

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Н. А. Голиневич (Москва)

В статье с целью ознакомления широкого круга читателей с достижениями феноменологической мысли представлена попытка экспликации проблем музыкального образования средствами феноменологического анализа. Сущность музыкальной практики представлена в терминах феноменологии Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. Некоторые аспекты музыкального исполнения, такие как проблема индивидуального стиля, освоения навыка игры, истолкованы с помощью понятий телесности и примордиальной открытости сознания. Жесты и движения музыканта интерпретируются как интенциональное движение воплощенной субъективности, «осваивающей» музыкальное пространство и выражающей его смысл.

Ключевые слова: кинестетическое сознание, феноменология музыки, телесность, феноменология образования, «плоть мира».

A PHENOMENOLOGICAL PARADIGM IN MUSICAL EDUCATION

N. A. Golinevich (Moscow)

To make a wide circle of readers acquainted with the achievements of the phenomenological thought, the article presents an attempt to explicate certain problems of musical education using the tools of phenomenological analysis. The essence of musical practice is presented in terms of E. Husserl's and M. Merleau-Ponty's phenomenology. Using M. Merleau-Ponty's concept of corporeity and the primordial openness of consciousness, some aspects of musical playing such as the problem of individual style or the problem of playing habituation are interpreted. The gestures and movements of the musician are interpreted as intentional movement of incarnated subjectivity, "mastering" the space of music and expressing its meaning.

Key words: kinesthetic consciousness, phenomenology of music, corporeity, phenomenology of education, "flesh of the world".

Вопросы образования находятся в первом ряду национальных приоритетов развития современного российского общества. На сегодняшний день задача образования компетентного специалиста, который бы являлся вместе с тем духовно богатой, «целостной» личностью, готовой к саморазвитию, саморегуляции и самоопределению, осознающей ответственность за себя и свою деятельность, крайне сложна. Значительный вклад в разработку образовательной методологии, направленной на достижение этой

Голиневич Наталья Александровна – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии и истории Академии экономической безопасности МВД РФ.

125993, ГСП-3, г. Москва, Миусская пл., д. 6.

E-mail: pegasi@mail.ru

цели, вносит философия образования, изучающая его природу и сущность, принципы поведения участников образовательного процесса.

В центр внимания современной философии образования выдвигаются темы вариативности педагогических практик. *Феноменологическая методология*, занимающая особое место среди множества парадигм педагогического знания (антропологической, герменевтической, аналитической, экзистенциальной, постмодернистской и других [2; 5; 14]), легла в основу многочисленных исследований в области эстетического образования, в том числе музыкального. От других исследовательских программ она отличается не только особым набором концептуальных и методологических средств, но и определенным ракурсом рассмотрения. Феноменология позволяет изменить познавательную перспективу: сместить фокус внимания с общетеоретических положений на конкретную образовательную ситуацию, уловить в частном случае универсальное (эйдетическое) содержание.

Успешность образовательной деятельности во многом зависит от того, насколько удастся педагогу раскрыть суть преподаваемого предмета. Некоторый свет на сущность музыкальной практики проливают теоретические разработки известных феноменологов М. Мерло-Понти, Э. Гуссерля и их интерпретаторов Э. Бенке, Ж. Бреле, Э. Ансерме. Рассмотрим некоторые проблемы музыкального образования, которое вызывает живой интерес современных исследователей [9; 11], в свете феноменологической парадигмы и постараемся выявить основополагающие предпосылки музыкального опыта.

