

Психологические предпосылки музыкального эффекта в свете общей концепции продуктивной деятельности

Источник: Вопросы психологии. 1981. № 4. С. 80–90.

В обширной музыковедческой литературе важное место занимает психологическая проблематика, включающая такие вопросы, как воспитание музыкальных способностей, классификация людей в зависимости от индивидуальных особенностей возникающих при слушании музыки ассоциативных потоков, влияние опыта и тренинга на оценку музыкальных произведений, динамика эмоциональных процессов и внимания при восприятии музыки [34], [39]. В плане решения прикладных задач изучается роль музыки на производстве [3] и в клинике [38]. Особое значение все исследователи придавали так называемому музыкальному эффекту, выражающемуся в том, что сила обаяния музыки сочетается с разнонаправленной повелительной силой.

Речь идет об описанных в научной литературе многообразных и диаметрально противоположных воздействиях, оказываемых музыкой на человека, — ее способности возбуждать и успокаивать, вызвать напряжение и чувство безопасности, пробуждать активность и расслаблять, вселять мужество и делать покорным, приводить в экстаз и погружать в меланхолию, обострять ум и отуплять, объединять людей в едином благородном порыве и толкать на неблагоприятные поступки, просветлять мысли и опьянять, поднимать боевой дух и изнеживать [7; 182], [18; 56–81], [25; 32, 102], [21; 58], [12; 38], [19; 130], [4; 265], [26; 72] (в специальный сборник [17] вошли соответствующие фрагменты из сочинений наиболее значительных писателей).

Психологическое объяснение музыкального эффекта, очевидно, предполагает включение его в более широкий теоретический контекст, в свете которого становится возможным не просто объединить наблюдаемые явления в стройный ансамбль, но и увидеть их органическую связь даже с отдаленными, на первый взгляд, фактами. Вместе с тем возможность приложения психологической теории к такому замечательному и общепризнанному феномену, как музыкальный эффект, служит серьезным подтверждением ее адекватности и эвристической ценности.

Какие же существуют объяснения музыкального эффекта? Как и при решении других психологических проблем, в первую очередь выделяются два крайних подхода — мистический взгляд, согласно которому музыка есть «образ души» [31; 219], а слушание ее есть общение с высшей реальностью, не имеющей, как выразился Э. Т. Гофман, «ничего общего с внешним чувственным миром» (см. [4; 116]), и механистический взгляд, уподобляющий реакцию на музыку «нервному тону» (см. [19; 139]) или удовольствию, получаемому от обоняния духов, теплой ванны и т. п. [21; 254], [29; 3]. [\[:80\]](#)

Для объяснения музыкального эффекта привлекались различные психологические концепции. Сторонники ассоциационизма усматривают его причину в свя-

зях, которые в силу смежности образуются между определенным звукорядом и теми или иными переживаниями [16; 16], [33; 107–108], [12; 70]. Если следовать логике ассоциационизма, надо признать, что впечатление производит не сама музыка, а только те события, которые как-то совпали с ней во времени; при такой трактовке проблема музыкального эффекта не решается, а попросту устраняется. Важным доводом в руках ассоциационистов был следующий факт: многократные повторения музыкального произведения, в отличие от повторения остроты, не только не лишают его прелести, а, напротив, придают ему большую привлекательность; иначе говоря, повторение выступает как необходимое условие упрочения ассоциаций, приводящего к привыканию, т. е. положительному отношению [29; 3]. Некоторые представители этого направления, сознавая шаткость подобной позиции, эклектически дополняют ассоциационизм идеями, которые, по существу, противоречат его основам. Так, Леонгард отмечает, что прелесть музыки обусловлена как соответствующими ассоциациями, так и новизной, которая, по его мнению, всегда доставляет удовлетворение [33; 107]; это утверждение нуждается к тому же в серьезном ограничении; ведь новое может быть источником и отрицательных эмоций: опасения, неприязни, раздражения.

Сторонники гештальтпсихологии, со своей стороны, делают упор на целостность музыкального произведения, которая якобы способствует эффекту и достигается путем согласования отдельных частей, построенных — в соответствии с так называемым законом экономии — на основе единого и простого принципа [46; 149]. В музыковедческой литературе справедливо критикуется абсолютизация принципа целостности, поскольку нередко трудно, сказать, что является решающим в возникновении музыкального эффекта — единство или непоследовательность, законченность или незавершенность [27; 9].

В дальнейшем мы попытаемся показать, что все рассматриваемые здесь разнородные и даже противоречивые факторы музыкального эффекта (привыкание к мелодии и новизна, целостность и нарушение ее) могут быть выведены как специальные случаи из более общих психологических закономерностей, выявленных при изучении творческой деятельности [8].

