

PSYCHIC OF THE HUMAN AS AN OPEN AND MULTILATERAL STRUCTURE. LITERARY AND MUSICAL ASPECTS

Abstract: What is the approach to the inner world of human reflected in the art? An open and multi-constituted structure, or a closed, equal to itself unbroken inseparable monad? How does this approach affect the construction of the artistic images and what is its specificity in the field of music? The author searches for possible answers in this text.

Author information:

Darina Vasileva

Professor Ph.D.

Head of Department for Information,
Qualification and Continuing Education – Varna
at „Konstantin Preslavsky“ – University of Shumen

✉ LNS_VARNA@ABV.BG

🌐 Bulgaria

Keywords:

Music, Literature, Analytical Psychology, Pluralist
Psychology

В центре внимания настоящего исследования попадают некоторые из основополагающих аргументов, касающихся правильной постановки проблемы плюрализма при толковании художественного произведения с целью активизирования личного мироотношения и воспитания продуктивно-критической позиции воспринимающих по отношению к культурно-художественным процессам.

Название статьи, визирующее психику человека, предполагает предварительное принципиальное изъяснение: речь идет о проникновенно почувствованной внутренней неизбежности и в то же время – о глубочайшей сомнительности по отношению правомерности всякого „психологизма“ в истолковании явлений искусства и культуры. Как бы данный предмет внеположный психике как таковой ни подлежал изучению, отмечает С. Аверинцев, первым условием чистоты этого предмета является как раз исключение „психологизма“. „Но к числу прописных истин относится и тот факт, что первым инструментом для познания и построения нашего, человеческого мира является все же „душа“, и у нас нет иного шанса гносеологически дистанцироваться от нее, как возможно более полно с ней считаться.“ [1: 147]

Первостепенную важность в подобной ситуации приобретает само отношение к психике человека в качестве отправной рамки для восприятия и толкования художественного произведения, что находит выражение в принципиальном вопросе: каким должен быть подход к отражаемому в искусстве внутреннему миру человека? Как к открытой и многосоставной структуре или как к замкнутой, равной себе и нечленимой „монаде“ [1: 135]? Как сказывается этот подход на построении художественных образов и какова его специфика в сфере музыки?

Опыт выяснения специфики же предполагает сравнительный анализ примеров из области музыки с примерами из других областей художественного творчества. При всей исторической подвижности и изменчивости системы видов искусства однако основным интегрирующим искусством в современной художественной системе, а в то же время – и основой любого культурного развития, является литература. Если пойдет речь о взаимодействии музыки с другими видами искусства, опять-таки на первом месте совсем основательно говорим о литературе. Между этими двумя совершенно самостоятельными областями художественного

творчества, как отмечает В. Конен, часто слышатся ясные образные „переклички“. Здесь исследователь настаивает не на близости в отношении стиля или же единых стилистических характеристик (таких, например, как барокко, классицизм, романтизм, экспрессионизм и т.п.), менее того – в отношении безусловных точек соприкосновения музыки с живописью и архитектурой в формообразующей сфере. Здесь во главе угла выдвигается *содержание* музыкальных образов, что порождает ассоциации больше всего с образами литературы. И как раз эти ассоциации – своеобразные, опосредствованные и противоречивые, можно проследить на протяжении всей известной науке истории профессионального композиторского творчества Европы [4: 12].

Если согласимся, что психика – утроба всех видов науки и искусства [8: 134], то тогда как раз психология является той естественной основой для исследования закономерностей творческой фантазии человека. Экспансия психологии, и конкретнее – психоанализа и аналитической психологии в сфере наук о духе, в т.ч. эстетики и искусствоведения, начинается приблизительно с середины 30-х годов прошлого века. Вероятнее всего эта экспансия – спровоцированная противоположность строгого антипсихологизма, господствующего повсеместно – „от гусерлианского философствования до отдаленнейших областей духовной жизни“ [1: 147]. Но не только. „Духовная необходимость, пишет Юнг, привела к „открытию“ психологии в наше время. Конечно, не было периода, в который психика не проявлялась бы, но не привлекала к себе внимания – никто ее не замечал. Люди жили себе и без нее. Но сегодня уже нельзя жить, не обращая серьезнейшего внимания на проявления психики“ [8: 178].

В своем историческом развитии еще психологизм XIX века с необходимостью наталкивается на мифологические первоосновы современного сознания, и в этом отношении художественная практика Р. Вагнера протаривает дорогу к психоанализу Фрейда.

О чем конкретнее идет речь?

