Алла Торопова

МУСИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ И САМОСОЗНАНИЕ

Аннотация. В статье обсуждаются начала интонирующего сознания сквозь призму платоновского понимания мусического. Знаковость интонирования раскрывается автором в реализации функций познания, измерения и понимания явлений реальности, участвующих своей сигнификационной сущностью в становлении высших психических функций, а также в самосознании.

Ключевые слова: мусикия; мусическое; интонирование; переживание и сопереживание; знаковая функция; музыкально-языковое сознание; языковая идентичность.

Abstract. The article discusses the consciousness beginning intoning through the prism of the Platonic understanding moysicos. Intonation as sign author disclosed in the implementation of the functions of cognition, measuring and understanding the reality of the phenomena involved in the signs formation of higher mental functions – thinking, memory and speech, as well as in self-consciousness.

Keywords: music; intoning; experience empathy and adherence; signum function; musical language consciousness; language identity.

Философский
концепт мусического

Важным философским концептом в исследовании генеза психических функций является античное понятие «мусикия» или «мусический» (греч. moysicos), смысл и значение которого получили чувственное и логическое обоснование в трудах Платона.

По мнению А. Ф. Лосева, у Платона с пониманием термина «мусический» более всего перекликается смысл определения «образованный», тогда как amoysos значит, наоборот, «необразованный» [1, с. 58–59].

А. Ф. Лосев писал: «Вся эта “музыкальность” только сравнительно редко относится у Платона к области музыки в узком и специальном значении этого слова. Значение “музыкальный”, как мы сейчас увидим, очень широкое; и это тоже очень характерно для малой дифференцированности и платоновского, и вообще античного, понимания музыки и искусства» [Там же, с. 59].

Мусикия как
философия и способ
мышления

«Малая дифференцированность» античного понимания, то есть некоторая симпрактичность, или полифункциональность, – это то, что необходимо для понимания исходных обстоятельств порождения музыки как «мусического искусства», выполняющего определенные функции

в античном мироздании. Основная из этих функций – приучение к эвритмичности и такту отдельного человеческого бытия в общей гармонии мира. «Музыкант» у Платона, – подчеркивает А. Ф. Лосев, – не имеет никакого отношения к лире или другим музыкальным инструментам, но является вообще прямым, простым и цельным человеком. Философия – “высочайшее мусическое искусство” (Phaed. 61 a) [1, с. 59]. Самое слово “музыка” Платон производит от слова *mōsthai* (“ощупывать”, “исследовать”)... очевидно, музыка понимается здесь в самом широком смысле слова (Crat. 406 a) [Там же, с. 60].

Обсуждая понятие мусического в широком и узком его значениях, Платон приходит к противопоставлению мусических и немусических искусств, где мусические (искусства ли, события ли, поступки ли людей) обладают такой общей характеристикой, как протяженность во времени. Очевидно, что речь идет об особом способе мыслить. Причем способ этот, дополняющий логос (мышление словом, дискретными понятиями и логической связью между ними), – важнейший. Ближайший смысл, по моему мнению, этого иного способа мыслить – мусикии – *следование*.

Исходно у Платона (согласно А. Ф. Лосеву) определение «мусический» (или «музыкальный») было сродни определению «верный, точный, нефальшивый и незаблуждающийся» [Там же], то есть отражающий в интонировании то, что есть в движении внутренних энергий или внешних сущностей и стихий. В трудах философов Античности подчеркивалась общая природа искусства и ума человека, которая заключается в способности к упорядочиванию *знаков проживания реальности* (или реальностей) в координатах времени и пространства.

Думаю, это связано с тем, что мусическое мышление является нецензурированным сознательными установками, ограничениями, правилами этикета или эстетики. Оно – еще до всего этого, диктуемого обстоятельствами. Может быть, этот вид мышления был связан с особой позицией человека в бытийном времени-пространстве, не актуальной ныне – позицией сопричастности, неотделимости субъекта от текучести времени. За прошедшие тысячелетия мусическая континуальность мышления отступила в фон психической организации человека, уступив место *дискретности сознания* с жесткими языками определений и дефиниций, неизменных и извлеченных из текучести времени.

