

МУЗЫКА И ЭВОЛЮЦИЯ СОЗНАНИЯ

Леонид Перловский

*"Поэта долг – пытаться единить
Края разрыва меж душой и телом.
Талант – игла. И только голос – нить"*

Иосиф Бродский.

Рояль, барабаны, скрипки, валторны, голос певца, орган, а иногда и простой рожок, звучащие в музыкальном произведении, способны подчас вызвать в нас глубокие чувства. Почему? Каким образом звуки музыки затрагивают человеческую психику, которую древние называли "душой"? В течение тысячелетий философы пытались разгадать эту тайну.

Ещё Аристотель пытался понять, "как ритмы и мелодии, являясь лишь звуками, напоминают состояния души". Прошло более двух тысяч лет, но ответ на вопрос о механизме музыкального воздействия, похоже, так и не найден. К какой части души обращается музыка? Как могла возникнуть в процессе эволюции человека способность к её созданию и восприятию? Вовлечена ли, и как вовлечена музыка в исторический процесс эволюции нашего сознания?

Соединив математику, психологию, нейрофизиологию, в этой статье мы рассмотрим параллельную эволюцию сознания и музыки, и я надеюсь убедить читателя, что музыка сопровождает всю историю человечества не случайно. Попытаюсь доказать, что способность человеческой психики подвергаться воздействию музыки является неким преимуществом, без которого все мы не были бы такими, какие есть, т.е. что музыка необходима для обеспечения естественной эволюции сознания человека.

Эволюция человеческого сознания в историческом процессе цивилизации прошла ряд этапов. Расплывчатое, первобытное сознание человека, не отделяющего себя от мира (первобытно-общинный период человечества), совершает эволюционный путь к сознанию языческому, растворяющему волю человека во множестве правящих миром своевольных причин. Затем, с появлением иудаизма, а затем и христианства, возникает *монотеистическое сознание*, в котором человек осознаёт свою принадлежность к бесконечному, и, наконец, *индивидуальное сознание*, определяющее как идеал, как цель все начала и концы человеческого бытия, его ответственность за предоставленную свободу выбора. Процесс эволюции сознания сложный, нелинейный, с кажущимися повторами и возвратами, и может создаться впечатление, что вся эта история – лишь замкнутый, бесконечно повторяющийся цикл, как считали древние греки. Но вслед за Дарвином, открывшим эволюцию видов, сегодняшние научные теории способны раскрывать механизмы *направленного* развития сознания, определяющего эволюцию культур.

Вместе с эволюцией сознания изменяется природа творчества и природа его восприятия – роль сознания увеличивается, творческий процесс усложняется. В творчестве древних открывались объективные концепции мышления (охота, делёж добычи), расширяющие сферу сознательного. В настоящее время этот процесс совершается одновременно в сознательном и бессознательном, в концептуальном и эмоциональном. И, чем ближе к нашему времени, тем равноправнее становятся эти, казалось бы, взаимоисключающие друг друга ингредиенты творчества и восприятия.

Человек существует в двух мирах – внешнем мире объектов и внутреннем мире

концепций и эмоций. Мы попытаемся показать, что искусство, музыка стремится – и чем ближе к нашим дням, тем более интенсивно – к соединению внешнего и внутреннего мира, так чтобы создаваемая нами картина мира соответствовала инстинктивным потребностям, т.е. *сознательное соответствовало бессознательному*.

Итак! Если взаимосвязь музыки и сознания существует, то изменялась ли вместе с изменением сознания и суть музыки? Возможно ли проследить эти изменения в человеческой истории? Опираясь на теорию интеллекта, соединяющую психологию с математической теорией мышления, попробуем взглянуть на параллельное развитие сознания и музыки.

Но прежде – своего рода "глоссарий терминов", которые нам потребуются, чтобы (насколько это возможно) понять друг друга.

Механизмы мышления, основные термины

*"...В начале всё было смешано;
но явился ум и создал порядок".
Анаксагор*

Основные механизмы мышления – это *инстинкты, эмоции и концепции*.

Инстинкты. Указание организму на необходимые для выживания потребности, например, низкий уровень сахара в крови – голод.

Концепции. Модели-концепции. Из сенсорных сигналов нейронные механизмы создают в нашем мышлении модели мира, иначе говоря, концепции объектов, ситуаций и т.д. Поэтому иногда их называют *моделями-концепциями*.

Эмоции – это нейронные сигналы, связывающие инстинкты с потребностями и оценивающие каждую концепцию с точки зрения её способности удовлетворить инстинкты.

Инстинкт к обучению. В процессах восприятия и познания концепции "подстраиваются", изменяются для лучшего соответствия окружающему миру – так происходит увеличение знания, обучение. Это обеспечивается врожденным инстинктом к обучению, он требует от нас всё время улучшать наше знание и понимание мира.

Эстетические эмоции. Эволюция сознания заключена в создании более и более чётких, доступных сознанию моделей. Чем более расплывчата модель, тем менее она доступна сознанию. Создание более доступных сознанию моделей, удовлетворяющих инстинкт к обучению, мы ощущаем как *эстетические эмоции*. Именно они осуществляют связь нашего восприятия мира с речью (языком) и способствуют совершенствованию концепций о высшем смысле жизни. Процесс совершенствования таких концепций и рождает в нашем сознании ощущение присутствия *красоты*.

Дифференциация и синтез.

