

*Дмитрий Беляк*

**КОНЦЕПЦИЯ «ЛИЧНОСТНОГО ЗНАНИЯ»  
МАЙКЛА ПОЛАНИ В КОНТЕКСТЕ  
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПЕДАГОГИКИ:  
ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ**

Философия науки в современном образовательном процессе России занимает одну из важнейших позиций. На сегодняшний день дисциплина «История и философия науки» входит в образовательные программы высшего (магистратура) и послевузовского профессионального образования, поскольку осмысление современного состояния науки невозможно без философской метапозиции.

Доклад посвящен концепции Майкла Полани (1891-1976) — британского ученого — специалиста в области физической химии, а также философа науки. Его основной труд — «Личностное знание. На пути к посткритической философии» (1957) [5] — вызвал большой резонанс, так как автор подверг пересмотру существенные для науки понятия объективности и рациональности. Его концепция во многом схожа с концепциями Пола Фейерабенда, Томаса Куна и Стивена Тулмина, в первую очередь — в наличии социологического и релятивистского компонентов. Резко негативную оценку она получила от Карла Поппера, а также от Уилларда Куайна; последний «...упрекает таких авторов, как Полани, Кун и Хансон в том, что они хотят совсем избавиться от понятия наблюдения» [6, с. 167]. К их позиции примыкает и другой философ — Ричард Рорти, комментируя это следующим образом: «Я полагаю, что Куайн прав, избрав такую линию для сохранения того, что было истинно в эмпиризме...» [там же]. Необходимо

отметить, что концепция Полани оказывается в одном эшелоне с прогрессивными идеями своего времени.

Обратимся к ее сути и определим понятия, без которых дальнейшие рассуждения невозможны. С самого начала — с вынесенного в заглавие «личностного знания» — возникает противоречие, которое Полани комментирует следующим образом: «Может показаться, что эти два слова противоречат друг другу: ведь подлинное знание считается безличным, всеобщим, объективным. Но это кажущееся противоречие разрешается иной трактовкой самого понятия “знание”» [5, с. 18]. Признавая при этом очевидную силу влияния гештальтпсихологии на его сознание, философ предлагает следующую дефиницию: «Для меня знание — это активное постижение познаваемых вещей, действие, требующее особого искусства» [там же].

Пара ключевых понятий Полани — это «фокус осознания» и «периферическое осознание». Первое непосредственно связано с результатом деятельности, с той целостностью, которая предполагается в перспективе. Второе — это осознание тех предметов (инструментов или ориентиров), оформление которых приводит к упомянутому результату. В этом и заключается «личное участие» человека познающего. При этом Полани делает оговорку, что этот комплекс не вносит элемент субъективности, поскольку «постижение не является ни произвольным актом, ни пассивным опытом; оно — ответственный акт, претендующий на всеобщность. Такого рода знание на самом деле объективно...» [там же, с. 19]. Таким образом, автор соединяет в понятии «личностного знания» как личное, так и объективное начало.

Приведенные высказывания философа заставляют задуматься над следующим вопросом: применима ли его концепция в другом, к примеру, художественном типе познания? Дадим некоторые пояснения относительно дифференциации этих понятий.

В.С. Степин выделяет следующий основополагающий принцип научного познания: «Ориентация науки на изучение объектов, которые могут быть включены в деятельность <...>, и их исследование как подчиняющихся объективным законам функционирования и развития составляют первую главную особенность научного познания» [7, с. 151]. Этот принцип — один из важнейших критериев, отличающих его от других видов. В свою очередь, художественное познание содержит глубоко субъективные основания, непосредственно связанные с ценностным отношением. Так, даже изображение объективных явлений в искусстве проходит сквозь призму авторского, а в целом ряде случаев — еще и исполнительского восприятия.

Концепция Полани, в свою очередь, провозглашает наличие субъективного фактора в лице исследователя в научном познании. Безусловно, нельзя говорить о том, что наука отходит от принципов объективности и, как следствие, нивелируется роль истины. Скорее, философ обосновывает важность личности автора и его осознанных и неосознанных знаний в процессе развития науки. Наличие в концепции некоего личностного начала позволяет нам применить ее к художественному познанию.