В поиске сути мусического начала психики и искусств мы видим подчас сущностное противопостав-

Мусическое следование за бытийным переживанием или движением Космоса

Сущность мусических искусств

ление античных искусств, созвучных течению времени, и искусств, остановивших время в пространственных формах. Мусическое ближе всего к протеканию во времени, причем в гармонии с состоянием самого человека, природы и социума. Исходя из этих посылок, мы приходим к умозаключению, что мусические искусства – это те, в которых присутствует *интонирование во времени*, то есть музыка, танец, пластика, поэтическое слово, про-
содия.

Платоновское понимание *музикии* стало краеугольным положением в исследовании следов мусического мышления как в том, что на современном этапе называется *музыкой*, так и в более широком проявлении психической активности – *интонировании и соинтонировании* как отражении непосредственности мысли и чувства, протяженных во времени.

Современная интерпретация мимесиса – концепт «зеркальных нейронов»

Итак, *музикиа*, мусическое мышление могут быть представлены феноменом интонирования как способом следования за переживанием еще до разума, до воли и до выводов. В трудах Платона и Аристотеля этот путь познания был связан с понятием *мимесиса**.

Этот путь познания имеет не только такие поведенческие характеристики как, например, сознательное отождествление, имитация действий другого, но и фундируется в нейрональных процессах, обеспечивающих приспособительную активность психики, ее способность принять и воспроизвести модель исполняемого движения или действия через наблюдение за исполнителем. Современное знание о «зеркальных нейронах» [2, с. 83–148] помогает понять механизм «заражения» сознания *наблюдателя* идеально-культурными или духовно-нравственными артефактами. Заражения, которое происходит вне собственного реального опыта переживания субъекта через следование предложенной модели интонационного означения, чужому или общественному интонированному опыту в движении или звучании. На этом механизме, возможно, зиждутся интуитивно построенные практики певческого интонирования Символа веры, вводящие представителей разных конфессий в молитвенное состояние через определенные интонационные призывы и песнопения. В некоторых религиозных конфессиях этим механизмом обусловлено телесное вовлечение в двигательное соинтонирование (вращение дервишей) как присоединение к не известному, но откры-

* Др.-греч. μιμησις — подобие, воспроизведение, подражание.

Буддистское представление о взаимодополнительности дискретного и континуального сознания

тому через «зеркальные нейроны», чужому опыту познания и самосознания.

В научных основаниях буддизма было осмыслено и укоренено представление о целостности и взаимодополнительности дискретного и континуального в познании и самосознании, которое, в моем понимании, соотносимо со словесно-понятийным и интонационно-мусическим (или вообще предметно-определенным и интонационно-текучим) в сознании и его «языковости». Созвучные этой концепции мысли компактно изложены в учении Цема (Логика буддизма) Сакьи Пандита [3].

Философия и психология Кагьи (одной из ветвей буддизма) воплотили в основных определениях и классификациях учения Цема то, что тибетцы называют «виды состояний сознания» (*blo rigs*). В этом учении существуют такие понятия, как *концептуальное* и *неконцептуальное сознание*.

Концептуальное сознание позволяет строить предметно-осмысленные модели реальности, структурирующие ее в акте *дискретно-нормативного мышления* своего времени и культуры.

Неконцептуальное сознание познает реальность вне структурированных концепций как чистую континуальность, текучее и изменчивое «дление» без жестких структур, которые в учении Цема всегда есть мнимости. Такое неконцептуальное сознание проявляется в актах *проживания и переживания событий реальности и созерцательного следования ей*.