Наше восприятие и познание состоит в адаптации наших внутренних моделей к окружающему миру. Управляющая процессами обучения-адаптации динамическая логика мышления целенаправлена к удовлетворению инстинкта к обучению. Другими словами, *инстинкт к обучению – это основа механизма, движущего процессы адаптации концепций-моделей*. И неотъемлемая часть этого механизма – эстетическая эмоция, измеряющая и сигнализирующая степень удовлетворения или неудовлетворения инстинкта к обучению.

Теперь попробуем описать два важнейших для нас понятия в процессе мышления – "дифференциацию" и "синтез" – как нейронные механизмы обучения и творчества.

Д и ф ф е р е н ц и а ц и я – это процесс создания из расплывчатых и недоступных сознанию моделей – моделей более чётких, доступных сознанию, различающих более конкретные аспекты окружающего мира и человеческого поведения. (Например, концепция-модель "террорист" сегодня проходит через интенсивный процесс

дифференциации: кто террорист? какова опасность его действий? для кого? и т.д.).

Большая часть концепций достаётся нам в готовом виде из языка. Язык быстро порождает огромное количество детальных дифференцированных концепций-моделей (особенно в детстве), однако понимание этих моделей наступает лишь после их адаптации к личному жизненному опыту.

Синтез связывает язык с мышлением, сознательные модели с жизненным опытом, с бессознательными основами психики и с инстинктивными потребностями. В процессе синтеза возникает смысл *концепций-моделей*. Синтез необходим для нормальной психики каждого человека. Он создаёт единство в душе, творческое состояние, вдохновение. Без него концепции, существующие в языке, могут оказаться пустыми звуками. Разрывается связь сознания и бессознательного, жизнь человека теряет смысл. Когда такой разрыв доминирует в коллективной психике, вся нация теряет творческий потенциал. Врождённый механизм синтеза, соединяющий способность к языку со способностью к мышлению, – основа невероятного ускорения эволюции человеческого интеллекта и залог продолжения развития культуры.

Коллективные концепции входят в индивидуальное сознание только через индивидуальный процесс адаптации: они должны быть "пережиты", стать эмоционально связанными с другими инстинктами, в особенности с инстинктом обучения. Эмоциональное объединение всего богатства знаний состоит в интуитивной оценке (эмоциональной окраске) каждой концепции с точки зрения других "близких" концепций – их соответствия или несоответствия друг другу в общей системе концепций о мироздании. Для этого необходимо огромное разнообразие эмоций.

Музыка – главный механизм дифференциации эмоций (главный механизм дифференциации концепций – язык). А так как эмоции взаимодействуют со всем богатством опыта человека, музыка является важнейшим механизмом синтеза.

Сотни книг и тысячи статей, от Платона и Аристотеля до наших дней исследовали проблему, которой посвящена эта статья. Как музыка воздействует на человека? Каковы мыслительные механизмы восприятия музыки? Как способность к восприятию музыки возникла и развивалась в эволюции человеческого мышления? В XVIII веке основатель современной эстетики Кант писал: "В расширении способностей к суждению, которые должны участвовать в познании, музыка займёт последнее место [среди искусств]... поскольку она лишь играет с сенсорными чувствами". Современные авторитеты в области эволюционной психологии вторят Канту (к примеру, гарвардский профессор. С. Пинкер, автор десятков научных статей, а также самых популярных книг о психологии, мышлении и их эволюции, пишет: "Музыка – это лишь сладкий торт для слуха, воздействующий на какие-то чувствительные точки"). Предлагаемая статья выдвигает иную концепцию иерархии музыки среди искусств в смысле её принципиальной важности в сохранении человека, в развитии эволюции его сознания и культуры. Она объясняет нейронные механизмы музыкального воздействия на человеческую психику целиком, от архетипов бессознательного до высших концепций смысла человеческого бытия. Она показывает, для чего участвовала музыка в эволюции человеческой психики и как с помощью музыки мышление получало "преимущество" в борьбе за существование человека. Основы для выводов, предлагаемых настоящей статьёй – в недавно созданной научной теории мышления, объединившей на основе математики данные психологии, нейрофизиологии, когнитивной науки и теории эволюции.

Всякое искусство направлено на синтез сознательного и бессознательного и одновременно на дифференциацию. И оба этих процесса одинаково важны для развития человека и его культуры. Дифференциация ускоряет развитие культуры, но может привести к разрыву сознания и бессознательного, к потере синтеза. Тем более, что "слабым звеном" в развитии культуры оказывается связь между поколениями. В процессе

передачи культурных символов от поколения к поколению связь сознательного и бессознательного может исчезнуть, и символы культуры, хранящиеся главным образом в языке, в речи, могут превратиться просто в написанные или звучащие знаки, не имеющие некогда существовавшего смысла. Связь концепций с инстинктами разрывается, творческий потенциал угасает. Таковым, возможно, был механизм гибели древних цивилизаций, на смену которым приходили народы, чьё сознание было менее дифференцировано, но теснее связано с бессознательным, инстинктивным, с материальной основой существования. Оно оказывалось более жизненным.

И не случайно с древнейших времён врождённые механизмы синтеза усиливаются искусством и религией, способными восстанавливать связь сознательного с архетипами бессознательного через дифференциацию концепций о "высшем". И религия, и искусство создают символы, объединяющие рациональное и инстинктивное в человеке.

Итак. Для психики отдельного человека (для спасения его от безумия), для продолжения существования и развития культуры процесс дифференциации должен сопровождаться процессом синтеза, восстанавливающего связь дифференцированных, сознательных концепций с глубинными, заложенными в недоступном сознанию первобытных моделях-архетипах, потребностями человека.

