

СФЕРА БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБЩЕНИИ

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена проблемі несвідомого у сфері музичного спілкування. Пропонується систематизація видів несвідомого, від підпорогового рівня сприйняття до складних співвідношень мовного порядку. Система охоплює рівні: нейропсихологічний, відчуттів, музичних емоцій, смислового слуху, образного процесу.

Ключові слова: музика, несвідоме, психологічний підхід.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме бессознательного в сфере музыкального общения. Предлагается систематизация видов бессознательного, от подпорогового уровня восприятия до сложных соотношений языкового порядка. Система охватывает уровни: нейропсихологический, ощущений, музыкальных эмоций, смыслового слуха, образного процесса.

Ключевые слова: музыка, бессознательное, психологический подход.

SUMMARY

The article devoted to the problem of the unconscious in the field of musical communication. It proposed systematization of kinds of unconscious, from the sub-threshold level of perception to the complex relations of linguistic order. The system covers levels: neuropsychological, feelings, music, emotions, sense hearing, imaginative process.

Key words: music, unconscious, psychological trend.

Никакое искусство не может быть самим собой без восприятия его человеком. Даже понятие звука или краски означает взаимодействие с реципиентом, иначе это будет физическая частота колебаний или участок светового спектра. В музыкальном искусстве происходит общение композитора-исполнителя-слушателя во всех направлениях и пересечениях. Но почти всё, традиционно изучаемое в этом общении, относится к области сознательного. Между тем, бессознательное присуще искусству органически, и поле его в структуре восприятия по величине превосходит поле сознательного. Сделаем попытку в систематическом порядке рассмотреть именно фактор бессознательности в человеческом общении с искусством музыки.

Определим, что с психологической точки зрения *сознательное* – это совокупность всего того, в чем субъект отдает себе отчет, *бессознательное* - совокупность психических явлений, актов и состояний, о которых субъект не отдает себе отчета. Термин «бессознательное» в соответствии с наиболее общими установками российской психологической науки, мыслится как обобщающий, включающий в себя «подсознательное», «неосознаваемое», «интуитивное», «непроизвольное», «автоматически воспринимаемое», «подпороговое» и другие виды безотчетного восприятия. К субсенсорным воздействиям относятся, в частности, влияния ультразвука и инфразвука. Частоты их колебаний в основном выходят за пределы обычного слухового человеческого восприятия. Но они вносят свою эмоциональную окраску в музыкальный звук. Например, инфразвук у хорошего баса входит в «акустический столб» его голоса. Введенный умелым певцом в определенной, небольшой мере, он усиливает богатство тембра, выразительную впечатляемость пения артиста, помогает воплотить музыкальный образ¹. Однако если доза

¹ См.: Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. М.-Л.,1977.

инфразвукового воздействия намеренно дается с превышением естественной нормы, эффект может быть и эмоционально-отрицательным. Это возможно в технических электроакустических условиях. Например, если в электронной студии специальным датчиком сверхнизких частот на человека направляется один лишь инфразвуковой «луч» в превышенном, «невокальном» диапазоне, реципиент, совершенно не слыша его своим слухом, начинает испытывать какое-то беспокойство, тревогу, его как-то «ломит» - по непонятной, не воспринимаемой органами чувств, причине. Считается, что такой способ воздействия использовался в американских фильмах, показывающих ужасы, разрушения, - для большей впечатляемости ленты у зрителей.

Примерно так же можно говорить и о внедрении ультразвука в «звуковой столб» голоса певца. Он составляет там также необходимый компонент .

Бессознательное на нейропсихологическом уровне восприятия

От простейших реакций психофизиологического порядка перейдем к весьма сложным преобразованиям в нейробиологической области, которые также сказываются на музыкально-смысловом восприятии. И те, и другие процессы не доходят до уровня ощущений, остаются вне участия органов чувств, и целостному восприятию безразлично, проста или сложна его подпороговая основа.

Рассмотрим чрезвычайно важное для операций музыкального восприятия явление *спатииализации*.

Спатиализация (от англ. *space* - пространство), или опространствование, - происходящий при музыкальном восприятии переход явлений временного параметра в явления пространственного параметра. С физической точки зрения, все в музыке имеет только временные характеристики: сам звук - определенная частота колебаний, все пропорции формы имеют временное выражение. Но физический аспект охватывает только сугубо материальную сущность этого искусства и лежит за чертой музыки как психологического явления, то есть за пределами искусства как такового.

