

# "ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА"

№3 2008 год

**Панаиотиди Эльвира Георгиевна,**

кандидат пед.наук, доктор философских наук,  
профессор Северо-Осетинского педагогического института, Владикавказ.  
В настоящее время - Институт музыковедения, университет г. Гамбурга.

## **Обманутые обещания:связь искусства с воспитанием**

Вопрос о том, способно ли искусство оказывать воспитательное воздействие на личность, не имел однозначного ответа с самого момента его появления. Уже в античности, идеи которой составляют фундамент, «непропадающее начало» (Рабинович) нашего воспитания и образования, наряду с учением об этосе, утверждавшем воспитательную силу искусства, были выдвинуты теории, опровергающие это убеждение. Богатый трагическими событиями и преступлениями против человечества XX век поставил под сомнение гуманизирующую роль искусства, побудив к пересмотру традиционных теорий эстетического воспитания и образования. В последние десятилетия минувшего столетия появился целый ряд публикаций с характерными заголовками «Обещания эстетического» (6), «Живучие мифы об эстетическом воспитании» (8) и др. Их авторы показали необходимость критического анализа и оценки аргументативных паттернов, с помощью которых обосновывался воспитательный потенциал искусства и которые привлекаются для выполнения этой задачи по сей день. К их числу относится принцип изоморфизма, или структурной аналогии, который активно «эксплуатируется», начиная с античности, несмотря на множество открытых вопросов, связанных с его легитимацией. Цель настоящей статьи – рассмотреть относящиеся к различным эпохам стратегии обоснования нравственно-формирующей и воспитательной функций искусства, базирующиеся на этом принципе, и выявить уязвимые моменты подобных стратегий.

1. Античность. Зарождение учения о воспитательном воздействии мусического искусства и предпосылка этого воздействия в западной традиции является заслугой пифагорейцев. Ими впервые была высказана мысль о родстве движения звуков движению чувств, которую А. Ф. Лосев назвал «античной аксиомой музыкального этоса». Звук, рождающийся в результате создаваемого инструментом движения воздуха, считали они, возбуждает движение в душе человека, которое выражается в различных эмоциональных состояниях.

Следует отметить, что для пифагорейцев музыка была не только искусством поддающихся восприятию звуков, но и областью метафизики. Связь с этосом сохранялась и на этом уровне, однако в соответствии с особыми эффектами высшей музыки усложнялась цель ее применения. Если с помощью звучащей музыки исправлялись недостатки и изъяны характера и дурное расположение духа, то музыка небесная открывала путь к достижению высшего нравственного совершенства. Свои спекуляции пифагорейцы разворачивали на основе собственного учения о гармонии сфер. Движение тел в гармонически устроенной вселенной, рождающее прекрасную музыку, рассуждали они, аналогично движению в душе человека, которой также присущи гармония и порядок. Отсюда возможность воздействия музыки на душу человека как подобного на подобное. Душа того, кто услышит высшую музыку, устремится к добродетели. Но это доступно лишь немногим, к числу коих принадлежал сам Пифагор, который себя "организовал и подготовил к восприятию не той музыки, что возникает от игры на струнах или инструментах, но, используя какую-то невыразимую и трудно постижимую божественную способность, он напрягал свой слух и вперял ум в высшие созвучия миропорядка, вслушиваясь (как оказалось, этой способностью обладал он один) и воспринимая всеобщую гармонию сфер и движущихся по ним светил и их согласное пение (какая-то песня, более полнозвучная и проникновенная, чем песни смертных!), раздающееся потому, что движение и обращение светил, слагающееся из их шумов, скоростей, величин, положений в констелляции, с одной стороны, неодинаковых и разнообразно различающихся между собою, с другой - упорядоченных в отношении друг друга некоей музыкальнейшей пропорцией, осуществляется мелодичнейшим образом и вместе с тем с замечательно прекрасным разнообразием. Питая от этого источника свой ум, он упорядочил глагол, присущий уму, и так сказать, ради упражнения стал изобретать для учеников некие как можно более близкие подобия всего этого, подражая небесному звучанию с помощью

инструментов или же пения без музыкального сопровождения. Ибо он полагал, что ему одному из всех живущих на земле понятны и слышны космические звуки, и он считал себя способным научиться чему-либо от этого природного всеобщего источника и корня и научить других, создавая при помощи исследования и подражания подобия небесных явлений, поскольку лишь он один был так счастливо создан с растущим в нем божественным началом" (XV 65-66).