Проблема телесности. Согласно феноменологии телесности М. Мерло-Понти к телу неприменим статус объекта, находящегося в распоряжении сознания-субъекта [8]. Тело не инструмент сознания. Тело – наше укоренение в мире, способ обладания миром, сигнификативное ядро, проецирующее вовне мир значений. Всякое телесное действие предполагает интеграцию вещей, в отношении которых оно совершается, в свое телесное пространство. «Сознание есть бытие в отношении вещи при посредстве тела. Движение усваивается, если тело его постигло, то есть включило в свой “мир”, и совершать движения своим телом – значит устремляться через него к вещам, позволять ему отвечать на их призыв, который доходит до него без всякого представления. Поэтому двигательная функция – это не служанка сознания, которая переносит тело в представленную нами точку пространства. Чтобы мы смогли перенести наше тело к объекту, необходимо прежде всего, чтобы объект существовал для него, а тело не принадлежало бы к области “в себе» [8, с. 186]. Так, музыкальный инструмент в руках музыканта не сторонняя вещь, а часть его телесного пространства, инкорпорированная в него. Вещь, выходящая за свои пределы, становится, по выражению Мерло-Понти, «лучом мира», приобщающим меня к нему, некоторым ничем не ограниченным измерением, переводящим меня от “субъективного” к бытию» [7].

В качестве примера, иллюстрирующего расширение смысловых горизонтов, Мерло-Понти обращается к музыкальной практике: распределению музыкальных значений в пространстве органа. Органист обосновывается в органе, как в доме. Он находит не какие-то позиции в объективном пространстве, соответствующие определенному регистру и педали,

извлекая знание о них из глубин своей памяти. Регистры и клавиши – лишь потенции того или иного эмоционального или музыкального значения, их позиции – места, в которых это значение выходит в мир. Между музыкальной сущностью пьесы, намеченной в партитуре, и исполняемой музыкой устанавливается столь непосредственная связь, что тело органиста и его инструмент оказываются лишь местом ее осуществления. Музыка существует сама по себе, и как раз благодаря ей существует все остальное. Жесты музыканта – это жесты освящения, подобные жестам жреца: они прочерчивают аффективные векторы, обнаруживают эмоциональные источники, создают некое выразительное пространство, подобное пространству храма. С этого момента не музыкант владеет музыкой, но музыка владеет им: музыкант, как и другие, чувствует, что сам находится на службе у музыки, она звучит сквозь него, она, обращенная к нам, имеет свою логику, свою согласованность, а значит, сама удерживает и улавливает в свои петли смысл. Высказывания некоторых известных исполнителей согласуются с этой интуицией Мерло-Понти. В частности, И. Менухин считает, что для достижения проникновенного исполнения «скрипач должен зримо отвечать на внутреннюю волну, рожденную музыкой» [6, с. 118]. «Волна музыки» образует некую систему значений, множество виртуальных координат, соотношение с которыми делает возможным осмысленное движение.

Проблема стиля. Звуковые вибрации, в отличие от других физических воздействий на человека, всепроникаемы. В восприятие звука вовлечены не только органы слуха: воздействие звука через центральную и вегетативную нервную системы передается внутренним органам, органам артикуляции, дыхания. Музыкальная «волна» формирует особый стиль движения, динамическую структуру, седиментированную в теле. Любой исполнитель имеет свой стиль – ведения смычка или вибрации скрипача, тушй пианиста, пианиссимо кларнетиста и пр. Стиль – седиментированная интенция, не зависящая от рефлексивной деятельности сознания, потому что исполнитель отдается ей перед тем, как осознает ее и поднимает до уровня знания. Стиль встроен в исполнителя, стили нельзя менять, как наряды, и если свой стиль начинают видеть «со стороны», осознавать его как один из возможных способов исполнения, это означает скорую его утрату. «Стиль нельзя ни выдумать, ни воспроизвести; его нельзя сделать, нельзя заказать, нельзя выбрать как готовую систему форм, годную для перенесения в любую обстановку... Стиль гарантирует минимум осмысленности и оформленности. Выпадение из стиля не переход, а утрата стиля вообще» [4, с. 67].

Швейцарский дирижер и философ Эрнст Ансерме отмечает, что «стиль исполнения зависит не от знания текста, а от восприятия музыки чувством и восприятия точного и очень тонкого» [1, с. 90]. Личный стиль не зависит и от стиля исполняемой музыки, он внеисторичен, внекультурен, вневременен. Стиль не самоцель и еще менее средство для самовыражения, это уникальный, не отторжимый от индивида способ исполнения, «научающая спонтанность». Исполнительский стиль как уникальная форма души присоединяется к музыкальному произведению, чтобы вдохнуть в него новую жизнь, а поэтому является необходимой предпосылкой музыкального искусства.

