

КАТАРСИС ЯК ЕФЕКТ ВПЛИВУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

кандидат педагогічних наук *Соловійов В. А.*

Україна, м. Миколаїв, Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтва, в.о. професора кафедри музичного мистецтва

ARTICLE INFO

Received 11 January 2018

Accepted 30 January 2018

Published 10 February 2018

KEYWORDS

catharsis,
art,
affect,
psychological physiological
effect,
emotional sphere,
psychology of art

ABSTRACT

Features of catharsis as psychological state of stunning in the result of listening to the musical work piece are viewed in a wide historical context from the era of antiquity to nowadays. The analysis of differences and general moments, in particular social political character, which specified a high quality transformation of catharsis state, is the subject of the analysis in this article. It's emphasized in this work that the process of cognition of artistic work pieces is addressed not only to the consciousness, but at the same time to the subconscious and over consciousness of the viewer, where the appeal to the subconscious mobilizes the experience of the viewer, to the consciousness which mobiles his artistic knowledge and to over conscious which mobiles the cognition of the artistic work piece on the individual level.

© 2018 The Author.

Введення. Явища життя нескінченно багаті і багатогранні, і дуже часто їхня драматична сутність знаходить свій вираз не в якійсь одній якості, ознаці, а в багатьох; таке явище може стати вихідним пунктом творів різних мистецтв. Вони зовсім не будуть відокремлені один від одного друг непрохідними межами, однак, кожне мистецтво відбиває його по-своєму і переважно різні аспекти його змісту. Так, музика, не відтворює безпосередньо форм дійсності, ні думок людей, але зате з надзвичайною тонкістю і проникливістю передає драматичний пафос і динаміку емоційного життя людини – і в цій сфері не має собі рівних.

Мета даної статті, зробити певний внесок у дослідженні цієї важливої для мистецтва проблеми.

Результати дослідження. Можливості впливу мистецтва на свідомість людини з давніх-давен викликали значний інтерес. Якість емоційної відповіді на музичний звук у його художній цілісності свідчить про могутню владу музики над психікою людини. Це пояснюється тим, що людина фактично живе у двох реальностях. Перша – це об'єктивний матеріальний світ, складовою якого є сама людина як тілесна істота за всієї надзвичайної складності її організації. Цей світ можна пізнати засобами науки, за допомогою її методів і відповідного поняттєво-теоретичного апарату. Друга

реальність – це суб'єктивне відображення навколишнього середовища в людській свідомості як напрямку цілісного у своїй основі психічного процесу. У людині виникає природна потреба у пізнанні та інформації про те, яким бачать, чують, сприймають світ інші люди, щоб перевірити своє власне сприйняття, збагатити його досвідом інших. Цю можливість людині дає мистецтво.

Після сприйняття художнього „повідомлення”, відповідно до інформаційної теорії емоцій, приріст інформованості викликає позитивні емоції задоволення, насолоди, що прийнято називати „естетичними емоціями”. Якщо попередня інформованість глядача виявиться значнішою, ніж це повідомлення, тобто якщо глядач не отримує чогось нового для себе, що перевищувало б те, на що він очікував, він залишиться байдужим або зазнає негативних переживань й розчарування, нудьги, роздратування. Натомість новизна інформації викликає задоволення, піднесення, афект (емоцію), катарсис.

Процес сприйняття художніх творів (інформація) адресується не тільки до свідомості, але одночасно до підсвідомості і зверхсвідомості глядача. Апеляція до підсвідомості мобілізує досвід глядача, до свідомості – його мистецькі знання, зверхсвідомості – сприйняття твору мистецтва на індивідуальному рівні. Л. С. Виготський за зазначеною формулою

розкрив характер зв'язку в естетичній реакції між уявою та афектом. Описуючи процеси, що відбуваються в організмі в цей час, він вводив у якості детермінанти поведінки твор мистецтва – продукт культури. Це дозволило йому перейти від діадичної схеми естетичної реакції (свідомість – тілесне поводження) до тріадичної (продукт культури – свідомість – поводження), яка згодом переросла у культурно-історичну концепцію, суттю якої було виявлення ролі продукту культури як організатора естетичної реакції [1].

У філософській, мистецтвознавчій, психологічній літературі катарсис має більше півтори тисячі тлумачень. Традиційно цей термін належить до категорій давньогрецької філософії та естетики, який означає сутність і ефект естетичного переживання, пов'язаного з „очищенням душі”. В наш час поширення поняття катарсису викликано використанням його в теорії та психотерапевтичній практиці катарсичного методу І. Брейера та З. Фрейда.

Л. С. Виготський зазначав, що естетична реакція полягає у характері зв'язку між уявою та афектом. „Подібно тому, – писав він, – як інтелект є тільки загальмована воля, імовірно, варто уявити собі фантазію як загальмоване почуття”.