Традиции школы Пифагора продолжил афинянин Дамон родом из Ойи. Согласно Афинею Дамон и его последователи утверждали, что песни и танцы должны возникать при некотором движении души и что свободные и прекрасные песни и танцы порождают подобную им душу, противоположный их вид - противоположный вид души /37В6/. Первое из содержащихся здесь положений акцентирует связь движения в музыке с движением в душе человека, а смысл второго состоит в том, что разные песни и танцы несут в себе, и, следовательно, порождают в слушателе различный этос.

Существенный момент музыкально-этической теории Дамона - ее связь с политикой, установление зависимости социальных процессов от тенденций развития искусства. В своей речи, обращенной к членам афинского Ареопага, Дамон предупреждал об опасности нововведений в музыке, которые неизбежно приводят к изменению общественных законов. Собственно весь смысл его обращения к государственным мужам в том и состоял, чтобы призвать их к ответственному выполнению своей главной обязанности - охране государственных законов и порядка, - используя способность музыки влиять на душу каждого гражданина и всего государства в целом.

Этот "общественно-политический" мотив отчетливо прослеживается у Платона, который считал Дамона непререкаемым авторитетом: "Нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях - так утверждает Дамон, и я ему верю" ("Государство" 424с).

Аристотель, который критически относился к учению о гармонии сфер, разделял убеждение своего учителя в том, что мусическое искусство обладает способностью влиять на формирование характера. При этом он также видел источник этой способности в существовании родственной связи между музыкой, с одной стороны, и ритмами и ладами - с другой (Политика 1340 b17-19). Учение об этосе имело в античности не менее мощную оппозицию в лице софистов, эпикурейцев и скептиков. Одна из самых ярких фигур этого «оппозиционного» течения - философ-эпикуреец Филодем из Гадары. В трактате «О музыке», фрагменты которого были найдены в XIX веке во время раскопок Геркуланеума, он решительно отрицает какие бы то ни было практические эффекты мусического искусства. Сравнивая его действие с поварским искусством и благовоениями, Филодем отказывает музыке в способности воздействовать на душу как позитивно, так и негативно. Примечательно, что Филодем поставил под сомнение и сам принцип изоморфизма, обратив внимание на то обстоятельство, что факторы, привлекаемые для обоснования аналогии, глубоко отличаются по своей природе.

2. Просвещение. В античности аналогии между эстетическим и широкой областью явлений, лежащих за его пределами, проводились на фоне невыделенности эстетического из общего контекста жизни и всего космоса. Другой важной предпосылкой этих аналогий является синкретический характер античного мышления и недифференцированность познания, в котором различные формы знания олицетворяла единая софия. С распадом "тройственного союза" истины, добра и красоты и осуществленным Иммануилом Кантом обособлением познавательной, нравственной и эстетической видов деятельности, вопрос о связи эстетического с воспитанием приобрел принципиально иной смысл: речь шла о соединении двух сфер, функционирующих на основе в корне отличных законов и принципов. Возможность такого синтеза была исследована в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Фридриха Шиллера, воззрения которого служили источником теорий эстетического воспитания и образования начиная с 18 века и в известной степени направляют современные дебаты по этой проблематике.

Критикуя негативные последствия цивилизации и научно-технического прогресса, Шиллер констатировал их последствия в современном ему государстве, которое он характеризует как естественное, или государство необходимости. Последнее управляется не законами разума, а слепыми силами; здесь царит дух голого предпринимательства и эгоизм, все измеряется пользой, способностью удовлетворять материальные потребности (2:3). Последствием специализации явился разрыв между средствами и целью, церковью и государством, законами и нравственностью, превративший государство в конгломерат отчужденных сил (6:7).

