

- межрегиональной научно-практической конференции, посвященной пятидесятилетию факультета психологии ИГПУ. Иркутск, 2007. С. 82-85.
2. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. М., 2002.
  3. Брушлинский А.В. Субъект: мышление, учение, воображение. М.: Воронеж, 1996. 392 с.
  4. Веккер Л.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М., 2000. 685 с.
  5. Ермолаева-Томина Л.Б. Опыт экспериментального изучения творческих способностей // Вопросы психологии. 1977. № 4. С. 46-58.
  6. Лейтес Н.С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия. М.: Воронеж, 1997. 448 с.
  7. Миниярова О.В. Школьный психолог в развитии творческих способностей учащихся в процессе обучения // Психология и общество. Тезисы докладов ежегодного Российского психологического общества. Т. 4. Выпуск 2. Ярославль, 1998. С. 179-180.
  8. Никитин Б.П. Ступеньки творчества, или Развивающие игры. 3-е изд., доп. М.: Просвещение, 1990. 160 с.
  9. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М., 1976. 415 с.
  10. Шадриков В.Д. О содержании понятий "способность" и "одаренность" // Психологический журнал. 1983. Т. 4. № 5. С. 3-10.

## Дидактика

*Яриак Л.И.*

### **Онтология музыкального мышления**

Понятие бытия у М. Хайдеггера является двойственным, так как включает не только значение всеохватности, соотнесенной с «горизонтом времени», тем самым подчеркивая связь и единство сторон симметрии бытийного устройства, но также и отношение сторон симметрии друг к другу этого бытийного устройства как момента разъятия, полагающего соотнесенность двух различных способов существования. Если первое значение определяет смысл позиции предикативного синтеза, то второе представляет обоснование позиции онтологического синтеза. М. Хайдеггер, отождествив феноменологию и онтологию, находит, как и Э. Гуссерль, предельные характеристики феноменологического исследования в изначальной временности, но при этом он стремится показать, что в понимании бытия и в основании понятиости подручного, с одной стороны, и положенности (позитивности) наличного, с другой, лежат разные смыслы или структуры времени. Понятие хайдеггеровского «горизонта времени» может быть отнесено к значению всеохватности бытия в соотнесенности со временем. Но момент разъятия как отношения двух различных способов существования предполагает также и соотнесенность их бытия с соответствующими им формами времени - «чувством» и «сознанием», различающимися по своим дефинициям [1, с. 261].

Экзистенциально-онтологическая концепция М. Хайдеггера, как одновременность сосуществования двух форм времени, связанных с бытийным устройством по принципу симметрии, может быть представлена как методологическое основание для выявления принципов существования музыкального искусства, а его метод определен как

экзистенциально-феноменологический. Принципы его экзистенциально-онтологической концепции могут быть аналогом закономерностей существования музыкального искусства в соответствии с тем, что понятие бытия, как указывает Хайдеггер, возникает без существующего и сущего, но именно благодаря этому. И музыка тогда, с характерной для нее беспредметностью содержания, будет своего рода моделью такого бытия, которое у Хайдеггера представлено также и во взаимосотнесенности со временем, имеющей значение для существования музыкального искусства как искусства временного. Время, как считает Хайдеггер, «возможнивает» бытие и может быть представлено как выражение вероятностного принципа, присущего музыкальному искусству.

Бытийному устроению экзистенциально-онтологической концепции по принципу симметрии соответствует подчеркиваемая Хайдеггером и двойственность направленности чувства. Он говорит, что сущности чувства (Gefuhl) принадлежит то, что оно является не только чувством чего-то или к чему-то, но заодно открывает чувству самого чувствующего его состояние, то есть открывает его бытие в самом широком смысле [3, с. 175]. Такая выделенность чувств и разнонаправленность их соотносительности на объект и субъект характерна для музыки, преобладающим назначением которой всегда считалась передача чувств, направленных как на внешний, так и на внутренний мир человека. Проблема в этом случае состоит в том, как считает Хайдеггер, что воспринятое и восприятость существования сливается с их толкованием. Такое положение волнует современных музыковедов, ищущих различные подходы для выявления тематического единства в истории развития музыкального искусства.