Это положение – основное кредо статьи, находящейся перед вами, читатель.

Синтез в дифференциации эмоций.

Соответствие концепций и жизни оценивается эстетическими эмоциями, поэтому необходимо многообразие эмоций, соответствующее разнообразию концепций. И чем ближе человеческое сознание к нашему времени, тем больше в нем дифференцированных концепций и тем большее количество разнообразных эмоций необходимо для поддержания синтеза.

В любом виде искусства важен эффект непосредственного воздействия на эмоции. Однако музыка, дифференцируя звуки, обращающиеся к древним эмоциональным нейронным центрам, обладает несравнимо большими возможностями дифференцирования эмоций, чем другие виды искусства. К примеру, механизмы зрительного восприятия в коре мозга основаны на моделях-концепциях, которые в буквальном смысле "моделируют" окружающий мир. Таким образом, воздействие зрительного восприятия на эмоции опосредованно концепциями. Поэзия, как и песня, обращается одновременно к концептуальным и к эмоциональным механизмам непосредственно (к концепциям – через слово, и к эмоциям – через звук). Так же действуют синтетические формы искусства – театр, кино, телевидение. Из всех видов искусств, по существу, только музыка наделена способностью обращаться к эмоциям непосредственно.

Природа музыки двойственна. Дифференцируя эмоции, музыка объединяет противоречивые концепции в их многостороннем отношении к нашему познанию в его целостном единстве. Обращаясь к недифференцированным бессознательным структурам психики, – архетипам, музыка соединяет (синтез) сознательное и бессознательное, концептуальное и эмоциональное. В языке наше мирозерцание стремится разделиться, а музыка связывает его в многообразии эмоций. Поэтому музыка и воспринимается "самой глубиной нашего бытия". Музыка дифференцирует эмоции, вызывая раздвоение, неудовлетворённость. И, одновременно, музыка – это механизм синтеза, создающий в человеческой душе гармонию и единство.

Музыка и индивидуация. Исторический экскурс

"... вся сила их
В созвучье окончаний родовых".
Осип Мандельштам

С ускорением дифференциации повседневной жизни соответствие повседневного и наивысшего нарушается. "Трудно удержать лезвия ножниц вместе".¹³ Трудно потому, что условие творческого процесса, это сочетание противоположных начал – дифференциации и синтеза. Их сложная динамика определяет развитие культуры. Когда достигается единение в душе (синтез), творческая энергия направляется на исследование внешнего и внутреннего мира, на расширение сферы сознательного – то есть на разнообразие (дифференциацию) повседневных концепций и эмоций. (Так, основанный на иудейско-христианском миросозерцании, синтез создает условия для возникновения научного мышления.)

В историческом процессе разнообразие повседневной жизни усложняется и начинает обгонять концепции возвышенного, служившие основанием для вдохновения (синтеза). Отставание синтеза ведёт к разладу в душе – концепции высшего смысла не соответствуют укладу повседневной жизни и разнообразию концепций и эмоций, приводя к упадку культуры. (Так научное мышление разрушает иудейско-христианский синтез.)

Памятуя, что уникальность музыки среди других искусств – в синтетическом воздействии на бессознательное эмоциональное, мы, следя за параллельным развитием музыки и сознания, начнем движение по ступеням веков и стилей. И увидим, что во времена духовных кризисов, когда теряется синтез, усиливается напряжение между эмоциональным и концептуальным, сознательным и бессознательным, возрастает потребность в духовно исцеляющей силе музыки, и она обращается к поиску возвышенного.

Индивидуация. Ренессанс, Реформация и Бах

Впервые со времён античности европейский человек чувствует духовную силу разума, отделяющегося от коллективного сознания. Новое сознание захватывает и вдохновляет людей, только если оно создаёт новый синтез на месте разрушающегося прежнего. В начале Ренессанса (XIII-XIV век), синтез поддерживался, как новыми символами величия человеческого разума, так и древними религиозными мистическими символами. Результатом был творческий взрыв, полифония, "возможно, величайшее изобретение во всей истории западной музыки", определившее следующий шаг в эволюции сознания, где индивидуальное как часть возвышенного начинает проникать в коллективное сознание.

К XV в. аскетический идеал оказывается в противоречии с развивающимся рациональным мышлением и новыми экономическими отношениями зарождающегося капитализма. Приходит время Реформации, признающей, что высшее призвание человека состоит в совершенствовании, как внутреннего духовного мира, так и материального мира (и условий своего существования). Религиозный идеал приводится Реформацией в соответствие с новым сознанием. Высшие цели человека Лютер соединяет с повседневными рациональными делами. *В музыке Лютер видит синтетическую силу, объединяющую "Божественное Слово" с человеческими страстями. "Послание и музыка соединяются, чтобы затронуть душу слушающего... Дар языка, соединённый с даром песни, был дарован только человеку... (чтобы провозгласить) мир через музыку"*²⁹.