Відповідно з поглядами греків, тілесне і духовне здоров'я людини залежить від гармонійного сполучення всіх елементів і „сил”. Медицина відновлює зруйновану гармонію очисними процедурами; поезія і музика шляхом катарсису (грец. очищення) також „очищають” і звільняють душу і дух людини від емоційних „шлаків” [2, с. 28]. Катарсис (від грецької *katharsis* – очищення), за Арістотелем, – емоційне потрясіння, стан внутрішнього очищення, викликане у глядача античною трагедією в результаті особливого переживання за долю героя. Піфагорійці, зокрема, пояснювали катарсичну дію музиці, а також афектам, які викликалися трагедією, – страхом і жалем. У Платона і його послідовників катарсис стає передумовою занурення душі в лоно божества, а тим самим сукупністю всіх людських чеснот.

До речі, Арістотель у „Політиці” поділяє музичні лади на три типи за їхнім катарсичним впливом на людину: етичні, практичні і ентузіастичні. Ладом першого типу є „дорійський” – „пристойний”, що найбільше сприяє вихованню, правильно впливає на етос. Він вважався „грецьким”, таким, що відповідав духові національної культури. Сучасний глядач дорійський лад сприймає як мінорний, тобто сумний в той час, як у давніх греків він слугував як лад

бадьорості, жвавості і життєрадісності [3, с. 44 – 46].

Лади другого типу – практичні – призначені для виконання перед великою аудиторією заради впливу на психіку і волю слухачів. Це, зокрема, гіподорійський і гіпофригійський лади, що мали місце в трагедії чи хоровому співі.

Ентузіастичні лади і, насамперед, фригійський, – властиві вакхічній поезії і співу, які супроводжують оргіастичні культу типу діонісійського. Відповідно вони виражають захват, екстаз, сп'яніння.

Відповідно, кожна група ладів передбачала досягнення катарсису відповідного типу: 1) стриманого, 2) публічно орієнтованого, 3) несамовитого.

За часів Середньовіччя катарсис тлумачився лише у релігійному плані, як невід'ємна складова християнської культової обрядовості.

Вчення греків, зокрема Піфагора і його прибічників, про музичний етос, попри те, що воно не задовольняло більш пізню, елліністичну епоху і тому піддавалося критиці), зберегло своє значення для європейського Відродження. Та й вчення про афекти, що змінило його в XVII столітті, являло собою не що інше, як подальший розвиток античної теорії музичного етосу.

Але якщо в античну епоху музика сприймалася як засіб впливу на почуття людини і врівноваження її духовної і тілесної природи, то в XVII столітті, під впливом картезіанського вчення про афекти, музика трактувалася як засіб досягнення різноманітних станів афектів. Так, німецький вчений А. Кірхер (1601 – 1680) вважав, що музика викликає вісім афектів: радість, відвагу, гнів, пристрасть, прощення, страх, надію і жаль, які, в свою чергу, можуть бути зведені до трьох основних типів: радості, прощення і милосердя. Унаслідок цього дух людини „то піднімається, то падає, то зовсім розслаблюється, то незабаром потім напружується і внаслідок змін, в яких винна гармонія звуку, він переживає різні зміни” [4, с.208].

За Кірхером, „меланхоліки люблять серйозну, не переривчасту, сумну гармонію. Сангвініки завдяки легкій збудливості кров'яних пар завжди задовольняються танцювальним стилем. До таких гармонійних рухів прагнуть і холерики, у яких танці приводять до сильного скипання жовчі... Флегматиків збуджують тонкі жіночі голоси...” [4, с. 192-193]. Таким чином, в переддоду Просвітництва катарсичним стан,

точніше, його тип, вважали таким, що детермінується фізіологічно.

Надалі, наприкінці XVII і XVIII століть теорію афектів критикували за наївну градацію пристрастей і прямі аналогії між рухами тонів і відповідними почуттями. Однак, принципово нових інтерпретацій впливу музики на людину не було запропоновано ні в XVIII, ні навіть у XIX столітті. Протягом XIX століття панувала романтична концепція музики як „мови” людської душі, людських почуттів і пристрастей. Звичайно, „почуття”, виражені романтичною музикою, позбавлені ознак об’єктивності, надособистісності і навіть механістичності, яку вони мали в минулому. Ці почуття індивідуалізовані, гнучкі, мінливі, суперечливі, амбівалентні, що визначало й специфіку катарсичного стану.