Психика состоит из дополняющих друг друга, но противоположных по своим свойствам сфер – сознания и бессознательного. В общих чертах с модели Фрейда с ее тремя инстанциями – „Я“ (сознание), „Оно“ (бессознательное) и „Сверх-Я“ (как препятствие к противообщественным влечениям сознания), ведет свое начало плюралистическое понимание индивидуального психического мира человека. Последующий шаг в этом направлении делает К. Г. Юнг, сосредотачивая внимание на новых фигурах, стоящих как бы на грани между личности и коллективным бессознательным и репрезентирующих внеличные бездны психики, содержа черты подчиненной фигуры „Я“, а именно: „Тени“ – скрытой, вытесненной, по большей части неполноценной и преступной личности, которая своими последними разветвлениями достигает мира звериных предков и таким образом охватывает весь исторический аспект бессознательного; „Анимы“ – образа женщины в бессознательной психике мужчины; „Анимуса“ – образа мужчины в бессознательной психике женщины. Эти три фигуры можно рассматривать и как дифференцирование выявленной Фрейдом психической инстанции „Оно“, в то время как в структурном отношении инстанция „Сверх-Я“ соответствует Юнговская „Маска“ (Persona) – продукт социального отчуждения, что по мнению швейцарского психолога является угрозой для человеческой сущности. Вот почему он выявляет еще одну душевную инстанцию – „Целостную личность“ (Das Selbst), являющуюся носителем всех аксиологических функций „Сверх-Я“ [9: 9-45; 10: 40-45].

Проницательность Юнга по отношению ко все более нарастающему вниманию к проявлениям психики в различных областях жизни находит весьма убедительное подтверждение в области искусства. Более того. Понимание индивидуальной душевной жизни как некоей внутренней драмы со множеством персонажей осмысленно Германом Гессе как принцип поэтики. Здесь мне бы хотелось снова припомнить замечательный отрывок из романа „Степной волк“: „В действительности никакое Я, даже самое наивное, не представляет собой единства, но крайне сложный мир, звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, наследственных черт и возможностей.[...] Обман покоится на простом перенесении. *Телесно любой человек есть единство, душевно – никогда* (подч. мной – Д. В.). Так же и литературное

творчество, даже самое утонченное, по традиции неизменно оперирует с якобы целостными, якобы едиными персонами. В существовавшей до сего времени литературе специалисты и знатоки выше всего ценят драму, и не без основания, ибо она предоставляет (или могла бы предоставить) наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества – если бы этому не противоречила грубая видимость, которая обманчивым образом представляет нам каждое отдельное действующее лицо драмы, коль скоро оно сидит в своем бесспорно единоличном, едином, замкнутом теле, как единство. [...] Лишь понемногу и постепенно в единицах брезжит догадка, что все это, может статься, только дешевая эстетика поверхностности, что мы впадаем в ошибку, когда переносим на наших драматургов великолепные, но для нас не родные, а всего-навсего перенятые нами понятия о красоте классической древности, которая, неизменно исходя из зримого тела, и измыслила, собственно, эту фикцию Я, действующего лица.“ [7: 29-30]. Гессе настаивает на подобающем внимании к поэтическим творениям, в которых под вуалью лиц и характеров чуть ли не вполне осознанно автор пытается представить множество душ. А кому захочется постигнуть все это, тому и решиться хотя бы раз рассматривать образов в подобной поэзии не как отдельные существа, а как части, стороны, как различные аспекты некоего высшего единства. „Тот, кто попробует взглянуть с этой стороны на „Фауста“, увидит Фауста, Мефисто, Вагнера и всех прочих как единство, как сверхлицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным в притче нечто от подлинной сути души...“ [7: 29-30].

Хотя бы литература и без психоанализа или аналитической психологии отражала представление о человеческой психике как об открытой и многосоставной структуре, учение Юнга очевидно помогло Гессе еще более отчетливо поставить проблему, объективно присутствующую в его писательской практике. Здесь однако возникает вопрос, важный и существенный: В какой мере мы вправе говорить о подходе, присущем отдельному автору, и как соотносится подобный подход к концепции статуарно-замкнутого индивида, „представляющийся „эстетике поверхностности“ единственно возможным“? Исследуя проблему, С. Аверинцев выдвигает следующие аргументы:

✓ исходная точка литературы – фольклор, то есть миф, а в мифе, как хорошо известно, персонажи обладают способностью взаимозаменяемости, их сущность очень легко переливается, перемещается в других лиц;

✓ зрелую, вычленившуюся из мифа и культа литературу, как греческая трагедия или же древняя аттическая комедия, которым Гессе не без основания приписывает изобретение монадической концепции статуарно-замкнутого „индивида“, нельзя определить вполне однозначно как драму лиц, существующих в „неповторимом, едином и замкнутом целом“ – совершенно особый отсвет на всю душевную атмосферу античного театра бросает присутствие хора, который совершенно наглядно являет глазу человеческую множественность как единство и единство как множественность: не то ряд отдельных душ, слившийся в коллективный психический феномен, не то одна душа, оказывающаяся множеством „голосов“ [1: 135-136].