Реформация уменьшила абсолютность разрыва между материальным и духовным, – противоречие между добром и злом было снято с небесных высот и низин ада и помещено в человеческую душу. Отныне человеку самому, своим сознанием надлежало решать, как уравновесить противоречия между своими материальными и духовными

потребностями. Следствием было с одной стороны – невероятное ускорение развития капитализма и улучшение материальных условий жизни, а с другой – потеря автономной действительности религиозных символов, бессознательное содержание которых было в значительной степени переведено в сознание. Принципиальное противоречие человеческой природы между конечностью материи и бесконечностью духа Реформация вводит в повседневную культуру и делает частью коллективного сознания. Трагическое напряжение ассимилируется человеческой психикой. Никогда ранее коллективное сознание не возлагает на человека такую степень ответственности за свою жизнь в этом мире и за свою бессмертную душу. *Напряжение в человеческой душе приближается к максимальному накалу.*

Барокко – это раздвоенность, дуализм и драма, в которых выразился накал, созданный Реформацией, – это мир поиска "дифференцированного синтеза". Роль диссонансов возрастала, повсеместными стали модуляции, выражающие всё более сложные эмоции в их непрерывном изменении. Воздействие на эмоции становится основной целью музыки. Композитор стремится имитировать речь – воплощение страстей души. Одновременно усиливается концептуальное содержание текста; "Слова должны быть госпожой гармонии, а не служанкой" – писал Монтеверди. Таким образом, сознательными целями музыки барокко были дифференциация эмоций параллельно с синтезом концептуального и эмоционального, то есть индивидуация сознания.

Однако ответственность, возложенная Реформацией на индивидуум, часто оказывалась непосильной, создавала слишком сильное напряжение в душе человека. Человечество ещё не готово к индивидуальному сознанию. И струна напряжения, соединяющая сознательное и бессознательное, разорвалась. Рациональное сознание, пришедшее после эпохи барокко, отказалось от мистики возвышенного, дифференцируемого в фуге. *Музыка, которая была естественной для Баха, оказалась слишком интеллектуальной и "не естественной" для следующего поколения.*

Раскол в душе: Романтизм

Уравновешенность классицизма на рубеже XVIII-XIX веков сменяется необузданностью романтизма, почему? Изменения в сознании и культуре, как и прежде, определяются сложной игрой двух факторов: дифференциации и синтеза. Синтез эпохи рококо и классицизма, основанный на рациональном, был разрушен дифференциацией рационального. Снова, как это уже не раз случалось в истории, само основание синтеза постепенно ведёт к его распаду. Так к концу XVIII в. рациональное раскрыло сложную, разнообразную, иррациональную природу эмоций, и синтез основанный на научной объективности распался. Романтизм создал новый синтез, основанный на иррациональности человеческих страстей. Романтизм заменил высшую идею – бога субъективным человеческим эго – сознательной частью души (принявшей на себя проекции бессознательного). Романтизм проявился как политическая сила во Французской революции, тысячи людей гибли в руках Марата, Робеспьера и Дантона – романтиков, поставивших часть своего эго, (сознательные идеи свободы и братства) выше реальности бессознательного и опыта жизни. Юнг проанализировал психологическую опасность *инфляции* Эго. Бессознательное психологизируется, его сила не замечается, что ведёт к *энантиодромии* и психологической катастрофе (Юнг определял *энантиодромию* как столкновение в душе отдельного человека противоположных тенденций сознательного и бессознательного). Романтическая идея высшего смысла до сих пор оказывает глубокое влияние на искусство и политическую мысль; великие достижения и великие падения человечества двух прошедших столетий обусловлены романтическим сознанием.

Романтизм в музыке начинается с позднего Бетховена, связавшего классическую традицию с романтизмом: "Музыка Бетховена приводит в движение рычаг страха, трепета, ужаса, страдания и пробуждает именно то бесконечное страстное стремление,

что есть квинтэссенция романтизма... (Он) открывает нам область гигантского и непомерного. ...Гигантские тени, раскачивающиеся из стороны в сторону, окружая нас ближе и ближе... намереваясь взорваться в нашей груди в унисоне всех страстей продолжается наша жизнь и созерцание области духа!" – писал Гофман.³⁶

В период романтизма эмоциональное содержание музыки значительно обогащается. Эмоции становятся настоящей и напряжённой, музыкальная форма – более свободной. Характерными новыми жанрами становятся сольная песня с фортепианным аккомпанементом (Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф) и симфонические поэмы (Лист). Во всём этом соединялось эмоциональное с концептуальным, вдохновляя романтическое сознание и создавая синтез. А дифференциация эмоций в музыке романтизма создавалась озвучиванием процесса чувств – дерзостью модуляций, увеличивающимися интервалами, хроматизмом без разрешения в правильных каденциях, "хроматической фрустрацией" – нарушением ожидания слушателя.

В романтизме всё важнее и важнее становятся сложные *неразрешимые эмоции*, слышимые в аккордах с неопределённым направлением разрешения. Один из важнейших таких аккордов исследовался М. Арановским³⁷ – "уменьшенный септаккорд седьмой ступени". Он наличествует и в знаменитом романсе Глинки "Не искушай" (на ударном слоге слова "...разочарованному"), и у Биттлз в песне "Мишель, ма-бель..." (в четвёртом слоге). В этом аккорде нет тонального центра, и он звучит двусмысленно – как мажор и минор одновременно, без ясного "направления разрешения".

Художники и композиторы всегда стремятся влиять на объективное, на сверхличное, и поэтому *недостижимость* человеческих целей становится основным предметом романтического искусства. Поэтому в романтизме господствует не покой, а беспокойный поиск, импульсивные реакции, радикальная экспрессия субъективного, авантюрное, он (романтизм) преследуем духом страстного стремления, в нём неограниченность, крайние эмоции, движение, страсть, бесконечная погоня за недостижимым.

Однако "нельзя остановиться на "Я". Поклонившись субъективному, романтизм заложил основу своего распада – дифференциация субъективного раскрыла внутреннюю ограниченность романтизма – субъективное исчезает и гибнет в себе. субъективный романтизм себя разрушил.

