание зиждется на *тенденции к сотрудничеству, к социализации, на чувстве причастности* группе, коллективу, «племени». Эта первая гипотеза отражает наглядно-действенную грань музыкального сознания (общее *ритмизованное* манипулирование орудиями труда или охоты). Самый известный пример отражения грани музыкального сознания в фольклорном интонировании – русская народная песня «Дубинушка». Эта грань музыкального сознания актуализируется и в определенных современных музыкальных жанрах: в солдатских или походных песнях, в детских «трудовых», а совсем еще недавно – в пионерских песнях.

Происхождение музыки из потребности в самовыражении

Некоторыми авторами была высказана гипотеза, отразившая противоположную тенденцию развития психики через музыкальную деятельность как древнего, так и современного человека – выделение своего Я. Вторая гипотеза подчеркивает *тенденцию к индивидуализации, самовыражению, демонстрации своей особенности, неповторимости в звуко-интонационной активности*. С нею согласуется гипотеза Ч. Дарвина о том, что музыкальное искусство родилось из «половых призывов», когда пралюди старались пленять друг друга и музыкальными звуками, и ритмом [5]. Музыкально-художественное самовыражение как отражение тенденции к индивидуализации заметно в формах детского и подросткового фольклора, в авторской песне, не говоря уж о средневековых способах «привлечения партнера» и демонстрации своей индивидуальности при помощи серенад.

Обе обозначенные гипотезы отражают две стороны одного двунаправленного процесса развития психики: социализации – индивидуализации, или идентификации – обособления [2, с. 379–484]. Для меня важно отметить, что этот психический феномен лежит в основании развития той функции, которую я изучаю – интонирующей или интонационно-символической.

Далее обратимся к иным предтечам, указывающим на происхождение музыки.

Происхождение музыки из речи

Г. Спенсер считал, что *музыка рождена из звуков аффективно-возбужденной речи*, то есть в филогенезе следует за речью, как более органичная в выражении интенсивно-переживаемых чувств и различных эмоциональных состояний [6]. Композитор Р. Шуман высказывал подобную мысль о том, что музыка начинается там, где кончаются слова. В этой гипотезе читается акцент на большей способности невербального интонирования точнее выразить эмоциональное состояние. Это важный штрих к осмыслению изучаемой функции.

Происхождение речи из музыки

Другая версия заключается в том, что *прамузыкальный язык коммуникативных сигналов предшествует вербальной речи* (К. Штумпф, А. А. Леонтьев [7, с. 18–19]). Подтверждением этой гипотезы через изучение онтогенеза интонирующей функции могут служить данные японских исследователей о том, что дети до шести месяцев активнее реагируют на коммуникативные сигналы в пении, чем в речи, а после шести месяцев «переориентируются» на речь. Кроме того, косвенным свидетельством в пользу этой версии филогенеза интонирующей функции являются языки, обладающие тональной семантикой (зависимостью значения слова от звуковысотного положения в речи).

Музыкальная теория интонации
Б. В. Асафьева как основание изучения интонирующей функции психики

Б. В. Асафьев считал, что речь и музыка развивались автономно: «Музыка, конечно, не могла возникнуть из эмоционально возбужденной речи человека, так как и музыка, и речь (оба феномена сами по себе – А. Т.) основаны на способности осмысления и интонирования...» [8, с. 23], то есть от общей корневой коммуникативной направленности *интонирующего сознания*. Асафьев подчеркивал, что речевая интонация дает композитору богатый материал для «выжимки мелодического сока» из живой речи. Но это верно для развитых форм вокального искусства. На заре же развития интонирующего сознания речь и музыка зародились автономно, как параллельные линии развития коммуникации и интеллекта человека. Возможно, разные формы коммуникации имеют разные специализации: жесткий язык вербальной речи направлен преимущественно на передачу мыслей и понятий, а «мягкий язык» (по В. В. Налимову [9]) интонирования – преимущественно чувств, настроений и эмоций.

Общие основания языковой концепции сознания и музыкальности

В теоретическом обосновании языковой концепции развития сознания одну из ведущих ролей сыграл Ж. Лакан. Его основная проблематика – природа взаимоотношений между воображаемым, символическим и реальным, которые понимаются как основные планы

Язык как метод
познания через
мифотворчество

сознания человека. Достижением лакановских поисков сути сознания человека явилось, на мой взгляд, вызревание мысли, что важнейшим свойством человеческого сознания является его способность к порождению языков. По его мнению, в основе человеческой природы – *бессознательное*. И бессознательное – это *речь Другого*. Речь – в самом широком понимании, то есть интонированные языковые системы, вербальные и невербальные (музыкальные и пластические).

Заслуга Ж. Лакана также в том, что он увидел в художественном постижении и языковости сознания не только особую форму хранения знания, но и специфический метод познания, который может быть взят на вооружение самыми различными естественными науками, такими, как физика и химия, и даже такими логически строгими, как математика. Любопытно, что и сам Ж. Лакан, особенно в последних своих работах, пытался соединить математическую логику и поэзию и выразить концепции бессознательного в терминах математических высказываний, называя их «матемами» [10].