Плюралистический психологизм – явление, присущее и литературе Средневековья. Д. Лихачев четко выявляет его проявления в текстах Григория Паламы, Григория Синаита и Нила Сорского, в которых „чувства, страсти, живут как бы самостоятельной, способной к саморазвитию жизнью“ [5: 85].

Неужели литература реализма XIX века своими новыми подходами к раскрытию человеческой души не опиралась исключительно на монадической концепции статуарно-замкнутого индивида? Оказывается, что эта концепция присуща прежде всего бытописательскому роману, в котором тенденция к изображению „характера“ как устойчивой величины, сохраняющей независимо от ситуаций равенство себе самой и ограниченность от других таких же величин, получила небывалые возможности. Речь идет об „одном из выявлений новоевропейского индивидуализма – наравне с логикой декартовского „cogito, ergo sum“, наравне с линейной перспективой в живописи, которая дает весь мир в единой точке, в которой находится созерцающий индивид“ [1: 137]. В том самом XIX веке однако работают и авторы, в произведениях которых подлинная сущность личности выявляется как-бы как раз в точке несовпадения человека с самым собою, в точке выхода его за пределами всего, что он есть как

вещное бытие, которое можно подсмотреть. К примеру, отношение Достоевского к человеческой душе именно как к открытой и многосоставной структуре, на что обращает внимание М. Бахтин в своих исследованиях о поэтике писателя [2: 100].

Закономерное развитие литературы по отношению плюралистического понимания индивидуального психического мира человека находит выражение в знаменитых произведениях XX века, в которых раскрывается одновременно эвристическая функция искусства посредством реализации художественных открытий, осмысленных позже и наукой. Ярким примером в этом отношении является роман „Волшебная гора“ Томаса Манна, как и его библейская тетралогия „Иосиф и его братья“.

В какой мере мы могли бы выявить черты плюралистического подхода к индивидуальному психическому миру человека в других видах искусства, и конкретнее – в области музыки? Опыт подобного выявления полагает иметь ввиду некоторые специфические особенности воплощения жизненных реалий посредством музыки, а именно:

✓ музыкальный образ является выражением специфического музыкального душевного движения в результате взаимодействия и качественной переработки реалий действительности;

✓ музыкальный образ находит интонационное воплощение в музыкальной теме, а так же и в различных интонационных комплексах, выполняющих тематическую функцию;

✓ **однажды созданной, тема превращается в самостоятельную имманентную данность, в отграниченный в звуковом пространстве организм, чья жизнь во взаимодействии с другими организмами (темами) определяет жизнь музыкального произведения в целом;**

✓ **поскольку образное развитие отличается непрерывностью (недискретностью), а музыкальная тема, наоборот – дискретностью, соотношение между темой и порожденным ею образом не может быть жестким и однозначным (подч. мной – Д. В.);**

✓ **будучи определенной целостной интонационной структурой, иногда тема может отразить значительное образное развитие;**

✓ **благодаря содержательному потенциалу, образ со своей стороны может быть воплощенным посредством различных структурно оформленных тем;**

✓ **изначально соответствующая данному образу, в своих трансформированных вариантах тема может раскрыть не только новые стороны того же образа, но и воплотить новый, совершенной иной образ (подч. мной – Д. В.) [3: 17-18].**

Эти сущностные характеристики тематизма как фактора музыкального мышления являются основой развертывания плюралистического подхода к индивидуальному психическому миру человека.

Как воссоздаются в музыке образы трагедии „Фауст“ Гёте, которые, как считает Гессе, следует рассматривать как аспекты высшего единства?

Из оперных произведений на сюжет „Фауста“ большей популярностью пользуется опера Ш. Гуно на сюжет первой части трагедии, представляющей собой „интерпретацию и иллюминацию содержаний сознания, неизбежных переживаний человеческой жизни с вечно чередующимися грустью и радостью“ [8: 137]. Это в большой степени предопределяет развитие музыки в модусе весьма актуальной для XIX века монадической концепции ясного тематического разграничения отдельного художественного образа, а таким образом – и представления человеческого характера как неделимого атома.

