# А. САМОЙЛЕНКО
# ЛЕКЦИИ ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМИОЛОГИИ
## Тема 1.
## Смысл и понимание: подходы и теории. Имманентный логос музыки и определения музыкального смысла.

Направляющей силой эволюции человеческого сознания является «мыслящая душа», одухотворённая мысль, в том числе научная и художественная, интеллектуальные и эмоциональные усилия по «постоянному приросту духовного», что позволяет видеть в феномене человека не природную аномалию, а «ось эволюции Вселенной» и объяснять последнюю во взаимосвязи со смыслом существования и материального мира, и человека.

С ноэтической (интегративно-смысловой) точки зрения духовное не изолировано от материального, но является средством его *завершения, открывающего* новые, ещё неизведанные возможности материальной среды в её уже не только земном, но и всемирном объёме. Перефразируя аверинцевское определение символа, можно сказать, что материальное становится духовной силой, а духовная сила даёт сбыться новым смысловым возможностям материи. Одновременно становится понятно, что вся так называемая большая человеческая символика – ноэтического происхождения, и именно это позволяет ей инициировать развитие культуры как человеческой деятельности по преобразованию, прежде всего, самого человека.

Смысл как высшая инстанция человеческого диалога с миром означает предельного идеального Над-адресата, предел движения исторического сознания в его общинно-культурной и личностной формах, «точку неподвижности» – высший покой самодовлеющего наслаждения, высшее позитивное состояние духа.

Анализ А. Лосевым [7] и Г. Илсом [15] теории Аристотеля позволяет заметить, что представление о высших смыслах мотивировано *эстетически*,

а эстетическое отношение производно от ноэтических потребностей. Лосев отмечает, что Аристотель подходит к эстетическому с наиболее широкой позиции и обнаруживает самые далёкие, одновременно главные «предметные интересы» эстетического, которые трудно определить в границах доступного человеку опыта восприятия жизненных условий, и поэтому эстетическое отношение (переживание) предстаёт «бесцельным», самодовлеющим, «самозаинтересованным». В эстетике Канта данная направленность эстетического названа «трансцендентной», в результате чего эстетическое объясняется имманентной игрой человеческого сознания, бескорыстие которой раскрывается как «целесообразность без цели», удовлетворённость позитивным эмоциональным итогом такой игры как единственным её побуждением и оправданием [9].

Проблема эстетического оказывается непосредственно связанной с проблемой смысловых приоритетов – (высших, «заветных» смыслов или смысла как высшей идеальной инстанции деятельностных обращений человека, его «хождений в мир») – и ценностного выбора, целеполагания.

На пути в «высокую» смысловую сферу человеку приходится довольствоваться «подменами» – следовать за заместителями, условными проводниками смыслов; такие проводники, способствующие открытию, доступности далёких целей нашему сознанию, становятся «знаками» эстетического отношения. Указанные смыслы, цели потому могут казаться эстетическими феноменами, доступными лишь в отражённом, вторичном виде (принадлежащими к «миру идей» в концепции Платона), поступающими «в распоряжение» человека в форме переживания, психологического резонанса, то есть открывающимися, прежде всего, пониманию.

Но так или иначе данные смыслы знаменуют предел понимания, ту границу, далее которой человеческий разум пока двинуться не может («Вечность – звук не для земных ушей…»), следовательно, область Неподвижного. Выявляя целесообразность человеческой жизни, её

«последнюю» предназначенность, подобные смыслы приобретают самозаинтересованный характер: их ценность для нас заключается в них самих («воплощаемая», по Флоренскому), но она определяет ценностные аспекты той жизненной «работы», в том числе, предметно-материальные результаты её, которая связана с попытками познания и приближения, освоения данных смыслов («воплощённая ценность). Такие смыслы не могут быть многочисленными: всё, что поднимается высоко, сближается, по справедливому замечанию Тейяра де Шардена [11, *114 – 115*]; но их значения, их «эманации» могут быть весьма разнообразными, согласовываясь с различными потребностями культурной семантики. Вненаходимость, ирреальность главных смыслов, одновременно их сквозная культурно-историческая эстетическая функция, позволяет говорить о них как о «фигуре, центр которой везде, а окружность нигде» (Б. Спиноза).

Таким образом, смысл, с ноэтической (ноосферной) позиции – идеационная структура, которая обладает своим собственным информационным эмоционально-экспрессивным содержанием; смысл полицентричен (в опыте человеческой деятельности) и незавершён, открыт, нескончаем; смыслы воспринимаются и осваиваются в переживании, но это переживание особой природы, включающее механизмы понимания, активизирующее силы интуиции. Собственно, понимание и создаёт – рождает – смысл в том отношении, что представляет его сознанию. Интенсивность такого переживания – понимания делает его трудным и мало возможным в текущей обыденности. В его описании уместны такие характеристики, как пробуждение, просветление, озарение, как экстатичность, так и умиротворение и т.п., свидетельствующие о его катартических возможностях. Благодаря ему возникает особая *активность* сознания, которую Тейар де Шарден считает главным фактором эволюции жизни на Земле в современный период – как в период ноогенеза, связанный с превращением биосферы в «сферу разума». Если в теории Аристотеля «человеческая материя» предстаёт пассивной, и жизнь Нуса в ней не может

быть завершена, то, по Тейару де Шардену, возможно завершение «божественного плана» построения мира в земных человеческих условиях. Данное завершение произойдёт как обожествление биосферы и возникновение новых психических сил личности. В «божий план» мира входит переустройство личностного сознания и управление личностными усилиями познания законов мироздания, так как «всякое усилие способствует завершению мира» [11, *30*]. Будучи сам открытым, незавершаемым, смысл, при приобщении к нему, позволяет достигать целостности, полноты бытия. *Монолог* бытия в смысле оборачивается монологичностью «верховного» смысла, однако, оставаясь монологичной, субстанция смысла доступна только диалогическому проникновению; *чем ярче выражена монологичность смысла (его неделимость), тем напряженнее наше стремление к диалогу, тем ответственней диалог*.

Стремление к диалогу, таким образом, объясняется во взаимозависимости со стремлением к смыслу – к осмысленному, понятому, «проговорённому», ценностно определённому бытию. Такое стремление В. Франкл называет *ноэтическим призванием* человека, полагая, что в становлении смысла решающее значение приобретает уникальный механизм каждого личностного сознания, следовательно, уникальная психологическая модель каждого личностного жизненного опыта, если помнить, что «человек – больше чем психика…» и что «уникальный смысл сегодня становится универсальной ценностью завтра» [13, *14*].