Буддистское представление о континуальности неконцептуального познания и самосознания

Неконцептуальное понимание реальности может быть только бессознательным, так как сознание в процессе своего развития присваивает культурные концепции о мире и себе. Но даже наше бессознательное лишь условно внеконцептуально, поскольку генетически оно впитало в себя культурно-концептуальный опыт человечества. Мне представляется, что такое понимание неконцептуального состояния сознания в буддистском учении Цема близко *сущности мусического мышления*, которое непроизвольно считывает с реальности доступный нашим органам восприятия образ, вернее движущуюся схему образа, отражающую его континуальную (текущую, изменяемую) сущность, *соинтонируя и следуя ей*.

Свобода-несвобода мусического познания в соинтонировании

Тем не менее доступность образов реальности для интонирования обусловлена опытом предков, рода, этноса, отфильтровавшим для нас сенсорные эталоны чувственного восприятия. Потому личностная мусическая свобода от *интонационных моделей* не вполне такова. И все же *мусическое познание* в меньшей мере

навязано социумом или присвоено субъектом, чем концептуальные дискурсы и их дискретные структуры – знаки-символы, знаки-копии, знаки-эталоны т.п. [4, с. 117–122] Оно более непосредственно и неструктурировано, менее подвластно даже внутренней цензуре человека.

Интонационное как мусическая категоризация

Что же лежит в основе неконцептуального понимания? Философская традиция одним из первичных актов познавательной деятельности считает категоризацию. По-видимому, этот первичный познавательный акт свойственен не только дискретному, но и континуальному мышлению. В моем представлении, интонационное и соинтонационное познаваемому обеспечивает *первичную категоризацию чувственного опыта*, еще довербальную, но уже создающую некую «членораздельность» неконцептуальному мышлению. В развитии психических функций – от первичных до высших – этот феномен может оставаться в виде их совокупной части, латерального (бокового) мышления или параллельной сигнификации переживаемого и познаваемого, обеспечивая *вневербальную категоризацию чувственного опыта*.

Мусическое воспитание как развитие этической функции сознания

Мусическому воспитанию уделялось большое внимание в китайской культуре и философии. Сыма Цянь в «Трактате о музыке» («Юэ шу») из его «Исторических записок» («Ши цзи») выводил корреляцию конфуцианских этических устоев, на которых строилось развитие благородной личности, с музыкальными интонациями: «Все, кто [придерживался] правильного учения, начинали с мелодий, если же мелодии были правильными, то и действия были верными. Вот почему мелодии и музыка в целом так потрясают наши органы и воздействуют на нашу кровь, проникают в глубины души и приводят в гармонию истинные чувства [человека]» [5, с. 190–191]. Здесь подчеркнута функция этико-аффективного воспитания человека через правильное интонационное.

Мусическая функция в развитии практического интеллекта

Но не только аффективное развитие, или, как мы бы сейчас сказали, эмоциональный интеллект, следует за мусическим мышлением. Последнее ответственно и за развитие практического интеллекта, разума, сравнения, счета.

«Никакая другая цивилизация, кроме китайской, не связывала свою систему мер и весов с музыкальными инструментами, – писал В. Е. Еремеев. – Китайские легенды приписывали Хуан-ди («Желтому императору») и его подчиненному Лин Луню определение единиц измерения длины, площади, объема и веса, базировав-

шихся на эталонных колоколах. Известно, что подобная система существовала в эпоху Чжоу» [5, с. 214]. В дальнейшем единицы измерения определялись на основе расчетов высоты тона флейт люй. То есть слуховое восприятие и распознавание изменений тонов и интонаций лежало в основе когнитивной деятельности, процедур сравнения, анализа и синтеза.

Эта практика стимулировала в Китае развитие и совершенствование музыкальной теории и музыкальных инструментов. «...Власть считала своим долгом поддерживать в порядке систему мер и весов, поскольку полагалось, что иначе все пришло бы в хаос, и безопасность страны могла быть под угрозой» [Там же, с. 215]. Это значит, что мусическое мышление призвано было выполнять не только аффективные, но и когнитивные функции, ведь измерение при помощи звука и его интонационных изменений веса и объема вещей есть решение когнитивной задачи при помощи тонкого слышания и соинтонирования.