Некоторые проблемы музыкального воздействия стали предметом исследования современных психоаналитиков, усматривающих в музыке сексуальную символику, а также изображение патологических комплексов [26; 92–93]. Кохут, исходя из взгляда на искусство как на средство возвращения к более ранним уровням функционирования психики, утверждает, что музыка благодаря своей невербальной природе особенно пригодна для этой цели, по этой причине музыкальные переживания, восстанавливающие душевное равновесие на более «примитивном уровне», приносят облегчение от напряжения, вызванного глубинным страхом или всевозможными фрустрациями [30]. Не вступая в дискуссию о правомерности применения для рассматриваемого случая узкоспециальной терминологии, укажем лишь на то, что терапевтическое воздействие является только одной из сторон музыкального эффекта, который в своем полном объеме должен получить объяснение в свете общепсихологических закономерностей.

Хотя исследователи в области музыки часто говорят о важности использования данных психологии для постижения природы музыкального эффекта [21; 3–4], [41; 5], [5; 70], на практике это сводится к повторению общих мест и простому перечню психических функций, участвующих, по мнению авторов, в эстетических эмоциях, вызванных му[81]зыкой. Так, подчеркивается, что «наслаждение музыкой» вовлекает не только слуховые ощущения, но и кинестезию, активность мышечного аппарата и ряд других соматических реакций [10; 56], а также обуслов-

лено возникновением определенных установок [31; 183], [26; 12]; слушание же музыки, предъявляя требования к памяти и интеллекту, активизирует их [24; 149], [29; XV] и особенно стимулирует воображение [43; 138], [4; 20]. Все эти и подобные ссылки на психологические понятия, разумеется, не раскрывают необходимой связи между музыкой и ее специфическим эффектом.

В свете изложенного становится понятным, почему многие авторы, например [13], [20], склоняются к убеждению, что музыка остается «самой большой и самой прекрасной человеческой тайной». Высказанное много лет назад мнение о том, что главная проблема музыки (почему она обладает столь могучей властью над нами?) не имеет удовлетворительного решения [21; 109], то и дело вновь повторяют современные музыканты [23; 49], [6; 172]. И видимо, с полным основанием американский композитор и теоретик музыки Бернстайн назвал свое самое значительное исследовательское произведение «Вопрос, оставшийся без ответа» [19]. Более того, были высказаны суждения о бессмысленности самой постановки такого вопроса [34; 13], [47; 244].

В настоящей статье мы сделаем попытку истолковать некоторые особенности музыкального эффекта с позиции нашей концепции, которая первоначально была разработана для объяснения данных, полученных в результате экспериментального исследования ряда аспектов продуктивной (неалгоритмизированной) умственной деятельности [8]. Целесообразность такой попытки подкрепляется, как можно думать, тем обстоятельством, что указанная концепция позволяет дать рациональную интерпретацию многим явлениям творческой деятельности [8; 177–217], а также фактам, связанным с переживанием комического [9]. Предложенная концепция утверждает наличие двух взаимозависимых внутренних механизмов, обозначенных терминами *анаксиоматизация* и *гипераксиоматизация*, которые приводят соответственно к обесцениванию и повышенной оценке тех или иных психических реалий (информации, способов реагирования и выполнения заданий и т. п.). Взаимозависимость указанных механизмов выражается не только в том, что повышенная оценка, скажем варианта решения, необходимо вызывает обесценивание других вариантов (это очевидно и, в сущности, банально), но и в том, что, наоборот, обесценивание может привести к повышенной оценке, которая в конкретных условиях по-разному проявляется. Так, при комическом эффекте, вызванном обесцениванием ожидаемого в данной ситуации и признанных условностей, повышенная оценка выступает в форме чувства превосходства [9].

Необходимо подчеркнуть, что основная цель предпринимаемой попытки ввести музыкальный эффект в контекст общепсихологической концепции — это проверить ее адекватность и универсальность под новым углом зрения. Однако мы нисколько не претендуем на решение других важных вопросов теории музыки, выходящих за пределы рассматриваемой проблемы. И еще одно предварительное замечание: логическая увязка музыкального эффекта с нашей концепцией потребует выявления существенных посредствующих звеньев, а это, в свою очередь, возможно только при условии пространного анализа соответствующих фактов.

Поскольку в любом психологическом эффекте проявляется отношение субъекта к конкретным внешним или внутренним воздействиям, постижение сущности музыкального эффекта предполагает, в первую очередь, выяснение специфических особенностей отношения человека к слуховым сигналам. В самом деле, как правильно выразился [82] Б. В. Асафьев, «в музыке ничего не существует вне слухового опыта», вследствие чего при анализе музыкального эффекта надо исходить «только из конкретного восприятия того, что звучит», а не «из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок» [1; 198]. Аналогичные высказыва-

ния, в которых подчеркивается необходимость рассматривать музыку прежде всего как аудитивный феномен, находим у ряда других известных музыкантов и теоретиков музыки ([43; 102, 126], [19; 189, 214] и др.).