Взаимопереход смысла и личностных ценностных жизненных ориентаций становится ноэтическим путём духовного самопознания, для которого важны социально-нравственные указания. Франкл называет совесть «основным смысловым органом человека»; следовательно, путь к смыслу корректируется, контролируется со стороны этических установок, предусматривает их, что объясняет доминирование нравственных представлений в идеационных структурах смысла. В связи с психологическим подходом ценностно определяемые отношения к смыслам

начинают рассматриваться как сущностные атрибуты самой жизни. Так, в качестве самостоятельных, объективно существующих культурных феноменов психологи определяют волю, счастье, любовь, страдание, гармонию, наслаждение, спасение, атараксию (высшее спокойствие), автаркию (самоудовлетворённость), беспокойство, многое другое. В круг психологических категорий оказываются включенными эстетические и этические атрибуты смысла, а ценностно-смысловое расширение содержания понятий, обращённых к определению психологических процессов, придаёт этим понятиям символический характер, тем самым отсылая к символизирующим способностям человеческого сознания [8].

Связанные с определениями смыслов понятия, к какой бы дисциплинарной, теоретической, концептуальной сфере они не относились, всегда оказываются очень ёмкими, многозначными. Смысл проговаривается в слове, нуждается в такой проговорённсти как в семантической обозначенности бытия, в доведении переживания, понимания до опыта рациональной работы с ним (пониманием), ограничивающей его и таким образом управляющей смыслом. Но он нуждается именно в символическом слове, так как оно позволяет сохранять восприятие смысла как опыт понимания, выявляет «неумолкаемость» смысла (его сквозную «цитатность») и ничем не ограниченную возобновляемость.

Определение смысла, в том числе в слове, всегда есть его творчество. С другой стороны, «творчество смыслов» становится единственным способом открыть доступ к ним. **Осмысление как творческий процесс обнаруживает процессуальные стороны смысла и потому происходит как символизация.** В этом процессе мы находим взаимодействие исторической и психологической сторон: **историческое накопление смыслового опыта (опыта познания смысловых возможностей человека) оборачивается психологической сложностью представления о смысле, его особой условностью и символической зашифрованностью.** Самая сложная, первостепенная, «сакральная» символика охватывает наибольшие

исторические пространства культуры, произрастая из раннего эпоса, мифологических сказаний, Священных книг.

Первичные религиозные тексты можно считать «точкой отсчёта» смысловой истории человечества. Профетическое слово – отклик на то состояние смысла, когда он впервые «стучится в мир слова». История культуры знает особые моменты «первичности смысла», моменты рождения смысла как первой встречи с ним, создания опорных форм познания смыслового начала и способов говорения о нём. Дальнейшее постоянное нарастание дистанции между моментом первой встречи со смыслом и более поздними попытками обращения к нему превращает «говорение» в толкование, делает это последнее всё более иносказательным, а сам смысл – всё более отдалённым, не явным полностью, заслонённым разрозненными способами его передачи. О такой эволюции понимания свидетельствуют слова ап. Павла: «Теперь мы видим гадательно, как бы сквозь тусклое стекло, тогда же – лицом к лицу; теперь я знаю лишь отчасти, тогда же – *как я был познан»* [3, *215*].

Мифологическое слово, первосвященное слово настаивает на слитности человека и мира, на единстве смыслового пробраза и понятия, на буквальности словесного воплощения смысла. Момент первичного познания смысла наделён непосредственностью его видения (воздействия), безусловностью отношения к нему (его восприятия); первоначальный смысл не-конвенционален (не нуждается в договорённости по поводу его условности). Историческая передача способствует накоплению разностороннего опыта восприятия и толкования смысла – как накоплению опыта «инакомыслия», делает содержание смыслового феномена множественным и определяемым только символически (смысл предстаёт символом по мере отдаления от «места» своего рождения). Это – обогащение, но это и затруднение смысловой передачи, становящейся процессом роста конвенциональности знаковой формы смысла.

Историческая дистанция между определёнными текстами и их толкованиями оказывается поводом для усиления символического содержания, смысловой глубины данных текстов. Иными словами – данная дистанция преодолевается только символически, во-первых, символика текста возникает на основе вносимых (толкованиями) в данный текст представлений о его понятийном (образно-понятийном) содержании. (Позже мы назовём это явление наращиванием семантической репрезентации.) Во-вторых, возникновение символа подобно явлению кристаллизации, описанному Стендалем в «Трактате о любви»: как ветка дерева, опущенная в крепкий соляной источник, явленный смысл обрастает кристаллами значений, приобретая фантастические, необъяснимо чудесные очертания, новые конфигурации, сквозь которые трудно различить первоначальный контур, прячется в новой оболочке. История культуры, эволюция художественного творчества с её ценностно-смысловой стороны происходит как символическая интерпретация важных, наиболее ответственных смысловых объектов (носителей, проводников смысла). Путь символической интерпретации, благодаря «вещной» стороне символики, становится доступным ноэтическим измерением музыки.

Путь к овладению смыслом можно представить в двух направлениях – от понятия к переживанию (со стороны знаковой формы) и от переживания к понятию (со стороны непосредственных значений); первое направление специфично для литературного воздействия, второе – для музыкального. Приведённая схема позволяет заметить, что музыкальное воздействие (звучание) не-конвенционально, обладает прямой суггестивной силой и не нуждается в «переводчиках», обращено к пониманию. Конвенциональность музыки возникает из условий её существования в культуре, вследствие жанровой и стилевой передачи, а также – из-за активного участия слова в судьбе музыки, в том числе, в виде жанровых наименований, стилевых определений. Выявление музыкального образа предполагает нахождение границы между условным и безусловным в музыке, что чрезвычайно сложно.

Поэтому путь к музыкальному содержанию (смысловому содержанию музыки) правомерней всего начинать в противоположном музыкальному воздействию направлении – от уже понятийно определённых, подтверждённых жанрово-стилевой исторической практикой музыки сторон, от устойчивого опыта наделения музыки «именами», от конвенционально-символических аспектов музыкального восприятия (интерпретации музыки).

Три опорных начала как высшие, предельные, «заветные» смысловые инстанции – Память, Игра, Любовь, соответствуют сакральному, когнитивному и личностному – «человечному» – началам культуры. В «стороне» музыкальной поэтики такими инстанциями становятся жанр – композиция (форма произведения) – стиль (авторское присутствие в музыке, авторское личностное «не-алиби-в-бытии» музыки). Первую смысловую сторону мы определяем как ноэтическую, указывая, что речь идёт не о любых значениях смысла, а об универсальных, постоянных, всегда заданных, всегда априорно присутствующих идеальных (идеационных) образованиях – эпистемах смыслового (осмысляющего) музыкального сознания.

Смысл становится ясным, приобретает логическую доступность, «известность» только тогда, когда проговаривается в слове. Музыкальный смысл – не исключение, но у него есть свои, другие, особые ресурсы, свои символические тайны, «зона неизвестности».