Я по-своему переставляю акценты в концепции языкового сознания Ж. Лакана, подчеркивая, что оно (сознание) не просто продукт языка, но через непрерывное языкотворение познает мир и себя, многократно концептуализируя его в разных языковых системах. Сознание не только отражает мир, а непрерывно его описывает в различных языках, что дает возможность рефлексии по поводу получающихся картин мира и активного взаимодействия с результатами собственного восприятия. Субъект проводит себя через собственные символические построения о мире в акте непрекращающегося мифотворчества.

Феномен
«языковости»
в широком
понимании

И. И. Земцовский считает, что «разнообразные параллели и сходства языка и музыки не могут служить аргументом в пользу зависимости музыки от языка или объяснимости одного через другое. Более существенно то, что музыка, как и все живое, обладает – опять же для живого – бесспорной языковостью. Человеческий язык – закономерное завершение *универсальной языковости*. Языковость – свойство не языка или речи, а *категория человеческого присутствия* (выделено мною. – А. Т.), восприятия. Музыка – не язык, но и она обладает *языковостью* в этом универсальном понимании. Языковостью обладают общение, поведение и т.д.» [11, с. 97].

И. И. Земцовский, следуя логике избегания слова «язык» по отношению к музыке и обращаясь к человеку, естественно выходит на теорию интонации, связан-

ную с именами Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева. «Суть интонирования как вида человеческого мышления – единство (совпадение) “музыкального” и “социального” (беру последнее широко, с включением культурных, этноисторических, психических факторов), ибо интонирование всегда содержательно (это входит в его атрибуцию), а содержание всегда конкретно (то есть “социально”, “этнично”, “функционально” и т.п.). Тем самым интонирование неизбежно несет информацию не только о музыкальном, но и о слитом с ним “социальном”, но – своими, чисто музыкальными средствами» [11, с. 100].

Музыка как феномен «мягких языков»

В. В. Налимов [9] и Ю. М. Лотман [12] предлагали применять к явлениям искусства (как и к музыкальной речи. – А. Т.) критерии как к феномену «мягких языков», то есть все же языка, но с многозначной и переносной системой означивания. Музыкальный язык, в таком понимании, становится системой не объективных, а субъективных значений, хотя и с элементами закрепленных языковых шаблонов (фанфары, *lamento*'зные романсовые обороты и т.д.).

Музыкальные способности – орудия развития музыкальной языковости

Рассмотрение музыкальности как проявления «языковости» психической организации человека никак не противоречит ее изучению с позиций специальных способностей. Музыкальные способности человека могут рассматриваться как орудия продвижения данной языковой функции в своем развитии к высшим уровням, где под высшими уровнями понимаются такие ее формы, которые способствуют опосредованному интонационному закреплению когнитивных и аффективных достижений человечества и отдельных личностей в объективированных музыкальных формах.

Происхождение музыки из специфических видов деятельности: игры...

Музыка, как и все искусство, происходит из *игры*, считал К. Гросс [7, с. 19]. Первые обряды, как, например, символически-ритуальное проигрывание процесса охоты, считают антропологи, создавали необходимый настрой *до* и помогали сбрасывать избыточные эмоции *после* охоты.

В. И. Мартынов также считает, что собственно *музыка, в отличие от пения*, родилась в состоянии сознания *человека играющего* [13]. Он пишет: «В отличие от современного словоупотребления, – оппозиция слов “петь” и “играть” отнюдь не сводилась к оппозиции вокального и инструментального исполнения, но обозначала некое более фундаментальное противопоставление» [13, с. 6]. Если *петь* – это означало *молиться*, то *играть* (на народных музыкальных инструментах) – *развлекаться, скоморошничать*. Таким образом, В. И. Мартыновым выделена *двойственная и противо-*

Противостояние
сакрального
и профанного
в генезисе
музыкального
сознания

речивая картина психических функций, лежащих в основании интонирования.

Словам «игра» и «играние» в древнерусском понимании приписывалось не только профанное, но порою и демоническое значение. Я полагаю, что если отвлечься от однозначного современного восприятия таких выражений, можно увидеть в таком мировосприятии понимание некоей психологической сути «играния» и, вместе с этим, «игрового интонирования». Играние и интонирование в этом понимании отождествляется с лицедейством, значит – притворством. Вот в чем, на мой взгляд, заключается демоническое значение *профанного интонирования* в противовес *сакральному, культовому*. Нарушение равновесия в эту профанную сторону в бытии и сознании человечества породило и новые формы «звучащего сознания», соблазненного искусностью: самоценность игры звуковых форм, сложность и «ребусность» сопряжения элементов языка, игра в означающей плоскости в отрыве от означаемой глубины.

Происхождение
музыки из магии

Согласно А. Л. Готсдинеру [7, с. 20], Ж. Комбарье, Р. Грубер, Н. Марра и другие считали, что синкретизис искусств и, в дальнейшем, *музыка родилась, в первую очередь, из магических ритуалов и духовной потребности в расширении сознания (трансценденции) и общении с высшими силами*. Магические ритуалы, позволяющие преодолеть чувство беспомощности перед неконтролируемой силой природы и стихий, по мнению этих авторов, явились колыбелью искусства. По моему мнению, этот источник происхождения музыкального сознания породил такую его грань, которая развита в культово-религиозной музыке.

Как уже говорилось, В. М. Мартынов считал, что основой пения является вопль души к Богу, обращение за помощью и стремление к религиозному единению – *со-причастности со-знаний*.