С этой позиции и обнаруживается парадокс музыки как «временного искусства»: музыкальное произведение входит в человеческое сознание в первую очередь через *пространственные* представления, с условным, локальным и специфическим включением *временного* фактора.

Чтобы показать преобразования спатииализации, выделим два важнейших композиционных уровня - звука и архитектоники.

Звук со всеми градациями его высотности как явление психологического порядка возникает в результате работы нейронных кодов. Когда физическая частота колебаний достигает большого накопления - начиная с 32 ударов в сек. и более (64, 128, 256, 512, 1024 и т. д.), для упрощения работы мозга временной код там заменяется на пространственный, в этом случае имеющий более простые структуры. Операция нейронных переключений остается за порогом человеческого восприятия, и в этом смысле она совершенно бессознательна. Само же образующееся таким путем пространство не является реальным, оно перцептивно, и ныне может быть названо *виртуальным*. И оно *не трехмерно*, а *одномерно*: единственная его координата - вертикальная.

Включение пространственного кода, развертывающего представления зрительного опыта человека, приносит свои содержательные элементы при восприятии музыки.

На уровне звука поддержка пространственным кодом дает ему такие характеристики, как «звуковысотность», «высокий звук», «низкий звук», «широкий» и «узкий интервал», «плотный» и «разреженный аккорд», «тесное» и «широкое расположение голосов», «восхождение» и «нисхождение мелодии», «перекрещивание голосов», «вертикальная перестановка голосов», «зеркально-симметричное расхождение мелодии и баса» и т.п. Все подобные характеристики - пространственные. И они на бессознательном уровне привлекают пространственную эстетику, активно «работающую» в музыке. - красоту зеркально-симметричных линий голосов и полифонических перестановок голосов.

Спатиализация в аспекте *архитектоники* формирует пространство, измеряемое не по вертикали, а по горизонтали. Пространство это - также перцептивное, виртуальное, создаваемое нейронными кодами. Понятия, которые закрепились в этом виде пространства, - форма-кристалл, симметрия периодическая и зеркальная, обрамление, арка, репризность, симметричная трехчастность, концентричность, цепная форма и др. Как видим, они имеют пространственную характеристику. В качестве наиболее устойчивой схемы архитектоники выступает последовательность АВА. Это пространство тоже *не трехмерно, а одномерно*: его единственная координата – горизонтальная.

В области музыкальной архитектоники так же активно «работает» зрительно-пространственный эстетический опыт. Даже само становление музыкальных форм, например, в классицистский период шло с намеренной ориентацией на зрительные представления: здание с двумя крылами, туловище с двумя руками (у французских энциклопедистов). В музыкальной форме композиторов разных времен и народов на много веков закрепились репризность, которая самим фактом своего существования противоречит якобы «временной природе» музыки. Человек, имеющий дело с музыкой, факт репризы, зеркально- симметричного закругления формы воспринимает либо бессознательно - как высокое эстетическое качество произведения, - либо сознательно - как возвращение или утверждение первоначальной музыкальной мысли-темы. Но само явление спатиализации, превращения временных процессов в пространственно представимые, остается за порогом его восприятия, бессознательным.

Музыкально-бессознательное на уровне ощущений

Здесь мы остановимся на двух важнейших условиях музыкального восприятия, когда слуховые ощущения порождают реакции *ритмомоторики* и *дыхания*.

Значение ритмомоторной реакции для акта восприятия и эмоционального переживания музыки исследовано довольно обстоятельно. Наша задача - рассмотреть это восприятие как слой музыкально-бессознательного. Фундаментальные выводы о роли ритмомоторики в контакте музыкального звучания со слушателем были сделаны еще Б. Тепловым в книге «Психология музыкальных способностей» (1947)².