Підсумовуючи еволюцію поняття катарсису, потрібно згадати, що в XX ст. його замінила фрейдистська версія: мистецтво має здатність знищувати заборонені бажання [5, с. 14]. Слабкість учення З. Фрейда Л. Виготський убачав у тім, що знаменитий австрійський психолог не зумів „роз’яснити дію художньої форми”, побачити в ній не фасад, а „найважливіший механізм мистецтва” [1, с. 113]. Для З. Фрейда катарсис – це засіб захисту особистості від неприборканих патогенних імпульсів, від примітивних сексуальних інстинктів. У фрейдівському поясненні катарсису це явище виступає як такий акт поведінки, детермінантою якого є минуле – сховані в глибинах організму, у киплячому „казанні емоцій”, темні психічні сили. Л. Виготський же вносить у поняття про катарсис спрямованість в майбутнє. В естетичній реакції катарсису він убачав одну з форм рівноважування людини зі світом.

Відображаючи дійсність, мистецтво утворює „другу” природу, що не може не породжувати своїх умовностей. Мистецтво відтворює дійсність не тільки за її законами, а й відповідно до особливостей своєї природи. Як зазначав Г. Гегель, „більш глибокий інтерес до художніх творів викликається тим, що зміст зображений у них не тільки в тих формах, у яких воно представлено нам у своєму безпосередньому існуванні. Будучи збагнений духом, цей зміст розширюється і відкривається по-іншому навіть у межах тих же самих форм. Усе природно існуюче є щось абсолютно одиничним з будь-якої його сторони й у будь-якій його площині. Уявлення ж має в собі визначення загальності, і все те, що стосується його, уже завдяки

цьому одержує характер загальності на відміну від природної розрізненості” [6, с.173].

Тут можна зауважити: але ж йдеться про художню умовність мистецтва. Справді, під художньою умовністю мається на увазі, по-перше, нетотожність мистецтва відображуваному життю і, по-друге, очевидні порушення в його творах принципу послідовного наслідування природі, правдоподібності. До того ж сформовані в мистецтві системи умовності мають історичний характер і детермінуються глибинними соціокультурними процесами, розвитком естетичної культури, динамізмом розвитку самого мистецтва і т.д.

Поміж тим слід визнати, що умовність є здебільшого символічною. Так, історичність художніх умовностей, їхніх зв’язків з ідейними, змістовними тенденціями розвитку мистецтва виявляється надзвичайно рельєфно саме в сучасних інтерпретаціях класичних творів. Авжеж, чим раніше були створені ці твори, тим помітніші зміни в принципах їхньої інтерпретації. Давній грек не впізнав би, звичайно, трагедій Софокла чи Евріпіда в їхніх сьогоднішніх постановках: ні масок, ні котурнів, інше положення і призначення хору, позбавленого, як правило, невід’ємної від нього в античні часи музикальності, дія, замкнута в сценічній коробці, і т.д. і т.п. Та й самі відносини героїв трагедій отримують новий зміст, у них акцентуються інші грані, що залишалися тривалий час у тіні, а тепер нерідко виявляються на першому плані. Проте „класичність” творів античних авторів та й пізніших, виявляється саме у тому, що, будучи реалізовані за допомогою сучасних сценічних жестів, вони не втрачають первинного емоційного змісту, первинної мети – спрямованості на катарсис.

З трансформаціями систем художніх умовностей тісно переплетена проблема музики в драмі. Тривалість традицій її використання нараховує багато тисячоліть. Вже ритмічно-інтонаційний супровід, скажімо, давніх обрядів у первісному суспільстві вже мав на меті досягнення катарсичного стану, нехай і більш „фізіологічного” за змістом. Нині ж „музикальність” забезпечується безліччю художньо-технічних засобів, аби знайти прямий шлях до впливу на емоції глядача, що посилює ефективність загального враження, наприклад, від п’єси і її постановки.

Інтонаційно-ритмічна організованість музичного твору позначається на інтенсивності нашого сприйняття, стимулюючи роботу уяви, що направляється і

дисциплінується змістом твору. „Подразники, відбиті у відчутті, – писав С. Л. Рубінштейн, – можуть діяти як сигнали, не усвідомлюючись як об’єкти. Експериментальним доказом цього положення є досвіди, що свідчать про те, що випробуваний може правильно реагувати на почуттєвий сигнал, не усвідомлюючи сигналу, на який він відповідає” [7, с. 220]. У художній творчості і сприйнятті неусвідомлюваний сигнал найчастіше підмінюється, немов би виправдується у свідомості іншим сигналом, що збуджує діяльність уяви. Умовні художні прийоми часто вводять і підсилюють ці „неусвідомлювані сигнали” заради естетичної заразливості створюваних образів.

Б. В. Асаф’єв, розглядаючи розвиток музики насамперед як еволюцію процесу інтонування, що бере свій початок у багатстві людської мови, писав: „Музична інтонація ніколи не втрачає зв’язки ні зі словом, ні з танком, ні з мімікою (пантомімою) тіла людського, але „пересмислює” закономірності їхніх форм у свої музичні засоби вираження. Цей шлях музичної інтонації до музики йде, імовірно, якщо не паралельно, то в близькій взаємодії з виникненням цілком музичних явищ і закріпленням у суспільній свідомості якостей і форм тільки музики як безпосередньо музичного виявлення людського інтелекту” [8, с. 163-164].

