

*Из наслаждений жизни, одной любви
музыка уступает, но и любовь – мелодия!*

А. Пушкин

В номере:

От редактора 3

ИСКУССТВО И СОЦИУМ

Селицкий А. Парадоксы бытовой музыки 4

ПСИХОЛОГИЯ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА

Ростовская Т. Тип характера как условие музыкальной
деятельности..... 26

Кирнарская Д.К. Homo Musicus 51

ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Тарасов Г.С. О двух подходах к развитию восприятия
музыки 74

Тарасов Г.С. К вопросу об интонационной природе
музыкального слуха..... 81

ПСИХОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Чеменева Е. О роли убеждений в жизни и профессии
музыканта-исполнителя 87

Кочнев В.И. Психологические особенности сценического
обаяния 95

МУЗЫКА И МЕНЕДЖМЕНТ

Устинова В. Музыка как резерв для развития управленца .. 109

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОТЕРАПИЯ

Леви М. Музыка на страже любви 115

Чистяков В.В. Как музыканты лечатся смехом..... 123

ИНТЕРЕСНЫЕ ФАКТЫ

Вокал против гипертонии 131

ISSN 2077-6047

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ПСИХОТЕРАПИЯ

MUSYK. PSIHOL. PSIHOTER

**Научно-методический журнал
для музыкантов, психологов и психотерапевтов**

Выходит 6 раз в год

№ 6 (21) / 2010 г., ноябрь–декабрь

Журнал зарегистрирован министерством
Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания
и средства массовых коммуникаций

ПИ № ФС77-26298 от 15 ноября 2006 г.

Учредитель и главный редактор

Валентин ПЕТРУШИН

Ред. коллегия:

**Бочкарев Л.Л., Корлякова С.Г., Каргапольцев С.М.,
Ражников В.Г., Фролкин В.А.**

Художник **Виктор Колчин**

Верстка **Евгений Конобеев**

Дизайн обложки **Евгений Чичилов**

Подписка на журнал осуществляется в почтовых отделениях РФ
по каталогу агентства «Роспечать».

Индекс **36920**

Адрес редакции журнала:

Москва, 119602, ул. Ак. Анохина 38-3-572

Тел. моб.: **8-915-367-92-80**

E-mail: **valpetr-psy@yandex.ru**

Интернет-сайт: **www.health-music-psy.ru**

Уважаемые авторы!

Для ускорения рассмотрения и публикации присланных Вами материалов просим выполнять следующие условия:

- Все материалы следует присылать либо по электронной почте, либо на дискете, или в напечатанном виде с расшифровкой аббревиатур.
- Указывать фамилии, имена, отчества авторов каждой статьи или материала.
- Сообщать точный адрес с почтовым индексом, место и адрес работы.

От редактора

Дорогие читатели нашего журнала. Этот год мы заканчиваем рядом статей, посвященных особенностям личности музыканта.

Все музыканты – большие труженики, которые каждый день должны провести со своим инструментом несколько часов, чтобы иметь право быть музыкантом. Занятия музыкой воспитывают в человеке много ценнейших личностных качеств.

Здесь мы видим и трудолюбие, невозможное без жесткой самодисциплины, и умение точно планировать своё время, чтобы вовремя поспевать на спектакли, концерты, репетиции, а так же поезда и самолеты; и умение общаться, что и невозможно без умения подстраиваться к действиям своего партнера по ансамблю, хору или оркестру; и умение терпеть боли в руках и в спине, возникающие в процессе многочасовых занятий.

Чарли Чаплин однажды на вопрос, с кем бы ему больше всего хотелось бы дружить, перебирая достоинства актеров, писателей и ученых, ответил: «мне кажется, все-таки, что легче всего дружить с музыкантами. По-моему, нет ничего теплее и трогательнее зрелища симфонического оркестра. Романтический свет пюпитров, настройка инструментов и внезапная тишина при появлении дирижера словно утверждают общественный, основанный на тесном сотрудничестве характер их искусства».

Примите от редакции журнала наши поздравления с наступающим Новым годом. Не забудьте так же зайти на почту и подписаться на наш журнал по каталогу Роспечать (индекс 36920). Нам пришлось из-за кризиса немного увеличить цену за журнал со 120 до 140 рублей. Мы надеемся, что Вы нас поймете и это не обременит Ваш бюджет.

С добрыми пожеланиями

**Валентин Петрушин,
гл. редактор**

ИСКУССТВО И СОЦИУМ



Селицкий А.,
музыковед

ПАРАДОКСЫ БЫТОВОЙ МУЗЫКИ

Музыка быта сопутствует человеку постоянно, привычно и порой незаметно. С детства беспрепятственно, не требуя от нас усилий, входит она в сознание, становится частью нашего существования, кажется даже – частью нас самих. Стоит ли удивляться, что в глазах музыкантов-профессионалов бытовая музыка окружена своеобразным ореолом, имя которому – иллюзия понятности?

Хорошо сказал по близкому поводу писатель Андрей Битов: «Нам не демонстрируют приемы, и мы не говорим «ах!», ибо не можем щегольнуть своей причастностью: как это мы, такое сложное, догадались и поняли... В популярности Дюма настолько участвует читатель, что не оставляет места критике» [1, 84].

Разумеется, о музыке быта написано немало. Запечатлены – как в мемуарно-эпистолярных источниках, так и в художественной литературе – сцены домашнего музицирования, под разными углами зрения изучаются отдельные жанры, их связи с музыкой концертно-филармонического и оперно-театрального плана. Но научное постижение музыки быта как целого, как феномена культуры и феномена искусства продвинуто гораздо скромнее, чем, скажем, изучение оперы или симфонии.

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что эта сфера, лежащая на грани искусства и не-искусства, полна загадок, странных на первый взгляд антитез, скрытых

противоречий, касающихся и способов функционирования бытовой музыки, и механизмов ее восприятия, и ее «внутреннего устройства», то есть вопросов эстетики и стиля.

Ни в коей мере не претендуем на их решение. Хотелось бы только привлечь к ним внимание, обнажить, не избегая при этом полемического заострения проблем и формулируя их в виде парадоксов. Речь пойдет по большей части о наиболее общих закономерностях, конкретные же примеры будем черпать всего из двух, но зато весьма представительных жанров бытовой музыки, имеющих к тому же очевидные точки соприкосновения, – русского городского романса XIX – начала XX века и советской массовой песни.

Собственно говоря, первый парадокс – назовем его парадоксом статуса – мы уже обозначили: бытовая музыка зачастую третируется в профессиональной среде как заведомо второсортная. Имени И. Штрауса не найдешь в учебнике по музлитературе. В ряду вузовских спецкурсов куда легче представить себе «историю оперы», чем, к примеру, «историю танца». А ведь общеизвестно: музыке быта (наряду с обрядовой музыкой и фольклором) не бытовые жанры обязаны очень и очень многим. В первую очередь – самим фактом своего рождения.

Более того, эти жанры появились на свет в качестве именно бытовой музыки и лишь по достижении зрелости покинули колыбель. И опера на собраниях Флорентийской камераты в доме синьора Якопо Корси, и симфония во дворце князя Миклоша Эстерхази были музыкой быта. Вспомним, что и квартет, сегодня один из самых элитарных жанров академического искусства, с трудом пробивал себе дорогу на концертную эстраду: долгое время считалось, что это музыка сугубо домашняя.

Не требует долгих пояснений и тот факт, что все без исключения «высокие» жанры во все века не только не захлопывали ворота перед бытовой интонацией, по подчас жадно искали встречи с ней. Найденное могло возвышаться и воспарять над банальностью (как у Чайковского) или, наоборот,

рот, снижаться, когда черты банальности «подчеркнуты с нажимом» (Малер, «Шестерка», Шостакович), по его поводу могли возникать ностальгические настроения, – в данном случае цели использования не так важны.

Важнее общий вывод: без таких «инъекций» музыка академической традиции редко может рассчитывать на долготелетие и слушательское внимание. Тоже, если угодно, парадокс: «беспородный» материал служит выражению «аристократической» – тонкой, глубокой художественной идеи [2]. «Когда б вы знали, из какого сора...». Все это похоже на житейскую ситуацию: человек, вышедший «из низов» и выбившийся «в люди», не афиширует своего происхождения, стыдится деревенских родственников, а они при этом неизменно оказывают ему материальную помощь.

Впрочем, справедливости ради надо сказать, что в сфере отношений между академическими и массово-бытовыми жанрами действуют и встречные тенденции, то есть «поставки» осуществляются и «сверху вниз».

Отношения эти примерно такие же, как между языком литературным и так называемым некодифицированным – уличным, разговорным: «возвышенное» и «земное» связаны тесными узами постоянного стихийного обмена. Но те, кто считает себя служителями и блюстителями «высокого», часто склонны пренебрежительно игнорировать «низкое».

В нашей стране презрение к бытовой музыке диктовалось не только корпоративным высокомерием профессиональных музыкантов, но имело и социально-политическую подоплеку: презрение к быту вообще как частной жизни. Официальная советская идеология ее побаивалась и потому не жаловала: «узкий мирок». Жизнь протекала только на заводах, у сталеплавильных печей, на заседаниях парткомов. «Чего нельзя отнять у большевиков, – писал А.Блок еще в 1919 году, – это их исключительной способности вытравлять быт и уничтожать отдельных людей...[3]

Второй парадокс связан с самим наименованием: музыка быта.

Что такое быт? Современные словари определяют быт как общий уклад жизни, присущий какому-либо народу, социальной группе и т.п., как повседневную жизнь в ее привычных проявлениях, установившийся порядок жизни, условия, в которых проходит жизнь человека (сравним: «Быт – то, в чем мы бытуем (живем, состоим, действуем)», – пишет Б.Асафьев [4, 31]). Бытописанием называется изображение быта в произведениях искусства [5; 6].

Отсюда идиомы: бытовые нужды, бытовое обслуживание, бытовой электроприбор, бытовое явление, бытовое преступление, налаженный (неустроенный) быт.

Как видно, понятие быта связано с домом, жилищем, с вещной основой бытия, словом, с «реквизитом жизни» – одеждой, посудой, мебелью. Глядя старый кинофильм или кадры кинохроники, именно по этим деталям – длине пальто, форме кресла, марке автомобиля – мы безошибочно узнаем, точно датируем время: эта сторона нашего существования подвержена моде, сравнительно быстро меняется, устаревает (при всем ее консерватизме).

Быт – это и совершаемые людьми действия, направленные на удовлетворение материальных потребностей. В одном из книжных магазинов на полке под общим титулом «Азбука быта» довелось увидеть «Самолечебник», «Домашние заготовки», «Энциклопедию православной обрядовой кухни», «Полную энциклопедию женских рукоделий» и другие подобные издания. Тематика подборки говорит сама за себя.

Понятие быта включает в себя соответствующие переживания, к которым так и просятся эпитеты «мелкие», «суетные» (домашние хлопоты, житейские заботы), распространенные, общепринятые представления, объединенные определением «бытовое сознание». К сфере быта относят также обычаи и нравы, отношения людей и еще многое другое.

Не слишком ли «безразмерное» понятие?

«Бесмысленное понятие «быт», – говорил знавший в этом предмете толк писатель Ю.Трифонов, – не существующее,

кстати, ни в одном языке, кроме русского, запутывает дело и втягивает в себя, как в бездонную воронку, все стороны и проявления человеческой жизни... Бесконечно раздутое целлофановое понятие...» [7, 234].

Представление о быте расширится еще больше, если вспомнить о великом многообразии его типов и форм. Быт быту рознь! Быт – не только дома, но и на производстве или в учреждении; свой быт – на улице и площади. Существенно отличаются друг от друга быт гостиной и быт кухни, хотя то и другое – дом.

Весьма выразительно сравнение патриархального (крестьянского) быта, каким его описал И.Бестужев-Лада, и быта дворянского, представленного Ю.Лотманом в посмертно опубликованной книге [8; 9]. Внутри же дворянского быта различаются великосветский, столичный – и помещичий, усадебный, провинциальный.

Быт – не только размеренное течение жизни. Он складывается даже в экстремальных, казалось бы, противостественных для человека обстоятельствах – просто в силу повторяемости ситуации, действий и т.п., в силу «установившегося порядка и условий жизни». Говорят же о быте тюремном или военном:

*На войне, в быту суровом,
В трудной жизни боевой...*

(А.Твардовский)

В жизни казаков разнятся быт «внутренний» (домашний) и «внешний» (в походе)...

Писатель, увлеченный подробностями жизни, должен быть готов к обвинению, отнюдь не всегда справедливому, в дурном вкусе: неприлично подбирать то, что валяется под ногами [10, 137].

Но тут тоже все совсем непросто. Становясь предметом описания (литературно-художественного или в частном письме – неважно), быт способен преображаться, становиться не равным себе, поэтизироваться, огрубляться, символизировать все что угодно.

В одной современной повести герой читает письма родителей друг другу. Разлучались они редко, но «осталась большая стопка – писали, значит, часто. Отец сообщал обстоятельно, как доехал, как устроился, как с питанием, какое назначили лечение, где источник, куда он ходит пить воду. И мама отвечала подробно – о домашних делах, и что у нее на работе, и от каких родных пришли письма, и что у них. Так, в общем, мелочи, быт (курсив мой. – А.С). Но сейчас я вдруг понял, что за этой обстоятельностью – тут не сосредоточенность на мелочах, не поглощенность бытом, но тут мысль о том, кому пишешь. Любовь, забота» (Б.Василевский, «Отрочество в городе»). Описание быта как объяснение в любви? Почему бы нет!

Да, быт вмещает в себя многое; да, быт знает разные типы; да, границы его трудноразличимы. И все же Ю.Трифонов был неправ, называя это понятие бессмысленным. Смысл есть. В распространенном словоупотреблении он сводится к таким качествам и сторонам жизни, как домашняя обыченность, будничность, «текучка», рутина. Быт почти всегда ассоциируется с приземленностью, с чем-то в высшей степени осязаемым, реальным.

Отсюда следует, что бытовая музыка, будучи частью быта, установившегося порядка жизни, является частью особенной и даже обособленной от быта как такового. Быта в бытовой музыке – нет.

Эстетическая специфика музыки не позволяет «рисовать быт», «создавать картины», становиться тем, что в литературе и живописи именуется бытописанием. Такова неизобразительная природа музыкального искусства, его счастливая неспособность запечатлевать «реалии жизни». Реалии эти если и вырисовываются, то сугубо ассоциативно.

Только с середины XIX века, особенно к концу столетия и позднее, усилиями композиторов социально-критического толка жанровые элементы «обиходной» музыки сделались – но в пародийном, огротескованном виде! – носителями негативной образности, эмблемой пошлости и мещанства,

обывательщины и безликости, даже выросшей на их почве идеологии и практики тоталитаризма. Но в том, как и для чего используются их элементы, бытовые жанры, выражаясь фигурально, не виноваты.

К утверждению о небытовой сути музыки быта следует прибавить, что даже тогда, когда она (музыка) соединяется со словом, «слово» это – чаще всего не о быте. Рассуждая о русском романсе, исследователь отмечает:

«У романса нет «тем», у него есть только одна тема: любовь. Все остальное: жизнь и смерть, вечность и время, судьба, вера и неверие, одиночество и разочарование – только в той мере, в какой они связаны с этой главной и единственной темой... Любовь романсовая безбытна, она скользит над бытом, иногда выбирая его прихорошенные участки в качестве фона, на манер театрального задника» [11, 65, 66].

«Бытовая музыка» – понятие столь же безбрежно широкое, как и «быт». Поэтому дать ей исчерпывающее определение трудно, если не невозможно. А.Сохор, справедливо относя бытовые жанры к области массовой музыки, последнюю характеризовал как «...общедоступную и общераспространенную музыку для всех, адресованную самым широким слоям слушателей, не имеющих специальной музыкальной подготовки» [12, 235].

Но наличие или отсутствие такой подготовки у музицирующего (или только слушающего) не может быть критерием жанровой принадлежности. И как быть с теми, кто какую-то подготовку имеет? Не следует ли исключить из музыки быта все то, что звучало, звучит или во всяком случае может звучать в быту просвещенной, в том числе – в музыкальном отношении, части общества?

Обозначение «бытовая музыка» А.Сохор «в строго научном смысле» относит «...только к жанрам, предназначенным для использования в быту», но тут же сам оговаривается, что главное здесь – не авторские намерения, а реальные условия бытования [12, 235-236]. Реальные же условия таковы: нет музыки, которая не могла бы прозвучать в обстановке домашнего музицирования.

В художественной литературе в соответствующих сценах фигурируют симфонии Бетховена в переложении для фортепиано в 4 руки, сонаты Грига, арии из опер Доницетти, романсы Чайковского, и т.д., и т.п. Репертуарные ограничения практически отсутствуют, высокие жанры легко становятся фактом музыкального быта. Это неудивительно, если еще раз вспомнить, как многолик быт.

Тогда, может быть, дело не в репертуаре, а в тех условиях, которые отличают домашнее музицирование от публичного концерта или спектакля? Вообрази мы при этом небольшую комнату, где собрались помузицировать несколько человек, различие будет отчетливым и несомненным. Ну, а если «в щегольски убранных комнатах бездна гостей, между ними много артистов...» (так начинает А.Серов описание «большого вечера» у А.Киреева, управляющего Петербургской театральной конторой) – чем не концертная обстановка?

На эти вопросы ответить легче – с помощью тех же воспоминаний Серова о Глинке (заранее просим прощения за пространные выдержки, но без них не обойтись).

«После нескольких стаканов шампанского (чем его всегда угощали в антрактах между музыкою), после танцев, в которых и Глинка участвовал, под блестящие звуки полонеза... из оперы «Жизнь за царя» Глинка сделался поприветливее...; он улыбался, шутил в разных углах залы с окружающими его дамами, которые неотступно просили его спеть что-нибудь. Наконец он согласился. Все окружили рояль тесною толпой...

...Иногда (Глинка. – А.С.) без всяких просьб сам усаживался за фортепиано и пел часа два почти без перерывов. Тут – закуска или настоящий ужин... После ужина – мазурка, потом, в заключение, опять букетец романсов... Среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать.

Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих без всяких дальнейших претензий, в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемон-

ности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался» [13, 315, 316, 327, 319].

Отличие подобных собраний от концерта в привычном понимании, как видим, во-первых, в том, что музыка тут выступает лишь одной из составляющих – наряду с неотъемлемыми другими: танцами, шампанским, разговорами (где светские сплетни и обсуждение нарядов соседствовали с суждениями об искусстве). Во-вторых, – в особом составе собравшихся, объединенных общностью вкусов, взглядов, интересов.

Обозначение «бытовая музыка» любопытно еще с одной точки зрения. Аналогов ему нет ни в одном другом искусстве. «Бытовая (домашняя) живопись»? Но одни и те же картины кочуют из частных коллекций в музеи и обратно. Придворные, домашние театры, кажется, никому в голову не приходило причислить к бытовому искусству.

Что считать «литературой быта»? «Бытовая повесть» (повесть на бытовую тему) – это совсем другое. Литературу, «предназначенную для использования в быту»? Но книгу можно читать где угодно, а дома читают любые книги. Что касается кинематографа, то с появлением телевидения всякая кинопродукция – по способу функционирования и по «месту» употребления – стала бытовой, что обесмысливает понятие.

Третий парадокс – парадокс функций. Не единственное, но и далеко не последнее значение «обиходной» музыки, неразрывно связанной с досугом, – развлекать. Вместе с тем, она нередко обладает огромной силой воздействия, вызывает серьезные, глубокие переживания. В.Васина-Гроссман точно подметила, что, называя, за неимением лучшего термина, широкую сферу музыки бытовой, мы проявляем по меньшей мере неблагодарность: многие явления живут в быту, но функция их там – очищающая, поэтизирующая [14, 32].

Во времена Глинки, когда домашнее музицирование занимало в жизни человека место где-то рядом с игрой в шарады, его романсы вызывали настоящее потрясение. Современник рассказывает об исполнении певицы-люби-

тельницы: «Ее пение приводило в трепет, в жар бросало. Когда она, аккомпанируемая Глинкою, пела его «Ты скоро меня позабудешь», с одной дамой сделалось дурно; Дамке вышел в другую комнату, чтоб не видели его смущения. Когда она кончила, не было аплодисментов и одобрения – глупое сосредоточенное молчание» [15, 109-110].

Чайковский, по его собственному признанию, не мог без слез слушать «Соловья» Алябьева (и добавлял: «А по отзыву авторитетов – это верх пошлости»).

Б.Асафьев называл бытовую музыку «непосредственной передатчицей эмоций» и уподоблял ее обыденной разговорной речи. В его устах это не выглядело уничижительным, ибо в последней он подчеркивал «эмоциональную окрашенность», «тончайшие нюансы и динамические оттенки», благодаря которым мы «понимаем друг друга с полуслова» («угадывание через сочувствие»).