Имеет смысл процитировать резюме параграфа «Ритм и моторика». «Восприятие ритма обычно включает те или другие двигательные реакции. Это могут быть видимые движения головы, руки, ноги, или даже качание всем телом или, - наиболее часто, - не проявляющиеся вовне «зачаточные» движения: голосового, речевого и дыхательного аппарата, мышц конечностей, глубоко лежащих мышц грудной клетки и брюшной полости. <...> Большинство людей *не осознает этих двигательных реакций* (курсив мой. - В.Х.), пока внимание не будет специально обращено на них. Попытки подавить моторные реакции или приводят к возникновению таких же реакций в других органах, или влекут за собой прекращение ритмического переживания. <...> Нельзя просто «слышать ритм». Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его «сопроизводит», «соделывает». <...> *Музыкально-ритмическое чувство должно прежде всего проявляться в том, что восприятие музыки совершенно непосредственно сопровождается теми или другими двигательными реакциями, более или менее точно передающими временной ход музыкального движения, или - говоря другими словами - что восприятие музыки имеет активный, слухо-моторный характер*»³.

Теплов, говоря о факте «соделывания» при восприятии ритма, отмечает еще одну особенность, происходящую в процессе моторного переживания ритма. После того, как слушатель вошел в восприятие музыки через ритм, он может отключиться от начального его репродуцирования. «... Для того чтобы уловить данный ритм, «схватить» его, войти в него, необходимы двигательные ощущения. Но когда «ритмическое восприятие установилось», неизменно продолжающийся ритм может поддерживаться в сознании без каких бы то ни

² Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 2003.

³ Там же. С.216-217.

было двигательных ощущений, с помощью только слуховых и зрительных ощущений и представлений»⁴.

О том, что именно ритм - тот рычаг, которым исполнитель управляет слушательским залом, говорил своим ученикам Г. Нейгауз. С помощью этого рычага происходит настройка эмоционального ощущения зала на эмоциональный заряд исполнителя. И процесс полноценного слушания концерта, понимание залом артиста сопровождается одновременно тем или иным коллективным «соделыванием» эмоциональных импульсов исполняемой музыки.

Интегрирующую роль моторного фактора среди всех других (голосовых, жестовых) подчеркивает Д. Кирнарская⁵.

Способность музыки к сильному воздействию на человека, без, казалось бы, материального «прикосновения» к нему, веками порождала и поддерживала идеалистические представления у философов. Тут был как бы наглядный пример внечувственного, чисто идеального бытия: звучит музыка, действует невещественными своими звуками - и человек проникается строем самых разнообразных чувств. Ни одно искусство, как музыка, не становилось таким постоянным объектом идеалистической философии. И только психологические исследования бессознательных, но реальных и очень активных моторно-эмоциональных воздействий, подвели твердую научную базу под объяснение необъяснимой власти музыки над человеческой душой.

Еще одним фактором бессознательного в музыкальном восприятии выступает человеческое *дыхание*. Оно представляет собой такое сопровождающее движение, какое всегда скрыто, не проступает на поверхность. И оказывается важнейшим условием правильного слушания концертов именно академической культуры, поскольку эта культура требует неподвижного состояния слушающей аудитории. По всей вероятности, на этой культуре сказалась ее генетическая связь с установками христианской церкви, которые требовали усмирения всяких физических движений во время молитвы и храмового пения.

Обратим внимание, что Англия была страной, где огромный социальный след оставило господство пуритан, вместе с влиянием англиканской церкви, и как раз в века, непосредственно предшествующие развитию культуры концертных залов с конца XVII века. Пуританское ограничение свободы личности во всем - не только во внешних движениях, но и во вкусах, манере поведения, думается, сказалось и на дисциплине во время концерта. До настоящего времени английские посетители концертов отличаются высочайшей строгостью поведения: идеальная тишина в зале и неподвижность позы во время слушания. То же можно сказать и о швейцарцах, воспитанных когда-то жесточайшим кальвинизмом.

Собственно говоря, в дыхании моторика также по-своему оказывается задействованной. Но она совсем иная, чем скрытые движения «в конечностях или брюшной полости» (по Б. Теплову). В виде естественного эксперимента можно представить какой-либо хороший современный концерт, скажем, клавирабенд А. Любимова в Малом зале Московской консерватории. Внимательная публика встраивается в импульсы, подаваемые его игрой, и легко и незаметно дышит вся одинаково в темпоритме исполняемого произведения. А Любимов, держа это коллективное внимание, управляет им, демонстрируя все интонационные оттенки в задуманном прочтении произведения. При этом он, конечно, думает о воспроизводимом музыкальном образе и, вероятно, совершенно интуитивно руководит дыханием слушающей массы.