Категории ян и инь
в концепции
звучания ци

Понимание древними китайцами природы звука тесно связано с концепцией *пневмы ци*. Посредством привлечения этой категории истолковывались различные характеристики звука. Громкость (лян) звучания связывалась с количеством вибрирующей ци, а его высотность (ду) рассматривалась по шкале «мутности» (чжо) или «чистоты» (цин) ци, ее «иньскости» или «янскости», что, в нашем понимании, соответствует низкому или высокому звуковому диапазону, – пишет исследователь древнекитайской психосемиотики В. Е. Еремеев [Там же, с. 206].

В моем понимании, «иньскость» и «янскость» звукового интонирования связаны не только и не столько с высотой, сколько с *высотной динамикой*, то есть направлением движения звука вверх или вниз, которое, в свою очередь, связано с гравитационным чувством. Гравитационное чувство первично для становления психики и ее функций. Высотная динамика звукового интонирования в живом мире может быть связана только с разной степенью усилий и напряжений по преодолению гравитации, а это уже ключ к психологическому переживанию типа интонирования как определенного знака базовых гравитационных ощущений.

В такой интерпретации инь-интонирование проявляется в снижении усилий, подчинении силам гравитации, а ян-интонирование – в преодолении тяготения через напряженные усилия подняться вверх, в том числе в звучании голоса или инструмента. В этих *инто-*

Мусическое
познание
цикличности
календарных
перемен

нированных универсалиях читаются те первообразы сущего, которые Платон именовал первоначалами [6, с. 223–318], а К. Леви-Стросс – структурами подлинной реальности [7, с. 22–35].

В Древнем Китае считалось, что музыкальные тоны, издаваемые флейтами люй, могут служить камертонами природных явлений, в том числе смены времен года и отдельных месяцев. Это представление базировалось на убеждении, что энергия ци, поднимающаяся с Земли, и ци, опускающаяся с Неба, при своем соединении образовывали различные типы атмосферных явлений, находящихся в зависимости от сезонов года, и могли вызывать вибрации в звуковом столбе флейт. Полагалось, что различимость состояния ци, находящейся в воздухе, отражается в звучании двенадцати люйев (соотносимых с двенадцатью месяцами года). «Каждая флейта должна была резонировать с ци воздуха в соответствующий ей месяц. Правильность порядка звучания люй свидетельствовала бы о гармоничном развитии годового цикла» [5, с. 216]. То есть наблюдение и следование за изменениями тонов звучащих флейт позволяло судить о своевременности и адекватности циклических годовых перемен.

Есть ли место мусическому познанию внешней или внутренней реальности бытия человека в настоящем? Какие формы оно приняло в наше время, когда само понятие исчезло? Является ли мусическое мышление развиваемым? В поиске ответов обратимся к опыту истории.

Сущность
мусического
воспитания
в Древней Греции

Личностная позиция ненарушения гармонии бытия воспитывалась в мусических школах Афин и некоторых других греческих городов-государств. Средствами воспитания «мусического человека» были знаковые системы искусств и наук, дающие «языки» личности для интонирования своего индивидуального бытия в общей гармонии мироустройства. Есть сведения, что в мусических школах воспроизводилась практика послушания, подготавливающая ученика к следующим ступеням овладения мудростью.

Случайно ли эта практика послушания в своем русском переводе созвучна слову «слух», «слышание» знаков? «Имеющий уши слышать да услышит»... (Мф. 11:15; 25:30). Не значит ли это, что цель мусического воспитания на начальном этом этапе – развить психическую функцию слышать, воспринимать, следовать знакам внутренних, межличностных и космических изменений?

Путь мусического
развития в Древнем
Китае

Более практичен взгляд Аристотеля, который выводил развивающее и воспитательное воздействие музыки из представлений о такте и катарсисе, производимых с помощью специфических ладовых интонаций и верных ритмов [8, с. 375–644].