Нам представляется важным подчёркивать не-равенство музыкального смысла как знакам, так и значениям (при свободно-диалогических отношениях между последними), то, что музыкальное значение меньше смысла и больше знака (одной «вещной» формы смысла), всегда находится в движении между ними, создавая («выплетая») «семантическую ткань» музыки.

Смысл и символ (*знаково-значащая форма смысла*) встречаются в точке идеального Над-адресата, представляющей полноту понимания. Эту встречу можно называть встречей сознаний – движений субъектов диалога из противоположных позиций, их противостояние и единство. Ее целью

становится «борьба материала и формы» по Выготскому, «преодоление себя» по Бахтину – как борьба за смысл, за изменение смысла бытия. Словами Бахтина, нельзя изменить бытие материально, можно изменить только смысл бытия. Словами Выготского, «то, что я мыслю вещи, вне меня находящиеся, в них ничего не меняет, но то, что я мыслю аффекты, что я ставлю их в другое отношение к моему интеллекту и другим инстанциям, многое меняет в моей психической жизни» [4, *126*]. Взаимное изменение смысла и сознания, их взаимное *унавание в понимании* можно определять как катарсис. Познание через катарсис – косвенное, «через себя» познание «понятного неизвестного»; таким образом, катарсис – необходимый атрибут понимающего знания, а путь к нему лежит через диалог. Именно как акт понимания катарсис непосредственно являет единство вершинного ноэтического и глубинного психологического планов диалога.

Смысловое содержание музыки, как и всякий смысл, «творится на границах» доступного и недоступного человеческому пониманию-сотворчеству, отсылая к горизонтам смыслов, но и отсылая к уточняющей вербализации.

Со стороны человеческой культуры смысл всегда нуждается в вербализации – как в форме *проясняющего* человеческого участия в нём.

Слово становится непременным спутником музыкального смысла – вернее, семантических означающих смысла в музыке, чьё присутствие вызвано человеческой нуждой осмысливать – творить и понимать смыслы, ибо сам по себе «…смысл в музыке, если он и есть, то он в нас не нуждается» [5, *135*]. Данный процесс вербализации музыкальных значений можно считать одной из сторон «самовозрастающего логоса музыки» (о котором упоминал ещё Гераклит). Однако сразу нужно отметить, что до сегодняшнего дня известные определения смысла (музыкального смысла) и семантики (художественной, специфически музыкальной) носят предварительный характер. Лишь недавно данные понятия стали претендовать на собственный категориальный статус. Исходя из представления о смысле как об

определённой устойчивой интегрирующей тенденции (соотношении, связи, парадигме) всех ценностных определений человека в культуре, отметим, что семантика музыкальная чаще всего рассматривается как «отголоски» общих смысловых величин, что её заметно сужает.

Сложно-опосредованные отношения между явлением и его понятийной выраженностью особенно заметны при культурологическом подходе к таким терминам, как «смысл», «логос», «текст», «антиномия», «артефакт» и т.д., которые так или иначе приходится затрагивать (по крайней мере, подразумевать) при изучении такого феномена, как художественная форма. Именно с последней связана мистифицированная – почти мистическая – способность художественного образа (персонифицированного в искусстве смысла) становится предметной реалией культуры, не будучи материальной реалией в прямом и полном значении этих слов. Так возникает «метахудожественный слой» культуры, в котором принимают участие не только вербальные – литературные, но и живописные – зрительные – визуальные, и музыкальные – интонационно-слуховые – аудиальные значения смысла, сами приобретающие функции отправных смысловых величин. (Примером могут служить так называемые «вечные образы» – образы Дон Жуана, Жанны Д'Арк, Дон Кихота, Фауста и Мефистофеля, Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны  и мн. др.; трудно удержаться от замечания что некоторые из них важны  как *диалогические пары*.) В известном отношении мета-образы («вечные темы») становятся частью уже не только художественного, но «жизненного мира культуры» (понятие Э. Гуссерля).

Смыслы, как правило, не поступают в наши жизнь и сознание «напрямую», а присутствуют в них в виде совокупности значений. Сообразуясь с символом, смысл не поддаётся рациональному логическому объяснению, с этой стороны он, строго говоря, непознаваем, равно как и несводим к какой-либо одной формуле. Он вообще не сводим, но «переводим». Эту его особенность подразумевает С. Аверинцев, когда

пишет: «…Этот смысл… нельзя разъяснить, сводя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий. Самый точный интерпретирующий текст сам всё же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая интерпретации, а не голый смысл, извлечённый за пределы интерпретируемой формы» [1, *155* ].

Смысл, обретая свою «вещную» форму в художественном символе, приращивается различными интерпретациями, в том числе, образными перевоплощениями как прецедентами понимания. В качестве предмета понимания, смысл ведёт к феномену диалога, тем более что, по мысли Аверинцева, символ, следовательно, несомый им духовный смысл, доступны лишь диалогическому проникновению [1, *156*].

Словами Фомы Аквинского, «наш разум находится по отношению к потусторонним (недоступным – А.С.) предметам в том же положении, что и глаза совы по отношению к солнцу» [10, *26*]. Анализируя эту цитату, можно открыть три значения высказывания: его автор признаёт существование потусторонних предметов (1), отмечает «нашу» неспособность прямо смотреть на них – их «ослепительность» (2), свидетельствует о потребности нашего разума вступать в отношения с данными предметами (3). Слова, словесные формы, цитаты-афоризмы, словотворчество в целом – ни что иное, как наш (человеческий) способ «смотреть на солнце» – главные смыслы, как бы отвернувшись от их «ослепляющего» лика. Понимание смысла происходит с «закрытыми глазами»… Слово не только продлевает движение мысли, осмысления, но и создаёт необходимые для осознания смысла остановки, запечатлевает самые существенные моменты в развитии понимания. Проговаривая мысль, мы замедляемся, «притормаживаем» в поисках адекватных словесных форм, переводя информацию в слова, чтобы она не исчезла, запомнилась и двигаемся дальше уже с этими формами, отяжелённые, обременённые ими. Но только тогда, когда помысленное нами

находит своё словесное выражение и становится понятийным, наше понимание становится нам доступно, осознаётся нами, – мы понимаем, *что* мы поняли.

Смысл кристаллизуется в слове, слово «проговаривается» в языке, язык обнаруживается в речи, речь организуется, структурируется в культуре и демонстрирует причастность культуры к главным смысловым началам, также ёдемонстрирует предметность и узнаваемость смысла («заговори и тебя узнают…») Так слово становится не-прямым, но важным свидетелем смысла, одновременно непосредственным, то есть достаточно прямым, проводником смыслового выбора культуры.