В противопоставлении *играющей и религиозной грани музыкального сознания* содержится старая *дихотомия человеческой природы*, замеченная еще древними и отразившаяся в мифах, в античной философии человека, в некоторых философских течениях XX века: признание наличия в смысловом устройстве человеческого сознания, в его чувствах и мотивации двух начал, согласно Ф. Ницше – *дионисийского и аполлонического* [14].

Дионисийское
начало в генезисе
музыкального
сознания

Дионисийское начало музыкального сознания порождает раскрепощающие образы, дает возможность выплеска эмоций и страстей, одурманивает и переносит в область свободного фантазирования, пьянящего весе-

ля, эйфории. Какими интонационными средствами? Всеми теми, что содержат в себе свернутое движение, ведущее к такому состоянию сознания, к трансу: вспоминаются вращения дервишей или шаманские повторяющиеся с нарастающей силой раскачивания пространства. В жанровом отношении – это чаще танцевальные жанры или ведущие свое происхождение от них (например, «Цыганская песня» Кармен Ж. Бизе из одноименной оперы). Это могут быть и военные «зажигающие интонационные формулы», как «Полет Валькирий» Р. Вагнера и скоморошеский «разгул», как в «Петрушке» И. Стравинского.

Аполлоническое начало в генезисе музыкального сознания

Аполлоническое начало музыкального сознания порождает образы сосредоточения, просветления, «резвения» и возвышения. В интонационных символах свернуто Слово, Логос, молитва, обращение, «воплъ» или приращение к таинству Присутствия. В жанровом отношении – это монолог или молитва, исповедь или проповедь, в отдаленной связи – любое гармонизирующее, утешающее, отрезвляющее, усмиряющее музыкальное произведение. Это и литургический С. В. Рахманинов, и некоторые прелюдии и фуги (es-moll'ная и b-moll'ная, например) И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира», и «20 взглядов Девы Марии» О. Мессиана, и «духовный стих» в русском музыкально-поэтическом фольклоре, и медитативные раги индийской музыки, и многое другое.

И то, и другое начала присутствуют в интонациях, формах и жанрах любого из направлений музыкального искусства, оба задействуются в методах и приемах арт-терапии и музыкотерапии.

Происхождение музыки из труда...

Согласно А. Л. Готсдинеру, как писал Г. В. Плеханов, в филогенезе «труд старше игры» и «труд старше искусства» [7, с. 19], *охотничьи песни и пляски были «вплетены в материальное производство», трудовую деятельность* и, добавим, отражают чувственно-эмоциональный ряд, сопровождающий трудовые процессы и сейчас («Нам песня строить и жить помогает!»). Но какая функциональная задача стоит за интонированием в процессе сопровождения трудовой деятельности людей? Об одной из задач уже шла речь в начале статьи, когда мы затрагивали такой исток интонационно-ритмического взаимодействия, как коллективная синхронизация усилий. Это внешний фактор обусловливания совместного интонирования («Эй, ухнем!»).

Интонирование эмоций как канал коммуникации

На специфически человеческий «внутренний» источник и фактор происхождения музыки и символического интонирования указывали многие авторы

(Б. В. Асафьев, А. Л. Готсдинер, Б. М. Теплов и другие): это *сугубо человеческая потребность в сочувствии, сопереживании, эмоциональном контакте*. Обмен эмоциями, чувствами, переживаниями и другой чувственной информацией породил развитие таких психических функций и процессов, как общение, понимание человека человеком, речь и музыкальное взаимодействие, а, значит, и музыкальное сознание.

Кроме того, *психологические предпосылки возникновения символического интонирования*, предшествующего музыке, были обнаружены и обобщены мною на следующих основаниях:

Интонирование
опыта телесности
бытия человека

Узнавание, управление, подчинение и развитие собственной телесности (координация физических действий), реализующаяся в аналоговых связях интонационных символов и движений. Психологическое воздействие танцевальных движений всех народов с соответствующим звуковым сопровождением – тому пример. Этот источник смыслового строения музыкального сознания можно назвать интонированием опыта *телесности* существования и именно благодаря ему музыкальная интонация содержит в себе *свернутое движение*, которое слушатель расшифровывает бессознательно и начинает либо подхлопывать ладонями, либо отстукивать ногой подразумеваемый шаг, либо пританцовывать.

Интонирование
опыта
ландшафтности
бытия человека

Ориентация, освоение и подчинение окружающего ландшафтного пространства с помощью звука – древнейший локационно-познавательный инструмент психики. Психологический смысл этнических стилей музыкального языка во многом определяется ландшафтом их территории, например, «долинные», «равнинные» культуры и культуры «горные» отличаются соответственно тенденциями к линейности и «горизонтальному измерению» музыкального образа или – к «вертикали», гармоническому мышлению в интонировании. Этот источник смыслового строения музыкального сознания можно назвать интонированием опыта *ландшафтности* существования.

Интонирование
опыта социального
взаимодействия

Взаимодействие, вступление в контакт, обмен эмоциональными посланиями с представителями общества своих и «чужих» отражает коммуникативную функцию интонирования. Психологический смысл «племенных» типов музыкальной интонационности в присоединении или отделении от Других. Этот источник смыслового строения музыкального сознания можно назвать интонированием опыта *социального взаимодействия*.