Психологические характеристики одной перцептивной модальности наиболее отчетливо раскрываются при сравнении ее с другой модальностью, сопоставимой с первой в некоторых существенных аспектах. В этом смысле целесообразно слух сравнить со зрением, так как обе эти перцептивные модальности являются дистантными и обладают большими информационными возможностями.

Еще Лукреций Карр, сравнивая слуховые и зрительные ощущения, писал: «...мы не способны видеть сквозь стены домов, голоса же мы слышим оттуда». В этом наблюдении выделено характерное проявление одной из существенных особенностей слуховых сигналов в отличие от зрительных: первые имеют значительно более широкий «доступ» в психику, нежели последние, поступление которых ограничено многими факторами. Действительно, увидеть что-либо возможно прежде всего только при наличии достаточного освещения, между тем как для слуховых ощущений не требуются аналогичные условия. Главное же — зрительные сигналы поступают только из того участка среды, который обзревается, а слуховые сигналы — одновременно со всех сторон; разумеется, перемещая взор, мы расширяем поле зрительного внимания, — слух, однако, всегда улавливает адекватные ему раздражители, поступающие из всей окружающей нас среды. И даже во сне, а также при большом сосредоточении, когда мы полностью «отворачиваемся» от зрительных впечатлений со стороны внешнего мира, уши продолжают оставаться в некоторой степени «открытыми», поскольку отдельные слуховые сигналы (достаточной интенсивности или имеющие специфическую значимость) могут проникнуть в психику и вызвать определенную реакцию. Слабо выраженные утомление и адаптация в слуховых ощущениях [11; 109–111] также служат дополнительным доказательством непрерывности слухового внимания, так как снижение чувствительности (обычная форма адаптации при длительном воздействии раздражителя) является своеобразным показателем отсутствия соответствующей направленности внимания. И весьма характерным в этом плане является то, что в слуховой сфере нет феномена слияния, который имеет место при очень быстром последовательном предъявлении различных цветов: каждый звук как бы сохраняет свою индивидуальность.

Таким образом, в естественных условиях звуковые сигналы, образующие акустический фон, поступают в сознание почти беспрепятственно, хотя и крайне неравномерно, нерегулярно и одновременно из множества разнородных источников, расположенных в различных местах и по преимуществу не связанных между собой. Все это означает, что в естественных условиях *акустический фон* выступает как совокупность разобщенных, неупорядоченных и разнородных по своему характеру сигналов; вот почему субъект относится к нему как к случайному, неорганизованному набору, между тем как визуальный фон, ограниченный определенными участками пространства и включающий в себя строго очерченные конкретные предметы, отличается значительно большей целостностью и организованностью.

Сопоставление акустического и визуального фонов позволяет выявить их второе существенное различие. Поскольку визуальный фон отличается большой устойчивостью, имеется принципиальная возможность многократно возвращаться к источникам зрительных впечатлений; такой возможности нет в сфере слуховых явлений; не только самый факт возникновения слухового ощущения, но и длительность его «задаются» исключительно реальным сигналом и его продол-

жительностью; ведь субъект не может (разумеется, в естественных условиях и без помощи специальных технических средств) вернуться к уже прозвучавшему сигналу¹. Значит, субъекту необходимо стремиться не упускать звуковых сигналов, которые могут не повториться больше, он вынужден как бы следовать за ними, что предъявляет особые требования к его бдительности. Перефразируя высказывание Асафьева, можно сказать, что слуховые раздражители «требуют большего напряжения внимания», нежели зримые объекты, которые «всегда перед глазами» [1; 292]. А рассмотренная выше другая особенность сигналов, составляющих акустический фон, — их неупорядоченность — еще более повышает важность «слуховой бдительности».

Звуковая сфера, таким образом, отличается особой требовательностью к субъекту, вследствие чего слуховые сигналы обретают в некотором смысле повелительный характер, что, по-видимому, наряду с другими факторами обусловило выбор слуховых сигналов в качестве средств общения: ведь первоначальное содержание речи по преимуществу составляли требования, повеления, приказы². И едва ли простым совпадением объясняется тот факт, что в ряде языков слова, обозначающие «повиноваться», восходят к словам, употребляемым для выражения слухового восприятия: «слушать» и «слушаться» в русском языке, *hören* и *gehören* в немецком; глаголы *obey* и *obey* в английском и французском языках происходят от латинского слова *oboedio* («слушать» и «подчиняться»), образованного, в свою очередь, от корня *audio* (слышу); слово *šma* на языке иврит и греческое слово *akoio* означают «слышать» и «повиноваться». В дальнейшем увидим, что определенная повелительность, присущая звуковым раздражителям, может в силу некоторых психологических закономерностей стать «императивным» фактором, играющим важную роль в музыкальном эффекте.