Аудитория Любимова в Малом зале может считаться весьма подготовленной, состоящей отчасти из профессионалов. Но такая же спаянность слушателей с исполнителями наблюдается и в аудиториях, заведомо неподготовленных. Примером могут послужить концерты Молодежной филармонии Московской консерватории с приглашением студентов

⁴ Там же. С.215.

⁵ Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. М.,1997. С.80.

немузыкальных вузов, когда многие из них слушают академическую музыку вообще впервые. Один из случаев таков. Выступает виолончелистка О. Галочкина, которая задает своей игрой удивительно свободное, широкое дыхание. Музыка слушается всеми легко, каждая новая исполнительская фраза, интонация падает на какое-то естественное, ритмически подготовленное ожидание. А чтобы никому не слышимый, абсолютно внутренний ритм этого дыхания ощущался еще более четко, артистка делает плавные повороты корпуса виолончели влево-вправо, то есть подкрепляет коллективное дыхание своим внешним исполнительским движением.

Конечно, «восприятие дыханием» - достаточно сложный и неодинаковый процесс. В одних случаях слушатель вместе с исполняемой пьесой дышит ровно и незаметно, в других (при очень тихом звучании) «затаивает дыхание» и переводит его только по окончании формы, в третьих, при бурном, активном музыкальном движении, не может сразу встроиться в этот поток. Но обычная в академическом концертном зале массовая «перестройка дыхания» между частями произведения или целыми сочинениями - показатель весьма активной внутренней дыхательной реакции людей при восприятии музыки.

У некоторых музыкантов дыхание публики оказывается в поле их творческого внимания. Такова С. Губайдулина: слушатель, его восприятие составляет компонент ее композиторского творчества. У нее есть понятие «талантливый слушатель» - тот, которому она адресует свое музыкальное «мыслечувствие». По ее представлению, человек, приходящий на концерт, непременно должен быть внутренне к нему готов: люди, не настроенные на музыку, могут сбить дыхание зала, и произведение нужным образом не прозвучит.

Возможно, Губайдулина столь осознанно относится к сопровождающему дыханию по той причине, что она ввела в свои произведения, и вокальные, и инструментальные, элементы разнообразного дыхания - пение и шепот с придыханием, вдохи и выдохи хора (в «Посвящении Марине Цветаевой»), имитации вдохов и вздохов мехами баяна (в «Семи словах» для виолончели, баяна и струнных). В связи с тем, что композитор особое значение придает паузам, в которые берется дыхание исполнителя, у нее есть выражение - «сюита дыханий». А если дыхание столь значимо как элемент музыкальной выразительности на эстраде, оно не может не контактировать с дыханием слушателя в зале, проникая во внутрь его ощущений.

Бессознательное в музыкально-эмоциональном восприятии. Эмоциональный слух

В связи с музыкально-эмоциональным воздействием мы переходим на психологический уровень, значительно более сложный, чем «ощущение». Здесь участвуют не только данные, приносимые органами чувств человека, но и социальный опыт человека, воспринятая им культура.

Эмоциональная выразительность в музыкальном искусстве выступает в качестве неотъемлемого содержательного элемента. Ученые, изучающие эмоциональную информацию как компонент невербальной коммуникации, пишут о ее достаточной произвольности и бессознательности.

Обратимся к концепции В. Морозова, изложенной в его книге «Искусство и наука общения: невербальная коммуникация»⁶. Исследователь указывает, что все виды невербальной коммуникации обладают следующими особенностями: «эволюционно историческая древность по сравнению с вербальной речью; независимость от семантики речи (слова могут значить одно, а интонация голоса - другое); *значительная произвольность и подсознательность* (курсив мой, - В.Х.); независимость от языковых барьеров»⁷.

Классифицируя виды эмоций, Морозов в качестве важнейших выделяет радость, печаль, гнев, страх и так называемую нейтраль. Нейтраль берется условно, как показатель

⁶ Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М., 1998

⁷ Там же. С.17.