Повторим – дифференциация разрушает синтез, вдохновивший дифференциацию. И в этом противоречии – основа развития культуры. И добавим. Высшее достижение романтизма в музыке – дифференциация эмоций – разрушало тональную систему, созданную для выражения эмоций.

Сознание и музыка в XX веке

*"Во всем мне хочется дойти
До самой сути..."*

Борис Пастернак

К концу XIX века изменения в сознании отразились и затронули все направления культурной жизни, включая политику, науку, философию и искусства. Изменились идеи, вдохновляющие творческого человека. В политике и общественной жизни идея национального государства сменилась "всечеловеческим братством", как высшей целью; в экономике индивидуалистический капитализм был заменён идеей социализма и коммунизма, в науке вдохновение сменила формальная логика. Романтический импрессионизм в живописи – абстракционизмом. Романтическая идея индивидуума – свободного, ничем неограниченного, творческого вытеснилась идеей *социума*. Субъективные интуиции и эмоции как источник вдохновения сменились

объективностью – творчеством свободным от личных эмоций и интуиций. Даже идея прекрасного оказалась под вопросом. *Коллективное сознание стало обожествлять идею объективного.*

Идея додекафонной музыки близка к современным ей направлениям в лингвистике, философии и математике.

Постепенно увлечение формальным саморазрушается. В математике несостоятельность формально-логических идей была доказана в середине 1930-х годов Гёделем, обнаружившим противоречия и несоответствия в формальной логике. Логика оказалась не столь всемогущей, и не "столь логичной", как ожидалось, и не могла объяснить процесса мышления. Вслед за этим распался логический позитивизм в философии.

Интересно, что противоречие между формой и содержанием обнаруживается в творчестве самого создателя музыкальной формализации Шёнберга. Предложив формальные правила додекафонной техники, призванные вывести человеческий дух за пределы "эмоций", в своей собственной музыке он стремился к созданию возвышенных человеческих переживаний. Музыкой Шёнберг хотел выразить то, что невыразимо словом – библейский запрет на создании изображения Бога, невербализуемую природу божественного.

Может ли вообще додекафонная, атональная музыка выражать человеческие переживания, быть доступно-эмоциональной? В музыкальной культуре XX века есть яркий пример—опера ученика Шёнберга, Альбана Берга "Воцтек". Она считается одной из вершин музыки XX века. Опера эта о том, как человек, потеряв веру в себя и в любовь, кончает жизнь самоубийством. Её музыка выражает крайние истерические "душераздирающие" человеческие состояния, которые не могут быть выражены никакой "красивой" тональной музыкой. "Воцтека" "продолжают" сегодняшние фильмы ужасов, музыка которых часто не может быть даже записана нотами. Истерика, разумеется, не является психологическим открытием, но её музыкальное выражение – открытие Берга. Достоевский, Кьеркегор и Ницше ввели в коллективное сознание мысль о неразрешимой экзистенциальной трагедии каждого человека, заключённой в конечности жизни. Берг ("Воцтек") воспринимает смысл жизни как неизбежное поражение в битве с дьяволом.

Близкое к додекафонной формализации Шёнберга направление в поэзии развивал Элиот.³⁹ "Прогресс художника (поэта) – это непрерывное принесение себя в жертву, уничтожение личности". В деперсонализации Элиот находил приближение искусства к объективности науки. Ортега Гассет анализировал "дегуманизацию". Обесчелочение искусства убирает фигуру человека, утверждая, что не метафора человеческого, а форма определяет содержание произведения искусства

Иосиф Бродский словно отвечает Элиоту. Поэзия не есть акт самоустранения... поэзия есть искусство императивное, навязывающее читателю свою реальность. Алогизм, деформация, беспредметность, дисгармония, бессвязность, произвольность ассоциаций, поток подсознания – все эти элементы современной эстетики, теоретически призванные выразить особенности современной психики, – на деле категории сугубо рыночные... Атомизация и раздробленность современного сознания, трагическое мироощущение и проч. представляются сегодня столь общепринятой истиной, что выражение их и употребление средств, об их присутствии свидетельствующих, превратилось... просто-напросто в требование рынка. Требование новаторства в искусстве свидетельствует о зависимости искусства от рыночной реальности".⁴¹

Одновременно с объективацией в модернизме присутствует и противоположное направление – взгляд на себя извне, самоотражение, рефлексия. Однако проникновение в глубины бессознательного вело к субъективному и противоречило идее объективного – основе синтеза в модернизме. Д и ф ф е р е н ц и а ц и я и д е и о б ъ е к т и в н о г о в

модернизме разрушила синтез; проникая в бессознательное, лучшие произведения модернизма открыли сложнейшие переплетения объективного и субъективного, но и доказали, что ограниченное рамками объективного творчество существовать не может.

В момент кризиса, когда культура оказывается на грани разрушения и, кажется, нет основания для синтеза, возникает постмодернизм. В искусстве постмодерна с подчёркнутой силой вернулась идея объективного, концептуальное содержание доступное сознанию ясно понимаемое "послание" (message), даже если за это приходилось платить упрощением содержания. Постмодернизм отказывается от всякой дифференциации и ищет синтеза любыми средствами, в том числе отказом от культурного развития, и даже, быть может, отказом от культуры. В соответствии с математическим анализом, эстетическая эмоция присутствует в каждом акте восприятия и сознания, и постмодернизм сконцентрировался на этой *всеприсутствующей* природе эстетического. Минимализм, дадаизм, концептуализм и другие направления постмодернизма концентрировались на том, что концепции простейших объектов и слов доступны сознанию. Постмодернизм, в терминах математической теории, подобен буддийской концентрации на "ничто": художник, подобно бодхисатве, восхищается, воспринимая "ничто" в любом объекте", то есть концентрируется на объекте, как на концепции, доступной сознанию.