Отметим еще одну особенность, отличающую слух от прочих видов перцепций, в том числе и зрения: слышимые звуки могут — в некотором приближении — быть воспроизведены чисто органическими средствами (голосом, похлопыванием рук, щелканьем пальцев), в то время как воссоздание зрительных образов предполагает применение каких-либо орудий, искусственных средств, наконец использование условностей (перспективы, масштаба). Вот почему звуковым материалом субъект в состоянии сравнительно свободно распоряжаться и управлять, т. е. проявлять по отношению к нему значительную активность.

Итак, сигналы, образующие акустический фон, выступают в естественных условиях преимущественно как разнородные и неупорядоченные, требуют к себе большой бдительности, но зато могут активно воссоздаваться субъектом; визуальный фон и входящие в его состав сигналы, как правило, более организованны, субъект имеет возможность произвольно к ним многократно возвращаться, однако активное воссоздание зрительных образов является весьма трудным делом.

¹ Речь идет о принципиальных различиях между рассматриваемыми фонами. Вполне возможны в составе акустического фона многократные повторения одних и тех же звуков (особенно в искусственной среде), и не исключено появление «мимолетных видений» в визуальном фоне. Однако относительное постоянство последнего и изменчивость первого являются настолько существенными их свойствами, что определенные отклонения в этом отношении порождают своеобразные «аномалии». Так, нарушение устойчивости визуального фона (когда он выступает, например, в виде ледохода) приводит к возникновению иллюзий движения, а монотонность звукового фона усыпляет.

² Характерно, что для придания большей повелительной силы зрительным сигналам они наделяются свойствами звуковых сигналов — летучестью, кратковременностью (мерцающие рекламные надписи). Это, разумеется, также усиливает к ним внимание.

Рассмотрим теперь в этом же плане психологические аспекты отношения субъекта к тем слуховым сигналам, которые в своей совокупности выступают для него как музыка.

При всем огромном разнообразии музыкальных жанров и форм можно выделить общие для всех их необходимые атрибуты [45; 29], [19, 33]; к ним, как правило, относят ритм (это свойство музыки принято ставить впереди других), мелодию и гармонию [32; 6], [23; 33], [43; 99]. Более тщательный анализ позволяет обнаружить глубокое психологическое единство этих свойств. В самом деле, ритм, как известно, характеризуется закономерным чередованием событий, их строгой периодичностью. Это означает, что ритмические явления отличаются, во-первых, повторностью, а во-вторых, регулярностью; иначе говоря, они определенным образом организованы и поэтому могут быть прогнозируемы. Именно оба этих качества, по мнению ряда исследователей, составляют вообще сущность музыки как таковой, т. е. присущи также мелодии и гармонии. Асафьев говорит о повторности как о особом музыкальном принципе [1; 40, 117], а Бернштейн неоднократно подчеркивает, что повторение должно быть признано «ключевым фактором» в музыке [19; 147, 149].

Другим фактором является упорядоченность, организованность музыкального материала. Как говорилось выше, уже ритмичность вносит определенный порядок, обеспечивая «связность» между частями [33; 103]. Существенным условием организованности музыки является тональная система с определяющим основным тоном, что придает массе слышимых звуков впечатление цельного образа (в отличие от шума) [45; 40], [20; 10–13]; сюда же относится и симметричность построения музыкального произведения [19; 91], вследствие чего оно предстает в качестве завершенной структуры с более или менее отчетливо улавливаемыми отношениями между составляющими ее компонентами [43; 22]. Причем для достижения этого чаще всего нет надобности прибегать к сложным приемам; как выразился Онеггер, «наиболее простые средства, применяемые особым способом, оказываются и наиболее воздействующими» [6; 85]³. Свойство симметричности, выражающееся в слаженности, «сцепленности» музыкального материала, признается существенным условием прелести мелодии [19; 92], между тем асимметрию, воспринимающуюся как отсутствие единого замысла, равновесия и т. д., некоторые авторы считают причиной «плохих» мелодий [26; 136]. Симметричность в музыке, по-видимому, лежит в основе восходящих к пифагорейцам убеждений, что мелодия и гармония подчиняются строгим математическим правилам. Известно, что на протяжении многих веков ряд ученых, и среди них Галилей, Лейбниц, Эйлер и Гельмгольц, делали попытки обнаружить простые формулы или другие точные количественные зависимости, управляющие музыкальными явлениями. Как остроумно выразился Лало, такие теории изящны и математически безукоризненны, однако их трудно приложить к реальным фактам [31; 59]. В последнее время к этим проблемам проявил интерес один из крупнейших математиков нашего века — Герман Вейль, отметивший, однако, что еще не открыты «соответствующие математические средства» для обработки тех формальных элементов, которые лежат в основе «эмоциональной стороны музыки» [2; 79]. Очевидно, само стремление [2:85] к математическому объяснению музыки свидетельствует о том, что музыкальный материал действительно подчиняется каким-то правилам, а не является хаотическим набором звуков. Это положение ярко выражено в часто цити-

³ Здесь напрашивается аналогия с калейдоскопом: прелесть наблюдаемого в нем рисунка обусловлена элементарной симметрией, возникающей благодаря зеркальным отражениям случайного набора разрозненных визуальных агентов.