Габитуальное тело и кинестетическое сознание. Стилю соответствует определенная телесная жестикуляция, «габитуальное» тело – тело с накопленными телесными схемами, или навыками. Навык не сводится к автоматизму. Иначе пришлось бы признать определенный уровень исполнительского мастерства у пианолы или подобного ей механизма. Человек, который учится играть на кларнете, например, не рассматривает отдельные клапаны как объективные местоположения, он привлекает инструмент к участию в объемности своего тела, пытается «обустроить» в своем инструменте, чтобы с его помощью очертить вокруг себя изменчивую линию границ своих интенций. Перемещение пальцев по клапанам (клавишам, струнам) не просто некая пространственная траектория, но определенная модуляция двигательной функции.

Приобретение навыка – это двигательное усвоение двигательного значения, достижение согласия между тем, чего мы добиваемся, и тем, что нам дано, между намерением и осуществлением. Соматическое know-how – умение мобилизовать горизонт возможностей – коренится не в мышлении (о чем свидетельствует возможность безотчетного исполнения музыкального произведения) и не в объективном теле (отшлифованная техника не является показателем исполнительского мастерства), а в теле как посреднике мира, совершающем непрерывное движение к миру.

Согласно феноменологическому учению Э. Гуссерля, предельными составными частями сознания являются не ощущения, а кинестезы – целенаправленные телесные движения, дополняющие чувственные впечатления, конституирующие способы восприятия [15]. По Э. Гуссерлю, чувственные впечатления обусловлены не только чувственными аффектами, «претерпеваемыми» телом, но в значительной степени определяются движениями тела. Сенсорные впечатления не существуют отдельно, сами по себе. Их последовательность постоянно подтверждается целенаправленной телесной активностью, кинестетическим движением. Возможности тех или иных перспектив восприятия зависят от возможностей кинестетической системы. Точкой ориентации для пространственного восприятия и пространственного мышления субъекта является тело. Исходя из тела как центра отношений, воспринимающий субъект конституирует пространственные ориентиры.

Сознание о нашем теле как органе восприятия и ощущения Гуссерль называет «плотским сознанием», которое есть основа любого восприятия. С ним связано сознание новых возможностей опыта так же, как с каждым отдельным впечатлением связываются определенные ожидания ощущений. Различным плотским ощущениям разных органов соответствуют определенные формы возможных чувственных полей. Вместе с движением кинестетического органа изменяются и визуальные, акустические, тактильные чувственные поля. Кинестетическое сознание определяет взаимосвязанность чувственных впечатлений, смыкает содержания ощущений в единый комплекс [10, с. 49–52].

Кинестетическое сознание в действии – настраивание глубинных структур плоти на достижение спонтанной креативности, когда исполнитель становится партнером мира в оригинальном рождении значения.

Приобретенная и усвоенная спонтанность проявляется в навыке. Двигательный навык подобен танцу, в котором пытаются достигнуть намеченных значений при помощи возможностей телесного пространства. Исполнительский навык означает умение найти именно те единственно подходящие средства, которые способны осуществить в определенный момент локализованное музыкальное значение. По замечанию Э. Бенке, анализирующей опыт скрипичной игры, «когда музыкальное тело сбалансировано, когда каждый сустав готов к свингу, “мое” тело наполняется внутренним танцем музыки» [13, р. 27]. Для характеристики исполнительской техники она использует понятие «тело-свинг» («swing body»), противопоставляя его «телу-вещи» («thing body»). Тело-свинг свободно, подвижно, гибко, текуче, как танцевальный стиль свинг. Танец предписывает особый ритм возможностям телесного перемещения и самовыражения. Может возникнуть закономерный вопрос: как может быть свободным тело, в котором седиментирован тот или иной навык, тело, в котором привычка формирует определенный горизонт возможностей?