Уместно рассмотреть ее в связи с исполнительской деятельностью, поскольку в ней наиболее остро стоит вопрос соотношения авторского и исполнительского в трактовке сочинений. Текст, который является базовым элементом любой интерпретации, представляет собой объективную сторону процесса. В свою очередь, исполнитель с его индивидуально-творческой манерой и личностными переживаниями — олицетворение субъективности. Нахождение баланса, гармонии между этими противоположными началами и есть суть верной интерпретации, к которой стремятся профессионалы и из-за которой возникают многие споры и противоречия. Проблема соотношения объективного и субъективного — еще один аргумент в пользу использования философской стороны концепции Полани к музыкальному искусству.

Обучение исполнительству, как известно, имеет различные цели в зависимости от уровня подготовки и образования. Его высшая ступень — это обучение мастерству интерпретации, которое реализуется уже в вузовской педагогике. Выходящее за пределы технических и других локальных задач, оно определяет степень готовности музыканта к самостоятельной деятельности. Альфред Корто в рамках «Курса интерпретации» говорил, что «Интерпретировать — это воссоздавать в себе произведение, которое играешь...» [3, с. 18]. То есть, исполнителю предлагается погрузиться в основания избранного сочинения для его дальнейшего прочтения. Выдающийся пианист и педагог обращает внимание на эмоциональную сторону, призывая ее «постигать»: «Эмоциональный мир каждой эпохи получает непосредственное воплощение благодаря гениальным людям этой эпохи. Если мы не способны постичь эти эмоции, мы должны пенять на себя, а не на сочинение» [там же, с. 19]. Вследствие этого возникает диалог между прошлым и настоящим, между разными культурными контекстами. Здесь следует обратить внимание на сходство между трактовкой интерпретации в исполнительском искусстве и философии: по словам Л.А. Микешинной «философские идеи, концепции и учения живут одним способом — они заново проблематизируются и интерпретируются с появлением новых контекстов, в развивающейся культуре, в новом времени и остаются открытыми для последующих интерпретаций» [4, с. 410].

В процессе вузовского обучения исполнителя интерпретационным принципам, «мастер» передает часть своих знаний «подмастерью». При этом нередко возникает ситуация, в ходе которой вербальные средства коммуникации перестают выполнять свою функцию в полном объеме, в результате чего учитель прибегает к иллюстрации — непосредственному исполнению фрагмента. Потребность в невербальной передаче данных комментируется Полани следующим образом: «Искусство, процедуры которого остаются скрытыми, нельзя передать с помощью предписаний, ибо

таковых не существует. Оно может передаваться только посредством личного примера, от учителя к ученику» [5, с. 86]. Отсутствие тех или иных относительно точных формулировок касается целого ряда аспектов исполнительского искусства — в частности, фортепианного «туше», которому Полани в своей работе посвящает развернутый абзац [см. 6, с. 83-84]. Не менее важным является также понимание стиля и его индивидуальных характеристик; отсутствие этого знания обесценивает деятельность исполнителя. Корто об этом пишет следующее: «“Интерпретатор”, который не сумеет воспринять вместе с национальным стилем его наиболее отличительные особенности, в случае если его инструмент — фортепиано, может претендовать лишь на титул “пианиста” в худшем значении этого слова»<sup>1</sup> [3, с. 18]. Эти особенности заключаются не только в общепризнанных, формальных аспектах исполнительства (таких как штрихи, специфика «туше», динамические принципы), но также и в довольно условных: среди них — агогические и артикуляционные принципы, допустимые рамки *tempo rubato*, особая нюансировка, тембровые решения и многое другое. Все это — области тонкого восприятия, которые невозможно точно определить при помощи слова; однако их воспроизведение позволяет сразу же воспринять степень и меру отклонений от темпа или качество изменения звука. В.А. Лекторский в предисловии к русскому переводу труда Полани пишет, что «автор “Личностного знания” настаивает на том, что получаемая через органы чувств информация значительно богаче той, что проходит через сознание, и “человек знает больше, чем может сказать”. Неосознанные ощущения (subception) и образуют эмпирический базис неявного знания» [5, с. 9]. Таким образом, в процессе индивидуальных занятий с педагогом студент перенимает его исполнительский опыт, наиболее важной частью которого является именно неартикулируемое знание. Именно

---

<sup>1</sup> В данном контексте невольно вспоминаются слова Александра Зилоти из переписки с П.И. Чайковским: «Я тебя прошу это просмотреть и помнить, что я это предлагаю как пианист, а не музыкант» [2, с. 145].