руемом высказывании Моцарта, в котором описывается тот момент, когда произведение получает завершение в сознании композитора: «Мой ум схватывает его (произведение), как взгляд охватывает картину. Оно представляется мне не последовательно, не по частям... Мое воображение дает возможность услышать его во всей цельности» (см. [43; 87]). Уподобление сукцессивно складывающегося слухового впечатления зрительному, способному симультанно уловить сложный объект, не просто дает наглядное представление об организованности и цельности музыкального материала, но имеет, как будет показано, более глубокий смысл. В свете сказанного получает рациональное объяснение следующий хорошо известный факт: как правило, первое знакомство с оригинальной музыкой не производит должного положительного впечатления, которое становится возможным только после повторного, а иногда и многократного прослушивания произведения. Дело, очевидно, вовсе не в привыкании, как считают ассоциационисты, а в том, что при первом восприятии чрезвычайно трудно схватить и осмыслить организованность материала, «очень интимную и органическую» взаимосвязь воспринимаемого каскада звуков, особенно в тех случаях, когда они подчиняются новому принципу организации, между тем как благодаря нескольким прослушиваниям пьесы удастся лучше ее «обозреть» и осознать как целостное образование [31; 237–238], [6; 118], [43; 20–21].

Организованность музыкального материала проявляется не только в симметричности его общей структуры; она прослеживается и в особенностях исходных «кирпичиков» — музыкальных звуков, а именно в их большой стабильности. Имеются указания, что одним из назначений самых ранних инструментов (таких, как скорлупы раковин и трубы из рогов животных) было обеспечение одинаковости звучания: в самом деле, инструмент, в отличие от живого голоса, реагирует строго однообразно на одни и те же воздействия [29; 1–2]. В дальнейшем система звуков, применяющихся в музыке, еще более совершенствовалась и «стандартизировалась»: с этой целью и были разработаны и установлены гаммы, предписывающие определенные соотношения между высотами звучаний. Как явствует из ряда исследований, ни одна из практикующихся музыкальных гамм не опирается на реальные прообразы и не обладает сколько-нибудь значительным психологическим преимуществом перед другими; хотя гаммы и другие «полезные звукопроявления» усваиваются людьми во взаимном общении и откладываются «в памяти как постоянные основные отношения двух или ряда интонируемых элементов» [1; 198] и тем самым обретают закрепляемую традициями общественную значимость, они по существу своему являются условными [26], [30]. В этом смысле можно вместе с Хьюзом утверждать, что сами музыкальные звуки «должны быть созданы человеком» и что «выдерживаемый оперным певцом тон является в высшей степени чем-то искусственным и не имеет аналогов ни в природе, ни в человеческой речи» [29; 1]. Подобная «искусственность», обеспечивающая также в плане высотных характеристик организованность музыкальных звуков, еще больше увеличивает различие между ними и звуковыми сигналами, поступающими из окружающего реального мира.

Таким образом, музыкальный материал, будучи всецело акустическим, существенно отличается от многообразия воздействующих на субъект слуховых раздражителей, составляющих в естественных условиях акустический фон. Соответственно различаются и получаемые впечатления в обоих случаях, а также отношение к ним со стороны субъекта. Если в естественных условиях, как мы убедились выше, слуховые сигналы выступают как отрывочные, случайные и непрогнозируемые, то при восприятии музыки постоянно субъект как бы прослеживает

непрерывную музыкальную линию [22; 63], [6; 127], [23; 50], [45; 161], [43; 103, 108], вследствие чего становится возможным «забегание вперед» [33; 34], [5; 223]. Говоря о прогнозировании развития музыкального произведения, музыковеды да и непрофессионалы имеют в виду как повторяемость (в ритме, мелодии), так и «правилосообразное» построение мелодии и гармонии. При этом музыка наделяется свойствами, которые опознаются скорее при помощи зрения, нежели слуха: перемещением в пространстве на различные расстояния по горизонтали и вертикали, восхождением, спадом, закруглением, утолщением, раскручиванием, растягиванием, изломом, поворотом [1; 186, 199–200], [45; 22], [22; 32], [5; 95], [19; 61], расположением в виде контура [26; 67] или профиля [5; 95]. Сочетание и согласование мелодий издавна представляется как приведение во взаимное соответствие точек — так называемый контрапункт (буквально — точка против точки) [32; 125], а выражение «ритмический рисунок» стало общепринятым. Наконец, музыке приписываются и такие исключительно визуальные качества, как ясность, светлота [45; 160], цвет [22; 42], [45; 161] и его насыщенность, прозрачность и блеск [43; 34]. Выше приводилось высказывание Моцарта, в котором музыка приравнивается к картине, а Асафьев пользуется выражением «„штриховка“ рисунка» для характеристики интонационных комплексов [1; 355].