Свидетельством дезинтеграции и упадка является расслоение общества, разделенного на две группы. На одном полюсе представители так называемого культурного слоя, оторванные от природы и пребывающие в состоянии летаргического сна. На противоположном конце социальной оси - низы, преследующие единственную цель - удовлетворение животных потребностей (5:4). Обозначенные противоречия могут и должны быть сняты в государстве разума, или свободы. Будучи полной противоположностью природного государства, оно представляет собой целостный

организм, в котором государственные законы есть воплощение законов морали. Соответственно этим образцам государственного устройства Шиллер обрисовывает два модуса существования отдельного человека. Физическое состояние, как следует из размышлений Шиллера, является неизбежной начальной фазой онто- и филогенетической эволюции. Моральный долг каждого человека он видит в том, чтобы преодолеть это естественно-природное состояние и возвыситься до разумно-нравственного.

Средством достижения высших целей отдельного индивида и всего человечества Шиллер считает искусство, ибо «путь к свободе ведет только через красоту» (2:5). При этом он исходил из существования связи между искусством и *conditio humana*, в основе которой лежит структурное сходство двух феноменов. Гармоничность формы и содержания в искусстве служит наглядным символом гармоничного равновесия духовных и физических сил человека, которое он может достичь лишь играя с красотой, то есть создавая или воспринимая искусство. В процессе "эстетической" игры человек освобождается как от физического, так и нравственного понуждения и оказывается в счастливом, среднем между законом и потребностью, состоянии, обретая в результате свободу.

В своем определении прекрасного Шиллер опирался на Канта, который выразил суть этого феномена в формуле «прекрасное есть символ морали». Но, если автор «Критики способности суждения», указывая на структурное сходство области прекрасного и сферы морали, точнее – нравственного и эстетического опыта – руководствовался, так сказать, теоретическим интересом, то Шиллер свою задачу видел в том, чтобы показать этот принцип «в действии»; другими словами, перевести его из области трансцендентальной в практическую. Для этого он ввел понятие влечения, заимствованное им у Фихте. Не имея возможности проследить здесь отдельные этапы шиллеровской аргументации, отметим, что «эстетическое состояние» отдельного индивида и всего государства, которое, согласно первоначальному замыслу, должно было стать переходным этапом на пути в «царство разума», в итоге оказалось самоцелью. Мы так и не получаем ответ на вопрос о том, как осуществляется выход в лежащую за пределами собственно эстетического, но обнаруживающую с ним структурное сходство сферу разума. Конфликт между представлением об эстетическом как цели развития на индивидуальном и общественном уровне, с одной стороны, и представлении о нем как средстве достижения разумного состояния – с другой, к которому приходит Шиллер в «Письмах», является указанием на неадекватность последствий, выводимых из наличия общности структуры между двумя феноменами.

3. Двадцатый век. Одним из самых влиятельных образцов претворения принципа изоморфизма в образовательной теории и практике минувшего столетия является американская концепция музыкального воспитания и образования как эстетического (Чарльз Леонхард, Роберт Хауз, Беннетт Реймер), в основу которой положена эстетическая теория Сюзанны Лангер. Исходным пунктом концепции Лангер является мысль о символической природе искусства. Согласно этому философу, существует два типа символов: дискурсивные, или репрезентативные, и недискурсивные, или презентативные. Они функционируют различным образом и имеют свои «сферы влияния»: то, что не поддается одним, успешно осуществляется другими (7, 74). Дискурсивный символизм (в первую очередь язык), во-первых, обладает словарем и синтаксисом. Его элементы имеют определенные значения и могут комбинироваться по правилам синтаксиса, образуя новые смысловые единицы. Во-вторых, отдельные слова тождественны по значению сочетанию других слов, т.е. большинство значений может быть выражено различным способом. Это позволяет определять значение отдельных слов и создавать словари. В-третьих, одно и то же значение может выражаться разными словами, и, таким образом, переводиться с одного языка на другой (там же, 94). В отличие от дискурсивных презентативные символы, прежде всего произведения искусства, не оперируют дискретными единицами с точно фиксированным значением: их отдельные элементы имеют смысл лишь в контексте целого, значение которого не может быть установлено конвенциональным путем (там же, 96-97).