В отношении феномена «восприятия» Хайдеггер разъясняет, что «самонаправленность-на» образует как бы его каркас, то есть структуру целостного. Феноменология обозначает эту структуру, примыкая в этом к такой схоластической терминологии, как интенциональность. Она охватывает оба момента – *intentio* и *intentum* – в своем, пока еще остающимся для нас темном единстве [3, с. 72, 73, 74], поэтому Хайдеггер подчеркивает, что интенциональность, таким образом, ни субъективна, ни объективна в привычном смысле слова, но и то, и другое вместе [3, с. 83]. При этом в интенциональной структуре произведения, отмечает он, заключено отношение к чему-то такому, что должно быть понято не как привязанное к субъекту и от него зависящее, но, наоборот, как высвобожденное и самостоятельное [3, с. 151]. Таким образом, феномен *Dasein* особого сущего получает у Хайдеггера значение выделенного отношения. Такое подчеркивание Хайдеггером выделенности отношения, жестко не связанного с предметностью, его равнозначной направленности к различным способам существования соответствует принципам той модели, которую как раз и представляет музыкальный процесс. Сложность подобного положения заключается в том, по мнению А.Г. Чернякова, что в мнимом тождестве «рефлектируемого» и «рефлектирующего» невозможно обнаружить подмену: ведь разрыв между субъектным и объектным полюсом акта рефлексии, зазор рефлексивной интенциональности не просматривается рефлексией в момент ее осуществления. Когда же он становится предметом рефлексии высшего уровня, живая рефлектирующая инстанция (субъектный полюс этого нового акта) вновь оказывается «действующим лицом», а не положенным предметом, и этому ускользанию нет конца [5, с. 174, 179, 361]. В этой связи нужно отметить, что Хайдеггер отказывается от классического понимания трансцендентного как «лежащего по ту сторону» имманентного сознания. Трансценденция у него означает переход, переступание, в котором он подчеркивает равнозначность направлений движения этого переступания,

подтверждая тем самым бытийное устройство его экзистенциально-онтологической концепции по принципу симметрии.

Э. Гуссерль рассматривает этот момент иначе. В феномене, как его полагает Гуссерль, снимается двойственность яви и явленного. У него слово «феномен» двусмысленно в силу сущностной корреляции явления и являющегося. В акте рефлексии ее субъективный полюс не дан (позитивно), явственен только объективный полюс, предмет рефлексии, и это – явное, опредмеченное, «латентное» Я-1, в отличие от анонимного «латентного» Я-2, исполнителя актов рефлексии, которое само становится предметом и при необходимости отождествляется со своим предметом – «латентным» Я-1, данным в рефлексии [5, с. 75]. В рефлексии *cogitation* само явление становится предметом [5, с. 189]. Исследование корреляции структуры «явления», с одной стороны, и явленного содержания, с другой, определяет по Гуссерлю, тематику феноменологического анализа, а расщепление и связь образуют смысловое ядро центрального феноменологического термина «интенциональность». Существенным для понимания музыкального искусства в этом случае является, как замечает А.Г. Черняков, то, что Гуссерль отличил имманентный предмет – «ощущаемое» (*das Empfundene*) от самого ощущения (*das Empfinden*) как «внутреннего сознания» ощущаемого. По сути, это положение можно определить хайдеггеровским выражением «восприятость воспринятого» и отнести к музыкальному искусству, поскольку именно это обстоятельство занимало многие умы и может быть представлено поисками различий между ощущением и выражением в многочисленных трактовках смысла и предназначения музыкального искусства.