Следует ли полагать вслед за Гельмгольцем, Штумпфом, Ревешем и другими (см. [5; 89]), что во всех этих случаях мы имеем дело всего-навсего с аналогиями, метафорами, символами, за которыми не стоит определенная реальность? А если все перечисленные характеристики музыки действительно только метафоры, то чем же они обусловлены — ассоциациями, синестезиями или просто необходимостью как-то компенсировать лексическую ограниченность языка и отсутствие адекватной терминологии?

Нам представляется, что применяющиеся визуальные характеристики музыки вообще и мелодии в частности не случайны: они своеобразно отражают фундаментальный факт — использование в сфере слуховых явлений особенностей, первоначально присущих зрительной перцептивной модальности: повторное и даже многократное возвращение к ранее имевшим место сигналам, а также организованность воспринимаемого материала — его упорядоченность и симметричность, слаженность и завершенность. Такие особенности, разумеется, в принципе могут быть присущи и акустическому материалу (о чем и свидетельствует как раз музыка), однако в «естественных» условиях он отличается прямо-таки противоположным характером. Следовательно, в основе визуальных метафор, применяемых для описания музыки, лежит подлинная метафора в точном смысле этого слова (метафора есть перенос), а именно — перенесение некоторых существенных особенностей зрительных сигналов в сферу слуховых.

У ряда авторов как бы намечался подход к такому выводу. Так, Дориак писал, что акт схватывания умом музыки «очень сходен с актом, при помощи которого мы воспринимаем фигуру: эллипс или круг» [24; 111]. Однако причину отмеченного сходства Дориак видит не в объективном сходстве организации различного материала, воздействующего поэтому сходным образом на различные органы чувств, а в том, что в обоих случаях сознание одинаковым образом осуществляет понимание [24; 92]. Другие авторы, вслед за Гансликом, еще больше усугубляют идеалистическую сущность такой трактовки, говоря о необходимости «наложения души» на грубо чувственный акустический материал для «формирования» и «логической организации» его в музыку [34; 9], [20; 12, 21], [13; 120]. При этом остается загадкой, почему с одним материалом душа (сознание) справляется легче, чем с другим, если дело не в самом материале и его организации.

Мнение об особой роли метафоры (перенесения) в создании музыки высказывалось давно; музыка выводилась из мышечной активности [31; 211–216], при этом предполагалось, что прототипом ее был танец [31; 248], [36; 33]; в других концепциях прообразами музыки выступали эмоциональная речь [44; 327], язык [21; 213] и его структурные законы [19; 84–85] и даже подчиненные правилам логики мыслительные процессы [21; 332–335], [10; 41], [4; 193]. Наконец, делались также попытки увязать музыкальные явления с социальными, например: сложный аккомпанемент — с общественной иерархией, фугу — с принципами строгого авторитета [31; 246]. Если же и заходила речь об отражении в музыке зрительных впечатлений, то оно представлялось как «буквальная» передача конкретных фактов или штрихов; так, Рикатти предложил изображать в музыке молнию быстрым движением и переходом от высоких звуков к низким и наоборот (см. [4; 222]). Справедливо критикуя нелепое стремление «заставить людей видеть при помощи ушей» [37; 348], исследователи, однако, прошли мимо более существенного — использования в звуковой сфере самых общих особенностей, присущих зрительному восприятию. В историко-искусствоведческой литературе часто проводится соотнесение музыки с живописью в плане выяснения зависимости обоих видов искусства от характера эпохи и их взаимовлияния (блеск эпохи Возрождения, пышность барокко, грациозность рококо, тревожность, жесткость и цинизм модернизма [1; 116], [36; 14], [36; 15]). Но даже такое тесное сближение зрительного и слухового искусств оказалось еще недостаточным для раскрытия значения зрения в становлении музыки⁴.