Интонирование
опыта мистической
сопричастности

Опыт измененных состояний сознания, контакт с непознаваемыми силами и энергиями, «пиковые переживания», способствующие просветлению, озарению, открытию – всему тому, что называют иногда сверхсознанием – также *интонируется* человеком. Этот источник смыслового строения музыкального сознания можно назвать интонированием опыта *мистической сопричастности или пиковых переживаний*. При этом сами звуковые символы обогащаются и отягощаются высшим смыслом только благодаря использующему эти интонации сознанию. Лама Анагарика Говинда пишет: «...сила и воздействие мантры зависят от духовной установки, знания и ответственности данного человека. Шабда, или звучание мантры – это не физический звук (хотя и может сопровождаться таковым), но духовный» [15, с. 209]. И еще важная мысль, акцентирующая развитие внутренних психических феноменов интонирования: «Мантры действуют не в силу собственной магической природы, но исключительно благодаря и посредством всецело воспринявшего их разума. Сами по себе они не обладают никаким запасом энергии; они – лишь средство для концентрации уже существующих помимо нас сил» [15, с. 209].

Функция
преодоления
«немоты» психики

Перечисленные истоки во многом пересекаются, взаимообуславливаются и взаимодополняются. И все же они, объясняя природу музыкальных символов, не объясняют, в чем их общий знаменатель, та общая составляющая всех перечисленных психических феноменов, породившая *феномен музыкальности* в филогенезе и онтогенезе становления человеческого сознания.

Я думаю, что этим общим знаменателем является *функция интонирования как акта обратной связи* для всех остальных психических отправления и явлений. Ее можно объяснить как своеобразную «эхо-локацию» происходящих психических процессов, она сопровождает становление эмоциональной сферы в спонтанных выкриках и гулениях, кличах и столах, когнитивной сферы в звуковом сопровождении интеллектуальной активности или тупика, сопровождает мотивационно-волевые акты или отказ от них. Она точнее отражает происходящие интрапсихические процессы, чем речь, даже единицы речи – слова – могут менять свое значение благодаря сопровождающему речь интонированию. Стало быть, функция интонирования во всех его проявлениях – *звукопись течения психической жизни*, всех отраженных в сознании реальностей – то есть *преодоление «немоты» психики*. Немоты не в ее акустическом

только смысле, а немоты как факта психической реальности, где все психические функции и процессы могут существовать только под контролем «обратной связи», которая обеспечивается внутренней перцепцией – болевой, кинестетической. Такую же функцию выполняет интонирование.

Интонирование как «внутреннее делание»

Звуковой символ, по Ламе Анагарика Говинда, лежит в основании становления сознания, как «процесса одухотворения индивидуализированной космической целостности» [15, с. 207].

Я полагаю, что акт переживания субъекта становится актом становления сознания в творческом процессе звуко-символического «наименования, формулирования», то есть интонирования. Каждая интонированная сознанием «вещь опыта» становится смысловым «веществом сознания», определяющим его бессознательные «установки на», и принадлежит сознанию интонирующего как *индивидуальный словарь озвученных переживаний*, то есть его *языковое сознание*. Таким образом, акт интонирования становится уже не только аффективно-интеллектуальным актом, актом познания, но и актом «*внутреннего делания*».

Человек начался с плача

Я принимаю идею М. К. Мамардашвили о том, что человек начался с плача по умершему [16]. То есть человек состоялся в процессе интонирования переживаний, легших в психическое основание символической деятельности сознания («плач» – один из древнейших жанров музыкального фольклора).

Делание, или самоосуществление (самосозидание или саморазрушение) в процессе интонирования переживаний происходит по разным каналам: как энергообмен со средой, как приобщение к более общему слою переживаний (к племенному мифу через участие в нем), как разотождествление, перенос внутреннего опыта переживаний в символический пласт межличностного «инобытия», тем самым ослабление «внутреннего давления» интенсивности эмоций.

Энергетическая концепция «делания человека» и включения психических функций

Энергетическая составляющая природы человека была предметом пристального внимания в антропологической теории духовной психологии исихазма. В ее концепции человек движим в становлении облика своей психической жизни энергиями трех видов: *естественной, противоестественной и сверхъестественной* [17]. *Энергия естественная* питает *естественные потребности жизнеобеспечения субъекта*; *энергия противоестественная* питает и активизируется *страстями* человеческими, создающими «опухоли» на естественной

структуре личности; *энергия сверхъестественная* питает и питается *высшими духовными источниками*.

Интонирующая функция сознания и ее реализация в становлении и развитии личности также *многоэнергийна*, то есть взаимодействует с энергиями различных источников. Этот мотив изучения музыкального сознания наиболее отчетливо звучит в последних трудах В. В. Медушевского [18]. Данное учение об *энергийном облике человека* и обусловливании им смыслового устройства музыкального сознания может быть применено к анализу *роли интонирующей функции психики человека во внутреннем делании и утверждении собственной природы* в какой-либо из названных энергий.

Интонирование
в ряду психических
функций

Интонирующая функция как вообще языковая не противостоит существующим психическим функциям (мышлению, восприятию, интуиции, чувственному переживанию и общению) и функциям сознания (отражательной, порождающей, регулятивно-оценочной, рефлексивной и духовной), а создает особый символический материал, в котором выражаются и отрабатываются эти функции.

Дефиниция интонирующей функции может быть определена как *вневербальная категоризация переживаний и явлений внешней и внутренней психической жизни субъекта, семьи, клана, рода и этноса* в языке интонаций и развернутых интонационных формах, закрепленных в культуре.