В Древнем Китае считалось, что путь мусического воспитания необходим для овладения философией, а значит – для развития высших психических функций. Уместно привести историю-притчу о том, как Конфуций учился у Ши Сяна игре на цине. Прошло десять дней, а он все еще разучивал лишь начальные аккорды. «Ши Сян-цзы сказал: «Можно разучивать другую песню, этой Вы уже овладели». Конфуций ответил: «Я лишь усвоил мелодию, но еще не овладел искусством исполнения». Через некоторое время Ши Сян-цзы произнес: «Искусством исполнения Вы уже овладели, можно приступать к изучению новой песни». Конфуций ответил: «Я еще не понял, в чем выразительность ее устремленности». Прошло еще некоторое время, и Ши Сян-цзы произнес: «Вы уже овладели ее устремленностью, приступайте к разучиванию следующей песни». Конфуций погрузился в глубокое размышление. Затем очнулся и, взглянув вдаль, радостно сказал: «Я представляю себе этого человека. У него смуглый лик, он высок ростом, взор его устремлен вдаль. Он подобен вану, вззирающему на четыре стороны света. Кто, кроме чжоуского Вэнь-вана, мог создать такую песню?» Услышав такое, Ши Сян-цзы поднялся с циновки и дважды поклонился Конфуцию: «Мой учитель говорил, что песнь эта первоначально называлась “Вэнь-ван цао”» [9, с. 62].

В этом фрагменте отражена мысль о том, как через упорное интонирование реализуется мусическое мышление и развивается дар провидения или сверхсознания.

Мусическое
врачевание

Исследователь музыкальной античности Е. В. Герцман заметил, что еще писатель Филон (упоминаемый также в связи с первым употреблением понятия *архетип*), живший в Александрии на рубеже двух эр, описал египетскую общину терапевтов (от греч. «тот, что заботится»), которые считались «врачевателями гораздо более совершенными, чем обычные лекари, ибо исцеляли души» [10, с. 411]. В коммуне терапевтов основные принципы жизни, обеспечивающие здоровье души и тела, излагались в поэтической форме и пропевались. По свидетельству Филона, на собраниях терапевтов практиковались и другие разнообразные формы музицирования. При этом, как пишет Е. В. Герцман, созда-

Мусическое самосознание и настраивание через этос

вая «распевающийся устав своей коммуны, терапевты не были первооткрывателями, а лишь использовали многовековой опыт» [10, с. 412].

Функция сохранения желательных для этноса состояний через воспроизведение и восприятие «правильных» интонационных символов была осознана в античности и отражена в понятии *этос**. *Этос* можно рассматривать как объяснительную модель того или иного воздействия на психику и поведение человека различных типов интонирования. Это представление не могло бы появиться без имплицитно признаваемого психического органа для восприятия этоса древних ладов и наклонений интонирования – *интонирующего восприятия или сознания, мусического мышления*.

Интонирование как этнокультурное и конфессиональное самоопределение и самосознание

Интонирование реальности в представляемой здесь концепции есть слепок с ее бессознательного неконцептуального понимания, запечатленный в «протослое» сознания – интонирующем сознании – как праязыковой рамке для реализации функций собственно языкового сознания. С помощью мусического познания и интонирующего сознания укрепляется самосознание своей принадлежности полу, своей семье, роду, этносу, социуму и конфессии. Интонирование является совокупной частью всех психических функций, позволяющих войти в состояние сверхсознания или считывать идеи из Великого идеополя общественного сознания [4, с. 34–41], воспринимать явления подлинного искусства, общаться на высоком уровне и творить.

Вместе с тем опробованный или имитированный тип «чужого» интонирования позволяет раскрыть для себя иной опыт самосознания, принять в себя не прожитое, но заключенное в интонационных знаках и кодах иных культур, субкультур и конфессий.

Через соинтонирование можно усилить или ослабить идентичность, вывести самосознание на иной уровень личностной идентификации.