Символический опыт культуры складывается в слове и определяет важное значение словесных форм знания, которые могут выступать особым предметом культурологии. Данные формы образуют самоценный вербальный план образа мира – как созданный, «сочинённый» человеком. Семиологию интересуют не все слова, вернее, не все в одинаковой мере, но те, которые обладают достаточным семантическим богатством для того, чтобы войти в «инонаучную символологию». В музыкальной культуре, частью которой следует признать музыковедческое знание, слово также становится средством верификации музыкально озвученных смыслов, то есть, доказательством важности и истинности музыкальных значений. Собственно, выявленная музыкальная семантика – это и есть проговаривание в слове значащих единиц музыки, наделение их «именами» – номинативный слой музыкального содержания.

Ни один смысл не исчезает навсегда; отношения к смыслам накапливаются, создавая новые сцепления их значений, их проекций в жизненную, творческую реальность, новые смысловые соответствия – как «собственное», свободное существование смыслов; так возникает «ценностный мир культуры» (вслед за «смысловым миром человека» – напомним, что «уникальный смысл сегодня становится универсальной ценностью завтра», по словам В. Франкла), предполагающий

«воплощаемую» и «воплощающую» ценности, «абсолютное» и «инструментальное» (недоступное для восприятия и приближенное), «божественность» жизни в целом и признаки творческой силы человеческой жизни, приобщённость последней к творящему духу жизни (П. Флоренский). С ценностным подходом связано понятие воплощения (инкарнации) и у Бахтина, для которого главным качеством человека, увязывающим воедино жизнь, культуру, творчество (искусство), является способность «поступать» – ценностное эмоционально-волевое воплощение единственной в своём роде человеческой жизни через поступок [2].

Подведем итоги в виде некоторого структурно-логического резюме.

1. Семиология как наука о языковом тезаурусе и знаковых накоплениях человеческого сообщества всё больше становится наукой о смысле и человеческой символике; в области искусствознания она способствует открытию путей к глубинной семантике художественного текста, одновременно находит в искусстве широкую полисемию знаков, приёмов, прояснение которой может служить объяснению культурных смыслов и символов. В музыке, однако, и знаковость, и полисемию определить весьма непросто .

2. Смыслы (символы) не поддаются прямому разъяснению и определению, открываются только при диалогическом проникновении («боковому зрению»), причём по отношению к главным из них, «заветным», диалог становится особенно условным, «трудным», вопросно – вопросным. Такая форма диалога достижима в искусстве (как художественная), она подчиняет – вбирает структурные типы реального диалога, преодолевает противоречия между симметричными и ассиметричными отношениями в диалоге. Искусство осваивает опыт возврата к одним и тем же смыслам, ценностям, темам, событиям, личностям, образам и т.д. как способ приращивания и прояснения символических значений (отличаясь этим от линейного пути науки), создаёт своё и циклически замкнутое («ходит по кругу»), и свободное – «открытое» – время.

3. Главный метод и предмет семиологического анализа – диалог: «встреча двух неслиянных сознаний». Важность диалога усиливается многократно подтверждающейся с разных сторон антиномичностью жизни и культуры, биполярностью бытия культуры и дуальностью личностного психологического бытия. Каждое значимое явление порождает свою противоположность, что, по Флоренскому, обусловлено исходной антиномией родового и личного, усийного и ипостасного в человеке, раздвоившей его сознание на «правду земли» и «правду неба», переживаемой как всеобщая «трагическая вина» [12, *140–142*]. Ценностно-смысловая раздвоенность бытия снимается в сакральной символике, что объясняет роль «сакрального» как монокатегории (отражающей монолог бытия в человеке).

4. Язык музыки символичен по природе – по условиям формирования, то есть связан со сложно-опосредованными путями семантической конкретизации, а сложность эту усиливает не-предметность, не-фактографичность, свобода от внешней реальности музыкальных символов, их «не-изобразительность» и «не-описательность» – то есть вне-наглядность и вне-понятийность. Отсюда особенности ассоциативного восприятия музыки, с одной стороны, опирающегося на интимно-психологические условия – на *переживание* в связи с ведущими эмоционально-экспрессивными значениями музыкального звучания, с другой – на *временные* условия – и исторические, и композиционные – на слушательскую музыкальную память как на эстетическую память, то есть – память об эстетически значимых временных отношениях в музыке, так или иначе отразившуюся в композиционной форме музыки..

*Последний пункт разъясним шире.*

Музыкальные смыслы и связанные с ними символы указывают на модальность переживания как целого, «схватывают» эстетическую направленность переживания, позволяют музыкальному звучанию стать особым «знаком» состояния человеческого сознания. Таким образом, музыка обладает особой предметностью – указывает на целостный характер

переживания, отсюда – на особые переживания, адекватные целостности смысла; обращённая к субъективно-психологической реальности, сразу предстаёт «понимающей» и «проясняющей» понятое; будучи непосредственно процессуальной, так как выражает время и наполненность протекания переживания, создаёт особую эмоциональную полноту временных моментов психологического процесса и через неё отсылает к миру объективных процессов, опосредуя, «присваивая» и их содержание.

Исторической границей между внемузыкальными и имманентно-музыкальными предпосылками смыслообразования в музыке является переход к ново-европейской традиции (XYII в.) от средневеково-ренессансной – к вторично – жанровому композиторскому творчеству от обиходно-общинной, прикладной, первичной музыкальной практики. На данной границе ведущими становятся возможности музыки как «самовозрастающего логоса» (Гераклит), то есть как самодостаточной, самозаконной, самопорождающей системы творческих принципов. Оппозиция внемузыкальное – музыкальное в качестве творческих предпосылок дополняется оппозициями первичное – вторичное, музыка («мусикия», жанрово-стилевой «авторитет») – композиторское творчество (авторская интерпретация стиля как обособление стилевой семантики). Классический (классицистский) диалог с музыкой свидетельствует о формировании специфически-музыкальных эстетических доминант.

Они названы Г. Гессе в знаменательной близости к идее Игры и в связи с наиболее характерными «жестами» культуры, а именно: весёлость как приятие всех жизненных отношений, включая смерть (антитеза страху) (1), бодрость и доблесть, смелость на краю всех бездн, умение идти вперёд – утремлённость (антитеза унынию), (2), пробуждение, просветление (очищение), познание красоты мира, силы жизни (антитеза омрачённости сознания, «сну разума», отсутствию в бытии – не-любви) (3), упорядоченность как умение внести ритм во все жизненные процессы (антитеза хаотичности; напомним слова Гессе: изучая историю мы

погружаемся в хаос, но сохраняем веру в порядок и смысл.) (4). Гессе также подсказывает мысль о ретроспективной направленности символического содержания музыкальных (художественных) образов как возникающей из передачи давних «священных» значений: в иносказаньях, знаках, песнях мы должны беречь порыв священный. В его интерпретации история европейской музыки предстаёт как борьба двух тенденций: стремления разума к свободе, к освобождению от всяческих авторитетов (возникает к концу Средневековья) и поиска нового авторитета, вытекающего из себя самого, то есть самозаконного, равняющегося только на свои собственные требования, что и становится определяющей чертой музыки Нового времени, нового типа музыкального профессионализма [5, *64, 314, 178, 42*]. С этого момента функции нового авторитета берут на себя жанрово-стилевые композиционные каноны, подтверждающие возможности музыки как самостоятельного художественного языка.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:


1. Аверинцев С. Символ // С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 1999. – С. 154–159.
2. Бахтин М. К философии поступка// М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе с параллельными Местами. – United Bible Societies, 1992. – С. 204–218. (1-ое послание Св.Ап. Павла коринф.)
4. Выготский Л. О психологических системах // Л.С.Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. / Под ред. А.Лурия, М.Ярошевского– М.: Педагогика, 1982. – С. 109–131.
5. Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Художественная литература, 1969. – 418 с.
6. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-тье изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
7. Лосев А. История античной эстетики. Часть IV. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 775 с.
8. Романець В.. Маноха І. Історія психології XX століття: Навч. Посібник / Вст. ст. В.О. Шатенка, Т.М. Титаренка. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.
9. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема. Дисс. ... канд.. философ. наук. – Одесса, 1987. – 203 с.

10. Таранов П. Фома Аквинский // П.Таранов. 120 философов. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т. 2. . – С.9 –27.
11. Тейар де Шарден П. Божественная Среда / Пер. с франц. А.П. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова. М.: «Гнозис», 1994. – 220 с.
12. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85–248.
13. Франкл В. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.
14. Шабага А. Ноосфера // Культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 317–321.
15. Else G. F. Aristotle's Poetics. The argument. – Cambridge (Mass.) Harvard univ. press, 1957. – XVI. – 670 p.

### *Психологические предпосылки теории смысла*

Обращение к вопросу о роли психологических знаний в современном мире и о психологических аспектах культурологии как общей теории искусства позволяет заметить, что в последние годы явно усилилась, может быть даже впервые достаточно рельефно обозначилась, проекция теории Л.Выготского в область гуманитарной мысли. Теория Выготского воспринимается как необходимый психологический компонент общих гуманитарных концепций человека, изучения проблем существования человека в окружающем мире, то есть экзистенциальных проблем. Данное слово – экзистенциальный – часто встречается на страницах психологических и культурологических работ второй половины XX века, причем без того «эсхатологического» оттенка, который оно приобрело в философско-эстетической литературе первой половины минувшего столетия – в творчестве А. Камю, С. де Бовуар, Ж.-П. Сартра, некоторых других. Если для указанных авторов понятия об экзистенциальном назначении человека, об экзистенциальном выборе было понятием о безнадежности, неисправимости жизненного положения человека, о безвыходности как таковой, то для психологов второй половины столетия – для Э. Фромма, В. Франкла, А. Маслоу, Б. Роджерса (см., напр. [11], для отечественных исследователей, примкнувших к направлению гуманистической психологии [11; 12; 13; 14] слово «экзистенциальный» указывает на обусловленность сознания и

поведения человека практикой его существования в этом мире, опытом реагирования на природу человека, на характер его отношений с миром – отношений не случайных, не любых, но тех, которые определяют состояние «человеческого в человеке».

Западные авторы, например, Дж. Шоттер [16; 18-21], пользуются именем Выготского как своего рода инструментом – «ключом» к различным переходным концепциям, связывающим психологию и литературоведение, лингвистику и теорию коммуникации и так далее. Для западной гуманитарной науки в последние годы становится характерным мультидисциплинарный подход; отечественные исследователи чаще пользуются понятием интердисциплинарного метода. Множественность («мульти»), следовательно, переходность, подхода указывает на то, что гуманитарную мысль все больше заботят пограничные явления, что невольно заставляет вспомнить слова М. Бахтина о том, что культура – вся – творится на границах...

Содержательный контекст ряда работ Л.Выготского позволил нам прийти к мысли о том, что сознание говорит с нами не на одном, а на многих языках [15, с. 200]. Для того, чтобы услышать эти языки и их понять недостаточно одного опыта вербализации. Вербальная форма – лишь одна из ряда возможных языковых форм (форм выражения и общения). Выготский пришел к этой идее, когда обнаружил, что кроме опосредования с помощью словесной речи, вербализации могут существовать и другие формы опосредования. Специально он их не изучал; он только поставил вопрос о том, что внесловесные формы общения, знаковые структуры, внесловесная область сознания – очень перспективный предмет исследования, тот предмет, который может открыть новые возможности психологической науки [8].

Три своеобразные апории Выготского, которые позволяют выявить содержание его подхода, представляются следующими. Первая: Выготский утверждает, что мы запоминаем смысл сказанного, а не слова [7, с. 388]; «загадочность» («апорийность») этой формулировки в том, что возникают

два инструмента запоминания. Первый инструмент известен – логическая память, обращенная к словам. Но второй инструмент, обращенный к смыслу «поверх» слов, – что это за инструмент? Здесь однозначного ответа может и не быть, но направление мысли Выготского позволяет нам предположить, что это та особая глубинная эмоциональная бессознательная память, которая, собственно говоря, и представляет духовное содержание человеческого сознания. (По утверждению В. Франкла, дух и духовное покоятся на бессознательном).

Вторая апория Выготского указывает, что значение относится не к мышлению, а ко всему сознанию [8, с. 167]. В интерпретации Выготского мышление и память оказываются в сознании чуть ли не антагонистами в каком-то отношении, во всяком случае – антиномичными началами. Если человек сфокусирован на логической стороне сознания, на способах рациональной работы – на том, что традиционно называют мышлением (а Выготский связывает мышление с процессами вербализации), то он тем самым уже лишен возможности соприкасаться со всем объемом своей памяти. Проблема внимания в том и заключается – в постановке ее Выготским – что, сосредотачиваясь на одном, человек теряет из виду остальное. Но зато, когда человек погружается в глубинное содержание своей памяти, начинает существовать вместе с ней спонтанно, он лишается возможности целесообразно действовать, то есть планировать свои действия, взглядывать на себя, устраивать себя издалека, теряет возможность опосредования собственной жизни. Действительно серьезная альтернатива человеческого существования – альтернатива целесообразности и спонтанности. Данная альтернатива обсуждается психологами постольку, поскольку целесообразность необходима человеку для ответа на вопрос «зачем» – центральный вопрос о смыслополагании и ценностях жизни. Но, занимаясь исключительно целесообразностью, человек живет в двух измерениях – в грядущем и прошлом, теряя способность находиться «здесь и теперь», следовательно, возникает проблема возвращения его в настоящее,

проблема присутствия, включенности и непосредственности, спонтанности переживания. По А. Маслоу одним из признаков самоактуализирующейся личности является способность сравнительно быстро и с достаточной полнотой реагировать на непосредственно происходящее, то есть включаться в процесс – и это справедливо: ведь актуальное – это то, что происходит сейчас, сегодня и ради сегодняшних свершений.