В своем понимании природы символа Лангер опиралась на теорию Людвиг Витгенштейна, который в «Логико-философском трактате» определяет дискурсивный символ как образ факта, а факт как существование или несуществование положения дел. Отталкиваясь от этого положения, она заявила, что символ должен иметь сходную структуру, или логическую форму, с тем, что он символизирует, распространив это требование и на недискурсивные символы: символом и те и другие делает то, что они имеют структуру, соответствующую структуре определенных феноменов. Будучи более доступными познанию, чем объекты, которые они символизируют, символы становятся инструментом познания последних, которое невозможно без участия этих посредников.

Лангер была убеждена в том, что человеческие чувства не могут быть проецированы в дискурсивные символы и что средства языка не позволяют адекватно передать характер

внутренней жизни человека. Музыка и искусству в целом подвластно то, что лежит за пределами возможностей языка, или дискурсивного мышления: «Благодаря тому, что формы чувства имеют гораздо большее сходство с музыкальными формами, чем с языковыми, музыка может обнаруживать природу чувств с точностью и достоверностью, недоступными языку» (7, 235). Но как именно?

Исследуя природу музыки, Лангер пришла к заключению, что она представляет собой образец презентативного незавершенного символа – «значимую форму», не имеющую конвенционально установленного значения: «Музыка в своем наивысшем выражении, обладая всеми чертами символической формы, является незавершенным символом. Ее суть - артикуляция, а не утверждение, выразительность, а не выражение» (там же, 240-241). Следует подчеркнуть, что в своих последующих работах Лангер распространила свою теорию на все виды искусства. Особенность музыкальной формы заключена в том, что она изоморфна форме чувства. Музыка, по словам Лангер, не является выражением чувств композитора и она не возбуждает чувства в слушателе, но отражает морфологию, логическую форму чувства. В этом смысле музыкальные произведения не есть аналог отдельных эмоций, ибо бурная радость и отчаяние могут обладать идентичной формой: в них скорее представлены « типовые » структуры эмоций. Эта уникальная способность музыки составляет суть ее ценности и значимости: музыка есть незаменимое средство воспитания чувств, ибо она не только помогает познать наши чувства и переживания, но и открывает нам новые его образцы, формируя наш эмоциональный опыт. Исходя из этого, Лангер определяет художественное воспитание как «воспитание чувств».

Среди многих положений теории Лангер, вызывающих вопросы и возражения, выделим основные. Во-первых, если музыка является символом чувств (неважно, каким именно - дискурсивным или презентативным), то, согласно определению самой Лангер, это влечет за собой установку на познание эмоционального содержания музыкального произведения в процессе общения с ним. Такая установка неизбежна, поскольку из двух феноменов, обладающих одинаковой логической формой, один из них становится символом исключительно в силу нашего решения использовать его как средство познания другого феномена. Очевидна контринтуитивность универсализации подобного способа восприятия музыки: познание внемузыкальных реальностей (и вообще познание) не является основным побудительным мотивом для нашего общения с этим видом искусства. Во-вторых, если музыка не может выражать конкретные эмоции, то каким образом она может оказывать влияние на формирование/совершенствование эмоционального опыта? Последнее возражение имеет серьезные последствия для упомянутой концепции музыкального образования как эстетического, ибо несостоятельность тезиса о влиянии музыки на субъективную сферу подрывает ее фундамент.