этот «периферический» пласт, отделяющий настоящее искусство от «производства», составляет самоцель вузовского образования.

В завершении хотелось бы обратиться к еще одному важнейшему компоненту концепции Полани — вере. Философ, в противоположность постпозитивистскому мнению, писал: «Сегодня мы снова должны признать, что вера является источником знания. Неявное согласие, интеллектуальная страстность, владение языком, наследование культуры, взаимное притяжение братьев по разуму — вот те импульсы, которые определяют наше виденье природы и вещей и на которые мы опираемся, осваивая эти вещи» [5, с. 277]. Бесспорно, в науке проблема «вера-знание» всегда стоит довольно остро, и в этом контексте невозможно не согласиться с Б.Н. Бессоновым в том, что Полани «...недооценивает критическую рефлексию, преувеличивая роль субъективных переживаний (“Человек знает больше, чем может сказать”))» [1, с. 307].

При этом в музыкально-исполнительской педагогике как части художественного познания вера играет важную роль. В паре «учитель-ученик» ее значение определяет степень усвоения знаний, степень передачи того «неявного знания», без которого вузовская ступень просто лишается смысла. Обучение интерпретации — это во многом обучение на конкретных примерах, то есть работа по заранее установленным правилам. Полани пишет, что «Учиться на примере — значит подчиняться авторитету. Вы следуете за учителем, потому что верите в то, что он делает, даже если не можете детально проанализировать эффективность этих действий» [5, с. 87]. Повышенная роль «имитаций», то есть повторений за своим наставником, приводит, по мнению философа, к накоплению учеником значительного эмпирического слоя знаний, необходимого для дальнейшей научной или другой деятельности. Здесь необходимо еще раз отметить, что без веры этот процесс не представляется возможным.

Концепция «Личностного знания» Майкла Полани — это бесспорно уникальное философское явление, имеющее целый ряд актуальных идей. Ориентированная в первую очередь на сферу научного познания, она может стать методологической основой для раскрытия тех или иных аспектов художественного познания. Философское основание, заложенное в этой концепции, позволило наметить пути дальнейшего развития и осмысления многих проблем, связанных с исполнительским искусством и музыкальной педагогикой.

«Личностное знание», находящееся за гранью человеческого сознания, способно объяснить специфику индивидуальных занятий на всех ступенях обучения. Однако высшее образование имеет вполне определенную особенность — ввести студента в мир художественной интерпретации, что невозможно без передачи индивидуального исполнительского опыта. Изменения контекста, условий бытования и исполнения музыкального материала приводит к переосмыслению его трактовки; однако возможно ли это без опоры на традицию? Ответим словами Полани: «Общество должно придерживаться традиций, если хочет сохранить запас личностного знания» [5, с. 87]. Следовательно, «неявное», «периферическое» знание — важнейшая и неотъемлемая часть всего музыкального образования как искусства, суть которого невозможно зафиксировать той или иной последовательностью слов.

Наша статья всего лишь призвана лишь наметить проблематику соотношения концепции Полани с музыкальным искусством, однако осмелимся предположить, что она позволит начать более серьезные исследования в этой области знания. К примеру, было бы интересным рассмотреть роль научного руководителя и его влияние на молодого ученого в контексте музыковедческой науки России и зарубежья. Не менее важна и проблема интерпретации в рамках исполнительских школ; однако все это — пути дальнейшего развития темы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бессонов Б.Н. История и философия науки. М.: ИД Юрайт, 2010. 395 с.
2. Зилоти А.И. 1863-1945: Воспоминания и письма / сост. Л.М. Кутателадзе. Л.: Музгиз, 1963. 467 с.
3. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2018. 252 с.
4. Микешина Л.А. Философия науки: Эпистемология. Методология. Культура. М.: изд. дом Международного унив. в Москве, 2006. 445 с.
5. Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии: пер. с англ. / общ. ред. В.А. Лекторского, В.И. Аршинова. М.: Прогресс, 1985. 344 с.
6. Рорти Р. Философия и зеркало природы: пер. с англ. / науч. ред. В. В. Целищев. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. 320 с.
7. Степин В.С. История и философия науки. М.: Академический Проект, Трикста, 2011. 423 с.