Путь становления интонирующего слоя сознания таков:

- 1) субъективная спонтанная интонема, маркирующая переживание;
- 2) культурно-обусловленная и отработанная в социуме приблизительная интонация;
- 3) фиксированный музыкальный символ и его «знак» (закрепленный в устном ритуале или письменной форме).

На уровне культурно-закрепленной интонации интонирующая функция психики становится уже *высшей психической функцией – музыкальным сознанием*.

Музыкальное
сознание как
высшая психическая
функция

Таким образом, я считаю правомерным выделить в музыкальности два слоя:

- 1) *праслой – интонирующее сознание или его функция*, которое является общей основой для многих выразительных форм искусств, не только музыки (но и танца, жеста и пластики, речевой декламации);
- 2) *слой культурно-обусловленный – собственно музыкальное сознание в его символах и знаках*.

Интегральные составляющие музыкального сознания

Переживание как «единица» интонирования

Я считаю, что *музыкальное сознание*, действующее произвольно и опосредовано через интонационные символы и знаки, можно считать частью общечеловеческой знаковой реальности, наряду с речью, и потому – *высшей психической функцией*. Она сопряжена с общественным полем существования музыкальных знаков и символов и произрастает из общего слоя первичных психических функций, а именно – интонирующей функции психики.

Музыкальное сознание в качестве высшей психической функции, сопряженное с речью своей знаковостью, реализует процессы познания и экспрессии интонированных переживаний, сохранения их в музыкальном символе и воспроизведения в воображении или реальном исполнении.

В образах и структуре музыкального сознания переплетены следующие составляющие:

- *биодинамическая* (двигательно-пластическая «мышечная» экспрессия свернутых в интонациях движений и физических состояний тела в пространстве, в том числе гравитационных ощущений);
- *аффективная* (эмоциональная текучесть или стабильность чувств, выраженные в протоинтонациях);
- *когнитивная* (структурные элементы музыкальной ткани: интонационные паттерны, фразы и темы музыкальной речи, композиционные схемы и фактура изложения, описывающие их понятия);
- *духовная* (высшие онтологические и религиозные состояния, составляющие надтекстовые суммарные эффекты от встречи означающих эти состояния звуковых символов с готовым к их восприятию сознанием, имеющим опыт таких состояний).

Единицами «измерения» реализации интонирующей функции в музыкальном явлении может считаться *символизированное переживание*. Переживание как единство знания и отношения, аффекта и интеллекта, телесно-двигательного его проживания и языкового выражения организует смысловую структуру музыкального сознания, именно переживание сворачивается в интонационном символе, музыкальном образе, процессуальной стороне музыки. Выше я уже подчеркивала, что в интонационной форме музыкального образа заложено двигательное ощущение или синестетический ансамбль ощущений, эмоционально-чувственное переживание ситуации и его речевая экспрессия, отнесение данного переживания к какому-либо классу или категории явлений, уже имеющих в опыте субъекта.

Орудия онтогенеза
интонирующей
функции

Это значит, что в музыкальном сознании (как и в развитии сознания вообще) опорными «орудиями» и рычагами развития могут быть как моторно-интонированные переживания и их образ в телесной памяти (например, движения шага, марша или танца), они же могут стать когнитивным понятием («танец», «марш», «жанр») и абстрактным интонационно-обобщенным чувственным образом, служащим основой для смыслового структурирования музыкального «потока». Аффективное жизненное переживание, художественно интонированное (в искусстве для детей, например), становится как бы эмоциональным импринтингом для создания бессознательных установок на определенную стилистику выражения чувств и эмоций. Так пра-языковое интонирующее сознание становится определенно-языковым, отшлифованным определенной традицией, культурой и типичными языковыми средствами.

Понятия и категории духовные, не имеющие для личности подчас сенсорного и смыслового наполнения, в акте музыкального интонирования и соинтонирования могут стать чувственными эталонами для душевно-телесного настроения на соответствующие состояния сознания, необходимые для подключения к высшим энергиям (сверхъестественным, по представлениям исихазма, изложенным выше).

Символогенез
музыкального
сознания

Объективировано интонированное переживание воплощается в реальные звуковые формы музыкальной культуры – ее жанры, формы, мелодические и ладовые структуры, ритмо-интонационные и тембровые «знаки». Интонация как экспрессивная основа музыки является единицей структуры музыкального сознания, способа досознательной (то есть довербальной) символизации переживаний и в дальнейшем развитии личности эти «кирпичики символагенеза» являются инструментами языкового символаобмена со средой (обществом и культурой).

Это значит, что человек является интонирующим, «языковым» существом с самых первых мгновений жизни и обладает «задатками» для интонационного рождения в любую культуру. Культура, ее музыкальный язык и устройство лишь отсекает от универсальной интонирующей функции психики «все ненужное», лишнее на данном историческом и социокультурном фоне. Это значит, что музыкальное сознание в потенциальности обладает бесконечным вероятностным развитием своей системы языковых средств, ограниченной только опытом переживаний и их стереотипизацией в культуре.