С точки зрения вопроса о специфике эстетического опыта принципиальное значение в лангеровском представлении об искусстве имеют два момента. Несмотря на убежденность этого философа в том, что изоморфность музыкальной формы и логической структуры чувства есть «установленный факт», убедительных доказательств этой связи пока не получено. «Откуда мы можем знать, что произведения искусства находятся в отношениях структурной аналогии с формами чувств? Разве у нас есть какая-нибудь возможность познакомиться с этими 'формами' иначе, чем в их художественном (или религиозном, или мистическом) выражении, чтобы сравнить их с произведениями, в которых они, как нам говорят, непосредственно представлены, и таким образом оценить, насколько хорошо они в них представлены?» - справедливо вопрошает Джон Кэзи (9). Аналогичный аргумент приводит и Мальком Бадд, обсуждая проблему оценки музыкальных произведений: «У нас нет нейтрального средства доступа к форме, символизируемой музыкальными произведениями, которое позволило бы оценить, насколько хорошо музыка может символизировать чувства» (5, 119).

Следует указать, что Михаэль Пьеховски предложил считать эмпирическим подтверждением тезиса Лангер об изоморфизме музыкальных структур и паттернов эмоциональных состояний результаты экспериментов психолога Манфреда Клайнса, пришедшего к выводу о сходстве «динамической формы» эмоций и музыки (9). Исследования последнего примечательны тем, что в изучении эмоционального опыта он основывается не на интроспективном анализе и вербальных описаниях испытываемых своих переживаний, но получает данные о нем с помощью специального аппарата. Не исключено, что будущие исследования покажут, что Пьеховски прав - результаты исследований Клайнса не опровергнуты, но и не подтверждены пока и требуют дальнейшей проверки.

Наконец, если музыка символизирует только морфологию, типовую форму эмоций, т. е. динамические паттерны типа «напряжение-разрядка» и т. д., то, учитывая, что многие процессы – например, прилив и отлив, восход и заход солнца - имеют аналогичную динамику развития, не ясно, почему ее надо связывать именно с субъективной реальностью.

Интересно отметить, что, если античные авторы выводили из структурного родства между музыкой и душевными состояниями человека реальные эффекты воздействия этого искусства на душу, то Лангер, категорически отрицала саму возможность такого воздействия. Наличие изоморфизма между музыкой (и искусством вообще) и субъективной сферой она рассматривала как предпосылку чисто интеллектуально-познавательного опыта.

Последнее наблюдение является еще одним свидетельством проблематичности экспликативного потенциала принципа изоморфизма. Зародившийся в далекой античности, он переходил из одной эпохи в другую, привлекая исследователей искусства и педагогов-теоретиков своей кажущейся самоочевидностью. Между тем из сказанного выше уместно заключить, что аппликация принципа структурной аналогии в каждом отдельном случае требует обоснования, которое, на наш взгляд, должно включать, во-первых, объяснение природы отношения между феноменами, образующими аналогию, и, во-вторых, правомерность выведения из этой аналогии тех или иных эффектов искусства.

#### Литература

1. Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1975-1984.
2. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Статьи по эстетике. М., 1957. С. 251-358.
3. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. От этических теокосмогоний до возникновения атомистики / Под ред. А. В. Лебедева. М., 1989
4. Ямвлих. О пифагорейской жизни / Под ред. В. Б. Черниговского. М., 1998.
5. Budd M. Music and the Emotions. The Philosophical Theories., L., 1985.
6. Ehrenspeck Yv. Versprechungen des Aesthetischen. Die Entstehung eines modernen Bildungsprojekts. Opladen, 1998.
7. Langer S. K. Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. 3d ed. L., 1960.
8. Langer S. K. Problems of Art. N. Y., 1957.
9. Piechowski M. The Logical and the Empirical Form of Feeling // Journal of Aesthetic Education. 1981. Vol. 15, № 1. P. 31-53.
10. Serafine Maria L. Persistent Myths about Arts Education // Journal of Aesthetic Education. 1979. Vol. 3. № 13. P. 5-16.