Музыка и мусическое

Наследницей мусического мышления, подчас не ведающей истинного смысла унаследованного, считается музыка. Сохранили ли музыка и музыкальная практика предназначение развивать мусическую функцию

* Этос (греч. ἦθος – нрав, характер, душевный склад) – особый срез человеческой реальности (определённый класс индивидуальных качеств, соотносённых с определёнными привычными формами общественного поведения). Аристотель трактовал этос как способ изображения характера человека через стиль его поведения и речи [8].

мышления? Какой путь прошло музыкальное сознание человека и отдельных культур?

Среди наук и искусств музыку ставили на первое место Рабан Мавр, Фома Аквинский. В признании мыслителями Средневековья значимости музыки (некоторой ее части) мы видим сохранение за ней неких функций, отличающих музыку от других искусств: упорядочивание состояний психики и сознания, возделывание души к восприятию высших этических смыслов и символов, ведущих к просветлению и спасению.

По свидетельству антропологов, у ацтеков долго (даже после конкисты) сохранялась традиция безжалостного наказания за фальшивое интонирование. Сообщается, что лидер выбирал мелодию, которая должна была быть спета, и любой хорист, кто пел фальшиво, барабанщик, ударяющий не в такт, или танцовщица, которая приняла неправильную позу, были немедленно поставлены в известность об обязательствах и казнены следующим утром [11].

Неудивительно, что мусическое обучение необходимо было начать рано и создать для этого определенные школы с профессиональным преподаванием. Обязанностью учителей в кальмеках* было обучить учеников всем стихам священных песен, которые были написаны [Там же]. Были у ацтеков и специальные школы, называемые *cuicoan* («места пения и танцев»), где людей обоих полов обучали петь народные песни и танцевать под звуки барабанов. «В общественных церемониях не было редким явлением для публики сплываться в песне и танце, иногда до тех пор, пока таким образом не будут захвачены многие тысячи зараженных ритмичным движением; часы проходили в возбуждении... «науатль», то есть в эйфорическом состоянии от совместного интонирования и в пении, и в движении» [Там же].

К эпохе Ренессанса, когда научное мировоззрение, а значит, и обслуживающие его высшие психические функции (не названные еще таковыми) перемещаются в область *видимого*, то есть в ту область, что доступна глазу и его инструментам (микроскопу), все ценное доселе из области *слышимого* вытесняется на задворки сознания. Тогда, думаю, интонирование как проявление мусического выпало из обоймы важных (или высших) слоев психических функций, но не из самой стихии психической

* Кальмеки – школы у ацтеков, где обучали лидеров, жрецов и ученых.

Жестокость
наказания за
фальшивое пение

Смещение
значимости
мусического
познания

жизни человека. Последним, кто еще при помощи слуха выводил научные построения о «гармонии мира», был И. Кеплер, который в законах «Новой астрономии» следовал гармоническим пропорциям Солнечной системы, первым «поверив гармонию алгеброй» [12].

Постепенно усиливающееся противопоставление мусического рода искусств пластическому противоречило общей природе, находящейся в основании, – природе выразительного движения, интонированного переживания.

Сигнификационная функция жестового интонирования

Знаковая функция жеста привела к закреплению его значения в более развитых языках слов и музыки.

Э. Кондильяк утверждал, что в основе общения между людьми лежит подражание явлениям внешнего мира, посредством которого в сознании других людей вызываются образы этих явлений. Он подчеркивал, что «изображение предмета есть наиболее определенный знак, какой только можно придумать» [13, с. 180]. Е. А. Басин развил эту мысль: «...первоначальные языки – примитивные танцевальные пантомимы, “язык жестов”, язык слов, письмо – носили изобразительный характер, отличались живописностью, наглядностью, насыщенностью образами и живостью оригинала. Из них развились танец, поэзия, живопись» [14, с. 41].