слабо выраженной эмоции, в то время как даже самое спокойное состояние все же является состоянием эмотивным. Исследователь отмечает, что каждая из основных эмоций обладает психоакустическими характеристиками. По интегральному спектру голоса различия таковы: «... Для гнева характерно усиление высоких обертонов, что приводит к увеличению звонкости, «металличности» тембра, а для страха - наоборот - сильное падение высоких обертонов, что делает голос глухим, «тусклым», «сдавленным». Радость приводит к смещению формантных частот в более высокочастотную область, в результате того, что человек говорит как бы «на улыбке»». Сила голоса и особенно динамика ее изменений также существенны для различения эмоций: «Так, для печали характерна слабая, а для гнева - увеличенная сила голоса и т. п. Изменение силы голоса во времени - весьма информативный показатель: медленные ее нарастания и спады (также и высоты тона) характерны для печали («плачущие интонации»), а резкие взлеты и обрывы - для гнева»⁸. Автор книги подчеркивает высокую надежность в восприятии таких эмоций, как гнев и страх по сравнению с эмоцией радости. Причина заключается в том, что первые обладают большей социально-биологической значимостью - как сигналы угрозы и опасности, - чем эмоция радости - сигнал комфорта и удовольствия⁹.

Морозов вводит важное новое музыкально-содержательное понятие - *эмоциональный слух*. Он дает ему следующее определение: «эмоциональный слух (ЭС) - это способность к определению эмоционального состояния говорящего по звуку его голоса. В музыкальном искусстве ЭС - это способность к адекватному восприятию и интерпретации тонких эмоциональных оттенков музыкальных звуков»¹⁰. И добавляет: «В теоретическом плане ЭС определен как сенсорно-перцептивная часть системы невербальной коммуникации, специализированная к адекватной оценке эмоциональной информации в звуковой форме»¹¹.

Одаренность к эмоциональному слуху Морозов рассматривает в качестве важнейшей способности музыканта-профессионала. Им введена даже определенная система тестов для определения этой способности у вокалистов, поступающих в Московскую консерваторию. Без какой-либо специальной подготовки абитуриент по записи на пленку определяет фразу, исполняемую с той или иной эмоцией. «Гнев» или «страх», «печаль» или «радость» он опознает сугубо интуитивно, полагаясь на свой жизненный и художественный опыт.

Морозов утверждает, что звучание человеческого голоса дает информацию о многих объективных данных человека: о поле, возрасте, росте, весе. Причем, эти свидетельства достаточно ясно улавливаются, даже речь говорящего записывается в инверсии, от конца к началу, то есть, ее вербальный смысл не влияет на интонационный характер.

Через эмоциональное содержание интонаций музыка способна интуитивным, бессознательным путем запечатлеть и раскрыть огромное многообразие субъективного

Пять типов интонаций в коллективном бессознательном.

Смысловой слух

Многочисленно построена пентада типов музыкальных интонаций: 1) эмоционально-выразительный, 2) предметно-изобразительный, 3) жанровый, 4) стилевой, 5) композиционный. Она была проверена в порядке естественного эксперимента на опыте сотен музыкантов-профессионалов. В процессе такой проверки подтвердилось, что именно эта типология отражает архетипы музыкальных интонаций, присутствующие в «коллективном бессознательном» людей, вовлеченных в академическую музыкальную культуру.

Скажу о характере естественного эксперимента. Слушателям предлагаются музыкальные примеры в виде законченных тем на каждый из 5 типов. Например, на эмоциональную интонацию - «Не томи, родимый» из «Жизни за царя» М. Глинки, на

⁸ Там же. С.29.

⁹ Там же. С.43.

¹⁰ Там же. С.44.

¹¹ Там же. С.44.

изобразительную - «Музыкальная табакерка» А. Лядова, на жанровую - Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, на стилевую - Вакханалия из «Самсона и Далилы» К. Сен-Санса, на композиционную - целотоновая «гамма Черномора» из «Руслана и Людмилы» М. Глинки. Объявляется типология 5 видов, без пояснений. А для того, чтобы слушающие заранее не знали, на какой именно тип играет пример, образцы даются вперемежку, и слушатели должны самостоятельно отнести музыкальную тему к тому или другому типу. Каковы же даются ответы? На все 100% у всех без исключения групп слушателей услышанные примеры точно относятся к соответствующему, запланированному мною типу. Таким путем обнаруживается феномен *смыслового слуха* и существование совершенно определенных *интонационных архетипов в коллективном бессознательном музыкального опыта*. Здесь используются известные термины К. Юнга, но понятие архетипа берется в измененном значении: как смысловая ячейка, порожденная одним из нескольких наиболее типизированных ракурсов содержательного мышления в музыке.