В самой идее "объективного искусства" заключена антиномия, проявляющаяся неожиданно: Малевич сформулировал цель супрематизма – освободиться от всякого символического содержания, – однако его "Чёрный квадрат" часто воспринимается как знак непроницаемого бессознательного. О противоречиях в идеях Шёнберга мы уже говорили. Поток не только начинается и заканчивается в Ничто, но и сам сплошь состоит из Ничто... Зачем же я в таком случае пишу о нём? Это *симптомы времени* – коллективное бессознательное нашего психического бытия... «Современный художник погружается в процессы разрушения, чтобы именно через них утверждать целостность своей личности. Мы все ещё принадлежим средневековой (и) только этим обстоятельством можно объяснить появление таких книг и других произведений искусства, как "Улисс". Все они весьма эффективны как слабительное (клизма)... очистительное средство для души, применение которого оправдано лишь в том случае, если необходимо освободить её от влияний наиболее упорных и настойчивых».⁴²

Как в живописи и философии, так и в музыке вновь встретились противоположные тенденции сознания – дифференциация и синтез. Изменение музыкальных форм шло параллельно с новыми формами в живописи, философии и науке. Дифференциация собственного "Я", как проникновение в бессознательные глубины "я-самости", проявилось в психологии Фрейда, живописи Поллока, музыке Скрябина и Шостаковича. Но дифференциация разрушает единство восприятия мира и возникает противоположная тенденция, – постмодернизм как стремление к синтезу на основе простейших концепций. Если в прошлые века дифференциация доминировала в одну эпоху, а синтез в другую, то в XX веке всё смешалось. Модернизм стремился в глубину "я-самости", а постмодернизм – к простоте основ эстетического. В психике отдельного композитора или художника, в его сознательном и бессознательном присутствуют обе эти противоположные тенденции коллективного сознания. Их столкновение друг с другом в душе отдельного человека (энантиодромия), аннигилировало в какой-то момент произведение искусства. Различие между искусством и не искусством во многом исчезло. Здесь важную роль сыграли политика и идеология. Искусство не потеряло ценности ни в коммунистической России, ни в фашистской Германии. Фашисты и коммунисты использовали силу музыки в пропагандистских целях, призывая к созданию искусства, безотказно воздействующего на массы. И (как реакция на это) академическое искусство в "свободном мире" попыталось

отказаться от эмоциональной музыки. "Идеология холодной войны... санкционировала ассоциацию логического позитивизма с демократией и формализма с защитой политической свободы", пишет Р. Тарускин. Повторю, разрыв сознательного и бессознательного мучителен, а инстинкт к обучению требует от человека единства в душе. Ради такого единства и покоя человек готов отказаться от многообразного познания и сузить сознание до рамок идеологии. Коммунизм и фашизм были именно такими попытками. Коммунизм обещал удовлетворить инстинктивные бессознательные потребности, идеализируя объективно-возвышенное (идеальный социум, аналогичный "царству Божию"), а фашизм обещал достигнуть идеал возвышенного, объективируя коллективные бессознательные инстинкты. Обе попытки привели к национальным энантиодромиям. Как в фашизме, так и в коммунизме, коллективное сознание и коллективное бессознательное устремились в противоположных направлениях, вызывая по дороге мировые катастрофы и разрушая национальную психику. Как национальное явление, казалось бы, оба эти явления в прошлом.

Однако локальные попытки соединить сознательное и бессознательное с помощью идеологизированных символов, сужающих сознание до простых формул, существовали и будут существовать всегда. Пример тому – европейские и русские террористы XIX в. и фанатизм современных террористических групп.

В тоталитарном обществе музыка часто используется для "озвучивания" идеологизированных чувств. Но и в плюралистическом обществе проблемы искусства не менее тревожны. Экзистенциальные духовные страдания индивидуации отдельного человека не находят выхода, заглушаются, становятся не слышны. Концепции сознания теряют связь с бессознательным. Возникает массовая культура.

Экзистенциальное содержание музыкального произведения оказалось в оппозиции к форме, как если бы форма без содержания имела смысл. Заметим при этом, что музыка особенно чувствительна к формальному новаторству, ибо семантика заключена прежде всего в звуке. Об этом пишет И.Бродский, говоря о поэзии: "...именно феномен рифмы указывает на наличие взаимосвязанности концепций и явлений... звук... есть форма познания, форма синтеза..."⁴³

Поиск "объективации" музыки шёл в двух направлениях, одно – сериализм, антиромантическая романтизация формального, а другое – романтизация выхода за пределы субъективного. Это второе направление развивалось композиторами русской школы. Скрябин искал вдохновение в высшей идее объективности, превосходящей все человеческие желания; его синтез слышится в "Прометее", в мистическом аккорде плеромы (этот термин зародился среди христиан-гностикиков и означал всеобъемлющую иерархию божественного, находящуюся вне пределов физической вселенной), аккорде более неопределённом, чем тристановский, более "безразличном" в отношении любого направления к разрешению. Стравинского, который тоже стремился к объективному через "высшую математику музыки", вдохновляла романтика примитивного; в "Весне..." слышится синтез в примитивном, "до-человеческом", объективность которого – в биологических основах до-человеческой страсти. Шостакович показал античеловеческую природу "до и после человеческого", и иногда кажется, что именно он доказал невозможность создания синтеза вне человеческой природы. Таким образом, композиторы именно русской школы сохраняли в музыке человеческое содержание. Возможно потому, что русский язык в грамматической структуре хранит залог соединения эмоций и концепций, – синтез, которым русская культура вошла в мировую культуру.