Во-первых, горизонт возможностей, по определению, никогда не замкнут. Горизонт – то, что может удаляться от нас бесконечно и тем вернее, чем настойчивее мы пытаемся приблизиться к нему. Во-вторых, седиментированный опыт по-настоящему является таковым лишь в том случае, если постоянно возобновляется в каждом движении. Накопленный опыт никогда не абсолютен, он всегда подпитывается настоящим. Это не инертная масса в недрах нашего сознания, а сжатое знание, которое всегда выражает энергию нашего нынешнего сознания. Седиментация и спонтанность – двоякий момент структуры мира. В усвоении навыка схватываются значения мира, в его реализации – возвращаются миру.

Разумеется, настоящее всегда с разной степенью активности участвует в означивании. То оно ослабевает, словно устает, и тогда мир мой тускнеет, беднеет, концентрируется вокруг одного-двух непреложных смыслов; то оживает, и тогда панорама реорганизуется, приобретает более уточненные черты, и мое живое настоящее готово вобрать в себя все множество вдруг просиявших вокруг бесподобных ликов, до того укрытых покровом неразличимости. Таким образом, преображенная среда и является местом поисков смыслов, застывающих в форме отдельных творений, будь то произведение искусства или неповторимое исполнение музыкального произведения. Эта насыщенная среда порождает в замкнутой оцепенелой области специализации, ограниченной точными реакциями механизма, образы и средства, наличие которых в исполнении позволяет отличить добротную поделку ремесленника от вдохновенного шедевра гения.

Упоение миром открывает в вещах всевозможные эффекты, распознавание и развитие которых лежит в основе всякого искусства. Замечательным образом это состояние выразил П. Валери в заметках «Об искусстве»: «Сначала это осознание пассивно, почти бессмысленно, мы чувствуем, что в нас нечто вливается, ощущаем в себе медлительное, как бы благостное циркулирование; затем мы исподволь проникаемся интересом и наделяем предметы, которые были замкнутыми, неприступными, новыми качествами; мы достраиваем это целое, мы все более наслаждаемся частностями, и мы выражаем их для себя, — в результате чего происхо-

дит своеобразное восстановление той энергии, которая получена была чувствами; скоро она в свой черед преобразит среду, используя для этого осознанную мысль индивида» [3, с. 31–32].

«*Плоть*» музыки. Для прояснения сущности музыкального исполнения обратимся к понятию «плоть» онтологии М. Мерло-Понти. Понятие «плоть» не имеет аналога в традиционной философии. Это предельное понятие, не сводимое ни к материальному, ни к духовному, это не сознание и не субстанция. Плоть – то, из чего создано тело и воспринятый мир. Плоть мира – источник возможностей.

Во время исполнения музыкант вливается в плотность темпорального потока музыки, формируя его. Когда, отмечает Э. Бенке, скрипка и смычок музыканта интегрированы в это движущееся целое, движения левой руки оформляют поток мелодии и определяют траекторию движения смычка в правой руке. Левая рука не играет «ноты», но движется сквозь музыкальный жест со своим собственным экспрессивным смыслом. Музыкальная нотация – факсимиле, абстрактный портрет музыкального сущего, которое поддерживает и улавливает в свои петли смысл благодаря исполнению, конечно, при условии, что это исполнение активное, завоевывающее, творящее. Смысл музыки, как открытый водоворот, захватывает исполнение, которое его разоблачило и в нем участвует и теперь в свою очередь определяет его.

Не мы владеем музыкальным смыслом, а он владеет нами в силу своего отсутствия, или негативности. Музыкальный смысл подобен свету, который невидим, но делает другие вещи видимыми. Смысл музыки – это ее ось, глубина и измерение, ее «плоть». «Моменты сонаты <...> примыкают друг к другу благодаря непонятному сцеплению, которое является тем же самым, что и сцепление частей моего тела или моего тела и мира. Так мое тело является вещью или идеей? Ни тем, ни другим; мое тело – это масштаб вещей» [7, с. 220–221].