Из пронизательных асафьевских наблюдений: «В общении друг с другом... мы пользуемся небольшим сравнительно запасом слов... и сжатой алогичной конструкцией фраз, но восполняем это гибкой мелодической интонацией...» [4, 30] -следую, важные выводы относительно стилистики бытовой музыки, объяснение тому, почему она в принципе может обходиться не слишком широким интонационным словарем, но о стилистике – чуть ниже.

Сила эмоционального воздействия песенно-романсного обиходного репертуара, казалось бы, неадекватная скромному арсеналу его выразительных средств, исходит, видимо, оттого, что бытовые жанры в гораздо большей степени, чем какие-либо иные, предполагают самоидентификацию, самоотожествление слушателя. Свидетельством тому служат не только мемуарно-эпистолярные документы, но и произведения литературы. Можно было бы составить целую поэтическую антологию, объединенную темой «Похвала музыке быта».

Возьмем наугад из этого воображаемого собрания несколько строк.

*Жестокий романс, я смеюсь над тобой
За то, что красив ты и светел,
За то, что на все, что случится с судьбой,
Ты просто и ясно ответил.*

*За то, что умна твоя старая грусть
И я перед нею немею.
За то, что я знаю тебя наизусть
И лучше сказать не умею.*

(Светлана Кузнецова)

*...Обшарпанный рефрен, любовные угрозы,
И в голосе певица заученные слезы,
Но за тщетою слов, за их усталой сутью
Вся жизнь мне предстает, как вечное распустье.*

*...И голоса друзей, войной невинно взятых,
Мне слышатся вдали, и в грозových раскатах
Напев тридцатых лет звенит в пыли дорожной,
Преобразясь в хорал возвышенно-тревожный.*

(Вадим Шефнер)

Чрезвычайно показательно: поэты воспевают «обшарпанные рефрен» словно пряча смущенную улыбку, ибо прекрасно сознают эстетическую небезупречность предмета своей любви. Любовь не нуждается в аргументах... Так что сформулированный выше третий парадокс можно уточнить и дополнить: музыка быта нередко выполняет свое высокое предназначение как бы независимо от собственно художественных достоинств.

Парадокс четвертый следовало бы назвать парадоксом мнимой неприязнательности. Бытовая музыка создавалась для решения задач куда более скромных, чем ей (во всяком случае, значительной ее части) оказалось под силу. Может быть, именно поэтому – ввиду большого запаса прочности – музыка быта постоянно стремится выйти за собственные рамки.

Русский романс в пору своей юности, едва успев заявить любовно-лирическую тему как самую для себя органичную, природную, начал активно осваивать все новые и новые области образного содержания. Таков ряд произведений предглинкинской поры – А.Плещеева, Н.Жилина, Алябьева; в 1820-1840-е

годы подобных образцов становится еще больше. В элегические, драматические, даже трагедийные тона окрашивается танец...

Элементарные, «квадратные», миниатюрные формы тяготеют к развитым, крупным, свободным. Камерные жанры (камерные в прямом смысле – «комнатные», домашние) – например, тот же романс – тянутся к сценическим, «стремятся стать» оперой. Об этом немало сказано в отечественном музыкознании.

Кстати, не говоря уже о том, что влияния романса (как и марша, танца...) не избежал ни один из жанров профессиональной музыки, он породил эстетику с такой жизнестойкой корневой системой, что ее ростки пробиваются даже в других искусствах: слово «романс» недаром присутствует в названиях нескольких кинофильмов последних десятилетий («Городской...», «... о влюбленных», «Жестокий...»).

Но романс и «в свое время» (берем эти слова в кавычки, поскольку время романса не кончилось, это жанр «на все времена») занял совершенно особое место в жанровой иерархии. Место, оспорить которое, пожалуй, не смогли бы у него ни симфония, ни опера – жанры, по праву закрепившие за собой статус «концепционных».

Жанры, несоизмеримые с романсом по масштабам. Жанры, обладающие практически неограниченными выразительными возможностями. Вновь сошлемся на авторитетное мнение В.Васиной-Гроссман: «В первой половине XIX века романс, может быть более, чем какой-либо другой жанр, оказывается теснейшим образом связанным со всей идейной и художественной жизнью русского общества: он с чуткостью магнитной стрелки отражает изменения во вкусах и взглядах той среды, в которой возникал» [15, 13]. От себя добавим: а также формирует вкусы и взгляды, строй мыслей и чувств.

Сформулируем теперь четвертый парадокс несколько по-другому: маскируясь под «мелочи жизни», бытовой жанр подчас способен возвыситься до значительного явления искусства, культуры, духовной жизни.

Пятый парадокс, точнее, целое семейство парадоксов – парадоксы стиля. Но стоит ли вообще говорить о стиле бытовой

музыки, существует ли сам предмет разговора? Эклектика, перепевы давно знакомого, пошлость, безвкусица – еще не самые сильные выражения, встречающиеся в литературе.

В адрес русского бытового романса критические стрелы полетели еще в середине прошлого века, а возможно, и раньше направленные рукой Одоевского, а затем Стасова. В 1859 году, приветствуя новоизданные романсы молодого Балакирева, «дебют композитора на вокальном поприще»,

Серов пишет: «...в конце двадцатых годов и в начале тридцатых... над русским романсом тяготела еще во всей силе пошлость... – та «варламовщина», которая и теперь еще возбуждает симпатию очень обширного круга «любителей музыки» (ах, эти иронические кавычки! – Л.С.), но темп, «кто почище», отводится на свое настоящее место, в слой излеровских концертов и полулакейских вечеринок под «треньканье» гитарь» [16, 173].

Попадают пассажи и похлеце (нижеследующий – о Дунаевском): «скомбинированное из объедков, нападавших с самых разных по степени изысканности столов» [17, 219].

Спору нет, довольно часто подобные упреки справедливы. Нельзя лишь распространять их на сферу «обиходной» музыки в целом.

И еще одна парадоксальная закономерность. Современники замечают в бытовом жанре прежде всего духовно-практические функции – стачивать, «обобществлять», развлекать, противостоять. Рок-музыкой и «бардовской» песней раньше других занялись, кажется, социологи. И только потом выясняется: есть над чем подумать и музыковедам.

Так, например, А.Шнитке, вникая в «композиторские особенности Высоцкого», находит в его песнях «много... очень тонких подробностей и в гармонизации, и в мелодике, и в кадансах» [18, 3]. А разве не узнаваем «вторичный» мелодический стиль Окуджавы? Или Галича? Узнаваем – значит, наличествует.

Любой массово-бытовой жанр должен отвечать ряду условий. Мы уже напоминали, что общераспространенность, общедоступность, общезначимость – коренные свойства музыки быта. Следовательно, она существует в своем качестве по-

стольку, поскольку оперирует лежащими на слуху оборотами, взятыми из «интонационного словаря эпохи». И иной быть не может. (Непреложность этого императива ясно выступает хотя бы «от противного»: когда в 1930-е годы, охваченные общим порывом, Мясковский и Прокофьев, чей слух и вкус весьма настороженно воспринимали «уличную» интонацию, обратились к массовым жанрам, то потерпели неудачу. Иной удел ожидал в этой области «всеядного», «эклектичного» Шостаковича.)

Но если это так, тогда следует признать парадоксом любящего проявления в бытовой музыке мастерства, авторской инициативы, оригинальности. А ведь исторический опыт убедительно доказывает, что все это возможно, и примеров тому немало.

Творческая индивидуальность создателя романса, песни, танца может проявиться «только» в отборе бытующих интонаций. Отбор – уже «эстетический фильтр», уже проявление вкуса.

Но «обиходные» жанры не только улавливают и адаптируют бытующие интонации, но и создают их, – иначе следовало бы полагать, что «интонационный словарь» эпохи существует именно в качестве некоего научно систематизированного свода, хранилища, а не в конкретных произведениях.

Более того, всем хорошо известно, что в области «музыки для всех» возможны подлинные художественные открытия. И возможны именно потому, что здесь могут встретиться интонации, шире – типы выразительности, «залетевшие» из самых далеких, очень несхожих и поразительно многочисленных стилей и жанров.

Музыка быта – гарантированное, всегда возможное место их встречи, колоссальная вечно действующая «ярмарка», где могут сойтись и заключить союз кто угодно с кем угодно, любое – с любым. В том числе – жанры бытовой музыки, принадлежащие разным эпохам, странам, пародам и социальным слоям.

Художественные открытия осуществляются в полном соответствии с общим законом музыкальной эстетики, сформулированным Л.Мазелем, – «...как некоторое совмещение

(или существенно новое совмещение) каких-либо важных, но трудносовместимых свойств» [19, 156]. У больших мастеров залогом (предпосылкой, условием) открытия очень часто и выступает пресловутая эклектичность, которую в подобных случаях правильнее назвать синтетичностью стиля.

Такими мастерами, бесспорно, были творцы русского романа, а столетие спустя – создатели советской массовой песни, в частности, Дунаевский. И русский романс, и советская песня были «больше чем жанрами», о них говорят как о массовых творческих движениях. Русские песни и романсы «пелись повсюду, куда могли проникнуть ... и сочинялись едва ли не повсюду, где для этого хватало музыкальной грамотности...» [20, 4.]

Есть немало свидетельств подобной и даже большей вовлеченности огромных людских масс в исполнение и сочинение песен в 1930-1950-е годы. (Позднее в целое движение вылилась «бардовская» песня.) Оба жанра родились из огромного многообразия источников, «память» о которых навсегда осталась в их генетическом коде.

В том и другом случае абсолютно полное их перечисление вряд ли возможно. Но диапазон стилевых истоков будет обозначен, если напомнить хотя бы некоторые из них. Так, в романсе повстречались русская крестьянская и городская песня с ариями из французской, итальянской, австро-немецкой оперы, кант с вальсом, ритмоинтонационность польских, украинских танцев и шотландских баллад... Благословенный космополитизм культуры и вкусов светского общества России начала XIX века!

Разумеется, межстилевые контакты, синтезирование, причудливые «альянсы» (и «мезальянсы») разнородных элементов не менее характерны и для академических жанров. Но музыка быта и тут может дать им фору. Фантастические «тиражи», мобильность, огромная скорость художественных, околосудебных и внехудожественных процессов, протекающих в бытовой музыке, делает все происходящее более наглядным.

И, может быть, при изучении самих механизмов жанрово-стилевого синтеза, бесконечного броуновского движения элементов бытовые жанры представляют собой для музы-

кознания объект столь же незаменимый, как мушка дрозофила, благодаря своей плодовитости и быстрой сменяемости поколений, – для генетики.

Поистине необозримы и поражают кажущейся несовместимостью «ингредиентов» разнонациональные и разножанровые истоки (и составные элементы) стиля Дунаевского.

Но сначала об одной более частной проблеме – проблеме «заимствований», которая время от времени очень горячо обсуждается среди музыкантов, порождая громкие скандалы и «страшные разоблачения».

Снова оговоримся: она актуальна и для других жанров, но в массово-бытовой музыке приобретает особую остроту. В силу уже названных причин, в «обиходной» музыке, где все должно на лету схватываться слухом и быть как бы заранее знакомым, похожести неизбежны.

Мысль Дунаевского, которого не раз обвиняли в плагиате («Марш веселых ребят» напоминал мелодию мексиканской «Аделиты», в главной теме увертюры к фильму «Дети капитана Гранта» кое-кто расслышал... тему *cis-moll* ной фуги из первого тома ХТК Баха и т.д.), постоянно возвращалась к этой проблеме.

В 1939 году он записывает: «Несомненно, что круг признаков, определяющих широкое распространение песни, ограничен. Этим, по сути дела, и объясняются мелодические и гармонические заимствования (вольные или невольные) одной песни у другой... (Но) даже там, где автор использует готовые образцы или употребляет часто встречающийся фольклорный оборот, может рождаться превосходное произведение».

Уже в 50-е годы, в разговоре с музыковедом Г. Назарьяном, композитор выказывал интерес к той же проблеме и просил «...сделать хотя бы небольшой список примеров «совпадений» из классической музыки».

Дунаевский даже разработал классификацию:

1. Случайные совпадения или непроизвольные заимствования;
2. Сознательные подражания;
3. Откровенные «кражи со взломом» [21, 45, 305, 304].

На практике пытаться отделить одно от другого и третьего – напрасная затея. И судить «подозреваемых» следует, думается, по иному, чем в Уголовном кодексе, закону: чем крепче присвоено заимствованное, чем глубже упрятано, тем меньше вина подсудимого.

Но одними заимствованиями, одними кочующими интонациями жанр жив не будет. Подлинное мастерство и талант автора, работающего в области массово-бытовых жанров, проявляется, как давно замечено, в умелом, топком соединении элементов разнородных, по равно поддающихся легкому усвоению и быстрому запоминанию.

В круг слуховых впечатлений юного Дунаевского входили слышанные от матери «модные романсы» и народные песни (вероятно, украинские и еврейские), украинские музыкально-драматические спектакли (его первые сочинения – попури па их темы); в Харьковском училище ИРМО сочинял, подражая «минорным пьесам» Чайковского, Грига, Рахманинова, Скрябина, был поклонником Бетховена, Брамса, Бородина. В 1939 году, находясь в зените славы и размышляя о корнях советской массовой песни, Дунаевский называет: народную крестьянскую, городскую дореволюционную песню и песню революционную.

Спустя годы он существенно дополняет перечень: профессиональная (вокальная, инструментальная и театральная) музыка русских композиторов, песня фабрично-заводской окраины, городской бытовой романс, отмечая при этом, что названные «...течения и ответвления ... весьма различны по своим интонационным свойствам». Уже эти высказывания позволяют заметить, каким вдумчивым, аналогичным было отношение Дунаевского к творчеству!

Тем же 1939 годом помечены строки: «В среде советских композиторов существует еще пренебрежение к легкому романсу, к песенке, к куплету, к частушкам. Мы слишком увлеклись героической, маршевой ритмикой наших массовых песен» [21, 44, 72, 48]. Надо ли специально подчеркивать, что слова эти – отнюдь не абстрактные лозунги, не деклара-

ции? Они «автобиографичны», в них – осознанная эстетическая позиция.

Не требует долгих разъяснений и тот факт, что Дунаевский говорит, в основном, о русских прообразах своего стиля: в начале 50-х годов эхо борьбы с «космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом» еще не стихло.

Блестяще восполнил пробел другой гений советской песни – Соловьев-Седой, который спустя десятилетие смог себе это позволить: обвинения в «западничестве» утратили к тому времени свою убойную силу.

Дунаевский «действительно... нередко обращался к зарубежным истокам, – писал он. – ... Его «Ариной Родионовной» во многом был мюзик-холл. Умно и дельно, «по-хозяйски», он использовал богатый опыт зарубежных мастеров оперетты, изучил структурные особенности западных эстрадных жанров, освоил ритмы и интонации зарубежных народных песен. Он хорошо знал западноевропейскую классическую музыку и извлек из этого полезные уроки (вспомним «мендельсоновскую» увертюру к кинофильму «Дети капитана Гранта»).

Но даже Соловьев-Седой и даже в начале 60-х годов решил благоразумно умолчать о джазе, в который Дунаевский так же, «по-хозяйски», вслушивался, хотя высказывался о джазе – по вполне попятным причинам – двойственно, призывая отделять «хорошую», «красивую» джазовую музыку от «судорожного, отвратительного джаза» (1955 год; [21, 273, 86]).

Но и к филиппикам Дунаевского стоит отнести внимательно. Вот, например, композитор хлестко клеймит музыку, «...отливающую всеми цветами и оттенками типичного музыкального «блата», синкопического ухарства и слезливого минора» И далее обстоятельно, кажется даже, со смаком перечисляет классические образцы «блатных» песен [21, 42-43, 46-47]. Значит, слышал, знал... А раз знал, то не исключено, что в какой-нибудь песне и мелькнет «ухарская синкопа». И это не обязательно будет плохо.

Вообще говоря, автор массовой песни (и другой бытовой музыки) должен быть не брезглив. Ведь, как давно извест-

но, дело не в том, откуда пришли синкопа, аккорд, мелодический оборот (в конце концов, и в «блатном» фольклоре живут интонации народной песни, городского романса, частушки, а некоторые «блатные» песни родом из опер Верди), а к кому они попали в руки. Заведомо негодных, низкосортных интонаций не бывает.

Дунаевский прекрасно сознавал это: «...мы часто преувеличиваем значение интонации, а отсюда рождаются всякие критические «загибы». Появились такие термины, как интонации «надрывные, унылые», интонации «намагничивающие», «размагничивающие», интонации «зовущие вперед» и «тянущие назад» и т.д.».

По мнению мастера, главное в песне для слушателя – душевность, живой отзвук своих чувств (к аналогичным выводам привел нас «парадокс функций», в частности, процитированные в связи с ним стихи). «Выискивая в песне «интонационные грехи», – подытоживает Дунаевский, – они (критики. – А.С.) совершенно не интересуются ее общим обликом и характером» [21, 75, 76].

Правда, тогда придется согласиться с тем, что «общий облик и характер» песни складывается не в результате использования тех или иных средств выразительности, а как-то по-другому – мистическим образом, помимо них. Снова парадокс.

О непредвзятом, уважительном отношении Дунаевского к «сомнительному» по происхождению материалу говорит и такое его высказывание: песня «...направляется в определенный – массовый – адрес. Борясь с проявлениями пошлости и дурного вкуса в песенном творчестве, мы в то же время должны внимательно изучать природу массового восприятия даже на тех образцах, которые расходятся с нашими представлениями о высоком художественном качестве» [21, 73]. И сегодня эта абсолютно верная мысль не стала общепринятой.

Афористичны и метки суждения Дунаевского о мастерстве композитора-песенника: «Легкий жанр требует от композитора отточенного, виртуозного мастерства»; «...к доход-

чивости ... (нужно идти – А.С.) через сложнейшее искусство простоты»; «...необходим богатый и сложный арсенал выразительных музыкальных средств» [21, 88, 46, 84].

Лейтмотивом звучит в этих и других репликах слово «сложный», и слышится в нем его первое, изначальное значение: не «трудный, запутанный», а «сложенный», состоящий из нескольких частей, многообразный по составу входящих элементов и связей между ними. Дунаевский, как уже говорилось – непревзойденный мастер таких «сложений», неожиданных и смелых сближений, которые и приводят к художественным открытиям.

...В песне «Настал свиданья час» (кинофильм «Весна»), имеющей подзаголовок «цыганский романс», в соответствующую жанру музыкальную лексику прекрасно вписывается «гамма Римского-Корсакова», гармонизованная к тому же по всем правилам – малотерцовой цепочкой минорных трезвучий...

...В песне «Снова поет соловей» накладываются, перетекают друг в друга интонационность последнего *opus*» а романсов Чайковского, фактура и гармония «Лирических пьес» Грига и реминисценция собственного «Школьного вальса»...

...В так называемых «движенческих» песнях (определение композитора), восходящих к «Попутной» Глинки, нередко сочетаются мелодико-гармонические обороты, изблюбленные творцом «Евгения Онегина», но в темпе и фактуре молодежного марша...

...В песне «Молчание» – черты «жесточкого» романса в ритме вальса, блюзовая аккордика (последовательность в миноре трезвучий тоники, третьей ступени и мажорной субдоминанты) и – снова и снова! – выразительные средства трагической лирики Чайковского...

...На редкость многосоставна «формула» знаменитого «Марша энтузиастов». Во вступлении, с его сугубо инструментальным типом выразительности, слышатся отголоски «романтических бурь», а также нечто, напоминающее произведение типа «Завода» Мосолова и «Пасифика» Онеггера, но с «прокофьевской» каденцией. Начало вокальной партии

основано на тех «первоэлементах» музыкальной речи, промежуточных между пением и говором, которые в профессиональную музыку XX века ввел Стравинский: возглас, восклицаний, выкрик-приказ [22, 147-148].

Но, быть может, самое примечательное здесь – сфера гармонической вертикали. Нередки задержания, альтерированные, «пряные» гармонии, включая «рахманиновскую» (в припеве, на словах: «Нам не страшны»); нонаккорд двойной доминанты и мажорные трезвучия с повышенной квинтой – лейтакорды песни.

Встречается даже последовательность, словно «заимствованная» (!) из *As-dur*»ного Ноктюрна Листа (марш, напомним, написан в той же тональности), причем с той же мелодической линией: намеченное – через побочные субдоминанту и доминанту – отклонение в тональность II ступени с эллиптической ее заменой лейтгармонией – ДД9 (на словах «родимая, необозримая»).

Если же к этому прибавить, что в мелодике тоже присутствуют и полутоновые опевания, и «мотивы вопроса», то мы получим сочетание явных, «первичных» признаков бодрого спортивного марша и выразительных средств романтической лирики. Сочетание, которому во многом и обязан своим происхождением яркий художественный результат.

Парадоксы бытовых жанров этим не исчерпываются. Но и приведенных, думается, достаточно, чтобы сквозь них увидеть непростые закономерности «простой» музыки. Закономерности столь же специфические, сколь и свойственные музыке вообще.