Важнейшим вкладом в культуру в нашем сознании окажется музыка композиторов "эмансипировавших семантический диссонанс", творчество которых активно участвовало в освоении веком индивидуации, в синтезе дифференцированных эмоций. Кто же они, эти композиторы, оказавшиеся способными выдержать натиск античеловеческого в культуре

XX века. Вот эти великие имена: Шостакович, Прокофьев, Стравинский, Бриттен, Хиндемит, Пуленк, Орф, Мийо, Оннегер, Мессиаи, Барток, Яначек, Пендерецкий... Это навскидку. И имен этих, как мы видим, не меньше, чем имен классиков любого предшествующего столетия. Победит ли индивидуация сознания, или культура вновь вернётся на круги вечного возвращения? Ответ, возможно, будет принадлежать веку нынешнему.

Мне кажется любопытным коснуться одного из поп-стилей в масс культуре. Удивительные анималистические и даже "сатанинские" направления некоторых рокеров и рэпперов можно понять, вспомнив, что хор сатиров дифирамба – это первобытный синтез, связывающий возвышенное человеческое с животными бессознательными основами психики. Разрыв сознательного и бессознательного, угрожающий гибелью культуры, требует "восстановительных жертв" и рэп – это сегодняшний дифирамб, восстанавливающий связь сознательного и бессознательного. И в древнегреческом дифирамбе (2500 лет назад), и сегодня в сложной многообразной культуре люди теряют ориентацию, и вполне обыкновенные мысли рэпа выкрикиваются на грани иступления. Как и в Древней Греции, слова более не вызывают эмоциональной реакции, утрачивается их первоначальный смысл, "внутренняя форма". Выкрикивая слова под непритворную мелодию и простейший ритм, человек ограничивает своё сознание, но внутренний мир человека приходит в единение, воссоединяется с частью окружающей культуры, и тем самым восстанавливает связь сознательного и бессознательного – синтез в своей душе.

Если постмодернизм был возвращением к доэсхилловскому аполлоновскому сознанию чистых образов, то рэп – это естественное продолжение постмодерна: сознание не кружится в замкнутом цикле, концептуальное и эмоциональное содержание сегодняшней культуры стало намного разнообразней, и эти невиданные ранее полюса дифференциации предстоит объединить грядущему синтезу.

Итак, опираясь на достигнутое в науке понимание процессов мышления, мною прослежен процесс и принцип изменений музыкальных форм параллельно с развитием форм сознания. Резюмируя сказанное, подчеркну: музыка – загадочная вещь, в ней есть и дифференцирующая, и синтезирующая силы. В отношениях этих глубочайших сил лежит необходимость. Качнувшись в сторону дифференциации – концепции теряют смысл, а качнувшись в сторону синтеза – сильные эмоции приковывают мысль к традиционным ценностям. И то, и другое ведёт к замедлению развития культуры и человека. Музыка, как никакое другое из искусств, способна препятствовать такому замедлению. Она переносит действительность в сердца слушателей. Но удастся ли ей утвердить над нашим миром власть гармонии? Если нет, вся культура рискует оказаться разорванной в клочья...

Источники и примечания

¹ A. Schopenhauer. "Die Welt als Wille und Vorstellung". А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. 1819. С.191.

² Аристотель. IV b.c., The complete works, The revised Oxford translation, ed. J. Barnes, Princeton Univ. Press, 6th printing, Princeton, Problems, Вопросы. 29 (920a3). 1995. С. 1434.

³ И. Кант. "Критика способности суждения". Пер. Левина. Собр. соч. в 8 томах, изд. "Чоро", т.5. 1994.

⁴ L.I.Perlovsky. *Neural Networks and Intellect*, Oxford Univ. Press, New York, NY. 2001.

⁵ См. примечание ³ С.170-174.

⁶ S. Pinker. *How the Mind Works*, Norton, New York, NY, 1997. С.534.

⁷ S. Zeki. *A Vision of the Brain*. Blackwell, Oxford, England. 1963

⁸ Об этом см. Ю.Димитрин. Нам не дано предугадать. Размышления о либретто оперы Д.Шостаковича "Леди Макбет Мценского уезда", о его первоначальном тексте и последующих версиях. Библиотека Всемирного клуба петербуржцев. 1997. С. 65-66. Пример 74. <http://www.ceo.spb.ru/libretto/>

⁹ F. F. Nietzsche. *Untimely Meditations*, Richard Wagner in Bayreuth, Tr. Hollingdale, Cambridge U. Press, Рихард Вагнер в Байрете, Вильде, СПб.: 1905. С. 329.

¹³ И. Бродский. "Наглая проповедь идеализма". Интервью с Д. Бетеа 1991. см. Иосиф Бродский. "Большая книга интервью" Изд. 2. Захаров. Москва. 2000. С. 512.

¹⁴ Jung. C.G., *Psychological Types*. In the *Collected Works*, v.6, Bollingen Series X. 1921.

¹⁵ A. Kilmer, <http://www.nationwide.net/~amaranth/hurrian.htm> 1972.