В спорах о существовании художественного творчества к концу 18 века это обстоятельство проявляется как вопрос о взаимоотношении творчества и подражания. По мнению Даламбера, следовало различать «подражательную» и «естественную» музыку, изображающую страсти и не зависящую от образов или идей. Разрешение спора о подражании в музыке, считает С. Маркус, находится в зависимости еще и от точки зрения на взаимоотношения изобразительности и выразительности в инструментальной музыке, то есть от выявления моментов отражения и ощущения. В 1741 году И.Э. Шлегель в своем трактате «Исследование того, что подражание вещи, которой подражают, иногда должно быть несходным», одним из первых указал на проблему музыкальной изобразительности и музыкальной выразительности. Со второй половины 18 века эта проблема изобразительности и выразительности в музыкальном искусстве начинает перерастать в более общую проблему взаимоотношения субъективного и объективного в философских и эстетических трудах [2, с. 38-43, 149].

В отношении музыки 18 столетия можно отметить также нечто подобное и в поисках ответа на вопрос об определении предназначения и смысла того, чем является музыка - выражением ощущений или аффектов. В целом это предстает той областью содержания музыкального искусства, которая у Д. Лукача определена как эвокация, означающая выражение обобщенного отношения к реальному миру через интонацию и жесты. «Выражение ощущения», нужно заметить, было почти стереотипно используемой формуле, определяющей подлинное определение положения музыки, распространенной в немецкой музыкальной литературе второй половины 18 столетия. Происходящая при этом перемена выражения аффекта на «выражение ощущения» была нечеткой и многозначной, отмечает А. Форкерт [8, с. 39]. Новая эпистемология, которая появилась к концу семнадцатого столетия, связала перцепционные процессы с пониманием абстрактных идей. Традиция «сравнений» не только вызвала новую философскую перспективу, но и определила стилистическое развитие, которое имело место и в поэзии,

и в музыке. Увеличенный интерес к «выражению», метафоричность внесли свой вклад в реализацию того, что перцепционные и культурные аспекты можно было рассмотреть как неотъемлемую часть любого метатеоретического рассмотрения искусства. В музыке, подобно живописи, это стало частью создания музыкального стиля, идентифицированного с выражением аффектов. Предпосылка относительно лингвистической природы характера музыки оставалась бесспорной почти до конца восемнадцатого столетия, сосредоточившись в основном на определении музыки как искусства артистической формы языка [9, с. 23]. Представители додекафонной техники (А. Шенберг, А. Веберн) в XX веке также отсылали к структурным предпосылкам и условиям музыкального языка. А. Шенберг в венских докладах подчеркивает, что музыка является языком и человек хочет выражать музыкальные мысли на этом языке, но не мысли, которые можно осуществлять в понятиях [6, с. 60].

Свое самостоятельное значение, своего рода автономию, отмечают Р. Катц и Р. Хаконен, музыка получила только с возникновением чисто инструментальных жанров, которые не были связаны со словом. Впоследствии такое положение автономного существования музыки нашло отражение в философской установке И.Канта. Первая тенденция, исходящая из такой установки философа, как «вещь в себе», логически приводит к определению положения музыки как искусства, развивающегося по своим внутренним законам. Подобный подход демонстрируют установки Кернера, Михаэлиса, Шиллера. Вторая тенденция, выраженная Гердером, заостряет внимание на «временении» как объективном и присущем именно музыке свойстве. Возникает вопрос, чем же является музыка – языком ощущений или самостоятельным мышлением со своим способом существования. Определяя отношение к музыке как «ощущение - воображение - понимание», В.Дильтей тем самым подчеркивает последовательно-каузальное значение этого положения, игнорируя различие двух основных способов существования, то есть в этом процессе опускается факт данности реального мира как тождественности его содержания и осознания этого момента, которое связано с позицией онтологического синтеза, определяющей отношение к целому предмету.

В 1807 г. Кристоф Кох уже подчеркивает, что перемена значений «выражения» на «ощущение» зависит и определяется только соответствующим контекстом. После Христиана Вольфа «выражения» музыки не являются ничем другим, как стилизуемыми имитациями тех звуков и движений, в которых объявляют себя реальные страсти или ощущения в противоположность, например, выражениям языка, которые соотносятся как обычные признаки с природой, указанной ими вещи или дела. Субъективная способность предоставлена уже не имитацией реальных процессов, она разделяется на имитацию и выражение, «Musique imitative» и «Musique d'expression» или, соответственно, немецкому словоупотреблению, на «рисующую» и «выражающую» музыку. «Выражение ощущения» становится здесь как таковое равнозначным с «выражением» и одновременно объективным качеством композиции, которое можно описывать, указывает А. Форкерт, в музыкальных категориях [8, с. 80]. Таким образом, происходит уравнивание чувств, направленных наружу и вовнутрь, то есть стирается отношение к реальному миру, затушевывается или совсем исчезает позиция онтологического синтеза.