Д. Дидро также стоял на позициях знаковой теории происхождения языка, утверждая, что в обычной речи мы не стремимся запечатлеть весь последовательный ряд идей и образов, заключающийся в воспринимаемой речи, но руководствуемся лишь знаком (звуком) и чувством. «Без подобного сокращения люди не могли бы разговаривать. Иное дело, когда мы имеем дело не с обычными «речами», но с несслыханными, невиданными, редко воспринимаемыми, с тонким соотношением идей, чудесных и новых образов. Иными словами, когда мы имеем дело с искусством и поэзией. В этом случае мы как бы возвращаемся в состояние детства, когда мощно работает воображение. В этом случае приходится прибегать к природе, к первообразу. Оригинальность такой речи, такого творения вызывает удовольствие» [15, с. 366–368]. То есть в такой речи целостное переживание нередуцировано или редуцировано в меньшей степени.

Противоположность дискретных и континуальных знаков языкового сознания

В предыдущем фрагменте подчеркивается противоположная знаковая природа кодов вербального и интонационного языка, где интонирование – не самая «экономичная упаковка» мысли, но зато более точная! Первообразы знаковой стороны речи – ее просодического

интонирования – находятся, таким образом, в «состоянии детства», детской «буквальности» знака.

Детская «буквальность» может быть связана только с первичными ощущениями и базирующимися на них переносами этих ощущений в более опосредованные сферы переживаний. Каково соотношение в этой «буквальности» индивидуального и универсального начал?

Приведу мысль Д. Дидро в более кратком ее изложении: как обычной речи, так и искусству присуще противоречие между необходимостью выразить и сообщить индивидуальное, с одной стороны, и общей природой языка – с другой. Всякий говорит так, как чувствует, он является собой, и только самим собой, тогда как «идея и выражение ее» делают его схожим с другими. Но тождество слов, тона, размера нарушается разнообразием «языка оттенков». Количество слов ограничено, количество оттенков бесконечно. «Именно разнообразие оттенков восполняет скудость наших слов и нарушает часто общность впечатлений» [15, с. 370]. Хотя язык оттенков безграничен, он понятен без объяснений. Я бы сказала: *открыт мусическому мышлению*.

Д. Дидро фактически признал, что в речи и искусстве «язык оттенков» понятен именно потому, что в нем содержится общезыковая основа для этих «оттенков». Общую интонирующую природу психики, создающую универсальный слой для разных языковых форм, можно обнаружить в генезе музыкально-языкового сознания.

Ж.-Ж. Руссо в своих сочинениях подробно развивает тезис о связи музыки с естественным языком, мелодии – с интонацией человеческой речи. Он утверждал, что мелодия, подражая модуляциям голоса, звучанию языков и оборотам, выражает движения души [16, с. 254].

Извечное сопоставление музыкальной и естественной речи можно трактовать и по-другому. Не только как происхождение мелодик из речевых интонаций, но и наоборот, становление речевых кодов, длины оборотов речи, их амплитуды и направленности интонации – из музыкально-интонированных архетипов определенной культуры. Такое объяснение делает правдоподобным суждение о том, что интонирование и музыкально-языковое сознание способствуют развитию высших психических функций, участвуя в становлении их этнокультурных вариантов, формируя восприятие смысла в формах искусства, образное мышление и, конечно же, речь, ее синтаксис и просодию.

Интонирующая
основа языкового
обозначения,
познания
и самосознания

Социальные
функции
в становлении
музыкально-
языкового сознания

Вынесение аффекта путем интонирования в опыт социального знака, понятного для своего рода, семьи или социума, рационализация звукового состава интонационной системы с целью применять эту рациональность в упорядочивании многих явлений нашли свое философское обоснование в работе Макса Вебера [17]. Вебер выводит природу интонирования и типы звукорядов из факторов социальной этики, допускающей или недопускающей хроматику как выражение излишней страстности. «Пентатоника* очень часто совмещается с тем, что по соображениям музыкального "этоса" избегают полутоновых ходов. Отсюда заключали, что избегать полутонов и есть музыкальный стимул пентатоники. Однако хроматика в одинаковой степени антипатична и древней церкви, и древнегреческим трагикам, и граждански-рациональному учению о музыке в конфуцианстве. Из всех восточно-азиатских народов только японцы с их феодальной в прошлом организацией общества предавались хроматике в своем стремлении к выражению страсти. А китайцы, ананитяне, камбоджийцы и более древняя яванская музыка – все они равно не приемлют ни хроматики, ни минорных аккордов. Впрочем, совсем не ясно, всегда ли пентатонные гаммы – самые древние, нередко они сосуществуют с чрезвычайно развитыми звукорядами» [Там же, с. 477]. В этом фрагменте виден метод рационального объяснения М. Вебером присутствия социальных установок различных обществ в формировании и закреплении интонационных знаков и кодов языкового сознания и самосознания.