В связи с доказательством существования музыкальных интонаций-архетипов можем снова утверждать первичную бессознательность восприятия музыкального смысла. А также - уточнить ту сферу, в которой размещается музыка: местонахождение музыки - не в нотах, а в музыкально-слуховом опыте людей.

Бессознательность фигуρο-фоновых соотношений при распознавании интонаций-архетипов

Следует выяснить, каков механизм именно данного распознавания какого-либо из пяти типов интонаций в коллективном бессознательном. Ведь если исполняется тема трио «Не томи, родимый», слушатель понимает, что он слышит прежде всего здесь оперный номер и на этом основании мог бы назвать эту интонацию жанровой. Слушатель-профессионал хорошо слышит композиционные характеристики отрывка: тональность b-moll, тактовый размер 6/8, мелодический рисунок с симметричным движением сначала вниз, затем вверх, тембры вокальных и оркестровых голосов, определенный регистр и т. д. Исходя из этих характеристик, профессионал мог бы отнести интонацию к композиционным, причем разных типов: звуковысотной, мелодической, ритмической, тембровой и т. д. И вообще всю музыку рассматривать только как проявление композиционной семантики.

Возьмем следующий тип - изобразительный, на примере «Музыкальной табакерки» Лядова. В комплексе музыкальных элементов присутствует, помимо изобразительности, также и жанровость, к тому же подтвержденная подзаголовком «Вальс-шутка», эмоциональная окраска - легкость, игривость, изящество. В композиционном отношении наличествует мажорный лад (A-dur), со своеобразным гармоническим штрихом - «органым пунктом» внутри фактуры на VI ступени, усиливающим диссонантность всех гармоний, также - тактовый размер 3/8, мелодия, сливающаяся с побочными голосами фактуры, высокий, «игрушечный» регистр фортепиано и т.д. Однако слушающие - все как один! - не идут на этот дробностный перечень разных составных элементов и отвечают однозначно, выбирая главный, здесь - *изобразительный* признак интонации, как основу музыкального смысла.

Точно так же может быть поставлен вопрос и обо всех остальных музыкальных примерах - на жанр, стиль, композиционные элементы.

Почему же при распознавании содержательного типа отбрасываются все характеристики темы, кроме одного? Потому что музыкальный образ обладает *цельностью и единством содержания*.

При восприятии музыкального образа активно работает психологический механизм «фигура-фон», а также - принцип «часть вместо целого», то есть, известное еще с эпохи средневековья *pars pro toto*, так называемая «брита Оккама». В русском фольклоре существует близкая по смыслу поговорка - «узнай сороку по хвосту». Как известно, природа любит экономить, и для восприятия явления наше подсознание мгновенно схватывает его главный, центральный, определяющий признак, оттесняя все остальные на роль побочных,

сопутствующих, на периферию сознания. Главный признак - это «фигура», побочные - «фон».

Ценным трудом на эту тему по отношению к зрительному восприятию является книга российского психолога А. Ярбуса «Роль движений глаз в процессе зрения»¹². Найдя лабораторный способ фиксации движений взгляда при рассматривании пространственных объектов, исследователь получил наглядные объективные данные, в частности, о выборе точек этого рассмотрения. Подсознательно, непроизвольно все испытуемые сосредоточивали внимание на самых важных смысловых элементах изображения. Например, на репродукции картины И. Шишкина «Утро в сосновом бору» точками направленного зрения были только медвежата на деревьях: глаза направленно смотрели лишь на фигуры зверей, а все остальное - деревья, трава - не фиксировалось, охватывалось боковым зрением. Аналогичным было рассматривание фотографии девушки с большими выразительными глазами: взгляд смотрящих переходил с одного глаза на другой - и только, а на всем остальном поле фотографии не было положено ни одной линии, фиксирующей взгляд. Ярбус констатирует: изучение записей движений глаз говорит о том, что глаз задерживается неравномерно на элементах объектов - к одним возвращается по много раз, на другие не обращает внимания¹³. Смотрящий же уверен, что внимательно рассмотрел всю репродукцию или фотографию.