Литература

1. *Битов А.* Фрагменты из книги «Айне кляйне арифметика русской литературы» // Новый мир. 1994. N 4.
2. *Рожновский В.* Китч – низкопробный или возвышающий? // Музыкальная академия. 1993. N 1.
3. *Лесневский С.* «Это черная музыка Блока» // Книжное обозрение. 1990. 23 ноября.

4. *Асафьев Б.* Опера как бытовое явление // Асафьев Б. Об опере: Избр. статьи. Л., 1976.
5. Словарь современного русского литературного языка. В 20 т. Изд. 2-е, перераб. и доп. Т. I. М., 1991.
6. Словарь русского языка. В 4 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 2. М., 1981.
7. *Трифонов Ю.* «Как слово наше отзовется...» // Новый мир. 1981. N 11.
8. *Бестужев-Лада И.* Семья вчера, сегодня, завтра. М., 1979.
9. *Лотман Ю.* Беседы о русской культуре. М., 1994.
10. *Панкин Б.* Строгая литература: Литературно-критические статьи и очерки. М., 1980.
11. *Петровский М.* «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984 N 5.
12. *Сохор А.* О массовой музыке // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. В 3 вып. Вып. 1. Л., 1980.
13. *Серов А.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 4. М., 1988.
14. *Васина-Гроссман В.* Вечер вокальных премьер // Советская музыка. 1984. N 8.
15. *Васина-Гроссман В.* Русский классический романс XIX века. М., 1956.
16. *Серов А.* Новоизданные музыкальные сочинения. Песни и романсы г. Балакирева // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 4. М., 1988.
17. *Чсредниченко Т.* Эра пустяков... // Новый мир. 1992. N 10.
18. *Шнитке А.* «Он не мог жить иначе...» (беседа с Т. Лебедевой) // Музыкальная жизнь. 1988. N 2.
19. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. М., 1978.
20. *Ливанова Т.* Русские поэты и вокальная лирика // Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): Справочник. В 2 вып. Вып. 1. М., 1966.
21. *Дунаевский И. О.* Выступления, статьи, письма. Воспоминания. М., 1961.
22. *Головинский Г.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков: Очерки. М., 1981.
23. Музыка быта в прошлом и настоящем. Сб. статей. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского государственного педагогического университета, 1996. С. 19 – 35.



ПСИХОЛОГИЯ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА



Личность музыканта – мало исследованная область в современной музыкальной психологии. То, что занятия музыкой накладывают на человека определенный отпечаток и что музыканты определенным и существенным образом отличаются от представителей других видов профессий – очевидно.

Польская исследовательница Тереза Ростовская в предлагаемой ниже статье, в которой описываются психологические особенности музыкантов, в своих исходных данных опирается на работы французского психолога Ле Сенна и итальянского психолога Мучелли.

В своей работе Т.Ростовская делится целым рядом интересными наблюдений и выявленных фактов. Однако с точки зрения современной психологии многие из них нуждаются в уточнении и в коррекции, например данные об особенностях музыкантов-холериков и музыкантов-сангвиников.

Тем не менее, считаем, что работа Т. Ростовской будет интересна многим профессионалам и любителям музыки.

Тереза Ростовская
профессор Высшей
Музыкальной Школы,
г. Варшава

ТИП ХАРАКТЕРА, КАК УСЛОВИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Вводные замечания

Проблемы психологических условий деятельности составляют основную сферу интересов современной психологии музыки. Тем не менее, до сих пор им посвящено срав-

нительно мало исследований, хотя изучение этой области является опорой и точкой отсчета для более углубленного проникновения в мир психологии музыки.

Заметим, что на протяжении предшествующего полувека в развитии музыкальной психологии очевидно преобладала проблематика, касающаяся, в основном, музыкальных способностей. Их изучение отмечено постоянством и целенаправленностью развития. Первоначально предметом исследования были простые слуховые способности – особенности восприятия первичных звуков и их созвучий.

Однако вскоре стало ясным, что слуховые способности, безусловно необходимые, все же не являются единственным фактором музыкального дарования. Подобное положение вещей повлекло за собой расширение предмета изучения одаренности, охватив такие психические факторы, как наблюдательность, внимание память, воображение, наконец, совокупность мыслительных способностей. Следует признать, что последние существенно влияют на развитие музыкальных способностей.

Немного позднее музыкальная практика выдвинула новые проблемы, касающиеся критериев пригодности к определенным видам музыкальной деятельности. Это обусловлено процессом дифференциации музыкальных специальностей, что, в свою очередь требует от кандидатов в музыканты обладания конкретными (профессиональными) способностями.

Хотя огромное значение черт личности для музыкальной деятельности не подлежит сомнению, но все же остаются открытыми такие проблемы, как, например, – в чем выражается специфика личности музыканта, какие черты характера или личности выделяют музыкантов из общей человеческой популяции. Далее, какие черты характера способствуют развитию музыкального таланта, а какие тормозят или затрудняют это развитие, приводя к снижению качества музыкальной деятельности в определенных специальностях и на разных этапах профессионального совершенствования?

Важность и актуальность вышеуказанной проблематики вырисовывается еще отчетливей в связи с тем фактом, что в

любом учебно-воспитательном процессе представление о типологии личности или характере составляет очень важную информацию для понимания индивидуальности ученика (студента). Такой типологический подход должен быть спроецирован и на конкретную форму музыкальной деятельности.

Это положение заслуживает внимания и потому, что в музыкальных школах индивидуальный подход в обучении чаще всего либо чрезмерен, либо ограничен. Если бы формирование индивидуального подхода к конкретному учащемуся происходило должным образом, то эффективность педагогического труда возросла.

Учитель должен обладать знанием черт, которые обусловлены спецификой личности, равно как и тех черт, которые положительно или отрицательно «участвуют» в обучении конкретной музыкальной деятельности. На практике, однако, трудно реализовать этот постулат, хотя бы по той простой причине, что в литературе данный вопрос мало разработан.

Проблематика и метод исследования

Принимая во внимание потребности музыкальной педагогики, предпримем исследование вероятных зависимостей между структурой характера и музыкальной деятельностью студентов высших музыкальных школ. Представляется, что в качестве основополагающей концепции характера для такого рода исследования может быть с успехом использована типология характеров школы Ле Сенна¹. Как известно, эта современная и довольно широко распространенная типология наиболее полно схватывает структуру характера. Важно и то, что указанная типология является открытой, способной учитывать новые исследования по проблематике характера.

Ле Сенн выделяет в психической жизни человека три уровня. Нижний уровень – характер, наивысший – личность, в то время как промежуточным уровнем является индивидуальность. Поскольку далее в статье будет рассматриваться только характер, представляется нелишним панорамное освещение понятия характера в русле школы Ле Сенна.

¹ *La Senne, R.* La Traite caracterologie suivie de presice d'ideologie. Paris. 1973. P.9-17.

В понимании этого термина заметна определенная эволюция. Сам Ле Сенн определяет характера как совокупность врожденных предрасположенности [dispozisyj], которая создает психологический облик человека.

Г. Бергер, ведущий представитель школы, оценивая влияние среды, определяет характер как центр личности¹. В этом смысле характер выступает базовой структурой, на которую наслаиваются влияния окружения.

Р. Мучелли, дополняя вышеуказанное понимание характера, утверждает, что характер есть совокупность структурно организованных потенциальных сил человека, которые могут реализовываться едва ли не тысячью различных способов, в зависимости от среды, конкретной ситуации, возраста и опыта личности².

Очевидно, что главные представители школы Ле Сенна, в общем, единодушны в том, что характер наследуем и в своей специфике неизменен, несмотря на то, что сильные и разнообразные возможности развития проявляются в зависимости от реального влияния среды. При этом, однако, ход такого развития соответствует закономерностям, присущим данному типу характера.

Тип характера, согласно упомянутой школе, создается тремя главными диспозициями (и каждая имеет два полюса), а именно – *эмоциональностью, активностью, реактивностью*.

Реактивность (в характерологическом плане) можно кратко определить как предрасположенность к быстрому или же к медленному угасанию реакции на испытанное воздействие. Исходя из различий во времени длительности психической реакции, выделяют две модальности реагирования: *первичную* (низкая реактивность) и *вторичную* (высокая реактивность).

Первичная характеризуется: быстрой реакцией; «присутствием» в отношении того, что становится актуальным в среде (окружении); легкостью и быстротой приспособления к неожиданным, ко всяким изменениям; высокой скоростью развертывания

¹ *Berger G.* Traite pratique d'analyse du character. Paris. 1963. P. 15-17.

² *Mucchielli, R.* La Caracterologie L'age scientifique. – Neuchatel, 1961 – P.25.

реакции на стимулирующее возбуждение, а с другой сторону столь же быстрым возникновением таких реакций или каких-либо впечатлений. У личности т.н. *первичного* типа реакция, следовательно, быстрая и краткая, часто целиком ситуативная.

Вторичность (как модальность реакции), наоборот, характеризуется реакцией долговременной, а часто отсроченной на длительное время; своеобразной отстраненностью субъекта в отношении того, что происходит сейчас, а иногда как бы частичным «отсутствием» в настоящий момент в пользу прошедшего, и даже весьма отдаленного; трудностям и избирательностью приспособления к новой среде, ко всяким непредвиденным переменам – главный из доводов сильной привязанности к собственным убеждениям, собственной иерархии ценностей и целей, устремленных, порой далеко в будущее, кроме того, появлением некоторого (вероятного) латентного периода между моментом испытываемого возбуждения и возникновением реакции на него.

Реакция т.н. вторичной личности является медленной, но одновременно очень взвешенной и устойчивой. Вторичность в большей степени, чем первичность, увязывается с высокой степенью упорядоченности, систематичности, целеустремленности и планомерности деятельности личности.

Следует заметить» что черты, связанные с первичным, либо со вторичным типами реагирования, модифицируются через другие сопредельные диспозиции, главным образом, – через эмоциональность и активность. Так, например, у личности эмоциональной вторичного типа, реакция – в силу высокой эмоциональности может быть быстрой, но одновременно более взвешенной, адекватной и целевой, чем у личности эмоциональной и первичного типа.

Взаимосвязи между этими тремя диспозициями становится основой выделения восьми типов характера: *невротического, сентиментального, холерического, пассионатного, сангвинического, флегматического аморфного, апатичного*. Соответственно, своеобразие характера в пределах конкретного типа существенно зависит от степени выявленности тех или иных черт¹.

¹ Berger G. op.cit., P, 22-28, 51-105.

Зависимость между типами характера и «восприимчивостью» к музыкальной деятельности, которая вероятнее всего существует, постараемся показать на основе анализа результатов исследования, проведенного в группе из 100 человек студентов отделений инструментального исполнительства и музыкального воспитания музыкальных вузов в Польше».

Первоначально предполагалось установить, насколько типологический метод применим в музыкальной педагогике, а именно:

- 1) доминирует ли определенный тип характера среди студентов, посвятивших себя профессиональной музыкальной деятельности;
- 2) каких пропорциях представлены среди музыкантов различные типы характера;
- 3) можно ли утверждать, что основные предрасположенности, входящие в структуру характера, оказывают позитивное (или негативное) влияние на музыкальную деятельность личности?

В поисках ответов на поставленные вопросы, мы пользовались аналитическим опросником Бергера, применяющимся для изучения структуры характера. Кроме того, мы использовали анкету собственной разработки, при помощи которой собрали немало информации об изучаемой группе.

Музыкальные способности испытуемых специально не оценивались. Удачно сданные вступительные экзамены и сам факт обучения в Высшей музыкальной Школе принимался как критерий, позволяющий допустить, что испытуемые студенты обладают необходимым уровнем музыкальных способностей. Опросы проводились полностью анонимно. Исследование осуществлялось таким образом, чтобы группа соответствовала условию случайной выборки и была бы в равной мере представительной с точки зрения соотношения полов.

Принимая во внимание возможную неточность количественного выражения результатов нашей анкеты, мы ограничились анализом мотивов, которыми руководствовались

кандидаты при выборе музыкального образования, – с точки зрения любопытного их расклада.

Оказалось, что отчетливо доминирующим мотивом был интерес к музыке (у 69,9%). Другим по значимости был мотив родительского влияния (у 18,6%), понимаемый здесь как наследуемая семейная традиция музыкальной деятельности. Остальные мотивы (влияние среды сверстников, потребность в получении знаний, в материальной выгоде) значительно в меньшей степени обуславливают выбор именно музыкального образования (всего у 11,5%).

Суммируя, можно утверждать, что подавляющее большинство студентов при выборе высшего музыкального образования руководствуется вполне зрелыми мотивами.

Интерпретация полученных результатов

В целом ответ на вопрос, проявляется ли доминирование определенного типа характера среди студентов, посвятивших себя профессиональной музыкальной деятельности, и как оно связано с последней, дает количественный, а затем и качественный анализ экспериментального исследования студентов высших музыкальных школ.

Тип характера	Количество в процентах
Пассионарный	46
Сентиментальный	21
Флегматичный	11
Холерический	11
Невротический	5
Сангвинический	4
Апатичный	1
Аморфный	1

Как видно из таблицы, количественный анализ с собранного материала даёт очевидный результат. Наиболее многочисленной группой являются представители пассионарного

(46% а втором месте в количественном отношении – сентиментальный типа (21%)

Третье место в равной степени | занимают тип флегматика и холерика. Остальные четыре типа: холерический, невротический, сангвинический, апатичный и аморфный представлены лишь единичными случаями (всех вместе их не более 11%)

Такой внутренний расклад с отчетливым преобладанием пассионарного типа характера, отчасти объясняется тем, что исследуемой группой были студенты высшей школы. Так, согласно проведенным ранее исследованиям школы Ле Сенна, именно пассионарный тип характера наиболее предрасположен к преодолению трудностей, связанных с учением.

Однако более весомый аргумент дает качественный анализ основных диспозиций, которые входят в структуру характера пассионарного типа. Такой анализ показывает, что пассионат – это обычно тип с наивысшим уровнем способностей. Отсюда, естественно, вывод о том, что основополагающие диспозиции характера, а именно эмоциональность и вторичность реакции, достигают у пассионатов величины, по крайней мере, выше средней.

Так как эмоциональность, равно как и активность, являются источником энергии не только собственно эмоциональной, но и так называемой реализаторской, то они позитивно и эффективно определяют отношение пассионатов к формам их деятельности.

Зато вторичность реакции обуславливает постоянство, согласованность и последовательность в осуществлении предпринятых действий. Это происходит, в основном, из-за того, что вторичность делает возможной мобилизацию всех видов энергии и привлечение разнообразных средств, что необходимо для фактического осуществления взятой на себя задачи.

Характерная черта пассионария – это какой-либо жизненный план, страсть, которые становятся путеводной ценностью его жизни и придают ей принципиальный смысл.

Отсюда поведение пассионария отличается не только высокими, но и нередко очень высокими амбициями, а также в равной мере цельностью, систематичностью и значительной последовательностью. Эффективность его деятельности в большой степени зависит именно от конструктивности амбиций, – его главной движущей силы, которая, в соединении с выдающимися способностями, может побуждать его к неординарным поступкам.

Пассионарий идет к своей цели последовательно, с незаурядным постоянством, даже упорством, которое иногда, – в крайних случаях, – граничит с агрессией. Ведь для пассионария наибольшее зло – быть побежденным. Чего он не хочет и не может себе позволить, стремясь и дальше оставаться самим собою. Поэтому он не отступает обычно перед трудностями, которые встречаются в ходе реализации самостоятельно предпринятого, но не навязанного дела, трудности лишь подстегивают к их преодолению.

Пассионарий умеет использовать свойственную ему энергию, направляя свои усилия к намеченным целям. Благодаря этому его высокая активность не распыляется, а, как правило, концентрируется на определенной задаче.

Немаловажно то, что пассионарию присущи большая трудоспособность и высокая степень вовлеченности в реализацию главных ценностей и дальних целей. В своих поступках он опирается на зрелую, организованную иерархию ценностей и целей, которые старается последовательно осуществлять. Вообще, пассионат очень требователен к самому себе и к другим.

Он в состоянии ограничить личные потребности до необходимого минимума, если только это будет способствовать решению взятой на себя задачи. Можно утверждать, что исходным императивом самосохранения для пассионата является какая-либо задача, ценность, идея, нередко великого значения¹.

¹ Berger G., op. cit. P. 49-50, La Senne, R. op.cit. - P. 372-374.

Очерченный профиль черт пассионария, благодаря применению характерологической дедукции, создаёт важный контекст, позволяющий объяснить ряд факторов, касающихся изучаемой группы. Тип пассионарного характера не случайно чаще других встречается среди студентов высшей музыкальной школы. Отчасти потому, что сам характер обучения, и особенно будущая профессиональная работа» положительно коррелируют с типичными для пассионатов чертами.

Так, потребность общей, иногда длительной мобилизации психической и физической энергии, а особенно сохранение максимального эмоционального напряжения в ходе исполнения произведения» возможно, в наибольшей степени реализуются пассионария.

Известно, что эти качества необходимы как условия хорошего исполнительства, а возможно и более того, – профессиональных успехов музыканта. Далее, аскетизм жизни артиста-музыканта, складывающийся на фоне таких его свойств, как работоспособность, систематичность, упорство в стремлении достичь соответствующего уровня музыкального мастерства – все это присуще пассионатному типу характера.

Объяснение факту репрезентации пассионарного типа среди студентов инструментальных специальностей и отделения музыкальной педагогики можно найти и в особенностях структуры его характера. Эти особенности заключаются во всесторонности его способностей, благодаря чему он может быть в равной степени хорошим теоретиком и практиком, а также хорошо себя чувствовать в области и точных, и гуманитарных наук. Обстоятельство немаловажное, поскольку связано с многоаспектностью музыкальной деятельности.

Над всем этим остается понимание того, что для творческих артистов-музыкантов музыка, как род деятельности, становится страстью их жизни, для реализации которой они готовы отдать очень многое. Богатое и дифференцированное устройство психики лиц, отнесенных к типу пассионариев, оказывается положительно связанным с совокупностью задач обучения, и шире – с профессией музыканта.

Необходимо также добавить, что если пассионарий выбрал это направление и связанную с ним деятельность добровольно и осознанно, то существует большая вероятность успешного окончания учебы и добросовестного, даже творческого выполнения своего профессионального долга.

Напротив, в случае недобровольного выбора, нужно считаться с вероятностью того, что пассионарий, хотя и закончит учебу, но позднее будет пытаться реализовать себя в таком роде деятельности, который более соответствует его внутренним потребностям и ценностям.

К примеру, в изучаемой группе значительное большинство пассионариев (56%) начали музыкальное обучение, руководствуясь как главным мотивом увлеченностью музыкой и музыкальными традициями семьи (33%). Такой подход предопределяет хороший прогноз профессионального будущего.

Вторым по частоте проявления в изучаемой группе (21%) является *сентиментальный* характерологический тип. Речь здесь идет о личности, которую отличают высокая эмоциональность, низкая активность и вторичность (как модальность реакции). Опираясь на характерологическую дедукцию, можно представить основные особенности, которые отличают представителей этого типа.

Прежде всего, заслуживает внимания факт относительно высокой численности сентиментального типа среди студентов, что и подтверждают результаты проведенного исследования. Некоторое объяснение тому дает качественный анализ структуры характера сентиментального типа. Представители сентиментального типа являются вообще личностями весьма амбициозными, с высоким уровнем устремлений, а также с богатым спектром способностей¹.

Однако низкая активность, выступающая базовой диспозицией структуру характера этого типа, предопределяет то, что эти высокие устремления остаются нередко лишь в сфере мечтаний. Никогда большие, амбициозные задачи,

¹ La Senne, R. op.cit. - P. 269 -274.

которые ставит перед собой сентиментальный тип, не бывают реализованными до конца, либо – на более или менее таком уровне, в котором он был бы заинтересован сам, равно как и его окружение.

Так, из-за нерешительности сентиментальному типу недостает веры в собственные возможности, а потому – в силу переживаемого чувства неполноценности сентиментальный тип часто, вместо конкретных действий погружается в мир мечты.

Данный тип вообще более других подвержен мечтаниям. По указанным причинам сентиментальные личности достигают, в целом, меньших результатов в обучении, нежели пассионарные, нередко при равных интеллектуальных способностях¹.

Возможность снижения результатов угрожает сентиментальным в особенности тогда, когда деятельность противоречит их потребностям. В изучаемой группе, как следует из анализа данных анкетирования, почти 71,5% сентиментальных получает музыкальное образование исходя из своих музыкальных интересов, 11,5% – в силу семейной музыкальной традиции. И только 11% под влиянием случайного воздействия окружения.

Эти обстоятельства очень важны, если иметь ввиду вероятность завершения обучения. Можно предполагать, что увлеченность будет компенсировать низкую активность в общем балансе мотиваций, необходимых для реализации задач, связанных с музыкальной деятельностью.

В этом контексте одно практическое замечание: в педагогическом процессе желателен такой подход, который укрепил бы доверие студента к самому себе и веру в собственные возможности, а также помог бы ему в преодолении комплекса неполноценности.