Перейдем, наконец, к теоретическому осмыслению результатов проведенного анализа в свете нашей концепции, согласно которой продуктивная умственная деятельность управляется двумя взаимосвязанными внутренними закономерностями: анаксиоматизацией и гипераксиоматизацией (соответственно — обесценивание и повышенная оценка психических реалий). Как мы показали [8], [9], единство этих закономерностей является причиной того, что необычное (обесценивание привычного), нередко и вполне логично вызывающее ряд отрицательных эмоций (беспокойство, опасение, неприязнь и пр.), может пробудить также и чувства чудесного, волшебности, являющиеся своеобразными проявлениями повышенной оценки [8; 210–212]. С этих же позиций считаем возможным объяснить музыкальный эффект, за которым проглядывают оба внутренних механизма.

В самом деле, при восприятии музыки имеет место прежде всего обесценивание сложившегося отношения к «естественной» неупорядоченной акустической реальности (выступающей постоянным фоном) вследствие резкого отличия от нее своей организованностью, которая обеспечивается, в частности, принципами симметрии и повторности. А в силу единства обоих внутренних механизмов такое обесценивание вызывает повышенную оценку организованного набора звука, выражающуюся в чувстве очарования, испытываемого слушателем. [88]

Анализируя в начале статьи отношения человека к звуковым сигналам, мы также выявили, что они отличаются повелительным характером; повышенная оценка, естественно, только способствует еще более яркому проявлению этого качества, благодаря чему музыка обладает как огромным обаянием, так и особой императивной силой, внушающей различные душевные состояния и мотивы. Привлекательность музыки увеличивается и способностью субъекта активно и

⁴ Любопытно, что к такому выводу не пришли также ни сторонники так называемого визуального мышления [14], ни сторонники объяснения творчества при помощи аналогии [15], хотя, казалось бы, с обеими этими теориями как-то перекликается утверждение, согласно которому музыка представляет собой организацию акустического материала по аналогии с визуальным.

сравнительно легко распоряжаться звуковым материалом — повторяя самостоятельно те или иные ритмы и мелодии, человек вызывает у себя соответствующее настроение, придает определенное направление своим эмоциям.

Необходимо отметить, что организованность, которой здесь приписывается ведущая роль в возникновении музыкального эффекта, трактуется нами не в качестве самодовлеющей объяснительной сущности (как в воззрениях гештальтпсихологов); она выступает фактором музыкального эффекта только в той мере, в какой обеспечивает необычность, т. е. обесценивание привычного. Как отмечает один из современных исследователей истоков и происхождения музыки — Шраммек, уже на заре развития музыки имело место стремление к необычности звучания, которое выражалось в том, что исполнитель «старался насколько возможно удалиться от всех привычных тонов и шумов» [40; 43]; в этой связи автором подчеркивается, что появление деревянных и костяных инструментов обусловлено особой восприимчивостью людей к странным и необычным звучаниям [40; 53].

Обнаруженное однажды (и, вероятно, случайно) доступное и эффективное средство воздействия на эмоциональное состояние и волю людей открывает большие возможности использования его в различных целях. В зависимости от характера и содержания этих целей будет видоизменяться и форма этого средства — хорошо известно, как на протяжении тысячелетий совершенствовался и усложнялся язык музыки. Все это составляет предмет особых психологических и эстетических исследований. Мы здесь ограничиваемся более скромной задачей — показать, какую роль в возникновении музыкального эффекта играют внутренние психологические механизмы; однако оказывается, что их действие можно проследить также на разнообразных конкретных фактах музыкального творчества.

Многочисленные указания в литературе дают основание полагать, что вся история музыки изобилует примерами, свидетельствующими о роли постулируемых внутренних механизмов как в возникновении музыкального эффекта, так и в творческой деятельности композиторов. Ряд авторов указывает, что развитие музыкальных форм, появление новых ритмов и мелодий предполагают обесценивание традиционных норм и канонов, отступление от принятых правил и даже в некотором смысле нарушение организованности⁵; все это становится необходимым тогда, когда, по выражению Асафьева, «слух привыкает к бесконечному ряду повторений одних и тех же интонационных формул и перестает на них реагировать» [1; 203].

Весьма характерно, что устанавливавшиеся правила сочетания звуков то и дело обесценивались следующими поколениями композиторов. Постоянно имеет место ломка систем, которые в свое время казались незыблемыми: так, в эпоху Ренессанса происходит «освобождение от оков средневековых ладовых систем» и «преодоление бытовой танцевальной музыки» [1; 249], «романтизм сбрасывает один запрет за другим» [19; 238], композиторы создают свои произведения, «не придавая значения тому, что принято было считать «правилами» или «условностями» [43; 92], и стремясь обрести «свободу (едва ли не полную) от подчинения канонам традиционной эстетики» [6; 129]. Интересные примеры содержатся в исследовании Бернштейна, который, в частности, в своем анализе сороковой симфонии Моцарта показал, что великий мастер, умело используя симметрию, иногда намеренно нарушает ее, причем тогда, когда она особенно ожидается, и тем самым добивается небывалой красоты мелодии [19; 97–105]. Коплэнд под-

⁵ Именно эти факты и оказались камнем преткновения для гештальтпсихологии, усматривающей в цельности, организованности последнюю объяснительную инстанцию.