В области музыкального восприятия оригинальная разработка принадлежит М. Старчеус - «Системы фигуно-фоновых связей в музыке (к проблеме направленности произведения на слушателя)»¹⁴. С помощью экспериментального метода ей удалось проследить маршруты внимания реципиентов при восприятии музыкальной фактуры, разграничить различные типы фактурных структур по этому признаку (главные и побочные голоса), показать, в частности, структуры, допускающие вариативность маршрутов при их восприятии.

Доказанная исследователями избирательность психологического внимания, делающаяся совершенно бессознательно, когда выделяется важнейшая «часть вместо целого», когда главный смысловой элемент выводится на роль «фигуры», а сопутствующие получают функцию «фона» (при условии рельефности самой структуры), устанавливает *общую закономерность человеческого восприятия*, не зависящую от зрительного или слухового способа рецепции. Именно такая избирательность и позволяет формироваться *определенным, а не расплывчатым музыкальным смыслом*. Она позволяет существовать четким смысловым музыкальным архетипам в коллективном бессознательном.

Бессознательное в образно-выразительном процессе

Как происходит удержание интонационно выраженного смысла в процессе развертывания произведения, складывания его в эстетически законченное целое?

Здесь следует учесть факторы начальной образно-выразительной или семантической установки, образно-выразительного или семантического ожидания, соответствующего процесса и итогового целостного результата. Назовем эти этапы для краткости «образная установка», «образное ожидание», «образный процесс» и «целостный образный результат», или «содержание как кристалл».

Сначала скажем об «образной установке». Психологическое понятие установки, как *состояния готовности к реагированию определенным образом* (разработано Л. Ланге, Д. Узнадзе и его школой), с успехом может быть применено к прослеживанию музыкально-смыслового восприятия как процесса. С самого начала звучания произведения возникает исходная психологическая нацеленность на определенный музыкальный образ, воспринятый через определенную, «установочную» музыкально-выразительную интонацию.

С музыкально-содержательной позиции именно в начальной музыкальной теме произведения появляется та установка на образный смысл, которая в первый же момент

¹² Ярбус А. Роль движений глаз в процессе зрения. М., 1965.

¹³ Там же. С. 125.

¹⁴ Старчеус М.С. Системы фигуно-фоновых связей в музыке (к проблеме направленности произведения на слушателя). Дис. канд. иск. Минск, 1982; она же. Слух музыканта. М., 2003. Гл. 4, § 2.

четко и конкретно утверждается в восприятии и на основе которой складывается образное ожидание. Происходит музыкально-смысловая экспозиция. Здесь и улавливаются те интонационные архетипы, о которых шла речь при характеристике пяти типов интонаций академической музыки - эмоциональный, изобразительный, жанровый, стилевой, композиционный или их комплексы. Они воспринимаются обычно бессознательно, если к этому не привлекается специальное экспериментаторское внимание.

Образное ожидание также идет на бессознательном уровне. На этой фазе восприятие ждет от дпящегося музыкального произведения подтверждения правильности своей исходной, экспозиционной установки. Воспринимающий музыку уже настроился определенным образом на пластику произведения, в нем подсознательно включилась моторика определенного рода, соответствующее «музыкальное дыхание».

На этапе «ожидания» важно учесть, что слушающий здесь иногда вносит поправки, *перестройку начальной установки*. По какой-либо причине, зависящей либо от неточной установки, заданной исполнителем, либо от собственного невнимания или неопытности, слушающий интуитивно улавливает, что возникшее у него ожидание не подтверждается продолжением музыкального произведения, ему противоречит. Тогда он ретроспективно переоценивает свою образную установку, мгновенно меняет ее на «*образ продолжения*» произведения и устраняет внутреннее смысловое противоречие, достигая внутреннего согласия с течением музыки.

В результате состоявшейся правильной «образной установки» и ее подтверждения «образным ожиданием» разворачивается психологический «*образный процесс*», приводящий в итоге к складыванию *музыкального образно-эстетического целого*.

Об «образном процессе» с психологической позиции находим яркие характеристики в работах В. Медушевского. «Для композитора образ- замысел - путеводная звезда, сияющая цель, направляющая поиски и обеспечивающая преемственность этапов сочинения. Так осуществляется и контроль за смысловым соответствием деталей целому в начальных эскизах и в окончательной шлифовке. Одномоментный образ предельшимого целого вспыхивает с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (готовность к действию - перцептивному в данном случае - психологи называют установкой); звучащее воссоединяется с отзвучавшим»¹⁵.