С другой стороны, факт относительно высокого количества сентиментальных именно в группе студентов музыкальных учебных заведений далеко не случаен. Ибо специфические черты, входящие в структуру характера

¹ Berger G., op. cit. P. 42-45, La Senne, R. op.cit. - P. 246-249.

сентиментальных (что довольно часто считают проявлением музыкальных склонностей) в некоторых случаях также создают соответствующее устройство психики, которое делает личность способной к освоению профессии музыканта.

Очень важная здесь общая высокая эмоциональность, дополнительно – более чем у других типов – питаемая воображением. То же самое можно сказать об усиленной склонности к саморефлексии, а также обще о богатой, но наполненной противоречиями, внутренней жизни сентиментальных¹.

Выше упоминалось об особенностях, предполагающих представителей этого типа к художественной деятельности разного рода, в том числе музыкальной.

Следует, однако, подчеркнуть, что для сентиментальной личности предпочтительными родами художественной деятельности являются такие, где можно воссоздать, передать, каким-либо образом «проецировать» вовне свое внутреннее состояние. И именно музыкальная деятельность может успешно служить этим целям.

Сказанное касается в особенности тех сентиментальных, которые испытывают значительные трудности в словесном формулировании и речевом выражении своих внутренних переживаний и представлений, своего опыта. Последнее весьма существенно, если принять во внимание тот факт, что как раз сентиментальные отличаются от остальных типов наивысшим богатством и глубиной внутренних переживаний, и что впоследствии у них может появиться потребность поиска соответствующей формы для выражения внутреннего мира. Поэтому некоторые из них выбирают форму некоего «музыкального пересказа» своих психических состояний.

Обратим внимание на то, что представителей сентиментального типа более всего в группе студентов-инструменталистов (13%), нежели среди студентов музыкально-педагогического отделения (8%). Отчасти это может объяснить структура характера данного типа.

¹ La Senne, R. op.cit. - P. 218-236.

Сентиментальные – несмотря на малую активность, а также (а может быть и прежде всего) на сильную впечатлительность, деликатность и очень высокую восприимчивость к обиде, помноженные на высокое чувство долга и совести, – в целом неохотно выбирают те профессии, которые, в конечном счете, связаны с необходимостью контактирования с другими людьми и вообще со множеством людей. Не выбирают они также профессии, требующих решительных действий, временами даже жесткого поведения с окружающими.

Ничего удивительного в том, что некоторые сентиментальные (особенно с низкой активностью и очень высокой вторичностью реакции) избегают профессий, связанных с образовательной деятельностью в школе. Это подтверждает редким среди студентов сентиментального типа выбором специализации в области педагогики.

Напротив, данному типу характера соответствуют профессии, не требующие сильной инициативы. Ибо сентиментальные более настроены на воссоздание или исполнение, чем на инициирование или организацию. Предпочтительными для них профессиями являются связанные с «сидением», с выполнением работы в малой группе из одних и тех же определенных лиц, а также профессии, требующие значительной стабильности и регулярности, особой скрупулезности и старательности¹.

Не станем доказывать, насколько черты эти необходимы в профессии музыканта, особенно в инструментальном исполнительстве. Поэтому неудивительно, что студенты сентиментального типа чаще выбирали именно исполнительские специальности, нежели музыкально-педагогические, тем самым, до известной степени, страхуя себя от указанных выше профессиональных изъянов.

Из сказанного вытекает, что структура характера сентиментального типа представляется, с одной стороны, располагающей его представителей к занятиям музыкальной

¹ Deledalle, G. La Conduite, le travail et l'avenire de vos eleve savant leur caractere. // "La Characterlogie", 1968, №8, P.24.

деятельностью, а, с другой, – музыка для них является особым способом «исповедания» богатой в другом отношении психики.

Подчеркнем и такое примечательное обстоятельство, что для сентиментального типа низкая активность не становится непреодолимой преградой для интенсивных занятий музыкой (чего можно было бы ожидать).

Связано это с тем, что низкая активность успешно компенсируется соответствующим складом остальных диспозиций характера этого типа, что и становится благоприятным условием для музыкальной деятельности.

Представители характерологического типа *флегматика*, а именно, личности, структура характера которых определяется низкой эмоциональностью, высокой активностью и вторичностью, занимают по численности третье место (11%) в изучаемой группе.

Такое положение вещей не окончательно. Анализ структуры характера флегматика показывает, что высокая активность, а также высокая вторичность реагирования располагают представителей этого типа к принятию на себя важных задач, нередко даже задач очень высокой степени трудности¹.

К таким относится, несомненно, и получение высшего образования. Однако, обладая чаще всего теоретическим складом мышления и низкой эмоциональностью, флегматик обычно выбирает специальности, где требуются теоретическая ориентация и высокая степень обобщений.

Численность флегматиков на этих специальностях наивысшая, что подтверждается результатами других исследований. Флегматик, если исходить из реализации взятых на себя задач, располагает не только большими ресурсами энергии, но и проявляет при этом показательную систематичность и поразительную, необыкновенную настойчивость.

Приведенные данные частично объясняют факт присутствия флегматиков в музыкальных учебных заведениях, но не разъясняют, однако почему численность флегматиков на этих

¹ La Senne, R. op.cit. - P. 482-484.

специальностях относительно низка (11%). Одной из причин отсутствия высокой заинтересованности со стороны флегматиков в музыке вообще (а тем более в игре на инструментах) является низкая эмоциональность. Эта главная черта оставляет за пределами их жизненных интересов искусство вообще.

Флегматик выделяется относительно низкой восприимчивостью к эндогенному, равно как и к экзогенному, возбуждению, поэтому он безразличен и даже холоден в отношении таких воздействий, на которые другие обычно реагируют высокой впечатлительностью и заинтересованностью.

Существуют, однако, исключения: некоторым флегматикам присуща избирательная реактивность на определенный класс воздействий, как бы привилегированных, и здесь их впечатлительность, как и способность самовыражения, исключительно высока.

Это обстоятельство объясняет до известной степени, почему среди флегматиков оказывается определенный процент лиц, увлеченных именно музыкой, что подтверждается и результатами проведенного исследования. Укажем и на то обстоятельство, что обучение в Высшей музыкальной школе у большинства флегматиков мотивировано семейной музыкальной традицией (родительской увлеченностью музыкой). Не исключено, что именно пребывание «невывразительного» флегматика в окружении, богатом музыкальными впечатлениями, делает его более чувствительным именно к этой сфере.

Резюмируя, можно утверждать, – опираясь прежде всего на результаты эмпирических исследований и характерологические дедукции, – что флегматики, за некоторыми исключениями, не предрасположены к занятиям музыкальной деятельностью.

Подобная ситуация, хотя обусловленная другими причинами, складывается и в случае *холерика*. В структуру его характера входят эмоциональность высокая активность и первичность реакций. Представителей типа холерика составляет 11% изучаемой группы и занимают третье место, наряду с флегматиками. По причине высокой эмоциональ-

ности и высокой активности холерик обладает соответствующим психическим потенциалом, который позволяет ему с успехом получить высшее образование, а также заниматься искусством вообще¹.

Однако холерик выбирает обычно такие направления в учебе, которые готовят его к «динамичным профессиям, т.е. требующим продолжительного действия принятия решений, проявления инициативы, а также к тем, где сами по себе часто происходят текущие изменения. Холерик предпочитает житейские, практические профессии, в которых он соприкасается с множеством людей, где много говорят, где существует постоянная необходимость организаторских действий, раздачи указаний и т. п.

Если деятельность в сфере искусства в целом соответствует холерическому типу, то, пожалуй, более всего – литературная деятельность, например, написание повестей или драмы; в определенной степени ему также отвечает живопись. Ведь это области искусства, овладение которыми предоставляет наибольшую свободу деятельности и выбора средств выражения.

Столь широкая свобода не часто имеет место в области музыки. Холерик занимается музыкальным творчеством в меньшей степени, нежели музыкой вообще. Такое положение вещей – результат взаимодействия многих причин связанных со структурой его характера, главным образом, – взаимопроявления высокой эмоциональности и первичности реагирования.

Отсюда рождается у холерика постоянная, глубоко укорененная в психике потребность непрерывных перемен. Ничего удивительного, что действия холерика отмечены неустойчивостью, переменчивостью, а также явной нерегулярностью². Эти черты, в свою очередь, очень затрудняют, а иногда делают просто невозможной реализацию задач, связанных с музыкальной деятельностью.

¹ La Senne, R. op.cit. P. 314.

² Berger G., op. cit. - P. 46, La Senne, R. op.cit. - P. 324-336.

Определенные затруднения проявляются уже на этапе вступительных экзаменов, когда необходимы именно постоянство и регулярность работы.

Холерику не хватает также выносливости. Он очень нетерпелив, ожидает немедленных, непосредственных результатов го труда. Располагая большими резервами энергии, он постоянно спешит, не заканчивая одного дела, уже думает о следующем¹.

Исходя именно из такого склада черт, представители холерического типа сталкиваются с очень существенными трудностями овладения мастерством игры на инструментах, где желаемый эффект достигается обычно после длительного периода напряженных усилий.

Те же самые трудности сохраняются и позже, при систематичном разучивании целых партий в исполняемых: произведениях. И без того трудную ситуацию дополнительно усугубляет то обстоятельство, что холерик, из-за большой изменчивости помыслов и влечения ко всему новому, неохотно занимается каким-нибудь делом собственно исполнительного плана². А ведь музыкальная деятельность инструменталиста или педагога, в большинстве случаев именно исполнительного плана. Ничего удивительного, что холерик редко занимается такого рода деятельностью.

Но все обсуждаемые черты лишь схематично объясняют, почему представители холерического типа редко выбирают музыкальную деятельность, в особенности игру на инструментах. Те же, кто выбрал исполнительскую специализацию, как это вытекает из данных анкеты, не удовлетворены конечным выбором. Данные анкетирования также показывают, что по складу характера холерика более соответствующим музыкальной педагогике, где данный тип представлен чаще.

Главную причину этого нужно усматривать в том, что в музыкальной педагогике холерик имеет дело, прежде всего,

¹ Mucchielli, R. op.cit., P.215.

² La Senne, R. op.cit. - P. 324-326..

с сообществом людей, на которых может разнообразно воздействовать. Здесь холерик обретает большие возможности для разрядки своей «изливающейся» эмоциональности, снedaющей его тревожности, а также потребности в социальных контактах.

И все же, как вытекает из вышеприведенных анализов, музыкальная деятельность не становится для большинства холериков оптимальной и типичной формой профессионального труда.

В отношении остальных типов характера – *невротического* (5%), *сангвинического* (4%), *апатичного* (1%) и аморфного (1%) анализ и интерпретация данных не проводились из-за очень малой их численности в исследуемой группе.

Однако, применяя характерологическую дедукцию, можно допустить, что психические диспозиции, связанные со структурой характера этих типов, в первую очередь, низкая активность (кроме сангвиника) – не оказывают существенного влияния на реализацию деятельности с высоким уровнем трудности. Сказанное касается также музыкальной деятельности.

Базовые диспозиции структуры характера становятся основанием следующего этапа интерпретации. Опираясь на полученный эмпирический материал, постараемся выявить связь между основными диспозициями и выбором направления в музыкальном обучении. В частности, следует ответить на вопрос, какие диспозиции наиболее однозначно создают благоприятные условия для музыкальной деятельности.

Из проведенного количественного анализа свойств вытекает, что основная диспозиция характера, а именно *эмоциональность*, наиболее типична для изучаемой группы.

Оказывается, что почти 83% всех исследованных индивидов характеризуются высокой эмоциональностью, из которых 49% составляют студенты исполнительских специализаций, а 34% – студенты музыкально-педагогической специализации. Именно такая роль эмоциональности и ее расклад в изучаемой группе не случайны. Музыкальные

психологи вообще склонны подчеркивать неразрывность эмоциональности и музыкальной деятельности, как творческой, так и исполнительской.

Значение эмоциональности особо выделяется там, где музыкальная деятельность рассматривается в генетическом аспекте. В этом случае эмоциональность достигает ранга необходимого, но недостаточного условия для музыкальной деятельности. А потому в характерологическом плане эмоциональность, рассматриваемая как резерв нервно-психической энергии данного типа характера, а также как степень мыслимого и легкого ее расходования, – обуславливает высокую восприимчивость, и, соответственно, длительный временной отрезок проявления реакции на конкретное воздействие.

Понимаемая таким образом эмоциональность связана со склонностью к сильной психической реакции при воздействии даже слабых раздражителей, а также с легкостью проявления торможений в очень динамичном характере. Что более важно, эмоциональность связана со способностью к психическому самовозбуждению. И, в свою очередь, эта особенность находится в тесной связи с деятельностью исполнительской, а тем более, – творческой.

Кроме того, эмоциональность, будучи потенциальной нервно-психической силой, может проявляться как в осуществлении, так и в усилении целостного действия. Тогда она становится некоей разновидностью приводной силы для проявления глубоких переживаний, например, вдохновения.

Высокая эмоциональность делает возможным неоднократное появление продолжительного нервного и психического напряжения, иногда граничащего с трансом. Нередко следствием высокой эмоциональности является какая-нибудь «страсть», которая долгое время обуславливает и поддерживает деятельность, вопреки сильному расходу энергии и необходимости преодоления препятствий.

Рассмотренные аспекты поведения обусловлены эмоциональностью, находящейся в тесной связи с музы-

кальной деятельностью в целом, в том числе и с игрой на инструментах.

Музыкальные стимулы, которые для лиц неэмоциональных не имеют особого значения, для высокоэмоциональных индивидов представляют особый смысл и могут вызывать богатые психические реакции. Речь идет здесь, главным образом, о таких реакциях, которые необходимы, собственно говоря, для исполнения музыкальных произведений, для активного восприятия, для сочинения.

С другой же стороны, нижний уровень эмоциональности (понимаемый здесь как неэмоциональность) связывают с высокой стабильностью функционирования нервной системы, повышением порога чувствительности к внешним и внутренним раздражителям, увеличением сопротивления к проявлению глубоких волнений, усилением стабильности сознательно переживаемой сути вещей.

Неэмоциональные личности более склонны к абстракции, к высокой степени объективности в понимании и переживании действительности. Они также проявляют больший интерес к теоретическим системам, иногда с высоким уровнем обобщения¹.

Такого рода устройство психики не располагает к активным, а тем более, к творческим занятиям музыкой. Неэмоциональным личностям более подходят роды деятельности, к которым готовятся студенты музыкально-педагогической специализации. Здесь в большем объеме штудируют теорию музыки, нежели готовятся к практическому возделыванию этого искусства.

Итак, эмоциональность – как основная диспозиция характера, – представляется (в свете эмпирических данных и с позиций характерологической дедукции) психическим свойством важнейшего значения для занятий музыкальной деятельностью.

В этом контексте напрашивается вывод о том, что высокий уровень эмоциональности можно трактовать как пред-

¹ La Senne, R. P.65-72, Mucchielli, R. op.cit., op.cit. - P. 120.

посылку успешности музыкальной деятельности, и, по меньшей мере, как критерий соответствия при отборе кандидатов в высшую музыкальную школу¹.

Этот критерий может оказать определенную помощь при выборе инструментальной специализации в сравнении с какой-либо иной, где студенты, а позднее – молодые специалисты, могли бы соприкасаться с активными занятиями музыкой.

Для целостности поведения личности очень важно соединение эмоциональности с *высокой активностью*. Оказывается, что в изучаемой группе 72% индивидов отличает именно высокая активность. Опираясь на этот факт, можно выделить связь более широкого плана: более активные личности чаще увлекаются музыкальной деятельностью.

В этом направлении выдвинем общее предположение. Относительно часто (57%) в изучаемой группе проявляется соединение *вторичности и активности*. Это соединение важно постольку, поскольку устройство психики, будучи его следствием, может стать одним из существенных условий художественного творчества.

Личности одновременно вторичные и активные нередко уже очень рано, в юности, выдвигают большие и смелые проекты, которые реализуются позже, в зрелом возрасте. Обычно это личности с амбициями и, в большей или меньшей степени, творческие, весьма часто решительные и последовательные в своих действиях². Из людей именно с такими свойствами психики, между прочим, в необходимых случаях возможно отбирать композиторов, дирижеров, будущих виртуозов-инструменталистов или вокалистов.

Первичность (как низкая реактивность), напротив, из-за комплекса объективно обусловленных черт, нацеливает личность, главным образом, на сиюминутность, а именно, на то, что происходит в данный момент. Вследствие этого первичные личности демонстрируют далеко идущую переменчивость в действиях.

¹ Mucchielli, R. op.cit., P.122 -124.

² Berger G., op. cit. - P. 137.

Однако, с другой стороны, первичность может создавать соответствующие психические диспозиции для музыкантов-исполнителей, которым необходимо именно чувство сиюминутности, особой эластичности в действиях, согласно требованиям или условиям момента, хотя бы в плане изменений темпа, ритма, настроения и т. п. в музыкальных произведениях. С первичностью связана также высокая восприимчивость к импровизационности действий¹. Эти обстоятельства частично объясняют тот факт, что 21% изучаемой группы – лица с первичностью реакций.

Оказывается далее, что с точки зрения реактивности можно говорить о выраженном *превалировании* вторичной реактивности над первичной. Именно вторичность становится весьма важным условием для музыкальной деятельности в целом, а для творческой музыкальной деятельности условием просто необходимым.

Выводы

1. Среди студентов Высшей музыкальной школы ярко проявляется выраженная и показательная *дифференцированность* типов характера.

2. Если исходить из логики устройства психики, а также из профессиональных требований, то из восьми типов характера наиболее соответствующим музыкальной деятельности выступает тип *пассионата*. Его доминирование среди студентов высших музыкальных школ обозначилось на основе полученных данных очень явно.

3. Наиболее важными для музыкальной деятельности основополагающими диспозициями характера, как можно заключить, являются высокая *эмоциональность* (83% испытуемых), далее, *вторичность реакции* (79%) и, наконец, *активность* (72%). В исследованной группе чаще всего представлены такие типы, структура характера которых объединяет именно эти диспозиции.

4. Отсюда – следствие более общего плана. Типология характеров школы Ле Сенна, соответственным образом адап-

¹ La Senne, R. op.cit., - P.92-95, Mucchielli, R. op.cit. - P. 139-140

тированная, может оказаться полезной в сфере музыкальной педагогики и методики. Особую пользу могло бы оказать ее применение при отборе абитуриентов для средних и высших музыкальных школ. Не исключено, что некоторые показатели этой типологии также могут быть пригодны в отборе для конкретных форм профессиональной музыкальной деятельности.

Примечания

1. *Teresa Rostowska*. Typy charakteru jako uwarunkowania dzialalnosci muzycznej // Muzyka, №1, 1980, S. 25-43.

2. См. об этом так же: Б.М. Теплов. Психология музыкальных способностей. // Теплов Б.М. Избр. психол. труды в 2-х тт. М., 1985.

3. Ле Сэнн Рене (1882 -1954) – французский философ, занимавшийся проблемами духовного рационализма и морали, а также психологией характера и личности.

4. Бергер Гастон (1896-1960) – французский философ и психолог.

5. Известный польский психолог Я. Стреляу называет голландских психологов Г. Хейманса и Е. Вирсме авторами теории темперамента, опирающейся на выделение трех характеристик – эмоциональности (измеряется частотой и силой эмоциональных реакций по отношению к ситуациям их вызвавшим), активности (отражает способ выполнения действий проведения досуга и т. П.) и первичной – либо вторичной функции. На этой основе авторы выделяют восемь типов темперамента, названия которых совпадают с теми, что указаны в школе Ле Сенна. [Heymans U., Wiersma E. D. Beitrflge zur speziellen Psychologie auf Grund finer Massenuntersuchung. – «Zeitschrift für Psychologies, 1906, NN 42, 43; 1907, N 45; 1908 NN 46, 49; 1909 N 51.]

См.: Стреляу Я. Роль темперамента в психическом развитии. / Пер. с польск.- М., 1982. – С. 40-41.

6. Следует оговориться, что используемые автором статьи термины не имеют удовлетворительного перевода на русский язык.

В оригинале два типа реактивности называются как *prymalnosć* (букв, первичность) и *sekundornosć* (вторичность). В изложении теории темперамента Г. Хейманса и Е. Вирсме (у Я. Стреляу) переводчик использует термины «первичная функция» и «вторичная функция», которые также несовершенны по лингвистической форме с точки зрения русского языка. Общие контуры психоло-

гических характеристик, объединяемых всеми этими понятиями совпадают. Вот как они даны в пересказе Я. Стреляу:

«Люди с сильной первичной функцией сильно и немедленно реагируют на происходящее, но реакция их быстро угасает (этот тип, по Г. Айзенку, аналогичен экстравертам). Люди такого типа импульсивны, находятся в постоянном контакте с окружением. [Ср.; у Т. Ростовской характеристики первичности.]