Третья апория Выготского звучит так: всякая речь есть иносказание [8, с. 162]. Данный тезис указывает на то, что вербальные формы – при всей понятийной фиксированности слова и словесной обозначенности понятия – не являются сами по себе тождественными каким-бы то ни было смысловым инстанциям.

Выготский указывает, что смысл не тождественен слову; смысл не тождественен ни знаку, ни значению – он существует между ними [8]. Поэтому слово (словесное высказывание) как знаковая структура не может быть воспринято в качестве конечной и завершающей формы осмысления, всегда остается некий подтекст, то есть нечто, к чему слово отсылает, становясь знаком этого «нечто», но не будучи буквальным его выражением.

Подход Выготского определяется как психосемантический, а опорными для него становятся триады понятий: сознание – бессознательное – память, сознание – воображение – внимание, сознание – мышление – память, значение – смысл – знак. Третья из них отражает антиномичную природу мышления – памяти по отношению к сознанию; четвертая вплотную подводит к искусствоведческим (эстетическим) аспектам работ Выготского. Выготский предпринимал, как он сам это называл, «семический» анализ слова, «…который есть единственный адекватный метод анализа системного и смыслового строения сознания» [8, с. 166 ]. Позже он этот анализ называет семантическим, тем самым вступая на путь семиотики и семиологии, на путь науки о знаковых системах и функциях знаков, входящих в данные системы, предполагая тем самым, что человек может быть изучен как некая знаковая

система, добавим – самоорганизующаяся (самоактуализирующаяся) знаковая система.

Традиционный семиотический подход больше нацеливает на внешнюю форму знака и его структурные свойства; для него типично обращение к языковым системам – к устройству так называемых естественных языков. Но семиотический подход применим и к искусственным языковым системам, среди них – к процессу художественной коммуникации. По ряду позиций Выготский опережает семиотические характеристики в этой области. Так, он отмечает двойную функцию знака – общение и обобщение (опосредованное общение). Из этого он выводит главный закон «жизни» знака, знаковой структуры: какова форма общения, таково и обобщение [8, с 166]. К сказанному нужно добавить следующее. Формирование знаков, которые являются обобщающими структурами, порождены значениями («отголосками» смысла), но и порождают их. Оно возможно по схеме «человек – человек», «человек – вещь – человек», но не по схеме «человек – объект»; знаковый процесс, поскольку всегда является субъектно-субъектным отношением. Так, не пользуясь понятием «диалог», Выготский со всей определенностью приходит к теории диалога: субъектно-субъектное общение является специфически-диалогическим, а его семантическая сторона позволяет обосабливать в качестве самостоятельного предмета изучения, общего для ряда гуманитарных дисциплин (прежде всего, культурологии, психологии, эстетики), диалог как условно-смысловой феномен.

Творческие функции человека проявляются не только в каких-то отдельных формах его деятельности – в искусстве, в науке, производстве и так далее. Наиболее общая и интегративная творческая функция человека – это его ориентация в мире, его способность к диалогу с миром и к самодиалогу. Помимо всех прочих творческих заданий у человека есть одно постоянное – творчество жизни, следовательно, творчество самого себя. Эту позицию – как единую и общую жизненную позицию человека – психологи

сегодня рассматривают как самую главную, таким образом, не разделяя человека на какие-то его отдельные аспекты, сферы проявления, а стараясь усмотреть в поведении и поступках человека, в его психологической организации факторы центрирования, собирания, притяжения к единому целому. Собственно говоря, именно по способам центрирования, внутренним психологическим фокусам отношения к миру и самому себе люди и отличаются друг от друга. Конечно, следует учитывать и тот факт, что существуют социальные каноны центрирования, то есть сборки самого себя, в том числе предопределенные социумом. Одна из главных проблем (антиномий) личностного бытия – соотнесенность социального и индивидуального, запрограммированности и свободы.

Личностная позиция – то, что можно назвать жизненной позицией – определяется соотнесенностью внешних и внутренних условий формирования оценочных подходов к миру. Задачи такого формирования и вызывают то, что можно назвать личностным усилием или психологическим напряжением. Психологическое напряжение – это направление активности личности, вектор активности сознания, психологическая модальность; так или иначе, речь идет о том, что причина и характер психологическое напряжения указывают на область приложения сил. У-силие – это сила, прибывающая куда-то, нахождение вместе с какой-то силой, движение в одном направлении с ней; усилие указывает на место приложения наших сил. Усилие не бывает безразличным к своему предмету и всегда возникает по отношению к чему-то. Жизненная позиция – это координация внешнего и внутреннего усилий, внешней предметной стороны усилия и его психологической обусловленности, но так или иначе это всегда динамическое проявление личностного сознания, то есть напряжение. В работах М. Бахтина встречается понятие «эмоционально-ценностное напряжение»; синонимичным к нему является другое понятие – «эмоционально-волевое усилие» [1; 2]. Этими словами Бахтин определяет

содержание жизненной позиции изнутри, которое можно также назвать интенциональной формой существования человека в культуре.

Внешний предметно-фактический план личностного выражения и «глубинная семантика» человеческого сознания, при всей их взаимообусловленности, находят различные способы знакового оформления как способы «портретирования» человека. Когда мы говорим о портретировании, то подразумеваем, что воссоздается, запечатлевается тот или иной человеческий мир, реальный или идеальный; это воспроизведение тех связей, которые существуют у данной личности с окружающим континуумом. Например, так называемый парадный барочный портрет был ориентирован на то, чтобы воссоздавать образ субъекта (как некоего «персонажа») не в случайном или обыденном положении, а с представлением всей весомости его социального статуса. Барочный портрет потому и называется парадным, что человек, изображенный на нем и превращенный в персонаж социальной игры, представляется в наилучшем, наиболее совершенном своем виде. (Он должен хорошо выглядеть, быть в парике, непременном атрибуте социальной внешности барочного персонажа, в парадном платье (мундире), должны быть изображены все его социальные награды, знаки отличия и так далее.) Эту тенденцию портрет сохраняет достаточно долго – вплоть до девятнадцатого века, в эпоху же барокко всякое иное изображение человека портретом не считалось. Барочный портрет – удачный пример предельной выраженности внешнего типа портретирования. При этом собственные специфические личностные признаки человека – характерное выражение лица, наиболее присущий взгляд – уже не имели значения; хотя сходство с прототипом сохранялось; персонаж должен был узнаваться, но он должен был смотреть на мир буквально тем взглядом, который был принят в данный период в данном обществе, обладать соответствующим социальным ожиданиям выражением лица,. Если его не было, то живописец просто его дорисовывал и по этому оценивалось его мастерство. При всей необходимости портретного сходства

портретист менее всего был копиистом («фотографом»); он отображал не столько облик данного субъекта, сколько заданную, запрограммированную и психологически, социальную модель.