Разворачивание же интонаций-обобщений и составляет сам «образный процесс».

Последняя фаза образно-выразительного процесса - *целостный эстетический результат*, или *содержание как кристалл*.

По прошествии или развернутой темы, или какой-либо музыкальной формы, когда смысловая архетипическая интонация пройдет сквозь весь музыкальный текст до завершения синтаксического порядка, ее смысл оказывается оптимально закрепленным в восприятии. Если это эмоциональный архетип, как в трио «Не томи, родимый», то «грустное настроение», как определял эту эмоцию сам Глинка, станет глубоким переживанием слушающего. Если же изобразительный, как в «Музыкальной табакерке», - будет непреложно воспринят остроумный образ механической игрушки. Если жанровый (Марш Прокофьева) - слушатель активно-двигательно внутренне «промарширует» в триумфальной поступи этой музыки, если стилевой (восточный), - проникнется чувством пряной экзотики, а в случае композиционного (целотоновая гамма) - прочувствует странную искусственность последования звуков.

Для обрисовки указанной целостности в интонационном поле музыки Медушевский применяет термин «*генеральная интонация*»¹⁶. Смысловая закономерность, которая приводит к концентрированному «содержанию как кристаллу», состоит в том, что генеральная интонация, начинающаяся исходным, одномоментно воспринимаемым смысловым архетипом, не должна меняться на протяжении всего образного процесса, до

¹⁵ Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 150.

¹⁶ Медушевский В. Интонационная форма музыки. С.74.

синтаксического завершения музыкального построения. Это понятно: вклинение в «Не томи, родимый», скажем, восточной Вакханалии из «Самсона и Далилы» породит такой развал музыкального смысла в форме-кристалле, что будут убиты оба архетипа, какими бы яркими они ни были каждый в отдельности. Выдерживание же единой генеральной интонации, установленной в начале, подтвержденной дальнейшим интонационно-образным процессом и его восприятием, до момента окончания художественного конструкта, образует выразительно-содержательное музыкальное целое - как эстетически законченный результат.

Может показаться, что при такой сложной психологической «работе», какая сопутствует обычному музыкальному восприятию, слушание музыки должно перейти в сферу интенсивной деятельности мысли, непременно вербализоваться, обрасти символами, условными значениями. Но это в обычных условиях не является сколько-нибудь «обязательным». Здесь следует учесть известную асимметрию воспринимающего органа - человеческого мозга. Дело в том, что сама музыкальная интонационность как таковая по своей природе обращена не к логическому «левому мозгу», а к конкретно-чувственному правому. Мы не берем здесь восприятие музыканта-аналитика, который в этом случае перебрасывает свое восприятие также и в понятийное левое полушарие.

Снова обратимся к Медушевскому, сформулировавшему эту специфику музыкально-интонационного «мышления». «Почему восприятие музыки менее всего напоминает принятие некоторого сообщения, а переживается скорее как прозрение, духовное видение невидимого? Сокрытость художественного содержания музыки связана с его обращенностью к недоминантному полушарию мозга - а в его функции не входит словесно-понятийный анализ, реальное осознание. Внутренний мир музыки распредечивается втайне от вербального, «левополушарного» мышления. Правый мозг - база конкретно-чувственного мышления, он охватывает мир в целостных образах и фиксирует его с помощью интонационно-пластических языков культуры»¹⁷.

«Сокрытость» музыкального содержания и есть результат пребывания его в невидимой сфере бессознательного, раскрывающей себя подобно прозрению, озарению.

Проведенным рассмотрением уровней бессознательного в процессе обычного слышания музыки, от субсенсорного уровня до образного, мы раскрыли весьма сложную вертикаль ступеней музыкально-содержательного восприятия. Если бы она была лестницей сознательного, то слушание концерта или музыкальной записи превратилось бы в сущую головоломку. Но именно в силу бессознательного характера восприятия всех показанных ступеней иерархии в их одновременности, вся эта «работа» производится без напряжения рассудка, как бы без его ведома - в силу естественной природы человека. Музыка, благодаря бессознательному свойству важнейших ее восприятий, и способна доставлять *удовольствие в общении с ней*, вовлекая в коммуникативный художественный процесс несметные массы людей.

¹⁷ Там же. С.166.