У лиц с выраженной вторичной функцией первоначальная реакция слабо выражена, но постепенно усиливается и сохраняется длительное время. Тип аналогичен интровертам. Это – серьезные, спокойные, выдержанные, замкнутые, педантичные, добросовестные, склонные к депрессии люди. [Ср. у Т. Ростовской характеристики вторичности.] См.: Стреляу Я., цит. изд., с. 40.

Можно думать, что столь неловкие для русского уха словесные формы обусловлены тем, что авторы имеют в виду непосредственность, произвольность психической реакции одних людей (отсюда – ее первичность) и опосредованность, отсюда отсроченность, вторичность реакции у других людей.

Тем не менее, мы сочли необходимым при переводе сохранить в тексте Т. Ростовской «первичность» и «вторичность» как именованья особого рода модальностей реакции или стилей реактивности.

7. Мы сочли необходимым при переводе на русский язык слова *passionat* искать ему особый терминологический эквивалент. Музыкально-семантическое поле этого слова как раз счастливо соответствует художественно-личностным особенностям описываемого здесь типа характера.

8. Судя во всему представители апатичного и аморфного типов должны быть малочисленны в общей человеческой популяции.

9. В. П. Морозовым предложен метод диагностики музыкально-творческой одаренности певцов с помощью измерения т.н. эмоционального слуха. См.: Морозов В., Нестеренко Е. Составляющие таланта // Сов. музыка», 1989, М1. – С. 78-79

Редакция Т. Титовой. Редакция перевода и примечания М. Старчеус.

Источник: Альманах музыкальной психологии (HOMO MUSICUS) / Ред.-сост. М. С. Старчеус; Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского.—М., 1994



Кирнарская Д.К.,
доктор психол. наук,
проректор по науке
РАМ им. Гнесиных

«HOMO MUSICUS»

Человеческий род привык торжественно и по-латыни называть себя *Homo Sapiens*, Человек Разумный. Этим названием он выделяет себя из немыслящей природы и делает себя ее властелином. Однако *Sapiens* человек стал довольно поздно, и так же поздно появилась наука – свидетельство полного развития его умственных сил.

Искусство и музыка старше науки и старше мышления: в искусстве человек выражает свое отношение к природе и жизни, в искусстве мысль растворена в чувстве и слита с ним нераздельно – искусство как творческое самовыражение человека и способ его взаимодействия с миром возникло раньше абстрактного мышления и раньше науки. А это значит, что человеческий мозг формировался сначала в рамках художества – песен, плясок и ритуалов; он формировался тогда, когда человек покрывал стены пещер магическими рисунками, мозг формировался тогда, когда человек слагал стихи и пел песни, и только потом, через многие тысячелетия этот же самый мозг вычислил ход планет, проник в тайны вещества и познал законы эволюции живой природы.

Homo Musicus, Человек Музыкальный, слушающий музыку, сочиняющий и исполняющий ее, старше чем *Homo Sapiens*. Человек музицировал еще тогда, когда он не умел измерять и вычислять и понятие числа только брезжило в его уме; он музицировал тогда, когда он не мог для каждого события в природе – дождя, засухи и града – найти его причину. Он музицировал и тогда, когда он не умел еще обрабатывать землю и не умел строить суда, пересекающие моря.

Музыка уже в глубочайшей древности была средоточием чувств и мыслей человека, Музыка помогала ему общаться

с ближними, она участвовала в открытии Слова, потому что явилась раньше его. Еще не было математической науки, но в музыкальном ритме сущность пропорций, симметрии и отношения единиц времени уже открылись человеку; еще не было геометрии, но в мелодиях, которые пел человек, уже было представление о существовании верха и низа, о разных «точках пространства», которые обозначали разные по высоте звуки. Древнейший человек мыслил с помощью музыки еще до того, как открыл абстрактное мышление и научился пользоваться понятиями. Умственные навыки человека на протяжении тысячелетий складывались в рамках искусства Музыки с тем, чтобы потом отделиться от нее.

Цивилизация признала выдающуюся роль музыки в становлении человеческого мозга. Древние греки говорили о гармонии небесных сфер, считая, что в космосе звучит музыка и выражает его законы: не понимая и не зная музыку, нельзя понять и природу. Древние китайцы считали музыку формулой мира, уподобляя отношения звуков отношению любых величин, вещей и предметов.

В европейском средневековье музыка наряду с геометрией и астрономией входила в число наук. Музыка человека никогда не отделяло от мышления, считая ее частью мышления и в некоторой степени его источником. Мышление и мыслительные операции – сравнение, установление отношений, анализ и синтез, разложение на части и объединение в целое – органично присутствуют в музыке, и вполне возможно, эти умственные навыки из музыки перешли в царство абстрактной мысли, перекидывая психологический мост между миром искусства и миром науки, между миром эмоционально-чувственного мышления и мышления абстрактно-логического.

Музыка и Мысль близки и нераздельны: вторая явилась из первой, формировалась в ее недрах на протяжении всего процесса филогенеза, и человек, желающий сформировать свое мышление природным образом, желающий вернуться к психологическим истокам мышления и дать ему прорасти

естественно, неизбежно должен обратиться к музыке. Он должен стать Homo Musicus для того, чтобы в будущем превратиться в Homo Sapiens: таков был процесс эволюции человеческого мозга, и нет ничего правильней, чем в воспитании своих умственных сил припасть к музыкальному истоку. Мыслить в музыке и отталкиваться от музыки легче, чем без нее; научиться мыслить в звуках и затем перенести свое умение на другие сферы – это психологически органично, поскольку опирается на естественный ход эволюции. Так формировался человеческий род, и так же может формироваться мышление каждого отдельного человека, сознающего себя продуктом эволюции человеческого рода и продолжателем его традиций.

Музыка и школьная наука

На протяжении столетий в развитии европейской культуры «музыкальный акцент» продолжал существовать и активно участвовать в процессе образования: в университетах средневековой Европы и в университетах эпохи Возрождения музыку изучали наряду с другими, более «полезными» науками. Перелом произошел в XVIII веке, когда божественное отступило перед земным, духовное перед практическим, и человек стал думать о «презренной пользе» гораздо больше, чем о формировании самого себя. Усилия вкладывались в знания, умения и навыки, а развитие способностей и умножение умственных сил считались второстепенным делом.

В индустриальную и пост-индустриальную эру общество стало свидетелем небывалого расцвета науки, и стало приписывать его правильной, «прагматической» постановке образования. При этом общество забыло самое главное: человеческий мозг эволюционирует медленно, и таланты, которые мы наблюдаем сегодня и наблюдали вчера есть плод генетического развития, которое совершалось в течение многих столетий до наблюдаемого расцвета.

Это означает лишь то, что расцвет научного мышления и умственной одаренности можно приписать системе образования предшествующих столетий, в недрах которой фор-

мировалась природа мышления современного человека – в гораздо большей степени его умственные ресурсы проистекают из генетически накопленного мыслительного багажа, нежели из того непосредственного процесса образования, в рамках которого он сложился.

Во второй половине XX века наряду с гигантскими успехами науки и промышленности общество столкнулось с некоторой «механизацией» мышления, с его формализацией. В современном обществе возобладала «исполнительская», а не творческая тенденция по отношению к человеку. Он воспринимается как субъект, действующий по инструкции и умеющий выполнять ограниченный набор операций, но этот набор он выполняет очень хорошо поскольку «натаскан» на его выполнение.

Отношение к себе как к функции возобладало среди молодежи, значительная часть которой утратила вкус к творчеству и творческому самовыражению, предпочитая усваивать положенные инструкции, не тратить себя на творческое напряжение и расширять насколько возможно свой досуг.

В отдаленной перспективе подобная философия может привести к вырождению и утрате человеческим родом своего творческого потенциала: человек, не мыслящий себя как самостоятельную духовно-творческую единицу, перестает продуцировать идеи, перестает быть двигателем культурного и цивилизационного роста. «Общество потребления» опасно чрезмерно механическим подходом к человеку, грозящим выхолостить его творческий потенциал.

На рубеже третьего тысячелетия во многих странах педагогическое сообщество осознало ограниченность и опасность механической функциональности в понимании человека и его общественной роли. В последние годы педагогическое сообщество развитых стран пытается пересмотреть философские основы образования, оно обращает свой взор к традициям, когда образование не мыслилось вне искусства и широко включало его и как предмет и как метод обучения.

Искусство питало человеческую одаренность на заре истории, оно продолжало питать ее и потом, когда изучение наук и изучение искусств в нерасторжимом единстве составляли содержание образования.

Теперь, когда образование из-за своего чрезмерного прагматизма грозит поставить под угрозу будущее Таланта, будущее творческих сил человечества, самые дальновидные представители педагогического сообщества делают ставку на искусство и в первую очередь Музыку, которая должна умножить умственные силы учеников и помочь им в преодолении трудностей обучения.

Чикагская Программа

В авангарде нового педагогического движения встал Университет Чикаго. Группа профессоров педагогического факультета университета изучала академическую успеваемость 25000 учащихся в течение 10 лет с 1992 по 2002 год.

Эти дети учились по расширенной программе (арт-программе), широко включающей искусство и музыку: такие программы были включены в разряд обязательных во многих экспериментальных школах Америки, директора которых понимают выдающуюся роль искусства в развитии интеллекта учащихся и в освоении необходимых жизненных навыков. Программа называлась CAPE, Chicago Arts Partnership in Education или Чикагская Программа Партнерства Искусства и Образования.

Особое внимание исследователи обратили на успехи детей из семей с низкими социально-экономическими показателями. В качестве контрольной группы выступали дети из других школ, не принимающих участия в эксперименте.

В результате исследования оказалось, что дети экспериментальной группы гораздо лучше успевали по всем школьным предметам и гораздо лучше выполняли положенные тесты чем дети из контрольной группы. Они обгоняли своих сверстников и по математике и по качеству усвоения навыков чтения: особенно это касалось учеников шестых клас-

сов, то есть детей, вступающих в подростковый возраст, чье мышление начинает вставать на взрослые рельсы.

Особо отличились высокими темпами роста академических достижений и тестовых баллов дети из семей с низкими социально-экономическими показателями – для них занятия искусством оказались даже более благотворными чем для их более благополучных сверстников. Свои данные ученые-педагоги Джеймс Катерелл, Ричард Шапло и Джон Иванага (Caterell, James; Chapleau, Richard; Iwanaga, John) опубликовали в педагогической прессе.

Чрезвычайную эффективность музыки в качестве стимулятора школьной успеваемости и академической компетентности подтверждает исследование Марии Мантуржевской (Manturzevska, Maria), выполненное с польскими музыкантами.

Некоторые представители общественности, не связанные близко с музыкой, полагают, будто бы музыканты в силу больших затрат времени на профессиональную подготовку не имеют базовых знаний и в интеллектуальном смысле уступают представителям других профессий. Ничуть не бывало: внимательное изучение биографий выдающихся музыкантов современной Польши и тестирование молодых польских музыкантов подтвердило их прекрасное умение пользоваться языком и высокоразвитую способность логически мыслить. Два столпа школьного обучения – владение языком и математические навыки – оказались у музыкантов на большей высоте нежели у представителей других профессий.

Шиницу Судзуки

Интересен опыт выдающегося музыкального педагога Шиницу Судзуки. Он практикует раннее начало занятий на скрипке и активно вовлекает родителей в процесс музыкального обучения: мамы соучаствуют в музыкальных занятиях ребенка, они помогают ему и контролируют его, заменяя учителя музыки дома. Сузуки, вероятно, рассчитывал таким образом создать питомник музыкальных талантов.

На самом же деле занятия по его системе способствовали умственному развитию его учеников гораздо больше чем развитию их музыкальных данных. Французский психолог Мария Серафин (Serafine, Maria) работала с группой из 34 детей одиннадцати лет, уже закончивших обучение по системе Сузуки. Их память была прочнее чем память их сверстников, они лучше понимали сущность иерархических отношений, лучше осознавали деление пространственных и других структур на уровни и умели оперировать различными иерархизированными структурами.

Г.Орсмوند и Л.Миллер (Orsmond, G. and Miller, L.) исследовали группу из 58 детей 3-6 лет: половина группы обучалась по системе Сузуки, а другая половина не занималась музыкой совсем. Уже через четыре месяца занятий «группа Сузуки» обогнала своих сверстников по уровню развития визуально-моторных навыков.

Музыка и мозг

Разнообразные исследования, выполненные в разных странах, показывают благотворное влияние музыки на интеллектуальный рост детей. Эффективность музыкального воздействия на человека, особенно в повышенно восприимчивом детском возрасте, объясняется той интимной связью, которая на протяжении всего процесса эволюции человека установилась между музыкальным искусством и мозгом.

Они формировались совместно, музыкальные и немзыкальные функции расположены в одних и тех же отделах мозга, и потому невозможно затронуть и активизировать музыкальные функции мозга, не затронув при этом и другие его функции. Музыка стимулирует мозговую деятельность в целом, так как музыкальные функции очень широко расположены в мозгу и обнимают все его зоны – музыкальные занятия оптимизируют работу мозга, и это не может не сказаться на лучшем выполнении самой разнообразной умственной работы. Музыкальные функции расположены и в правом и в левом полушарии; слушание музыки, ее сочине-

ние и исполнение требуют постоянного обмена информацией между полушариями, их чередования и взаимодействия в музыкальном восприятии и творчестве.

Первое, что отмечают исследователи, говоря об оптимизации работы мозга с помощью музыки, это большая согласованность работы мозговых полушарий. Другие виды деятельности не дают такой же согласованности и параллелизма обоим полушариям, что говорит о гармонизирующем воздействии музыки на мозговую деятельность, об усилении взаимодействия между мозговыми структурами под влиянием музыки и музицирования.

Музыка реорганизует мозговые функции: к этому выводу первыми пришли российские ученые под руководством Т. Н. Маляренко (Malyarenko, T.N.). Один час в день в течение полугода четырехлетние дети слушали классическую музыку. Дети контрольной группы занимались обычными детсадовскими делами и музыку не слушали. После тестирования мозга детей с помощью электроэнцефалографа оказалось, что у «музыкальной» группы мозговой альфа-ритм разных участков мозговой коры стал более согласованным и, как пишут исследователи, более «связным, последовательным» («coherent»).

Часть ученых считает, что результат говорит о большей «кооперации» между отделами мозга, другие же полагают, что этот результат свидетельствует о более расслабленной, лишенной напряжения работе мозговых механизмов. Ученые подчеркивают, что эти изменения произошли без всякого активного вовлечения детей в музицирование, просто оттого, что музыка звучала рядом. Это говорит об огромной силе музыкального воздействия, о действительной «интимной связи» между искусством музыки и мозгом человека...

У музыкантов меньше выражена асимметрия мозговых полушарий, в процессе мозговой деятельности полушария мозга легче подменяют друг друга и передают друг другу различные функции. Эту закономерность выявил эксперимент, который провели немецкие ученые Лютц Янке, Гот-

фрид Шлауг и Хельмут Штейнмец (Jaencke, Lutz; Schlaug, Gottfried; Steinmetz, Helmut). Они работали с двумя группами испытуемых, одна из которых состояла из музыкантов-правшей, а другая из нем музыкантов-правшей.

У музыкантов обнаружилось меньшее превосходство правой руки над левой; поскольку правой рукой управляет левое полушарие, а левой рукой – правое, ученые трактовали свои результаты как свидетельство меньшей мозговой специализации, как демонстрацию большего равноправия мозговых полушарий у музыкантов по сравнению с нем музыкантами.

Те же ученые зафиксировали, что у музыкантов увеличен отдел мозга *corpus callosum*, отвечающий за моторные навыки и их связь с поступающей в мозг информацией от органов чувств. У музыкантов связь зрения, слуха и движения гораздо активнее чем у нем музыкантов: музыкант скорее среагирует на визуальный или звуковой сигнал чем нем музыкант. Эта закономерность ярко выражена у тех, кто даже не будучи профессионалом, начал заниматься музыкой до 7 лет.

Музыка в общеобразовательной школе

Школьная наука во многом полагается на аналитические навыки: школьнику нужно разложить преподносимый материал на составные части, работать над каждой частью (правилом, законом, наблюдаемым отношением, фрагментом текста) отдельно, и в конце концов сформировать целостную картину изучаемого процесса. Аналитические навыки необходимы и при изучении языка, когда нужно усваивать структуру слов и предложений, и при изучении математики, когда нужно знать, из чего состоят и как строятся те или иные формулы.

Музыка весьма помогает формированию аналитических мыслительных навыков, поскольку она иерархична: даже небольшие мотивы и фразы можно представить как совокупность еще более мелких субмотивов и интервалов. Занимаясь музыкой, человек привыкает мыслить иерархично: в

его сознании складываются правила образования иерархических структур, он знает как более мелкие единицы объединяются в более крупные, а те становятся частью еще более крупных частей музыкального целого.

Многие исследователи отмечают большую роль аналитического левого полушария в развитом музыкальном восприятии: активизация левого полушария в процессе музыкальных занятий способствует усвоению аналитических навыков, прежде всего в изучении точных наук.

Ванесса Сламминг и Джон Маннинг (Sluming, Vanessa; Manning, John) из Ливерпульского университета изучали стиль самостоятельной работы старшеклассников. Этот стиль включал разную мотивацию учебной работы, внутреннюю или внешнюю, умение или неумение работать в одиночестве, способность или неспособность сосредоточиться в шумном окружении, а также восприятие самих себя как учеников, полагающихся на самодисциплину или нуждающихся в руководстве извне.

Школьники, которые занимались музыкой, показали себя более самостоятельными, не нуждающимися ни в посторонних стимулах ни в посторонней помощи. Именно так работает музыкант: он занимается один, ему не к кому обратиться за поддержкой, и он должен проводить несколько часов в день за инструментом ни с кем не общаясь и не испытывая внешнего давления. Музыканты и бывшие музыканты – более волевые и сосредоточенные ученики, и эти их черты столь широко известны, что научные данные могут только подтвердить общераспространенные характеристики музыкальных детей.

Проект, основанный на активном внедрении искусства в образование, провели ученые и педагоги Джудит Бертон, Роберт Хоровиц и Халь Абелес (Burton, Judith; Horowitz, Robert; Abeles, Hal) из исследовательского центра образовательных программ Колумбийского университета в Нью-Йорке.

Центром их программы были систематические музыкальные занятия для всех детей. В проекте участвовали 2046

учеников средних классов 12 американских школ. Оценивая результаты проекта, ученые сосредоточились на развитии личности детей и росте их интеллектуальных возможностей, и как следствие, на повышении их школьной успеваемости.

Экспериментаторы заметили, что эти дети стали творчески мыслить: они предлагали множество решений для каждой проблемы, их решения были более оригинальны и они не щадили времени и сил на поиски наилучшего варианта.

Участники арт-программы лучше умели выражать свои мысли, не боялись риска, лучше умели обобщать разнообразную информацию и взаимодействовать с учителями и товарищами. Учителя школ-участниц арт-программы отметили, что дети стали более уверены в себе, они не сомневались в качестве своих навыков в чтении, математике и общих академических дисциплинах.

Авторы исследования сделали заключение: «Узко сфокусированная программа, в которой нет предметов искусства или им уделяется недостаточное внимание, где участие искусства ограничено и проявляется спорадически, оказывают негативный эффект на развитие когнитивной компетентности и мыслительных навыков, а также на развитие личности и ее отношения к жизни в целом» [1].

Все исследования сходятся в главном: музыка стимулирует работу мозга; находясь у истоков человеческого интеллекта, музыка не может не помочь его работе, поскольку навыки мышления в процессе эволюции складывались как практические. Абстрактное мышление и научные способы познания мира выросли из недр конкретного и чувственного мышления, из мышления художественного.

Среди всех видов искусств музыка наиболее абстрактна и структурирована; занимаясь музыкой, легче развить мыслительные навыки, которые понадобятся для занятий любой умственной работой. Музыка улучшает показатели ученика по всем предметам сразу, способствуя лучшей самодисциплине ученика. Родители, понимающие роль музыки в детском развитии, будут иметь больше поводов гордиться

своим ребенком, чем родители, считающие музыкальные занятия праздными и бесперспективными.

Музыка – лучший педагог, который меняет способы мышления, а не преподносит готовые знания; она учит мыслить – мозг, воспитанный музыкой, сам сможет взять все что ему нужно. У музыкального ученика не может быть проблем с успеваемостью – эту истину подтверждают многолетние наблюдения психологов и педагогов.

Музыка и таланты Цезаря

Древнеримский полководец Юлий Цезарь прославился тем, что умел делать несколько дел одновременно. Подражателей у Цезаря всегда было множество, потому что искушение объять необъятное у человека всегда велико: он хочет одновременно смотреть футбол, подглядывать в учебник, готовясь к завтрашнему экзамену, и болтать по телефону с приятелем. Для некоторых стремление сохранить и упрочить многоканальность восприятия и «расщепление» внимания – это не каприз и не следствие рассеянности, а жизненная необходимость.