Музиці властива особлива імперативна сила, яка навіює різні душевні стани і мотиви. Привабливість музики збільшується також через здатність суб’єкта активно і порівняно легко розпоряджатися звуковим матеріалом: повторюючи самостійно ті чи інші ритми і мелодії, людина викликає в собі відповідний настрій, надає певного напрямку своїм емоціям. У музиці протилежність звичному виражена з більшою очевидністю, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва.

Потрібно враховувати, що процес сприймання обумовлений цілісністю людського організму, тобто неможливий поза сукупністю усіх властивих йому структур. Так, музика здатна викликати зорові асоціації, а живопис, наприклад, – звукові, причому, звичайна художня умовність тут набирає нових якостей, відтінків. Так, будь-який художній образ належить, зрозуміло, тому чи іншому виду мистецтва і структурується саме йому властивими виразними засобами, проте при спробах перевести зміст якого-небудь твору з одного виду мистецтва в інший він неодмінно збагачується, набирає нових емоційних характеристик.

Показово, що майстри різних видів літератури і мистецтва, піклуючись про інтонаційно-ритмічну організацію своїх творів, тягнуться за пошуками зразків, а часом і термінології до музики, „найчистішого” мистецтва – адже в її непрограмних і нетеатральних жанрах художній зміст обходиться без вербалізації.

XX століття радикально змінило художню культуру в цілому, мистецтво і музику зокрема. Музика XX століття є настільки різнорідною, різноплановою, що осмислити в цілому явища музичної культури XX століття, створити цілісну узагальнюючу теорію її розвитку музикознавцям поки що не вдалося.

Особливо складним для осмислення і теоретичного оформлення є авангард XX століття – від Шенберга до авангардистів 80-х років. Хоча вже накопичений, особливо закордонними музикознавцями, значний досвід інтепретації авангардних явищ сучасної музики, вироблення необхідного понятійного апарату, що задовільно описує і розкриває сутність багатьох музичних явищ сучасності, цей процес є незавершеним.

Проблема катарсису в XX ст. значно ускладнилася порівняно з минулими часами. Емоційна сфера людства зазнала значних змін. Перша та друга світові війни, глобальні катаклізми, проблема виживання цивілізації взагалі посилювали екзистенційні мотиви у свідомості людини, що, у свою чергу, отримало „противагу” – іронію, сарказм, „чорний гумор” як своєрідний варіант перманентного катарсису, тобто такого, що не передбачає значних емоційних потрясінь. Мета його – досягнення психологічної рівноваги – залишається тією самою, проте дедалі частіше до цього процесу залучаються не мистецькі засоби.

Водночас музична драма, зберігаючи своє катарсичне значення, дедалі професіоналізується, зазнає більшої естетизації. При цьому посилюється роль технічних засобів, спецефектів, стилізації тощо.

Висновки. Отже, катарсичні переживання – невід’ємна складова впливу справжнього мистецтва, тобто такого, що здатна викликати у людини душевний відгук на мистецький твір. Як наслідок катарсису виникає внутрішнє відчуття гармонії, душевної рівноваги, натхненності.

На катарсис як психолого-фізіологічний ефект, спричинений сприйманням музично-драматичних творів, наклала відбиток еволюція самого жанру музичної драми впродовж тисячоліть. За античності йому була властива сакралізація (хоча науковий аналіз

мав місце), те ж саме можна сказати й про середньовіччя, однак у добу Просвітництва катарсичний стан починає осмислюватися дедалі глибше, у ньому посилюються інтелектуально-критичні тенденції. За Нового

часу і в сучасну добу катарсис зазнав значних, принципово-якісних змін, зумовлених сильним впливом суспільно-політичних процесів і явищ на духовне життя людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виготський Л. С. Психологія мистецтва. – М., 1968.
2. Антична музична естетика. – М.: Мистецтво, 1960. – 320 с.
3. Шестаков В. П. От епосу до афекту. М.: Наука, 1975. – 347 с.
4. Кирхер А. Мусургія універсаліс. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII століття. – М.: Прогрес, 1971.
5. Левчук Л. Т. Психоаналіз і художня творчість. – К.: Вища школа, 1980. – 159 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Естетика: В 4 т. М.: Мистецтво, 1968. – Т. 1. – С. 7-289.
7. Рубінштейн С. Л. Буття і свідомість. М.: Наука, 1957. – 378 с.
8. Асаф'єв Б. В. Вибр. тр.: У 5 т. – М.: Мистецтво, 1957. – Т. 5. – С. 160-178.