	<p>Зачем такая функция – вынесение в знаково-символическую реальность многообразия жизненных и художественных переживаний – появилась в филогенезе человеческой психики и заново рождается в онтогенезе?</p>
Интонирование переживаний как механизм антропогенеза	<p>Есть несколько антропологических версий необходимости природе человека музыкального сознания и самой музыки как части знаково-символической реальности:</p>
Музыка как зеркало самопознания	<ul style="list-style-type: none">• музыка как «другая реальность» дает возможность <i>самопознания</i>: увидеть себя, свой род, свой народ, человечество, заключенные в интонационных символах бессознательного как в «зеркале интонационной формы»;
Музыка как самотерапия	<ul style="list-style-type: none">• музыка дает возможность <i>самотерапии</i> (регуляции состояний, трансформации, коррекции, реабилитации через механизмы катарсиса, компенсации и т.д.), позволяющей вернуть и тренировать динамическую устойчивость психики;
Музыка как внешняя память	<ul style="list-style-type: none">• музыка есть «<i>внешняя память</i>» человечества, сохраняющая в своих музыкальных произведениях антропологически значимые психические программы, состояния, процессы, образы, переживания, которые могут быть утеряны «внутренней памятью», генетической и родовой памятью индивидов;
Музыка как управление будущим	<ul style="list-style-type: none">• музыка есть <i>скрытое управление будущим</i>, поскольку смена стилей подчас объясняется не причинами в прошлом культуры, а «притяжением будущим» (выражение Н. А. Бернштейна), неким предвосхищением, музыкально-стилевой «пропедевтикой» общественного сознания. Так, через воображаемые образы на сцене музыкального сознания могут решаться глобальные антропогенетические задачи;
Музыка как энерговыигрыш при маркировке состояний сознания	<ul style="list-style-type: none">• музыка и интонационно-музыкальный символ есть <i>один из способов негэнтропийного взаимодействия с окружающей жизненной и информационной средой</i>. Это значит, что музыкальный символ как свернутое переживание дает экономию энергии, <i>энерговыигрыш при воспроизведении</i>, позволяющем входить в нужное психическое состояние через символ, а не в реальном акте повторного развернутого переживания. Так, в ритуалах поминовения плач по умершему символически разворачивает образы памяти и переживания утраты вместо того, чтобы заново переживать <i>в реальности</i> понесенную утрату. Комплекс чувств потери в фольклорных традициях «проигрывается» в инобытии музыкального пространства, освобождая человека от реальных жизненных депрессий и скорбей. Это реализуется в народной традиции, например, в Духов день (день поми-

Стадии генезиса
музыкального
сознания

новения предков). Ярким примером «энерговывыгрышного вхождения» в нужное возвышенное состояние при православной литургии является интонирование-распевание «Символа веры» и других молитв и песнопений. Интонация-призыв муллы с минарета также служит цели быстрого достижения необходимого для утренней молитвы состояния сознания верующих.

Развитие интонирующей функции в феномене музыкальности может быть структурировано по следующим пластам:

- *архаический пласт*, характеризующийся гомогенностью, нерасчлененностью, совпадением музыкального и жизненного пространств (суперпозиция *поглощенности личности потоком бытия*);

- *ритуальный пласт*, несущий разделенность посредством музыки сакрального и профанного пространств Бытия (суперпозиция *партиципации – причащения личности к надбытийным религиозным переживаниям*);

- *художественный пласт музыкального сознания*, отчуждающий музыкальные явления в сферу искусства, выносящий их в «художественное пространство», управляемое собственными «искусственными», кристаллизовавшимися законами (суперпозиция *коммуникации автора, исполнителя и слушателя*).

Архаический пласт
музыкальности

Архаический пласт интонирующего сознания доступен для наших интеллектуальных реконструкций только благодаря свидетельствам антропологов, изучающих культуры народов, движущихся в своем «хронотопе», не совпадающем с нашим представлением о прогрессирующей эволюции. Европейские ученые, разделяясь во мнении – считать эти культуры отсталыми или нет, все же называют данные типы культур *архаическими*.

Существенным для исследования происхождения музыкального сознания и для понимания скрытых детерминант в современной его форме является свойство синкрезиса праформ интонирующего сознания. Образ переживания, движение (действие, жест) и интонирование в звуке – это единицы, формы интонирующего сознания, еще не разделенные в архаичном сознании на отдельные выразительные акты. Этот первичный синкрезис выражения смысла объясняет для нас природу внутренних праформ современного музыкального высказывания: в образе, в его внутренней форме уже содержится движение, жест и интонация.

Если на *архаичной фазе* развития музыкального сознания в филогенезе нет отделенности индивида от

Ритуальный пласт
музыкальности

мира, звучит мир во мне и я в мире, нет *я* и *не-я*, звуко-символическое переживание и есть проживание части жизни (это как гуление ребенка, спонтанное интонирование жизненных процессов), то на последующих исторических фазах происходит изменение диспозиций субъекта музыкального сознания и музыки как объекта.

В фазе развития музыкального сознания, которую мы обозначили как *ритуальную*, интонирование несет в себе функцию отделения мирского, профанного бытия и надбытия, сакрального пространства сверхсознания. На этом уровне звуко-символическое интонирование приобретает значение подключения к иным, сверхъестественным энергиям и смыслам. Этот пласт интонирующего сознания является ведущим во многих традиционных культурах, предпочитающих внешнему «цивилизованному» (эстетико-техническому) развитию музыки движение внутрь культуры, к сохранению традиций, в глубину сакральных пространств.

Г. Орлов в книге «Древо музыки» приводит рассказ антрополога Эдварда Холла о своем визите к индейцам племени пуэбло. Он прибыл к ним, чтобы присутствовать при рождественской танцевальной церемонии, но провел в ожидании и неведении несколько часов, когда она вдруг началась без предупреждения.