И музыка как плотность – масштаб вещей. Музыка определяет движения тела исполнителя, сама будучи движением, являющим себя посредством звучащей темпоральности. Музыкальные интервалы не абстрактные расстояния между нотами, но «воплощенные» жесты, интегрирующие звуки в единое целое, в «водоворот временной дифференциации». Звуковой интервал лишь конечное оформление напряжения, ранее испытанного телом. Импликативные жесты – воплощенные интенции исполнителя – воссоздают музыку, и она существует не в линейном времени, а в интенсивности, уплотнении музыкального времени.

Жесты музыканта играют заметную роль в уплотнении музыкального времени. О «плотности» музыки свидетельствует значение зрительного аспекта для восприятия музыкального исполнения, на которое указывали многие музыканты. Так, по мнению И. Стравинского, слежение за движениями рук музыканта существенно облегчает слуховое восприятие. «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» [12, с. 59]. Музыку недостаточно слышать, считает Стравинский, ее нужно еще и видеть. Музыка зрима. Опытный

глаз замечает и оценивает, часто бессознательно, мельчайший жест исполнителя. Стравинский уподобляет процесс исполнения созиданию новых ценностей, требующих решения вопросов, аналогичных тем, что возникают в области хореографии, равным образом причастной порядку жеста. Танцор говорит на немом языке, инструменталист – на бессловесном. И тому, и другому музыка предписывает строгую манеру поведения. Точности и красоты требует необходимое для ее существования пластическое истолкование.

Итак, феноменология интерпретирует музыкальную практику как способ бытия-в-мире. Жестикуляция исполнителя понимается не как комбинация отдельных телодвижений, а как способ взаимодействия исполнителя с миром, результат смыслополагающей активности воплощенного сознания, встроенного в «плоть» музыки. Категории феноменологической философии («телесность», «кинестетическое сознание», «стиль», «габитуальное тело», «плоть мира»), на наш взгляд, в большой мере способствуют прояснению основ музыкального опыта и могут быть эффективно использованы в процессе музыкального образования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ансерме Э. Беседы о музыке. – Л. : Музыка, 1985. – 104 с.
2. Буфеев С. В. Эволюционно-синергетическая и креационно-православная парадигмы образования // Философия образования. – 2006. – Спец. выпуск № 2. – С. 64–69.
3. Валери П. Об искусстве. — М. : Искусство, 1993. – 507 с.
4. Губин В. Д. Жизнь как метафора бытия. – М. : РГГУ, 2003. – 205 с.
5. Ласкене С. Кинантропология как герменевтическая парадигма // Философия образования. – 2006. – № 3 (17). – С. 195–198.
6. Менухин И. Шесть уроков скрипичной игры // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии '95. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 116–144.
7. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. – Мн. : Логвинов, 2006. – 400 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб. : Ювента ; Наука. – 1999. – 608 с.
9. Пресс Г. М. Проблема интонирования в музыкальном образовании как одна из проблем современного общества // Философия образования. – 2006. – Спец. выпуск. – С. 315–321.
10. Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля. – Томск, 1999. – 96 с.
11. Сечина И. А. Научное и вненаучное знание в музыкальном опыте // Философия образования. – 2007. – № 1 (18). – С. 29–35.
12. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. – М. : РОССПЭН, 2004. – 368 с.
13. Behnke E. A. At the Service of the Sonata: Music Lessons with Merleau-Ponty // Merleau-Ponty: critical essays. Edited by Henry Pietersma. – Washington : University Press of America, 1989. – P. 23–29.
14. Pelcova Nadezda. The Ontology of Education (the Modern and Postmodern Philosophy of Education) // Philosophy of Education. – Novosibirsk : Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publishers, 2008. – Special issue №1. – P. 8–21.
15. Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии). – Zweites Buch : Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution. – Husserliana, Bd. IV. Den Haag, 1952.