- ¹⁶ Plato. IV b.c.e. *Laws*. Complete work, Ed. Cooper, Tr. Saunders, Hackett, Cambridge. Платон, Законы 700a-701b. С.1388-1389
- ¹⁷ П. Уэйс и Р. Тарускин. "Музыка в западном мире, история в документах". Schirmer Books, New York, NY. 1984. В дальнейшем цитаты без ссылок относятся к этой же работе.
- ¹⁸ Библия. Ветхий завет. [Пс.150; 2 Цар.6], Цитируется по изданию Московской Патриархии, Москва, 1988.
- ¹⁹ J.Jaynes.) *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Co., Boston, MA) 1976. С. 296.
- ²⁰ Библия. Ветхий завет. [Ис. 6:1-4].
- ²¹ Надпись на храме Аполлона в Дельфах, приписываемая Фалесу.
- ²² Св. Василий. Exegetic Homilies, tr. S.Agnes Clare Way, The Fathers of the Church, XLVI, The Catholic Univ. America Press, 1963. С.152-54.
- ²³ Св. Августин (354-430) *Confessions*, tr. R.S.Pine-Coffin, 1961. Penguin Books. 196.
- ²⁴ См. примечание ²³. Стр. 35.
- ²⁵ Miller, H.M. and Cockrell, D. *History of Western Music*. 5th ed. HarperCollins Pub., New York, NY. 1991.
- ²⁶ J. Groceo, См. примечание ¹⁷. С. 63.
- ²⁷ Папа Иоанн XXII, bull Docta sanctorum 1323. См. примечание ¹⁷ С. 71.
- ²⁸ См примечание ¹⁷. С.81-82. Это утверждение относится "наиболее вероятно, к большому мотету Дюфе 'Nuper rosarium flores'", исполненному в 1436 году,
- ²⁹ Лютер. См. примечание ¹⁷. Стр. 102.
- ³⁰ Descartes, Rene (1646). *Passions of the Soul*. см. Hackett Publishing Company. Cambridge. 1989. С. 181.
- ³¹ J. Matheson, 1739, *The Complete Music Master*. (См. примечание ¹⁷. С.217)
- ³² А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери. Полное собр. соч. в 10 т, Ак. наук, 1950. С. 352.
- ³³ Э.Т.А Гофман, 1813, *Musikalische Novellen und Aufsätze*, Insel-Bücherei, Leipzig, Tr. Schwaegermann, 2001. <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/3732/hoffm-1vb-instrumentalmusik.html>.
- ³⁴ См. примечание ¹⁷. С.293-294.
- ³⁵ См. примечание ⁵. С.170-174.
- ³⁶ См. примечание ³³.
- ³⁷ Арановский. Музыкальный текст. Структура и свойства. Институт искусствознания. М.: "Композитор". С. 194-221. 1998.
- ³⁸ А. Шёнберг. См. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, Great Britain, С.343. 1997.
- ³⁹ S. Eliot. *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, 1919, <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>.
- ⁴⁰ Т. Е. Hulme. См. U. Golomb, 1998, *Modernism, Rhetoric and (De-)Personalisation in the Early Music Movement*. 1924. <http://homepages.kdsi.net/~sherman/golomb1.htm>;
- ⁴¹ И. Бродский. Поэзия как форма сопротивления реальности. Сочинения Иосифа Бродского, т.VII, общ. ред. Я. А. Гордина, Пушкинский фонд, Санкт Петербург:2001. С. 120-121
- ⁴² C. Jung, *Ulysses. Wirklichkeit der Seele*, Rascher, Zurich; 1934. translation mostly follows "Ulysses": A Monologue, in C.G. Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature*, Tr.R.F.C. Hull, v.15, Princeton Univ. Press, 1971. С.109, 110, 115-119. Разбор Юнгом психологического смысла работ Джойса (у Юнга есть подобная статья и об "африканизмах" Пикассо), направлена не на отрицание современного ему искусства, а на понимание механизмов его восприятия. Искусство XX века таково, каково сознание XX века. И пока еще нет оснований для того, чтобы забыть о фашизме, коммунизме, терроризме... Индивидуальное сознание всё ещё остаётся редким уделом редких людей в отдельные минуты жизни. И, быть может, и Юнг, и мастера искусства XX века помогут многим из нас поменьше принадлежать средневековью, освободив душу "от влияний наиболее упорных и настойчивых".
- ⁴³ См. примечание ⁴¹. С. 122.
- ⁴⁴ R. Taruskin. *Defining Russia Musically*, Princeton Univ. Press, Princeton NJ; D. Albright, 2001, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Univ. Chicago Press, Chicago IL. R. Taruskin, *The Birth of Contemporary Russia out of the Spirit of Russian Music*; 1997. <http://www.stanford.edu/group/Russia20/volumepdf/taruskin.pdf>.
- ⁴⁵ Roger Scruton. *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, Great Britain. 1997. С. 457-507.
- ⁴⁶ Л. Перловский. "Сознание, язык и математика", ж. "Звезда". СПб. №2. 2003. С. 204-228.
- ⁴⁸ См. примечание ⁴.
- ⁴⁹ См. примечание ⁴. С. 190-192.
- ⁵⁰ Aristotle. IV B.C., *The complete works*, The revised Oxford translation, ed. J. Barnes, 1449b28; Princeton Univ. Press, 6th printing, Princeton. 1995. С. 28-30.
- ⁵¹ L. Perlovsky. *Integration of cognition and language*. *IEEE Connections*, 2(2). 2004. С. 8-12.