Когда мы говорим о внутреннем портретировании, то это означает что знаковая модель человека может полностью уйти от внешнего подобия, от реалистичности контуров, собственно говоря – вообще от каких бы то ни было контуров; воссоздается то, что греки называли энтелехией - внутренней сущностью или эйдосом – идеальным прообразом реального предмета, который и являет в наибольшей степени его сущность. Внутренняя психологическая модель в чистом своем виде абстрагирована от внешних условий бытия субъекта. Отсюда предельная условность внутреннего портретирования, его право на свободу и, если говорить об изобразительном искусстве, – отсюда все большее омузыкаливание изобразительной техники, все большая «интонационность», все больший отход от внешней жестовости. Хорошим примером является полотно, которое стало манифестом экспрессионизма – «Крик» Э. Мунка, изображающее условное (и условно так названное) человеческое лицо с плывущими контурами, не имеющими ничего общего с реальными очертаниями. Огромный разверстый на половину полотна рот должен буквально *выражать* крик – в соответствии программному названию данной картины. Предметом изображения является состояние отчаяния, пограничное состояние сознания, психологический кризис, протест и иные близкие психологические явления. Само название подсказывает, что это полотно нужно не столько увидеть, сколько услышать. Поэтому естественность контуров, жестовости, направленности рисунка живописного произведения здесь отсутствует. Но вуалирование линий, размытость изображения, приблизительность рисунка, аморфность предметной части заставляет зрителя достраивать картину в воображении, воспринимать ее знаковую структуру как иносказательную, отсылающую к тому, что на картине не показано, потому что не может быть показано, но может быть только услышано – крик. Безусловно, тенденция внутреннего

психологического портретирования с ее интересом к пограничным проявлениям психологической обустроенности человека больше всего обнаруживается в том искусстве, которое мы считаем современным – от позднеромантического периода к двадцатому веку; но ее предпосылки есть и в поздней средневековой живописи, и на полотнах Ф. Гойи; всегда так или иначе возникали прорывы искусства в ту область, которую позже назвали экспрессионистской и сюрреалистической.

Именно интерес к внутреннему психологическому портретированию обнаруживает право искусства к изменению, деформации, трансформации реальности, на, казалось бы, искаженное воспроизведение человеческого образа, облика, на новую условность художественной знаковой системы и так далее. В связи с этим обозначим два полюса психологического моделирования человека, известных искусству, их можно назвать и жанрово-семантическими. Один полюс – утопия, конструирование идеального мира и человека, приближающегося к совершенству в этом идеальном мире. С данным утопическим направлением связана так называемая идиллическая литература, идиллические жанры живописи, можно говорить и об идиллической тенденции в музыкальном искусстве. Утопия порождает идиллию, тесно связанную с ней, потому что идиллия возможна только в Утопии – в месте, которого нет, следовательно, там, где человек не может находиться. То место, где пребывание человека невозможно, но к которому он именно поэтому напряженно стремится, становится местом идиллического общения людей. В психологической литературе идиллия рассматривается как один из видов психологической ситуации; связанный со стремлением к идеальному и с верой в достижение этого идеального – хотя бы и за пределами реального существования.

Другим полюсом является трагедийное мировидение – антипод утопии. В утопически-идиллическом мире все благополучно и свободно от реальной временной зависимости; в мире трагедийном для человека все неисправимо драматично, неизгладимо конфликтно и необратимо конечно в

смысле физической краткосрочности жизни и бессмысленности усилий предотвратить свой уход из мира. В мире трагедии все подчиняется закону рока, который властвует над человеком, от которого нельзя уйти и поэтому состояние, к которому приходит человек, пребывая в трагедийной погруженности – это состояние утраты надежды, безнадежности. По своему художественному заданию трагедия (когда она действительно является трагедийным эстетическим феноменом, то есть реализует все правила трагедии) должна сталкивать человека именно с этим – с безнадежностью человеческого присутствия в мире и человеческих попыток изменить его в пользу человека. Почему трагедия ставит перед собой такое задание? Потому что осознание этого факта возмущает человека больше всего. Ничто с такой силой не приводит его в состояние активности или, напротив, к тотальному отказу от всякой активности. Трагедийная ситуация побуждает при рассмотрении ее в психологическом аспекте находить два выхода. Первый – позитивный – героизм; второй – экзистенциалистский – самоубийство. Следовательно трагедийная ситуация предельно заостряет все противоречия пребывания человека в реальном мире. Поэтому трагедия, на каком бы материале она не строилась, к чему бы она не апеллировала, всегда должна опираться на конкретный жизненный опыт, сохранять правило жизнеподобия. Происходящее в трагедии должно легко проецироваться субъектом на личный опыт: это должно быть то, что может произойти с каждым из нас и в любой момент. Трагедия в известном отношении всегда воссоздает идею знаменитого романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» (если учесть, что автор «слышит» колокол как звук отпевания, знак беды, как набат – сигнал бедствия): где и когда бы ни звонил колокол, следует помнить, что он звонит по тебе... Нет ни одного сигнала бедствия в мире, который не имел бы отношения к каждому из нас, и жить нужно, помня именно об этом. Таков трагедийный опыт и урок, который следует извлекать из трагедийной ситуации.

Итак, две полярные модели человека – человек утопический и человек трагедийный: человек, пребывающий в мире без противоречий и конфликтов и человек, полностью порабощенный, раздираемый непреодолимыми антиномиями бытия. Между этими полярными моделями можно найти еще несколько переходных, но самой семантически ответственной из них, на наш взгляд, является мелодрама – как жанрово-семантическая область искусства, как своеобразный эстетический феномен, наконец, как тип межличностных (субъектно-субъектных) отношений и форма самовыражения, самооценки. Важность мелодрамы обусловливается тем, что, с одной стороны, пребывать долго в состоянии утопического блаженства опасно: возникает отрыв от реальной действительности, что в свою очереди может привести к развитию одной из форм аутизма. Но и пребывать в состоянии трагедийного напряжения долгое время невыносимо. Трагедийное переживание обладает высокой степенью интенсивности, но оно кратковременно: трагедийная эмоция не может длиться долго, она сразу ищет себе разрядку – в отличие от лирической эмоции. Мелодрама объединяет в себе драматический и лирический опыт, указывает на те ситуации, психологические отношения, когда возникает некоторое противодействие между внешними обстоятельствами и внутренними установками субъекта, но это противодействие разрешимо в каждой из сторон. Субъекту дано право и возможность изменить свою установку, разобраться в себе самом, сопережить себе самому и открыть у себя особые внутренние силы; и внешние обстоятельства также допускают их изменения. Отличие драмы от трагедии именно в том, что она предлагает благополучный исход. Благополучный исход в трагедии – даже предположение о его возможности – уничтожает трагедийный эффект. Драме же не нужна гибель лучшего из героев – в отличие от трагедии. Она скорее даже развивает инстинкты и практику самосохранения и выживания личности, в том числе, укрепляя опыт эмоционального реагирования, и в этом отношении становится мелодрамой.