Есть множество профессий, где нужно реагировать на одновременные показания многих приборов, где нужно мгновенно аккумулировать информацию из разных источников и тут же принимать решение. Получение сигнала, его анализ и ответная реакция во многих случаях происходят одновременно; нажимая кнопки или переводя ручки в ответ на предыдущий сигнал, диспетчеры и операторы сложных приборов часто вынуждены принимать следующий сигнал, который тоже требует очень быстрой реакции. Умение делать несколько дел одновременно необходимо во многих профессиях: это и водитель автомобиля и пилот самолета, и авиадиспетчер, и синхронный переводчик...

Чтобы уметь мыслить многоканально, анализировать разные источники информации, принимать адекватные решения и осуществлять их, нужно, прежде всего, не напрягаться.

В специализированном издании «Журнал спортивной медицины» было опубликовано исследование воздействия музыки на бегунов. 25 молодых здоровых спортсменов тренировались под музыку и без нее. После тренировки у них замерили содержание лактаты в крови: лактата вырабатывается организмом как результат мышечного напряжения.

Оказалось, что во время тренировки под музыку содержание лактаты в крови спортсменов уменьшилось; это говорит о способности музыки снимать мышечное напряжение, уменьшать его. Аналогичные результаты в другой экспериментальной ситуации получили немецкие нейропсихологи под руководством Тимо Крингса (Kring, Timo).

По просьбе экспериментаторов группа пианистов и группа немусыкантов выполняли одинаковые пальцевые движения. И те и другие справились с заданием хорошо, однако измерения мозгового кровотока показали, что немусыканты напрягались при выполнении задания больше чем музыканты: успех достался немусыкантам физиологически «дороже» чем музыкантам.

Исследователи трактовали свой результат как подтверждение большей эффективности мозговой деятельности пианистов – контроль за сложными движениями дается им легче и требует меньших затрат энергии.

Успехи Цезаря в этих обстоятельствах буквально ждут за поворотом: затрачивая на каждый участок работы меньше сил, музыкант оставляет часть энергии в запасе и может расходовать ее на другие задания.

А если еще иметь в виду, что музыкант всю жизнь испытывает благотворное влияние музыки, снимающее мышечное напряжение, он тем более может следить сразу за несколькими процессами – ведь он уравновешен, его мышцы привыкли чувствовать себя расслабленно и комфортно, и его организм готов к разнообразным нагрузкам...

Помимо спокойствия и умения экономно расходовать запасы энергии, Цезарю требуется внимание и сосредоточенность, ему нужна цепкость восприятия, способного со-

хранять следы промелькнувших впечатлений для дальнейшего анализа.

Нейропсихологи заметили, что следы отзвучавших звуковых раздражителей музыканты сохраняют в течение 7.84 секунды, а нем музыканты в течение 1.42 секунды. Дело не только в том, что музыканты дольше хранят в памяти звуковые впечатления: их слуховая чувствительность создает тенденцию к сохранению чувственных следов вообще – музыканты во многих случаях оказываются более внимательными и памятьливыми по сравнению с другими поскольку привычка музыкантов «прислушиваться» и чутко откликаться на внешние впечатления становится для них «второй натурой».

Чтение с листа и планирование действий

Главный тест на звание Цезаря – это, конечно же, чтение с листа. Ничто не сравнится с ним по обилию одновременно выполняемых действий: играющий должен смотреть в ноты, несколько заглядывая вперед, чтобы знать, что ему предстоит делать в ближайшее время. Одновременно его руки играют то, что глаза музыканта зафиксировали как приказ к исполнению некоторое время назад.

Взгляд читающего с листа, таким образом, работает в двух режимах, сочетая прошлое и будущее. Он должен успеть осознать играемые им структуры, потому что ему приходится восполнять то, что он недоглядел или неизбежно упустил, собственными «соображениями» и вставками. Движение глазами взад-вперед – постоянный спутник читающего с листа, и этот процесс, как утверждают исследователи, совершается 5-6 раз в секунду на фоне сложнейших физических действий, которые музыкант одновременно контролирует и координирует...

Группа психологов под руководством Франсеза Труитта (Truitt, Frances) работала с 8 пианистами, читающими с листа. Ученые выясняли влияние на этот процесс более высокой квалификации. Критериями в выполнении зада-

ния выступали временной разрыв между взглядом в ноты и движением рук, а также время, на протяжении которого испытуемый смотрит в ноты перед игрой. Более квалифицированные пианисты смотрят дальше, охватывают взглядом более протяженные фрагменты текста и дольше хранят их в памяти.

Для всего этого им нужны более короткие взгляды на нотный текст, чем неквалифицированным пианистам. Выводы экспериментаторов сводились к тому, что квалифицированные пианисты умеют максимально эффективно и концентрированно использовать время: они получают максимум информации в кратчайший срок и могут успешно сочетать режим непосредственного действия и режим планирования.

Читка с листа – один из показателей музыкальных способностей, и крупные таланты всегда обладают в этом отношении феноменальным мастерством. Быстро пройтись взглядом по большой вертикали партитуры и сразу перевести взгляд на следующую вертикаль, не теряя осмысленность и связность в восприятии прочитанных музыкальных структур, может далеко не каждый одаренный музыкант. Здесь действительно нужны таланты Цезаря...

Некоторые гении слегка кокетничают своим умением читать партитуры, и об одном таком случае вспомнил Глинка, слушавший в Париже игру Листа: «Мазурки Шопена, его ноктюрны и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он сыграл очень мило, но с превычурными оттенками. Потом Лист сыграл с листа несколько номеров «Руслана» с собственноручной, никому еще неизвестной моей партитуры, сохранив все ноты ко всеобщему удивлению» [2]. Объем информации, переработанной Листом, если еще вспомнить о «разобранном» им почерке Глинки, ни с чем не сравним – из этого испытания Лист вышел победителем!

Читающий с листа очень быстро, едва ли не подсознательно, сегментирует текст, делит его на фрагменты, тем самым обозначая «точки» своего продвижения. Четверо французских психологов под руководством Дж. Лекануэ (Lecanuet,

Ж.Р.), которые работали с группой из 60 пианистов, детьми и взрослыми, заключили, что именно в этом состоит секрет хорошего чтения с листа. «Квалификация и опыт, – писали они, – ведут к лучшему предвосхищению событий и лучшему качеству планирования.

Между способностью к планированию и умением работать в условиях временного дефицита существует соотношение позитивной зависимости, которое говорит о близком родстве этих двух когнитивных индикаторов и о том, что они происходят из процесса сегментации во время игры. Исследование временной последовательности действий может обнажить лежащие в глубине способности к планированию, которые подкрепляют многие сложные навыки» [3].

Способность музыкантов правильно планировать свои действия обнаружил Т.Гриффитс (Griffiths, T.) из Медицинской Школы Ньюкасла. Он сосредоточился на весьма несложном задании, когда 18 музыкантов и 18 нем музыкантов должны были выстукивать метрические доли, сопровождая фрагменты из классической музыки.

Музыканты в отличие от нем музыкантов действовали аккуратнее, меньше сбивались, а главное, могли действовать на разных уровнях музыкальной структуры: они могли стучать и реже, сопровождая только целые фразы и предложения, и чаще, попадая на каждый такт или на каждую долю. Нем музыкантам подобная иерархизация была не слишком понятна.

Автор сделал вывод о том, что музыканты могут мысленно организовать события на большем временном протяжении и более полно представлять себе иерархию этих событий. Свои результаты он опубликовал в престижном журнале «Brain» («Мозг») в октябре 2000 года.

Цезаристские наклонности музыкантов чрезвычайно полезны во многих видах деятельности. Все, что мы делаем, в известном смысле представляет собой организацию разнородных событий, действий и дел. Английское слово «deadline», в буквальном переводе «смертельная черта», обо-

значает требование современных работодателей к чрезвычайной четкости и своевременности выполнения порученных заданий.

Играя на инструменте и читая с листа, музыкант находится в условиях «deadline», измеряемом долями секунды, и в этих условиях он должен смотреть в ноты, осмысленно воспринимать новую информацию, оглядываться на пройденное и планировать дальнейшее – ему ли не быть после этого подобным Цезарю?

Музыка и общение

Музыка и речь с древнейших времен идут рука об руку. Они имеют общую функцию – общение. Музыка и речь осуществляют в звуковой форме интеллектуальный и эмоциональный обмен между людьми, способствуя взаимопониманию. С помощью музыки и речи человек узнает о настроениях других людей, о том, как они видят те или иные события и жизнь в целом, и этот взгляд может не совпадать с его собственным. Правильная трактовка отношения «свое» – «чужое» – один из самых важных социальных навыков, который человек приобретает в процессе общения. И музыка весьма способствует совершенствованию этого навыка.

Музыка многообразна: нет такой социальной группы, такого исторического периода и такого народа, которые не создали бы свою музыку, отличную от музыки других социальных групп, других исторических периодов и других народов.

Музыкант и человек, занимающийся музыкой, привыкает к многообразию воззрений, чувств, социальных манер и способов их звукового проявления – он знает, что иные «музыки» монотонны и неспешны, другие многословны и порывисты, некоторые «музыки» просты и незамысловаты, другие чрезвычайно изощренны и глубокомысленны.

Музыкант живет среди насыщенных разными смыслами звуковых миров, воспринимая их многообразие как норму, поэтому отношение «свое»-«чужое» для него менее драматично и чревато конфликтами чем для других людей. Ведь «чу-

жое» он воспринимает не умозрительно, а непосредственно и чувственно, и подчас начинает считать его «своим», потому что «чужое» убеждает, захватывает и увлекает его...

Изучая музыкальные предпочтения и вкусы разных социальных групп, психологи выяснили, что музыкально образованные люди тяготеют к плюрализму. Автор социального исследования о музыкальных вкусах Бентани Брайсон (Bryson, Benthany) пишет: «Политическая толерантность ассоциируется с музыкальной толерантностью. Широкое знакомство с музыкальными жанрами связано с образованием, и культурная толерантность представляет собой мультикультурный капитал, который неравномерно распределен среди населения и разных социальных групп» [4].

Люди, обладающие высокой музыкальной культурой, легче принимают «чужое» и не склонны отталкивать и отрицать его. Они и в политике и в социальной жизни чаще придерживаются либеральных воззрений. К таким же выводам пришли четверо американских психологов под руководством Дональда Фуччи (Fucci, Donald), которые работали с рок-фанатами, любителями раннего джаза и поклонниками музыкальной классики. Последняя группа в силу большего разнообразия классической музыки и большей ее сложности терпимо отнеслась и к року и к джазу, в то время как рок- и джаз-фаны оказались более избирательны и строги, предпочитая только «свое болото».

Авторы заключили, что большой музыкальный кругозор облегчает общение и взаимопонимание между разными слоями общества: одним из кирпичиков прочного социального мира может быть широкое и всеобщее музыкальное образование, психологически сближающее людей и обращающее «чужое» в «свое».

Музыка и отклоняющееся поведение

Психологи утверждают, что основой социальной адаптации являются два психологических свойства: умение находить альтернативные решения и видеть последствия своих

действий. Люди, обладающие этими свойствами, обладают талантом руководителя и администратора.

Появлению этих социально ценных качеств весьма способствуют музыкальные занятия. Джейн Кассиди и Карен Дитти (Cassidy, Jane; Ditty, Karen) из Госуниверситета Луизианы тестировали на социальную адаптивность занимающихся и не занимающихся музыкой детей, и обнаружили, что первые гораздо более социально гибки, чем вторые: музыкальные дети не успокаиваются на одном решении и ищут иные возможности, если первое решение не привело к успеху, и благодаря более живому воображению, свойственному музыкантам, они легче представляют себе, а что же на самом деле будет, если кошке прищемить хвост или запустить камнем в окно. Зная это, они воздерживаются от подобных радикальных действий гораздо легче чем их сверстники.

Особо убедительны выводы Мартина Гардинера (Gardiner, Martin), который исследовал лиц, состоящих на учете в полиции штата Род-Айленд. Исследуя данные о многих тысячах жителей штата в самом криминогенном возрасте до 30 лет, ученый сопоставил приводы в полицию с участием подростков в музыкальной деятельности.

Вывод Гардинера прост: между этими двумя обстоятельствами существует четкая обратно пропорциональная зависимость – чем больше и активнее подросток занимается музыкой, тем менее вероятны его трения с законом. Лиц, умеющих играть с листа по нотам, в полиции вообще не знали, настолько они были чисты в криминальном отношении.

Наиболее интересна в этом исследовании своеобразная «восходящая кривая музыкальности»: обычное музыкальное образование лишь уменьшает вероятность антисоциального поведения, музыкальное образование, включающее самостоятельное музицирование, уменьшает эту вероятность очень сильно, а овладение сложными музыкальными навыками напроочь исключает всякий криминальный опыт. Есть о чем задуматься руководителям образовательных структур всех стран...

Привычка слушать другого и понимать его, которую воспитывает музыка, делает музыкантов мягче и терпимее. При этом их волевые качества несколько не страдают – к такому выводу пришли австралийские ученые Луиз Бартсворт и Глен Смит (Buttsworth, Louise; Smith, Glen A.). Они тестировали на личностные свойства 255 профессиональных музыкантов и обнаружили у них необычное сочетание психологических качеств: с одной стороны, музыканты по сравнению с немусыкантами демонстрируют большую чувствительность и проницательность; с другой стороны, они несколько более эмоционально стабильны чем немусыканты.

Это редкое сочетание чувствительности и проницательности с внутренним спокойствием делает музыкантов едва ли не потенциальными разведчиками и способствует их чрезвычайной социальной адаптивности – они многое видят и многое чувствуют, но их труднее вывести из себя и они меньше подвержены паническим настроениям...

О музыкальных снах композиторов

«Композитор открывает глубочайшую сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает – точно так же как сомнамбула в магнетическом сне дает объяснение вещам, о которых наяву не имеет никакого понятия, – писал Арнольд Шёнберг.

Творческий процесс композитора во многом напоминает творчество ученого, художника, поэта; аналогичные психологические механизмы действуют во многих видах творческой деятельности, каждый раз проявляясь на разном материале и в разных условиях.

И пророческое предвидение будущего произведения, и «перевод» жизненных впечатлений на язык родного вида искусства, и обязательная оригинальность художественного результата, отмеченного печатью индивидуального стиля Мастера – все эти и другие черты творческой деятельности композитора являются общими для многих творцов.

К числу таких общих психологических закономерностей, проявляющихся в разных видах творчества, относится его бессознательный характер. В своей классической работе «Математическое творчество», ставшей настольной книгой психологов, А. Пуанкаре говорит о том, что длительные и безуспешные попытки решить задачу могут увенчаться успехом совершенно неожиданно, и как раз тогда, когда математик, казалось бы, отложил ее, отказался на время от дальнейших усилий.

Это происходит, потому, что работа сознания не прекращается ни на минуту, и только тот, кто способен к такого рода бессознательному творчеству, может придти к внезапному озарению, внезапному усмотрению истины. Подобные же соображения по поводу творческого процесса Композитора высказывает А. Онеггер: «... именно тогда, когда сознание композитора кажется отсутствующим, в нём зарождается разнообразнейшие виды форм, замыслов, проектов. Их вызывает к жизни предыдущие искания композитора и дремлющие в нем стремления; присущая ему потребность изобретать, тяга к созиданию, которая, являясь его особым личным свойством, вынуждает его ум к внешне неприметному, но непрестанному бодрствованию».

Таким образом, порыв вдохновения, особая ясность мысли и творческая продуктивность приходят как результат постоянной бессознательной работы со звуковым материалом, и внутренняя склонность, психологическая предрасположенность к такого рода работе является, вероятно, обязательным компонентом композиторского таланта.

Известно, что многие композиторы, и классическим примером здесь является П. И. Чайковский, не ждали вдохновения, а работали постоянно. Но его же пример доказывает и то, что произведения, созданные под влиянием внезапного порыва, можно сказать, написанные «под диктовку свыше», в художественном отношении гораздо значительнее, чем плоды каждодневной рутинной работы. «Пиковая дама»,

написанная за три месяца, является в этом смысле лучшим доказательством.

Более того, некоторые авторы даже самые незначительные свои вещи не могли сочинять иначе как по вдохновению. «Я сочиняю и рисую инстинктивно, – признается А. Шёнберг. – И когда я не в настроении, то не могу найти для своих учеников даже хороший пример по гармонии».

В своей творческой работе Композитор постоянно принимает самые разнообразные решения, делает бессознательный выбор одного варианта из многих возможностей, и психологический механизм этого выбора связан с постоянной настройкой души «на волну красоты»: субъективно, для себя Композитор рассуждает, не прибегая к теоретизированию, а часто руководствуется категориями «красиво - некрасиво», «естественно-неестественно», «банально-оригинально», и о причинах своих оценок он, конечно, не думает.

Выбор «по основанию красоты», как считает И. Стравинский, объединяет деятельность композитора и деятельность математика. «Мистер Морс занимается только математикой, но его высказывания определяют искусство музыкальной композиции гораздо точнее, чем любые утверждения, которые мне случалось слышать от музыкантов. «Математика является результатом действия таинственных сил, которых никто не понимает и в которых важную роль играет бессознательное постижение красоты. Из бесконечности решений математик выбирает одно за его красоту, а затем низводит его на землю».

Своеобразным апофеозом бессознательного в творчестве Композитора можно считать магические «музыкальные сны», когда творческое озарение является Композитору как неожиданный подарок. Трагичен рассказ Г. Берлиоза о том, как он видел во сне целую симфонию в ля миноре, и даже смог вспомнить ее, но записывать не стал, будучи уверенным, что непреодолимые сложности, которые неизбежно

встанут на пути ее исполнения, делают запись этого нового сочинения первым шагом к тяжелым и ненужным испытаниям. Так погибла для мира, быть может, великая симфония.

Однако, не все музыкальные сны столь печальны, вот два оптимистических свидетельства на этот счет:

«Иногда музыка является мне во снах, но лишь однажды я смог записать ее. Это случилось в период сочинения «Истории солдата»; я был поражен и ошарашен результатом» (И. Стравинский)

«Какие сны мне снятся иногда – не сны, а видения! Призраки, которые уплотняются – это великое наслаждение, звуки в образах» (А. Скрябин)

Если толковать сны по З. Фрейду как «исполнение желаний», то рассказы о музыкальных снах могут быть здесь классическим примером. Не вызывает сомнений, что сочинение музыки – это желание, которое никогда не покидает Композитора...

Явления, подобные «музыкальным снам», происходят и наяву. Известно, что некоторые композиторы, например, Моцарт, Шостакович, Вивальди писали практически без помарок сложнейшие партитуры, при этом некоторые из них признавались, что пишут как будто «под диктовку». Можно предположить, что подобная открытость бессознательного начала, доверие Композитора к собственной интуиции, его способность отказаться от чересчур логизированных и потому заранее банальных решений составляет одну из необходимых составляющих музыкального дарования. Поэтому понятно, что многостороннее исследование бессознательных процессов должно составить одну из важнейших составляющих психологии музыкального творчества.



ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ



Тарасов Г. С.,
доктор психол. наук

О ДВУХ ПОДХОДАХ К РАЗВИТИЮ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

Психология не часто обращается к изучению проблем, связанных с культурой. Тем не менее, сближение с культурологией благоприятно как для самой психологии, поскольку вводит в ее систему принципиально новые данные, так и для насыщения предмета культурологии психологическим знанием, а, следовательно, ее большей гуманизацией.

Психологическое изучение различных аспектов проблемы личности имеет свою историю. Разрабатывались вопросы: что такое личность, в чем суть ее развития, какова ее типология, что мы понимаем под духовно богатой личностью, личностью в норме или с отклоняющимся поведением и т. д.

Однако мало кто из психологов задумывался над тем, а что же такое культурная личность? Искусствоведы, а порою и творцы различных искусств, не дожидаясь помощи психологов, пытаются разрешить эту проблему, разумеется, через область, наиболее близкую им, — искусство, воплощающее в себе высшие ценности культуры. Но без участия психологии им, по-видимому, все же не обойтись.

Необходимо привлечь внимание психологов к проблеме «личность и культура» и, в частности, к изучению личности и роли различных видов искусства в развитии ее духовного и культурного потенциалов.

В настоящем сообщении предпринята попытка очертить два используемых в музыкальной практике подхода к обучению восприятию музыки — функционального и личностного, и выявить возможности каждого из них в музыкальном развитии личности и в общем психологическом её обогащении.

Смысл первого подхода — функционального, широко представленного в истории музыкального образования и воспитания и особенно распространенного в наше время, заключается в том, что слушателя ориентируют на предельную многосторонность социального и субъективного значения музыки для человека, поддерживая в нем иллюзию полной раскрепощенности, свободы и даже «произвольности» в обращении с музыкальным произведением. Слушателю многократно «напоминают», что он «*persona finalis*» в акте музыкального прослушивания.

Весь процесс музыкального восприятия, как и ценность музыкального сочинения, есть лишь результат субъективной отнесенности музыкальных впечатлений в более возвышенное, «культурное» или же в развлекательное русло, его воображения.