В том же XIX веке однако в произведениях Ф. Листа подход оказывается весьма различным. Само название его „Фауст-симфонии в трех характерных картинах“ намекает на более обобщенную трактовку сюжета. На самом деле произведение представляет собой триптих из симфонических поэм – „Фауста“, „Гретхен“ и „Мефистофеля“ – внимание в которых сосредоточено прежде всего на многогранной психологической характеристике образов, словесно выразимой понятиями типа „мучительное сомнение“, „страсть“, „мятежный порыв“ (Фауст); „мечтательность“, „беззаботность“, „покой“ и „свет“ (Гретхен); „сарказм“, „злая

ирония“, „отрицание“ и „высмеяние“ (Мефистофель). В связи с этой характеристикой на передний план выступает образная трансформация тематизма, при которой темы Фауста из первой картины в третьей картине, но уже в деформированном виде, превращаются в темы Мефистофеля. Это наводит на идею Г. Гессе – оба образа рассматривать как различные аспекты единого целого. Мефистофель является темной Тенью самого Фауста.

Знаково в этом отношении и другое замечательное произведение Ф. Листа – клавирная Соната си-минор. И без пояснений автора, музыкальные образы этого одночастного произведения обнаруживают бесспорную близость с образами симфонии „Фауст“: оба контрастных элемента, на которых строится первая тема сонатной формы – волевой, энергический, решительный и иронический, сдержанно угрожающий – соотносятся с образами Фауста и Мефистофеля. (Пример 1)

Пример 1

Allegro energico

Оба элемента второй темы тоже контрастны по своему характеру: первый – торжественно-приподнятый, второй, наоборот – трепетно-лирический, родственные образам, связанным с любовными переживаниями в музыке Листа. Весьма неожиданно однако как раз этот же элемент, в большей степени воплощающий образ Гретхен, является тематично родственным мефистофельскому элементу первой темы! (Пример 2)

Пример 2

Sostenuto
cantando espressivo

В чем тайна этого поистине замечательного произведения? Вероятнее всего в том странном переживании, которое, по словам Юнга, „ведет свое начало с глубин человеческого духа [...] в переживании, значение и сила которого выявляются в его безграничности“. [8: 138]

На редкость меткое и в то же время несравненно чуткое понимание проблемы выражает Т. Манн в своем романе „Д-р Фаустус“: „Припоминаю пандемониум смеха, того адского хохота, отрывистого, но кошмарного, которым кончается первая часть Апокалипсиса“ [...] Я вряд ли бы сумел побороть в себе сопротивление заговорить о нем, если бы как раз не это место в связи с

целым не раскрыло мне [...] глубочайшую тайну музыки – тайну тождественности [...] Потому что адский хохот [...] находит свою противоположность в удивительном детском хоре [...] *И та пленительная, затрагивающая, успокаивающая душу часть [...] по своей музыкальной сущности не что иное как повторение дьявольского смеха!*“ (подч. мной – Д. В.) [б: 488-489]

Очевидно при толковании этих художественных текстов трудно приложить монадическую концепцию статуарно-замкнутого индивида. Человеческая психика проявляется как открытая и многосоставная структура.

В чем преимущества выявления подобного плюралистического психологизма? Нет сомнений, что оно развивает чуткость, стимулирует наблюдательность, которые на основе объективных данностей, фиксированных в художественной структуре произведения, выводя воспринимающего на путь широких историко-культурных перспектив и аналогий, способствует воспитанию творческого отношения к самому процессу восприятия, в равной мере аналогичному процессу создания художественного произведения.

Referenses:

1. **Averintsev, S.** Analiticheskaya psihologiya C.-G. Junga i zakonomernosti tvorcheskoy fantazii. V: O sovremennoy burzhuznoy estetike. Moskva, 1972.
2. **Bahtin, M.** Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskva, 1972.
3. **Bobrovskiy, V.** Tematizm kak faktor muzykalnogo myshlenia. Ocherki. Moskva, 1989.
4. **Konen, V.** Teatr i Simfonia. Moskva, 1975.
5. **Lihachov, D.** Chelovek v literature Drevney Rusi. Moskva-Leningrad, 1958.
6. **Mann, T.** Doktor Faustus. Sofia, 1967.
7. **Hesse, H.** Traktat za Stepnia vylk. V: **Hesse, H.** Stepniat vylk. Sofia, 1998.
8. **Jung, K. G.** Savremenniat chovek v tyrsene na dushata. Pleven, 2002.
9. **Jung, K. G.** Eon. Izsledvania varhu simvolikata na tsyalosrnata lichnost. Pleven, 1995.
10. **Jakobi, J.** Psihologiata na K. G. Jung. Pleven, 2000.