«Для пуэбло события начинают происходить, только когда время для них созрело и никак не раньше... После многих лет подобного опыта ни один белый человек не решится гадать, когда может начаться та или иная танцевальная церемония. Те из нас, кто понял это, знают, что танец не начинается в определенное время. Он не связан ни с каким расписанием. Он начинается, когда необходимые условия готовы» [19, с. 171].

Признаки
ритуальной стадии
развития сознания

Алан Мерриам пишет со ссылкой на традиции двух других племен американских индейцев: «Музыка не абстрагируется от своего культурного контекста; ее не считают отдельным предметом, но рассматривают как часть много большего целого. Необходимо решительно подчеркнуть здесь, что наши критерии “эстетического” – западного происхождения. Если признать психическую дистанцию одним из факторов западного представления об “эстетическом”, то этим племенам эстетическая установка неизвестна» [20, с. 69].

Это справедливо по отношению ко множеству как «примитивных», так и высокоразвитых древних культур, стоящих в оппозиции к западной цивилизации. При всем многообразии и глубоких различиях их мифологий и верований, обычаев и социальных структур,

всем им присущ комплекс типологических особенностей, которые тесно взаимосвязаны и, фактически, представляют собой разные грани единого целого (единой структуры гене́за музыкального сознания – А. Т.):

1) все эти культуры живут в качественном интуитивном времени, которое густо насыщено всевозможными переживаниями, значениями и определяется не часами, а вызреванием событий и их интонированных символизаций;

2) все виды активности – в том числе музыкальной – ритуализованы и редко представляют собой деятельность, не связанную со священными традициями;

3) для членов такого культурного сообщества характерна высокая степень участия в коллективном ритуальном действовании: разделения между музыкантом-певцом, танцором, художником и аудиторией не существует;

4) не существует и искусства как отдельной сферы человеческой деятельности: яванцы говорят: «У нас нет искусства – все, что мы делаем, мы стараемся делать как можно лучше»;

5) то, что в современном западном сознании квалифицируется как произведение искусства – как предмет, обладающий определенными характеристиками, свойствами и ценой – в иных культурах является актом восстановления динамического равновесия между человеком и общиной, общиной в целом и сверхличными силами и смыслами, взаимодействующими по принципу «здесь и сейчас» [20].

Художественный
пласт
музыкальности

Художественный пласт характеризует *доминанта игрового начала в интонировании*. Трансформация природы музыкальности человека как *человека, молящегося* на музыкальность, *человека играющего* привела к художественно-эстетическому отношению к интонированию.

Прибегнем к точным словам Г. Орлова для наиболее выпуклого описания *художественной стадии гене́за музыкального сознания*. «Мы привыкли время от времени отправляться в концертный зал, театр, музей или кино, чтобы утолить жажду прекрасного, развлечься или просто исполнить светский долг. Решившись пожертвовать живыми впечатлениями, мы можем остаться дома и насладиться их высококачественными суррогатами – послушать концерт по радио или телевидению, поставить запись, перелистать альбом художественных репродукций. Мы вполне освоились с ролью потребителя. Художественные “блага”

доставляются нам в готовом к употреблению виде; мы довольны, получая ожидаемое, и нимало не смущаемся своей полной непричастностью к созданию этих художественных сокровищ, их абсолютной неизменностью и безразличием к нашему присутствию или отсутствию. Эта ситуация разделения и односторонней доставки художественных благ потребителю материализована в архитектурном решении пространства большинства традиционных “храмов муз” с “ничейной полосой” просцениума, отделяющей приподнятую ярко освещенную сцену или эстраду от затемненного зала. Исполнительская практика, свободная от всяких ограничений, отвечает только запросам потребителя. Любое произведение может исполняться в любое время и в любых обстоятельствах. Концертные программы планируются на много месяцев вперед, как расписания поездов и самолетов. Сжившись с этой средой, трудно поверить, что бок о бок с ней, а иногда и в ее окружении, существуют культуры, в которых пение, игра и танец интимно и неотделимо связаны с определенными моментами и местами. Их критерии “верного” места и времени почти непостижимы» [19, с. 98].

Является ли художественность интонирования целью или вершиной генезиса музыкального сознания?

Анализируя эмпирию современной социокультурной среды и музыкальной практики, мы приходим к выводам, что происходит смена и этой формации музыкального сознания на новый вид и формирующийся пласт, который можно было бы обозначить как *матричная формация музыкального сознания*. Она характеризуется совершенно новыми для музыкальной культуры в историческом времени чертами: доминантой компиляции музыкальных текстов, вероятностной моделью смыслов (игрой в случайный результат художественных акций – перформансов), утратой индивидуального авторства, сплошным цитированием и аллюзиями.

Антропологические роли человека интонирующего

Из приведенных данных складывается линия генезиса музыкального сознания, отражающая смену антропологических ролей *homo-musicus*, каждая со своим набором характеристик и типов поведения при интонировании, отношением к смыслу звуковой символизации и коммуникативной позицией:

- человек естественный;
- человек молящийся;
- человек играющий;
- человек конструирующий.