При этом ссылаются на то, что, например, произведения Бетховена звучат не только в филармонических залах, но они подчас уместны и в игровом фильме, и в обстановке общественных торжеств, траура и т. п. Сама жизнь, согласно такому представлению, диктует приложимость музыки к различным обстоятельствам, а, следовательно, нет ничего некорректного в джазовой или рок-интерпретации хоралов Баха и симфоний Чайковского.

В профессиональных и общеобразовательных школах обучение восприятию музыки в учебные часы направлено на то, чтобы ознакомить учащихся с обязательным набором классических сочинений. Предполагается, что сам музыкальный репертуар возвысит художественный вкус.

Преподаватели музыки, стремясь достичь весомого дидактического эффекта, нередко пускаются в «романтиче-

ские» суждения о том или ином образце классической музыки, артистически «фантазируют» под музыку. Но показ художественной самооценности музыкальных творений оказывается для них недостижимым, либо вовсе не нужным.

Нередко складывается такая картина, когда, желая поощрить самостоятельность юных музыкантов или любителей музыки, педагоги оправдывают существование субъективной случайности и распыленности восприятия даже самых высоких образцов музыкального искусства¹. Учащиеся подчас не делают принципиального различия между жанром, стилевым направлением и значимостью музыкальных сочинений. Они же условно квалифицируют их на основании суждений педагога о произведениях в меру большей или меньшей симпатии к автору высказываний. А значит полифункционализм музыкального вкуса, пущенного на самотек, оказывается делом естественным, своеобразной эстетической нормой.

Смысл второго подхода – личностного – противоположен первому, хотя поначалу кажется и родственным ему. Здесь центральной фигурой акта восприятия музыки выступает слушатель.

Однако его задача оказывается значительно сложнее, чем при функциональном прослушивании. Он должен благодаря собственной активности вскрыть логику авторского контекста, как бы отодвинув на второй план свои случайные ассоциации и образы; направить восприятие исключительно по линии самодвижения и развития музыкального произведения, как некоей самостоятельной художественной целостности.

При таком восприятии, несмотря на необходимость усилий (порой значительных), достигается поразительно гармоничный эффект самостоятельно найденной слушателем художественной логики произведения.

¹ Нам пришлось многократно наблюдать занятия музыкой в общеобразовательных и музыкальных школах, специальных вузах; поэтому мы опираемся «на опыт присутствия» психолога-музыковеда в самых различных ситуациях.

Индивидуальность методики и ее развития, музыкальных красок и ритмики, всего чувственного, интонационно-образного строя музыкального произведения – вот высшая награда слушателю за его перцептивное напряжение, за вдумчивый эмоциональный поиск.

И пусть учащийся не всегда адекватно персонифицирует героев музыкального произведения, порой отождествляет их с самим собой (потому что хочет и готов видеть себя цельным в бесконечно многообразных чувственных формах) – он развивается, живет «через музыку» всей мощью чувственных усилий, он становится ярче, интереснее.

Именно при таком восприятии слушатель совершенствуется духовно, подобно спортсмену, который способен мобилизовать все свои возможности для достижения высокого результата [1, 2].

Личностный подход в музыкальной практике, естественно, приводит слушателя через многовариантное самосозерцание, художественную неповторимость самоуглубления к восприятию через музыку авторской индивидуальности.

Конечно, «самообман» отождествления слушателя с музыкой разных авторских (интонационных) почерков, стилей, темпераментов с опытом проходит. И тогда восприятие раскрывается другой своей поразительной гранью – талантом и обаянием «музыкального собеседника», общением с композитором, исполнителем, словом. Музыка становится общением без слов.

Здесь имеются свои естественные трудности, главная из которых – несогласие слушателя с автором и исполнителем, расхождение их жизненных позиций, характера мироощущения.

Но ведь искусство – очень своеобразное, преломляющее отображение жизни. И разве в нашей жизни есть место только одному согласию?

В «музыкальном споре», который, возможно, выходит за рамки акта слушания, рождаются позиции людей индивидов, их самокритика, жизнеутверждающая тенденция к пре-

одолению, обновлению. Общность позиций автора и слушателя приводит к «социальной радости духовного объятия». Это «объятие» – мост в будущее, гарант поиска и борьбы за истинные ценности.

Личностный подход, утверждая высшее назначение музыки как средства художественного общения, призван пробудить в слушателе его индивидуальность, эмоциональное самосознание [3, 5, 6]. Он противоположен функционализму своей человечностью. Музыкальный функционализм наносит вред искусству музыки и его ценителю, человеку.

Социальные последствия этого воздействия, при всей их кажущейся гуманности и демократичности, чрезвычайно вредны для развития человека. Получать музыкальный «кайф», смотреть под музыку, работать под нее – все эти многочисленные функциональные ситуации были бы безвредны, если бы их отличала внутренняя оригинальность, сопоставимая с неповторимостью музыки. Но чаще всего мы воспринимаем музыкальные поделки серийного производства под магнитофон, под зрительный ряд, под работу. И результаты подобного общения говорят сами за себя...

Самое парадоксальное в музыкальном функционализме – это его постоянная апелляция к свободе личности и выбору слушателя. При восприятии самых разных музыкальных произведений (не только рок-музыки, но и музыкальной классики) у слушателя, ориентированного функционально, оно замыкается в кругу привычных образов, и он волен любое сочинение музыки, произведение любого художественного масштаба и уровня низвести до уровня своих случайных и поверхностных интересов [4].

Но так ли действительно свободен функционально ориентированный слушатель по сравнению с тем, кто связан с необходимостью художественного пристрастного восприятия музыки? Свобода музыкального общения функционально ориентированного слушателя оказывается автокоммуникацией или слепым подчинением своей индивидуальности внешним влияниям.

Тогда как личностно-ориентированный слушатель в процессе восприятия музыки обогащается и развивается путем погружения в художественную самоценность музыкального произведения, проникает в творение художников в полноте конкретных ощущений. И в этом выражает свои активные духовные проявления. Ибо нельзя по-настоящему воспринять индивидуальность другого человека без встречного самораскрытия себя как личности.

Личностно-ориентированный слушатель ценой эмоционального напряжения приходит к адекватному постижению другой индивидуальности, а через сопереживание ей – к постоянному возрождению своих чувственных сил.

Замкнутость функциональных интересов слушателя сообщает его музыкальному наслаждению замкнутый характер. В лучшем случае эффект от подобного музыкального восприятия – это встряска, тренаж уже сложившихся чувствований, но не выход за их пределы. Его свобода оказывается свободой «при себе» (в музыкальном пребывании) или «вне себя» (в случае слепого подчинения внешним немзыкальным образным имперациям), но не единством со своей социальной духовной средой, не развитием, в конечном счете.

Парадокс музыкального функционализма – парадокс всякого индивидуализма, ратующего за суверенность, но через тысячи (функциональных) исключений скатывающегося к заурядному конформизму и ограниченности.

Теоретически функциональную тенденцию в музыкальном образовании и воспитании питают внешне далекие друг от друга биологические и социологические теории художественного развития личности. Как хорошо известно, сторонники спонтанно-биологического подхода в художественном воспитании считают, что не следует специально педагогически направлять музыкальное развитие ученика, необходимо лишь в известной последовательности (в соответствии с этапами его индивидуальной зрелости) предлагать определенного рода «музыкальную среду», субъективное исчерпывание которой целиком оставить на его усмотрение.

Представители социологического направления, напротив, отрицая спонтанно-биологический путь, выступают за достаточно регламентированное музыкальное развитие личности. Они считают важнейшей целью музыкальной педагогики выработку у учащихся весьма определенных музыкальных ценностных нормативов, полагая, что именно благодаря этому слушатель, имея перед глазами эстетические образцы, пойдет в своем развитии в эстетически верном направлении.

Как правило, такие образцы несут с собой немusикальное содержание (хотя, порой, и социально значимое). Музыкальное образование и воспитание, ориентирующиеся на них, предполагают путь внешней социологизации музыкального развития.

Но только диалектический учет внутренних возможностей и запросов индивида-слушателя и требований развивающейся художественной практики, достаточно тонко и глубоко отраженных в музыкальной педагогике, способен вывести личность на действительно перспективную дорогу музыкального развития, дорогу творчества. Музыкальное воспитание призвано способствовать развитию у человека не индивидуалистического подхода к музыкальному искусству, а быть составляющей целостного развития духовных свойств человека.

Литература

1. *Абульханова-Славская К. А.* Деятельность и психология личности. М., 1980.
2. *Алексеев А.* Творчество музыканта-исполнителя. М., 1991.
3. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л., 1971.
4. *Костюк А. Г.* О многообразии форм музыкального восприятия // Материалы III Всесоюзного съезда Общества психологов СССР. Т. I. М., 1968. С. 243–267.
5. *Медушевский В. В.* Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. 1980. С. 39–48.
6. О музыке и музыкантах. Л., 1969.



Тарасов Г. С.

К ВОПРОСУ ОБ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

Согласно последним исследованиям видных специалистов в области музыкознания, специфика музыкального слуха заключена в его интонационной основе. Это значит, что за исходную «ячейку» музыки принимается не чисто звуковая последовательность, а интонация как главное звено. Она образует жизненную эмоционально-образную причину художественного смысла музыкального искусства. Понятно, что слух человека изначально обращен к постижению данного качества музыки [1–5 и др.].

Традиционно психология музыки понимала музыкальный слух как способность человека к восприятию звуковысотного качества музыкального звука [2, 10 и др.].

Б. М. Теплов видел специфику слуха в высотной организации, отличающей музыку от всех видов звуковой среды. По его данным, способность к транспонированию (т.е. к переносу данной мелодии с сохранением всех ее свойств в различную тональность) является производной от этого качества.

До недавнего времени позиция Б. М. Теплова была повсеместно принята музыкантами. Современный подход музыкальной психологии и музыкознания серьезно разнится от такой точки зрения. Главная разделяющая линия проходит в понимании смысла музыки. *Сегодня, утвердилось коммуникативное значение языка музыкального искусства*, что, в свою очередь, привело к кардинальному пересмотру проблемы.

Музыкальный слух ныне рассматривается прежде всего как интонационный. Звуковое качество, конечно, вхо-

дит в его состав, но только как элемент. Музыкальный слух – это способность, направленная на художественно-смысловое прочтение музыки, которая строится на высотной основе.

Важным представляется вопрос о приоритете эмоциональной или сенсорной предосновы музыкального слуха. По данным Л. А. Орбели, А. А. Ухтомского, С. Л. Рубинштейна и др. при восприятии первоначально возникает *эмотивный* ответ, а спустя краткое время – ответ *образный*. Нельзя пройти мимо этого экстраординарного заключения. Для музыкального искусства, в частности, данное положение означает, что музыкальный звук и его восприятие прежде всего эмоциональны. Признание этого факта ведет к существенным последствиям.

Музыкальное переживание имеет значительную психологическую ценность. Оно захватывает всю эмоционально-ценностную сферу личности, о чем свидетельствуют многочисленные данные современной психологии и музыкознания. Переживание затрагивает художественные эмоции, мотивацию, даже эмоционально окрашенные мировоззренческие представления и идеи личности.

Переживание и характер интонирования взаимосвязаны. Так, переживание, характеризуемое «детскими» ощущениями, передается чуть завораживающим, невесомым интонированием. И, напротив, переживание горя в музыке воссоздается интонированием в крайне мрачных тонах; переживание типа созерцания – спокойное, умиротворенное интонирование; гнева, ярости – соответствующее интонирование и т. д. Примеры можно было бы умножить.

Благодаря эмоциональной природе, *музыке удается через интонирование воссоздавать образную картину художественного мира*. Природа, женское лицо, лирический или драматический «герой», множество людей и индивидуальность человека доступны музыке благодаря интонируемой эмоции. Более того, идеи, мысли, абстрактные

конструкции разума – все подвластно музыкальному интонированию.

Таким образом, буквально все художественные события оказываются доступными эмоционально-интонируемому прочтению. Музыка – явление интонационное, в этом смысле и назначение самого способа звукоизвлечения.

Следует обратить внимание и на вопрос о предоснове типичных музыкально-выразительных проявлений эмоций. Есть основание полагать, что эти средства имеют речевое происхождение или, по крайней мере, близкое ему. Подобные сведения получили сотрудники лаборатории речи под руководством В. А. Артемова (И. А. Зимняя и др.) еще в 50–60 годах.

По их данным, речевая интонационная картина имеет устойчивую звуко-высотную линию. Это касается интонаций «вопроса», «ответа», «отрицательных», «положительных», «императивных» и т. д. Если сравнить такие музыкальные интонации, то они имеют большое сходство с речевыми. Факт примечательный, свидетельствующий об известной общности интонаций обоих видов.

Конечно, музыкальное выражение чувств – условное, говоря точнее, художественное. Но все же не такое, которое окончательно порывало бы со своей речевой первоосновой.

При изучении вопроса о развитии интонационного слуха мы сталкиваемся сейчас, как и в прежние времена, с довольно необычной ситуацией. Дети, приходя в школу, не могут воспроизвести даже один музыкальный звук.

В чем причина? Ведь, согласно проведенным исследованиям Р. В. Тонковой-Ямпольской, у ребенка 5–7 месяцев интонационный слух уже сформирован. Куда он исчезает у повзрослевших детей?

Вопрос вполне оправдан, так как не только многие музыканты, но и педагоги, учителя музыки и особенно родители почему-то склонны считать его «от природы» весьма слабым. Большинство принимает подобную точку

зрения. А главное, дети соглашаются с такого рода «приговором».

Исследователь раннего детства Р. В. Тонкова-Ямпольская отмечает: «Уже при простом наблюдении за поведением детей было очевидно, что на протяжении периода новорожденности и первого месяца жизни их коммуникативные возможности были ограничены информацией о неприятных ощущениях... о чем дети сигнализировали криком...»

На втором месяце жизни коммуникативные связи со взрослыми расширились, можно было различать звуки недовольства и спокойного гуления. С третьего месяца стали появляться звуки радости, а затем смех. В последующем, до шестого месяца... их смысловое содержание укладывалось в данные четыре вида: недовольство, спокойное гуление, радость и смех... Лишь с шестого месяца в интонации радости дифференцировалась радость с восхищением и более спокойный звук. С седьмого месяца удалось выделить интонацию просьбы. Интонация вопроса добавлялась только во втором году жизни» [11, с. 95–96].

Наблюдения за детьми раннего возраста выявляют поразительное многообразие интонационно-слуховых проявлений. Но для исследователей музыки особенно важен факт, что слух ребенка от рождения и примерно до двух с половиной лет преимущественно интонационный.

Можно ли способствовать развитию последнего и каким образом? Нам представляется, что, во-первых, при общении с детьми необходимо обращать их внимание на свои интонации, которые должны быть достаточно разнообразными; нужно, чтобы малыш слышал и различал «взрослые» интонации вопроса, ответа, юмористическую, восхищения, горя и т. д.

Во-вторых, следует заниматься с малышом музыкой как интонированием в «чистом» виде: надо учить его петь (и подпевать), играть на детских музыкальных инструментах, в игровой форме ставить перед ним «смысловые» задачи на

«открытие интонаций» и т. д. Эти условия позволят снять возникающие противоречия между двумя видами слышания – интонационным и речевым, так что в дальнейшем они будут развиваться, дополняя и обогащая друг друга.

В противном случае возникают досадные недоразумения: у ребенка может возникнуть сложность координации слуха и голоса – малышу будут предлагать целый ряд звуков, а в ответ – все тот же один звук... Это лишь примеры складывающейся неравномерности развития ребенка, расхождения эмоционально-образного и рационального его развития. Так невольно рождается противоречие между эмоциональным и рациональным, которое с течением времени уже превращается в социальную проблему.

Педагогу важно помнить, что, обучая детей музыке, он в то же время занимается их воспитанием, достижением гармонии эмоционального и интеллектуального. В руках педагога не только судьба искусства, но и, в определенной мере, судьба будущей личности.

Видимо, недаром В. А. Сухомлинский ежегодно вел дневник на каждого ученика сельской школы, в котором отмечал рост числа эмоционально-выразительных слов. Насколько важное значение он придавал эмоциональному фактору, а, вместе с ним, музыке и музыкальному воспитанию.

В этой связи становится понятным значение «невербальной информации» (то есть «несловесной» в строгом понимании этого выражения) как важнейшего «смыслового каркаса» применительно к интонации, передающего сведения о говорящем (поющем, играющем) человеке, его отношении к окружающему, предмету общения, самому себе и т. д.

Итак, рассматривая проблему интонирования и музыкального переживания, нужно отметить, что данная проблема многоаспектна. Она затрагивает музыкальный слух природу слуха, вопросы интонирования в речи и музыке, касается музыкального переживания как основания эмоционально-ценностной сферы личности.

Рассмотренные вопросы выходят далеко за пределы исследований музыкального искусства. Они составляют своеобразный стержень воспитания. Недооценка их значения может привести, особенно на начальном этапе, к необратимым последствиям для полноценного развития личности.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. Книга 1 и 2.
2. Гарбузов Н. А. Зонная природа музыкального слуха / Проблемы физиологической акустики. 1949. Т. 1.
3. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Композитор, 1993.
4. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты // Психол. журн. 1993. Т. 14. № 1. С. 15–31.
5. Назайкинский Е. В. Слух Асафьева (фрагмент статьи, опубликованной в «Советской музыке», 1983. № 7. С. 80–89) / Музыкальная психология (сост. М. С. Старчеус). М., 1982. С. 130–135.
6. Назайкинский Е. В. Слух, слушание, слышание (фрагмент из книги «Звуковой мир музыки». М., 1988) / Искусство, музыковедение, музыкальная психология и педагогика. В. 1. Ч. 2. М., 1991 (сост. Э. Б. Абдуллин, В. М. Целковников).
7. Пашина А. Х. Особенности распознавания эмоционального контекста речи // Вопр. психологии. 1991. № 1. С. 232–243.
8. Пашина А. Х. О структуре эмоционального слуха // Психол. журн. 1992. № 3. С. 76–83.
9. Психология. Программы для музыкальных вузов (вариант №2, сост. М. С. Старчеус. С. 28, 30–35). М., 1991.
10. Теплое Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 1948.
11. Тонкова-Ямпольская Р. В. Развитие речевой интонации у детей первых двух лет жизни // Вопр. психологии. 1968. № 3.



ПСИХОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА



Чеменова Е.,
психотерапевт,
директор Центра
современных технологий
развития «Психофизис»
www.psychophys.ru

О РОЛИ УБЕЖДЕНИЙ В ЖИЗНИ И ПРОФЕССИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Жизнь есть преодоление сопротивления.
А.Н. Скрябин

В Словаре русского языка С.И. Ожегова убеждение – это прочно сложившееся мнение, уверенный взгляд на что-нибудь, точка зрения.

Убеждениями являются суждения и оценки, касающиеся нас самих, других людей и окружающего мира, выраженные в виде неких обобщений и генерализаций, при помощи которых мы можем справляться с огромными потоками информации, упорядоченно и с определенным значением воспринимать мир, предпринимать какие-либо действия.

Хорошо, если эти прочно сложившиеся мнения и обобщения помогают жить эффективно и счастливо. А если нет? Если они являются настолько ограничивающими, что человек с их помощью оказывается буквально вмурован в реальность, которая, увы, не обещает ничего хорошего?

«Убеждение – это самореализующееся пророчество» – сказал американский психолог и психотерапевт П. Вацлавик.

Убеждения оказывают самоорганизующее или «самоисполняющееся» воздействие на многие уровни поведения, концентрируя наше внимание на одном и отфильтровывая другое.

Убеждения формируются и живут вместе с человеком, иногда проявляя невиданную стойкость в течение всей жизни, или же наоборот, разбиваясь о житейские камни, не выдерживая испытаний.

Что такое экологичное убеждение? Это убеждение, которое помогает человеку жить эффективно и счастливо, обеспечивает возможность реализации его способностей и планов.

Что такое неэкологичное убеждение? Это ограничивающее убеждение, мешающее человеку использовать свои возможности.

Убеждения относятся к одному из высших уровней регуляции человеческого поведения и деятельности. И от содержания этих убеждений во многом зависит качество жизни человека, в данном случае музыканта – исполнителя, а также успешность его профессиональной деятельности.

Если рассматривать с точки зрения неврологии, то убеждения связаны с такими структурами среднего мозга, как лимбическая система и гипоталамус. Лимбическая система связана с эмоциями и долговременной памятью, выполняет функцию интеграции информации, регулирует вегетативную нервную систему. Являясь продуктами глубинных структур мозга, убеждения отвечают за многие из наших бессознательных реакций, вызывая изменения в основных физиологических процессах организма.

Изменение убеждений это серьезный психотерапевтический процесс, затрагивающий глубинные пласты психики человека. Иногда в качестве психотерапевта выступает сама жизнь, которая своими событиями заставляет человека принимать или отвергать что-либо, делать те или иные выводы, возвращая в себе различные убеждения.

Датские психологи Х. Бремер и Х. Конгсбах определяют следующие функции убеждений:

«Убеждения функционируют как фильтры. Они обеспечивают то, что вы заметите важные для себя вещи и отвергните то, что неважно.