черкнул, как важно в целях «освежения» взломать «монотонность группирования инструментов» и создать «необычные оркестровые ансамбли» [22; 40].

Таким образом, как нам представляется, предложенная концепция продуктивной деятельности проливает некоторый свет на те внутренние психологические условия, которые обеспечивают возможность возникновения музыкального эффекта.

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963. — 378 с.
2. Вейль Г. Симметрия. — М., 1968. — 192 с.
3. Гольдварг И. А. Музыка на производстве. — Пермь, 1971. — 110 с.
4. Кремнев Ю. А. Очерки по эстетике музыки. — М., 1972. — 272 с.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972. — 383 с.
6. Онеггер А. Я — композитор. — Л., 1963. — 207 с.
7. Платон. Сочинения в трех томах. — М., 1971, т. 3, ч. 1. — 686 с.
8. Розет И. М. Психология фантазии. — Минск, 1977. — 312 с.
9. Розов А. И. Переживание комического в свете некоторых более общих закономерностей психической деятельности. — Вопросы психологии, 1979, №2, с. 117—125.
10. Рыжкин И. Назначение музыки и ее возможности. — М., 1962. — 96 с.
11. Соловьева А. И. Основы психологии слуха. — Л., 1972. — 187 с.
12. Сохор А. Социология и музыкальная культура. — М., 1975. — 202 с.
13. Ansermet E., Piguet J.-C. Entretiens sur la musique. Neuchatel, 1963, 186 p.
14. Arnheim R. Visual thinking. Berkley — Los Angeles, 1969, 345 p.
15. Barnett H. G. Innovation. N. Y. — L., 1953. 462 p.
16. Barzun J. Music into words. Washington, 1953. 27 p.
17. Barzun J. Pleasures of music. N. Y., 1960. 624 p.
18. Beauquier Ch. Philosophic de la musique. Paris. 1865, 204 p.
19. Bernstein L. The unanswered question. Cambridge and L., 1976. 428 p.
20. Blume F. Was ist Musik? Kassel, 1959. 21 S.
21. Combarieu J. La musique. Ses lois. Son evolution. Paris, 1917. 348 p.
22. Copland A. Music and imagination. N. Y., 1952, 127 p.
23. Copland A. What to listen for in music. N. Y. — Toronto — L., 1957. 307 p.
24. Dauriac L. Essai sur l'esprit musical. Paris, 1904. 304 p.
25. De Laprade V. Centre la musique. Paris, S. D., 362 p.
26. Farnsworth P. R. The social psychology of music. N. Y., 1969. 298 p.
27. Francés R. La perception de la musique. Paris, 1958. 408 p.
28. Huschen H. Frühere und heutige Begriffe von Wesen und Grenzen der Musik. — Report of the eighth Congress of the International musicological society. N. Y., 1961. 472 p.
29. Hughes Ch. W. The human side of music. N. Y., 1970. 341 p.
30. Kohut H. Observations on the psychological functions of music. — J. Amer. Psychoanal. Ass., 1957, v. 5, p. 389—407.
31. Lalo Ch. Esquisse de esthétique musicale scientifique. Paris, 1908. 326 p.
32. Lavoix H. fils. Histoire de la musique. Paris, S. D., 368 p.
33. Leonhard K. Biologische Psychologie. Leipzig, 1962. 225 S.
34. Lowery H. The background of music. L., 1952. 200 p.
35. McKinney H. D., Anderson V. R. Music in history. N. Y., 1957. 751 p.
36. Mellers W. Music and society. L., 1946. 160 p.
37. Parry C. H. H. The evolution of the art of music. N. Y., 1968. 483 p.
38. Podolsky E. (ed.) Music therapy. N. Y, 1954. 335 p.
39. Schoen M. The effects of music. N. Y., 1968 (first published 1927). 273 p.
40. Schrammek W. Über Ursprung und Anfänge der Musik. Leipzig, 1957. 78 S.
41. Seashore C. E. In search of beauty in music. N. Y., 1947. 389 p.
42. Seeger H. Wir und die Musik. Berlin, 1968. 696 S.
43. Sessions R. Questions about music. Cambridge, Mass., 1970. 166 p.
44. Spencer H. On the origin and function of music. — In: Essays on education and kindred subjects. L., 1914. 333 p.
45. Szabolcsi B. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959. 317 p.
46. Welck A. Musikpsychologie und Musikaesthetik. Frankfurt am Main, 1963. 391 S.
47. Zuckerkandl V. The sense of music. Princeton, 1959. 246 p. [90]