Некоторые
обобщения

Взгляды философов различных эпох позволяют считать, что начала интонирующего сознания, которое древние называли мусическим процессом или познанием, следует искать во *вневербальной категоризации переживаний и обозначении сострадания (как акта зеркального проживания и сопереживания)*.

По-видимому, сострадание и похожие переживания являются тем первичным материалом, который был сохранен в символах, способных воспроизводиться не только «здесь и теперь», но и после, «там и тогда». Здесь, конечно, находится точка рождения культуры и человека современного (культурного) типа.

* Пентатоника (от греч. pένte – пять и tónos – тон), звуковая система, содержащая пять ступеней в пределах октавы. Основной тип пентатоники — бесполутоновая (так называемая китайская или шотландская) гамма.

Механизм мусического познания – *следование* (исследование) *текучести состояний во времени*. При чем следование не только первичным базовым ощущениям реальности (таким, как подчинение или преодоление гравитации в движениях тела или голоса), но и сложным этическим чувствам и базовым эмоциям.

Познаваемое в следовании внешнему или внутреннему состоянию означает жестовой и голосовой интонацией, лежащей в основании символических языков мусических искусств, способных поддерживать *знаковую функцию психики человека*.

Знаковость интонирования позволила применять его свойства как *функцию познания, измерения и понимания явлений реальности*, то есть как когнитивную и экспрессивно-аффективную функции одновременно, участвующие своей сигнификационной сущностью в иных высших психических функциях.

1. Лосев А. Ф. Учение Платона об искусстве // История античной эстетики: в 8 т. – Т. III. Высокая классика. – М., 1974. – С. 11–178.

2. Риццолатти Дж., Синигалья К. Зеркала в мозге: о механизмах совместного действия и сопереживания. – М., 2012.

3. *Сакья Пандита*. Малый цветок просодии – трактат о стихосложении [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sakya_Pandita (дата обращения: 17.03.14).

4. Мухина В. С. Личность: Мифы и Реальность (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты). – 3-е изд., исправл. и доп. – М., 2013.

5. Еремеев В. Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. – Т. 5. – М., 2009.

6. Платон. Теэтет // Соч.: в 3-х т. – Т. 2. – М., 1970. – С. 223–318.

7. Леви-Стросс К. Мифологии: сырое и приготовленное. – М., 2006.

8. Аристотель. Политика // Собр. соч.: в 4-х т. – Т. 4. – М., 1984. – С. 375–644.

9. Сыма Цянь. Исторические записки. – М., 1998.

10. Герцман Е. В. Языческие и христианские музыкальные древности. – СПб., 2006.

11. Скрябина Н. О музыкальном и поэтическом наследии цивилизации ацтеков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.indiansworld.org/aztecpoet.html> (дата обращения: 17.03.14).

12. Паули В. Влияние архетипических представлений на формирование естественнонаучных теорий Кеплера // Физические очерки. – М., 1975. – С. 137–174.

13. Кондильяк Э. Б. де Трактат об ощущениях // Соч.: в 3-х т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 189–399.

14. Басин Е. А. Искусство и коммуникация: очерки из истории философско-эстетической мысли. – М., 1999.

15. Дидро Д. Искусство. Салон 1767 года // Собр. соч.: в 10-ти т. – Т. VI. – М., 1946.

16. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании. – Калининград, 2001.

17. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Избранное. Образ общества. – М., 1994. – С. 469–550.