Обязательным атрибутом мелодрамы является достаточно убедительное длительное раскрытие эмоционального состояния персонажа, опыта переживания. Именно так вносится в мелодраму лирический компонент. Долго длящаяся индивидуальная эмоция, мотивация сюжета со стороны личностного переживания, возможность погрузиться в это переживание и открыть для себя его красоту являются необходимыми моменты мелодрамы. Именно поэтому эквивалентом мелодрамы в музыкальном искусстве предстает *оперность;* как мелодрама опера оправдывает все ожидания человеческого сознания. Можно сказать, что опера как синтетический жанр, хотя и преимущественно музыкальный, является жанровой областью, наиболее удовлетворяющей текущие постоянные психологические запросы человека, чем и объясняется ее успех в истории культуры. Строго говоря, мы не знаем ни одной эпохи, связанной с развитием музыкального искусства (то есть музыки как автономной области профессиональной деятельности), когда опера не входила в число генерализующих ведущих жанров. Но и «дооперные эпохи» или, словами Р. Роллана, «опера до оперы», к чему относятся и мистериальные, литургические формы, обращались к музыке как к средству достижения эмоционального сопричастия (сопереживания как необходимой стороны общения), обретения эмоциональной самодостаточности тогда, когда это является необходимым условием отношений с внешней реальностью.

Мелодрама как одна из общих и основных форм художественной поэтики сообразует, связывает психологические возможности человека, прежде всего, его опыт переживания, с поступками, со способностью поступать, включаться в событийный жизненный ряд. Таким путем мелодрама соединяет идеальный и реальный человеческие миры, не оставаясь ни в одном из них навсегда, но указывая на возможности перехода из одного в другой, в чем и заключается ее диалогическая природа. Мелодрама как определенная позиция – и художественная, и психологическая – обладает высокой мерой переходности, в частности,

является связующей областью между элитарным и массовым искусством. Для последнего – для массовых жанров – в равной степени не присущи утопическое и трагедийное направления. Но массовые, прикладные, обиходные, полупрофессиональные, любительские жанры всегда были и будут необходимы именно тем, что создают основу для мелодрамы и мелодраматического вхождения в реальность, мелодраматического переживания мира – создают привычку эмоционального реагирования, включают индивидуальный эмоциональный опыт в общепринятый, вырабатывают типизированные формы переживания и так далее. Можно сказать и резче: массовые жанры во всех видах искусства обращены к опыту банального, без которого не было бы и оригинального. (Возможно и обратное взаимодействие, предполагающее, что банальное – это оригинальное, ставшее повсеместным)

Рассматривая различные позиции по отношению к психологическим моделям человека, выделяя из них те, которые существенно влияют на жанровые направления в искусстве, отметим еще два фактора. Отношение человека к своим собственным возможностям, значит, его деятельность осмысления – означения реальности и себя в ней, всегда проецировалось в две сферы – сакральную и профанную. Сакральное – профанное – сквозная антиномия человеческой культуры, выявляющая важную позитивную оппозицию в культурной семантике. При этом профанное абсолютизирует внешние материально-телесные, плотские, приземленные, «дольние» проявления и интересы человека; сакральное, напротив, базируется на стремлении освободить дух, внутреннее сокровенное «анагогическое» содержание человеческого сознания и бытия, абсолютизирует невидимое высшее, «горнее». В процессе эволюции культуры обе эти общие формы человеческого опыта в равной мере необходимы… «Большой» опыт культуры – это опыт символического означения реальности, создания различного типа текстов, но это и обусловившие данное означение нормы мышления и поведения, жизненного уклада, способы переживания, виды

эмоций; иными словами, такой опыт предполагает определенные пути и типы психологического моделированияе, материал для которого щедро предоставляет искусство.

### *Литература:*


1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. - С.9-191.
2. Бахтин М. К философии поступка // М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. - К.: Наукова думка, 1994. – С.9-68.
3. Босенко А. Власть времени, или Оставьте М. Бахтина в покое // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. конференции. – Витебск, 1994. – С. 83 – 85.
4. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. – М.: Педагогика, 1982. - С.103-108.
5. Выготский Л. История развития высших психических функций // Л.С. Выготский Л. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.3. – М.: Педагогика, 1983. – С. 5 – 328.
6. Выготский Л. Педагогическая психология / Под ред. В.В.Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
7. Выготский Л. Лекции по психологии // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.2. / Под общей ред. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. - С.363 – 485.
8. Выготский Л. Проблема сознания // Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. / Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, - М.: Педагогика, 1982.- С.156-167.
9. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.31-46.
10. Выготский Л. Психология искусства. - М.: Искусство, 1968. – 576 с.
11. Гуманистическая и трансперсональная психология: Хрестоматия / Сост. К.В .Сельчёнок. – Минск – Москва: Харвест – Аст, 2000. –592 с.
12. Зинченко В., Моргунов Е. Поступок и целостность человека по М.М. Бахтину // В. Зинченко, Е. Моргунов. Человек развивающийся: Очерки русской психологии / Гл.2: Культурные традиции российской психологии. – М.: 1994. – С. 57 – 61.
13. Кучеренко В., Петренко В., Россохин А. Измененные состояния сознания: психологический анализ. // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.403-411.
14. Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.169-182.

15. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
16. Шоттер Дж. М.М. Бахтин и Л.С. Выготский: интериоризация как «феномен границы». - Л.: Вопросы психологии, №6, 1996. - С.107-117.
17. Dialogue and Dialogism // Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges / eds. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. - Evanston: Northwestern University Press, 1989. – P. 105-114.
18. Wertsch J. V. The significance of dialogue in Vygotsky's account of social, egocentric, and inner speech // Contemporary Educational Psychology, 5, 1980. – P.150-162.
19. Shotter J. Bakhtin and Vygotsky: internalization as a boundary phenomenon // New Ideas in Psychology, 11, 1993. – P. 379-390.
20. Shotter J. Harre, Vygotsky, Bakhtin, Vico, Wittgenstein: conversational realities and academic discourses // Journal for the Theory of Social Behavior, 23, 1993. – P. 459-482.
21. Shotter J. Vygotsky's psychology: activity in the developmental zone // New Ideas in Psychology, 7, 1989. – P.185 -204.
22. Shotter J. Vygotsky: the social negotiation of semiotic mediation // New Ideas in Psychology, 11, 1993. – P. 61-75.