В смене стадий – пластов музыкального сознания – можно усмотреть и еще один штрих, говорящий о переносе акцентов: человек музицирующий прежде воспри-

нимал себя, в первую очередь, «человеком, делаемым музыкой», с переходом в художественный этап превратился в «человека делающего музыку», искусного мастерового. Но *делание музыкой* личности осталось в бессознательном фоновом воздействии во всех случаях музыкального взаимодействия, в некоторых случаях и областях общественной практики эта функция выходит на первое место (общее музыкальное образование, арт-терапия, музыкотерапия). «Каждая болезнь – музыкальная проблема; излечение – музыкальное разрешение... Природа – эолова арфа, она – музыкальный инструмент, звуки которого, в свою очередь, служат клавишами высших струн в нас самих» (из «Математических фрагментов» Новалиса, перевод Ал. В. Михайлова [21]).

Полифоничность
музыкального
сознания

В современном музыкально-культурном пространстве выделенные стадии генеза интонирующей функции музыкального сознания сосуществуют в отдельных пластах и субкультурах. В акте звуко-символического интонирования событий психической жизни человека звучит различное количество «голосов культуры» и их сочетаний. Это явление психической жизни человека, как одно из ее качеств, было точно обозначено М. Бахтиным *полифоничностью сознания*. Это означает, что индивидуальное музыкальное сознание вступает в диалог, как внешний, так и внутренний, с этими голосами. Из них и складывается *музыкальное сознание личности* и, смеем заметить, *общая структура личности субъекта этой полифонии*.

Генезис
музыкального
феномена психики
(резюме)

Обсуждение истоков, объясняющих происхождение *музыкального интонирования*, позволяет автору считать этот феномен не только *высшей психической функцией*, но и *системным организатором психической жизни личности, ее интонированной сущностью*.

В процессе приобретения сложного опыта интонирования от рождения до смерти происходит постоянное развитие знаково-символической и интонирующей функций психики.

В *генезисе музыкального сознания как высшей психической функции* разворачивается первичная функция психики – *интонирующая* – как психический феномен, обеспечивающий проявление универсальной *языковости сознания*.

Прочие функции сознания – *отражательная, порождающая, регулятивно-оценочная, рефлексивная и духовная* – осуществляются в ней через *интонирование опыта соответствующих переживаний*, тем самым преодолевается «*немота психики*».

Для всех форм интонирования, рожденных в антропогенезе, можно применить схему условного разделения на образующие, выделенные А. Н. Леонтьевым: *чувственную ткань* (то есть порождение реальными ощущениями), *язык значений* (интонационный словарь) и *личный смысл* (опыт переживаний субъекта).

Корневой функцией музыкального сознания является выразительное интонирование опыта переживаний, как актуальных, так и «отсутствующих» (прошлых, родовых), переводящих бытийные переживания в символический план, что позволяет считать глубинной сущностью музыкальности – *символизацию переживаний в опыте интонирования*.

Музыкальное сознание может быть реконструировано и осмыслено в своих *исторических стадиях развития* от *архаической*, через *ритуальную* и *художественную*, к *новейшей матричной*, каждая из которых остается в виде *пласта в современной структуре музыкального сознания общества и личности*.

1. Черниговская Т. В. Эволюция языковых и когнитивных функций: физиологические и нейролингвистические аспекты: Автореферат дис. ... доктора фил. и биол. наук. – СПб., 1993.

2. Мухина В. С. Личность: Мифы и Реальность (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты). – 2-е изд., исправл. и доп. – М., 2010.

3. Курт Э. Музыкальная психология: Области и границы музыкальной психологии // Альманах музыкальной психологии. – М., 1994.

4. Бюхер К. Работа и ритм. Роль музыки в синхронизации усилий участников трудового процесса. – М., 2011.

5. Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных // Ч. Дарвин. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных: Соч. Том V. – М., 1953. – С. 681–922.

6. Спенсер Г. Происхождение и деятельность музыки // Научные, политические и философские опыты. Т. 2. – СПб., 1989. – С. 161–175.

7. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М., 1993.

8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Книги первая и вторая. – 2-е изд. – Л., 1971.

9. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. – М., 1979.

10. *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М., 1995.
 11. *Земцовский И. И.* Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. – Вып. 8. – СПб., 1996.
 12. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. – М., 1992.
 13. *Мартынов В. И.* Пение, игра и молитва в русской богослужбенопевческой системе. – М., 1997.
 14. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру. – СПб., 2000.
 15. *Лама Анагарика Говинда.* Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб., 1993.
 16. Цит. по: *Зинченко В. П.* Посох Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической психологии. – М., 1997.
 17. *Хоружий С. С.* К феноменологии аскезы. – М., 1998; *Хоружий С. С.* Духовная практика и «отвержение чувств» как феномены энергийной антропологии. Компаративный анализ [Электронный ресурс] // Либрусек. – URL: <http://lib.rus.ec/b/235223> (дата доступа: 20.11.2011).
 18. *Медушевский В. В.* Внемлите ангельскому пению. – Минск, 2000.
 19. *Орлов Г.* Древо музыки. – 2-е изд., испр. – СПб., 2005.
 20. *Мерриам А.* Антропология музыки // Альманах музыкальной психологии / HOMO MUSICUS / Ред. сост. М. С. Старчеус. – М., 1994.
 21. Цит. по: *Чередниченко Т. В.* В режиме музыкального времени. Фрагменты из новой книги «Музыкальный запас. 70-е» // Новый Мир. – 2001. – № 8.
-