Христиан Фридрих Михаэлис, музыкально образованный философ, принадлежавший к кругу Шиллера и Фихте, в своем основном произведении «Над духом музыки» вводит в музыкальную теорию понятие «организации» и связывает его с эстетикой автономного существования шедевра (Kunstwerks). Это побуждает,

следовательно, свободную, интеллектуальную игру, воплощением которой и является сам музыкальный процесс согласно эстетическому воззрению, образуемому после Канта. Эстетика Михаэлиса представляет суть того, что эстетика Ганслика будет называть эстетикой музыкальных красот, по мнению В. Зайделя [10, с. 80]. Установка И.Г. Гердера (1744-1803) принципиально отличается от позиций Кернера и Михаэлиса. Существо музыки, считает он, - это движение, которое определяет характер события музыки, поэтому он использует только категории «временного» [10, с. 82].

Приведенные выше определения назначения и смысла музыкального искусства демонстрируют, что позиция предикативного синтеза дает возможность их произвольной трактовки. Возникает потребность в музыкознании определения смысла музыки в соотношении искусства с реальным миром как поисков позиции онтологического синтеза, обоснование которой предоставляет экзистенциально-онтологическая концепция М.Хайдеггера.

### Литература

1. Аксенов Г.П. Причина времени. М.: Эдиториал УРССС, 2001.
2. Маркус С. История музыкальной эстетики. Т.1. М., 1959.
3. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии // Heidegger Martin. Gesamtausgabe II Abseilung: Vorlesungen 1923-1944. Die Grund probleme der Phenomenologie. Vittorio Klostermann Frankfurt am Main, 1975. (Марбургские лекции летнего семестра 1927 г., изданные Фридрихом-Вильгельмом фон Херманом. Пер. А.Г. Чернякова). СПб: Высшая религиозно-философская школа, 2001.
4. Хайдеггер М. Положение об основании / Пер. О.А. Коваль. СПб: Алетейя, 1999.
5. Черняков А.Г. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 2001.
6. Budde Elmar: Musik als Sprache und Musik als Kunstwerk. Iber einige Widersprache und deren Hintergrunde im kompositorischenDenken Schunbergs und Weberns. \ \ Das musikalische Kunstwerk: Geschichte - Dsthetik - Theorie; Festschr. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / hrsg. von Hermann Danuser ... - Laaber: Laaber-Verl., 1988. P. 659-669.
7. Dilthey W. Historical understanding . Das musikalische Versatile' (с. 1906) \ \ Music in Europea thought 1851-1912. Cambrige. P. 370-374.
8. Forchert Arno: Vom «Ausdruck der Empfindung» in der Musik \ \ Das musikalische Kunstwerk: Geschichte - Dsthetik - Theorie; Festschr. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / hrsg. von Hermann Danuser ... - Laaber: Laaber-Verl., 1988. P. 39-51.
9. Katz Ruth, Hacoheh Ruth: Ut Musica Poesis. The Crystallization of a Conception Concerning Cognitive Processes and «Well-Made-Worlds» \ \ Das musikalische Kunstwerk: Geschichte - Dsthetik - Theorie; Festschr. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / hrsg. von Hermann Danuser ... - Laaber: Laaber-Verl., 1988. P. 17-25.
10. Seidel Wilhelm. Zwischen Immanuel Kant und der musikalischenKlassik. Die Dsthetik des musikalischen Kunstwerks um 1800 \ \ Das musikalische Kunstwerk: Geschichte - Dsthetik - Theorie; Festschr. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / hrsg. von Hermann Danuser ... - Laaber: Laaber-Verl., 1988. P. 67-85.