Убеждения определяют вашу реакцию – причем в любой момент времени.

Убеждения структурируют ваши переживания и говорят, что делать дальше.

Убеждения заполняют разрывы в знаниях. Когда мы не знаем, что является истинным, нам нужны убеждения для заполнения этих разрывов.

Убеждения придают смысл вашей жизни, помогают вам сформировать цели и знать, что нужно делать и как себя вести».

Механизм в действии

Нетрудно догадаться, какую роль играют неэкологичные и ограничивающие убеждения в жизни как юного, так и зрелого музыканта-исполнителя, насколько они губительны для творческой деятельности.

Эти убеждения могут касаться:

- самого себя, своей самоидентичности (я – неудачник, «я – серая мышка», я – никто, я – бездарность, я – посредственность);
- окружающих людей и мира (все против меня, я – хуже других, я не заслуживаю признания);
- своих способностей (я не могу освободиться на сцене, мне никогда не достигнуть такого качества в исполнении);
- контекста (концертное выступление – это всегда напряжение, экзаменационное прослушивание – это тест на выживание).

При наличии подобных убеждений возникают проблемы: развивается недостаточная самооценка, неуверенность

в себе, сомнения в своих способностях, отсутствие веры в успех. Включаются ограничения, которые не дают музыканту развиваться и раскрываться в полной мере.

Если же имеющиеся убеждения составляют позитивную картину мира о самом себе, о своих способностях и возможностях, то человек обладает, как правило, сильным жизненным и творческим потенциалом. «Я – мастер, я – всегда интересен публике; я – профессионал; на сцене – я на своем месте; я тот, который несет тепло и свет через музыку своим слушателям; я имею полное право, чтобы быть в своей профессии».

Безусловно, такие убеждения не берутся на пустом месте. Они формируются и подкрепляются соответствующими делами и жизненными событиями. Без таких убеждений бывает сложно и начать свой путь для достижения желаемых высот в жизни и творчестве.

«Я – неудачник, я тот, у которого всегда что-то не так; я – тот, которому никогда так не исполнить; я не могу свободно выходить на сцену». С этих песчинок все и начинается, со временем приводя к трудностям в освоении музыкального материала, нервным перегрузкам и срывам, а то и к уходу из профессии.

Очень часто на психологических консультациях выявляются подобные неэкологичные убеждения:

Сергей Н., студент консерватории

«Как-то по жизни мне, в общем-то, все удавалось, уверенно я шел и как музыкант до определенного момента, вследствие которого, как мне кажется, моя уверенность в себе пошатнулась. Я долго болел и был не в лучшей форме. В таком состоянии приходилось выходить на сцену, сдавать экзамены, играть прослушивания, и это продолжалось в течение года. Сцена для меня стала настоящим испытанием. После очередного не очень удачного выступления, и услышав не особенно воодушевляющие высказывания педагогов, я уже достаточно часто начал задумываться о том, что я – на самом

деле ничего собой не представляю и в своей профессии я – посредственность, а сцена – это сплошное испытание для меня».

В результате совместной работы с психологом подобные убеждения важно трансформировать в экологичные, и тогда внутренняя картина убеждений уже может выглядеть так:

«Сейчас понимаю, насколько эти мысли разрушительны. Я сильный, мощный, яркий, талантливый музыкант. И у меня есть значительные основания, чтобы заявлять об этом. Да, это был временный период, в котором эти разрушающие мысли пытались овладеть мною. Но у меня достаточно способностей и таланта для того, чтобы заниматься своим любимым делом и дарить слушателям своё мастерство вне зависимости от того, концерт ли это, прослушивание или экзамен. Сцена – это испытание, где я всегда побежденный. Нет. Нет. И еще раз нет. Сцена – это место, где я могу выразиться, сцена – возможность общения с людьми через музыку, сцена – это возможность раскрыть себя для своего слушателя – зрителя».

Марина В., студентка музыкального колледжа

«Я – хуже других, мне в музыке нет места. Мне вообще как – то с самого первого курса не хватало уверенности в себе. Но особенно сильно я это ощущаю после игры публично, когда присутствует кто-то из преподавателей или когда присутствуют мои сокурсники».

Спустя три месяца после курса психологических консультаций:

«На сцене – ощущение того, что я могу быть собой, я свободна и управляю, выход на сцену – это творчество. Я не лучше и не хуже – я такая, какая есть, и именно этим я интересна, в этом моя сила. С таким пониманием мне легче стало думать о музыке, о ее душе, и о том, как донести то, что мне хотелось бы до тех, кто меня слушает».

Убеждения успеха: рецепты создания

Так как же выявить свои собственные убеждения и сделать шаги по их экологизации, например, в контексте: «концертное выступление»?

Ф. Фанч рекомендует попробовать задать себе следующий вопрос: «По каким правилам и принципам я живу относительно такого явления в моей жизни, как концертное выступление?»

Так же можно воспользоваться вопросом: «Для меня концертное выступление – это...» Далее, отвечая на эти вопросы, запишите, как рекомендуют Д. Леонард и Ф. Лаут в своей книге «Ребефинг» (с изменениями) примерно 10 мыслей о концертном выступлении, которые придут вам в голову в этот момент.

Просмотрите список, который вы сделали. Записанные вами мысли наиболее вероятно отражают вашу систему представлений, позицию по отношению к концертным выступлениям. Вполне может быть, что созданный вами список содержит некоторые мысли, которые являются для вас разрушительными и ограничивающими, совершенно не поддерживающими в вас уверенность и удовольствие от работы на сцене. Используйте простой процесс инверсии, превращая мысли, которые вас не поддерживают, в мысли, которые будут позитивно влиять на вас и способствовать в достижении успеха.

Этот процесс может выглядеть следующим образом:

Марина В., студентка музыкального колледжа

Вопрос: «По каким правилам и принципам я живу относительно концертного выступления?»

«Для меня концертное выступление – это...»

Ответ:

Концертное выступление – это место, где я хуже других.

Концертное выступление – это то, чего я хотела бы не делать.

Концертное выступление – это осознание своего профессионального несовершенства

Концертное выступление – это стресс

Концертное выступление – это напряженный контроль над собой

Концертное выступление – и моя жизнь останавливается

Концертное выступление – это когда все смотрят на меня и видят все мои огрехи

А теперь, напротив каждого утверждения создайте совершенно противоположное по значению, которое вы бы хотели иметь, и которое бы являлось для вас убеждением вашей силы и успеха:

Концертное выступление	Концертное выступление
– это место, где я хуже других	- это место, пространство, где я все могу
– это то, чего я хотела бы не делать.	- это прекрасно – иметь возможность выйти на сцену
– это осознание своего профессионального несовершенства	- это продолжение моего профессионального развития, это творчество
– это стресс	- это приятный стресс, приятное, и даже радостное, окрашенное в творческие тона волнение
– это напряженный контроль над собой	- это владение собой
– и моя жизнь останавливается	- это увлекательное продолжение жизни, это расширение пространства жизни
– это когда все смотрят на меня и видят все мои огрехи	- это приятный контакт с аудиторией, музыка – наш общий язык

Прочитайте свои убеждения успеха и подумайте о том, каким бы вы стали, чего смогли бы достичь, и как изменилась бы ваша жизнь, если бы вы приняли эти убеждения за основу. Позвольте себе просто помечтать. Творческому человеку это сделать несложно. Попробуйте сделать несколько шагов, опираясь на созданные вами новые убеждения. Возможно, эта дорога окажется для вас более интересной. Старайтесь не сходить с выбранного вами пути.

Эту работу можно проделывать самостоятельно, но более эффективно – при помощи профессионального психолога, поскольку формат данной статьи не позволяет осветить все нюансы данного процесса. Работа с убеждениями непростая, но очень увлекательная. Она открывает музыканту – исполнителю новые горизонты своих технических и художественных возможностей, позволяющих посредством музыки духовно совершенствовать себя и своих слушателей. Убеждения – это своеобразный автопилот, который приводит нас к цели, согласно заданному курсу.

В конце же этой статьи хочется напомнить слова юного А.Н. Скрябина, обращенные к людям: «Иду сказать им, что они сильны и могут».

Литература

1. Бремер Х., Конгсбах Х. Материалы тренингов, Москва, 2002.
2. Бэлза И. Ф. «Александр Николаевич Скрябин», Москва: «Музыка» 1982.
3. Дилтс Р., Халлбом Т., Смит С. «Убеждения. Пути к здоровью и благополучию», Екатеринбург: «ЭКОЭНРОФ», 1994.
4. Леонард Д., Лаут Ф. «Ребефинг. Техника дыхательных транс-ов для психотерапии и совершенствования», Москва: Центр самосовершенствования «Breath», 2000.
5. Ожегов С.И. «Словарь русского языка», Москва: «Русский язык», 1989.
6. Фанч Ф. «Преобразующие диалоги: Учебник по практическим техникам для содействия личностным изменениям», Киев: 1997.



Кочнев В.И.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБАЯНИЯ

В настоящей работе предпринята попытка анализа психологического содержания одного из важнейших понятий системы К. С. Станиславского – «сверх-сверхзадача», значение которого, как нам кажется, далеко не до конца оценено теорией и практикой современного сценического искусства.

Данное понятие связывает сценическую жизнь актера с его внесценической жизнью. Эта связь составляет «душу систему», ее стержень, без которого система превращается в сборник достаточно элементарных упражнений.

К. С. Станиславский не случайно называл свою систему целой культурой, на которой надо воспитываться долгие годы: «Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены» [12, т.3; 310]. Перерождающий духовный акцент системы и концентрируется в понятии сверх-сверхзадачи.

Сверх-сверхзадача – это страстное и глубоко личное стремление художника сообщить людям «великую правду» о «мире, добре и справедливости». Такого рода потребность сообщения – важнейшая составляющая художественной одаренности. Мы уже останавливались на одной из функций сверх-сверхзадачи в процессе сценического перевоплощения – иницирующей [2].

Сверх-сверхзадача – подлинный, главный и основной источник энергии, движущий поведением сценического персонажа благодаря профессиональному умению артиста трансформировать свою художественную потребность сообщения в иерархию потребностей изображаемого на сцене лица. Наи-

более эффективно поддаются такого рода трансформации не потребности узкоэгоистического характера (стремление выделиться, сделать сценическую карьеру), а потребности высшего гражданственно-эстетического типа.

Реализация сверх-сверхзадачи сравнительно высокого уровня обобщенности (лишенной узкоэгоистической окраски) сообщает определенные «энергетические» преимущества деятельности художника при реализации данной конкретной художественной задачи. Однако сверх-сверхзадача имеет непосредственное отношение и к содержательной стороне творческого процесса.

Говоря о неосознаваемых этапах сценического творчества, К. С. Станиславский пользуется двумя терминами: «подсознание» и «сверхсознание». Высокое искусство сцены доступно лишь художнику, способному «сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества» [12, т. 1; 298].

В трудах К. С. Станиславского нет прямого определения понятий под- и сверхсознания. Тем не менее введение категории сверхсознания – не случайная вольность изложения.

Необходимость выделения двух форм неосознаваемого психического имеет, с точки зрения современной науки, принципиальное значение для понимания природы творческой деятельности.

Эта необходимость исследована в ряде работ П. В. Симонова [8] – [10]. Остановимся на наиболее существенных с точки зрения обсуждаемой проблемы выводах этих работ.

Психическая деятельность человека имеет трехуровневую структуру, включая в себя сознание, подсознание и сверхсознание. Сознание оперирует знанием, которое актуально или потенциально может быть передано другому, может стать достоянием других членов сообщества. В сфере творчества именно сознание формулирует вопрос, подлежащий решению, и ставит его перед познающим действительность умом.

К сфере подсознания относится все то, что было осознаваемым или может стать осознаваемым в определенных условиях. Это хорошо автоматизированные навыки, глубоко усвоенные социальные нормы и мотивационные конфликты, тягостные для субъекта. Подсознание защищает сознание от излишней работы и психических перегрузок.

Деятельность сверхсознания обнаруживается в виде первоначальных этапов творчества, которые не контролируются сознанием. Неосознаваемость этих этапов обуславливает защиту рождающихся гипотез от консерватизма сознания, от чрезмерного давления ранее накопленного опыта.

Нейрофизиологическую основу сверхсознания составляет трансформация и рекомбинация следов (энграмм), хранящихся в памяти субъекта, первичное замыкание новых временных связей, чье соответствие или несоответствие действительности выясняется лишь в дальнейшем.

Последнее не означает, что деятельность сверхсознания сводится к чисто случайному рекомбинированию хранящихся в памяти следов. Психические мутации изначально носят непредсказуемый, но не случайный характер.

Мощным фактором, инициирующим деятельность сверхсознания и одновременно канализирующим содержательную сторону этой деятельности, является доминирующая потребность. Сверхсознание (творческая интуиция) всегда работает на удовлетворение потребности, устойчиво доминирующей в иерархии мотивов данного субъекта. Мотивационные ограничения изначально наложены на деятельность сверхсознания. Поэтому интуиция отнюдь не калейдоскоп, не игра случайности – она исходно канализирована качеством доминирующей потребности.

Карьерист, жаждущий социального успеха, может быть гениален в построении своей карьеры, но вряд ли подарит миру художественные шедевры. Поэтому наличие бескорыстной и самоцельной потребности познания (и общения) – сверх-сверхзадачи по К. С. Станиславскому – пред-

ставляет собой обязательный компонент одаренности и потенциальной пригодности к деятельности в сфере искусства.

В иерархии потребностей изображаемого на сцене лица особое место занимает главенствующая потребность персонажа – сверхзадача роли. Если сверх-сверхзадача – это главная цель жизни артиста, то сверхзадача – главная цель жизни сценического образа, подчиняющая себе все частные целевые установки, составляющие эту жизнь.

Главенствующая, т. е. чаще других и продолжительнее других доминирующая потребность (сверх-сверхзадача, если речь идет о художнике, или сверхзадача роли, если речь идет о сценическом образе), – подлинное ядро личности, ее самая существенная черта.

Полноту удовлетворения этой главенствующей потребности обычно называют счастьем, что делает представление о счастье пробным камнем тестирования данной личности. (Не случайно основным моментом постижения сверхзадачи роли является представление о том, чего хотел бы достичь изображаемый персонаж, чтобы чувствовать себя абсолютно счастливым.)

Трудность вербализации этого представления, принадлежащего сфере неосознаваемого, получила отражение в представлении, согласно которому счастье – это состояние, когда человек не спрашивает о том, что такое счастье. Сверх-сверхзадача – это не просто какая-то идея, мысль, идеологическая конструкция.

Будучи тесно связана с мировоззрением художника, с его гражданской позицией, сверх-сверхзадача не тождественна им и по сути своей не поддается прямому словесному определению. Сверх-сверхзадача воплощается в образе жизни человека-артиста, в том, что К. С. Станиславский называл «сверхсквозным действием», – в деятельности, реализующей главную жизненную цель художника.

Точно так же сверхзадача непереводима на язык логики. «Я сказал то, что сказал» – естественный ответ художника на

вопрос о содержании его произведения. Единственный способ, которым располагает актер для того, чтобы сделать свое сообщение достоянием других людей, заключается в сценическом бытии изображаемого им действующего лица, в поступках сценического персонажа, в его поведении. Сверхзадача не предшествует творческому акту, а выявляется в нем самом.

Проникновение в сферу мотивов изображаемого лица носит во многом характер интуитивной догадки, неосознаваемого замыкания внутреннего мира персонажа и собственного мира актера.

Известную рекомендацию К. С. Станиславского «идти от себя» в процессе создания роли нужно понимать прежде всего как напоминание о том, что вся творческая деятельность актера, в сущности, продиктована его собственной сверх-сверхзадачей, служит ей и ею обусловлена.

Сверх-сверхзадача – подлинный, главный и основной источник энергии, побуждающий актера искать сверхзадачу сценического образа, а далее – осуществлять ее в сквозном действии, пронизывающем все его сценическое поведение.

Процесс поиска сверхзадачи образа канализируется не только качеством доминирующей потребности, но и ранее накопленным опытом, зафиксированным в сознании и подсознании художника.

Речь идет не только о сознательно организованном опыте, полученном в процессе изучения пьесы, сопутствующих ей материалов, ее сценической истории и т. п., но и о социально-психологическом опыте артиста в широком смысле слова, о социальном контексте поиска сверхзадачи сценического образа.

«Актер создает на сцене эмоции, становящиеся эмоциями всего театрального зала. До того, как они стали предметом актерского воплощения, они... носились в воздухе в общественном сознании» [1; 324].

Сценические эмоции испытывают то, что Л. С. Выготский называл «социальной трансформацией чувств». «Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии» [1; 324].

Сценическое переживание должно выражать определенные общественно-признанные ценности, соответствовать контексту опыта, культуры, системе ценностей данной категории зрителей.

Сценическое искусство демонстрирует наличие широкого набора тактик поведения для достижения одной и той же цели – сверхзадачи. Точнее говоря, сценическое искусство базируется на весьма широком выборе тактик поведения, которые могут быть осуществлены актером в обстоятельствах данной конкретной роли.

Это объясняет, насколько актеру необходимы в процессе перевоплощения почерпнутые из окружающей жизни накопления образцов, примеров, типов поведения различных людей в одних и тех же обстоятельствах. Сама способность к перевоплощению свидетельствует о том, что в своей неповторимой индивидуальности артист несет огромный коллективный опыт общественных взаимоотношений.

Таким образом, в процессе поиска сверхзадачи роли сталкиваются две противоположные тенденции: необходимость воплощения в образе роли собственной художественной индивидуальности и необходимость включения этого образа в определенный социально-психологический контекст, часть которого он в конечном итоге и должен составить.

Очевидно, что ослабление первой из этих тенденций ведет к банальности, вторичности результатов творческого процесса. Однако и слишком выраженное несоответствие создаваемого на сцене образа определенным общественно признанным ценностям способно привести к серьезным деформациям в процессе восприятия художественного произведения.

Гармоничность соотношения этих двух тенденций обеспечивается специфическим сочетанием в структуре личности актера характеристик независимости – подчиненности, которое достаточно полно описывается фактором второго порядка Q4 (независимость – покорность) 16 – ФЛО Р. Кеттелла [6].

Данный фактор сформировался из пяти факторов первого порядка: E (доминантность – зависимость), L (подозрительность–доверчивость), M (мечтательность–практичность), Q1 (радикализм – консерватизм) и Q2 (самодостаточность – привязанность к группе). Все они вошли в фактор второго порядка с положительными знаками. Это означает, что фактор содержит поведенческие (E, Q2), эмоциональные (L), мыслительные (M) и мировоззренческие (Q1) компоненты независимости. Одновременный подъем по всем компонентам нижнего уровня формирует личность, отличающуюся критичностью, самобытностью, негибкостью «прометеевой волей».

Наша экспериментальная группа (студенты старших курсов театрального института) не характеризуется столь выраженной однозначностью в уровне средних оценок по пяти этим факторам. Студенты-актеры имеют сравнительно низкие оценки по факторам Q2 и L (соответственно, $5,74 \pm 2,01$; $4,57 \pm 2,26$) и существенно более высокие по сравнению со средними популяции общего типа – по факторам M и Q1 (соответственно, $7,73 \pm 1,44$; $9,06 \pm 2,15$) [1]. Сходные по смыслу результаты были получены в работе В. С. Собкина [11].

Таким образом, лица со способностями к актерской деятельности характеризуются весьма выраженной независимостью по мыслительным и мировоззренческим компонентам и подчиненностью – по поведенческим и эмоциональным. Это вполне понятно. Независимость, критичность мышления, самобытность мировоззрения, по данным Р. Кеттелла, – черты, отличающие творчески одаренных лиц независимо от рода деятельности.

Поведенческая и эмоциональная зависимость – черты, непосредственно отражающие специфику требований данного конкретного вида искусства: подчинение сценического переживания, поведения актера на сцене системе строго определенных обстоятельств – один из наиболее специфичных моментов актерского творчества.

Именно это сочетание характеристик независимости – подчиненности в структуре личности актера и обуславливает возможность реализации в сценическом образе «индивидуальной идеи» артиста и одновременно – безболезненного «включения» этой идеи в определенный социальный контекст.

Важнейшим моментом в процессе создания сценического образа является не только понимание сверхзадачи роли (конечной цели действий изображаемого на сцене лица), но и присвоение этой реально не существующей, воображаемой цели, ее актуализация, превращающая цель действий сценического персонажа в как бы реальную цель действий субъекта творческого процесса. Такого рода актуализации способствует высокая напряженность внутренней жизни, субъективность, своеобразная «оторванность от реальности» [4].

Таким образом, характеристики личности – независимость – подчиненность и субъективность – можно рассматривать в качестве необходимого условия способности к перевоплощению, в качестве признаков профессиональной способности артиста трансформировать собственную сверхзадачу в сверхзадачу роли.

Наличие сверхзадачи – необходимое условие и нормального (творческого) самочувствия актера на сцене. «Элементы внутреннего сценического самочувствия... не связанные общим действием, подобны разбросанным на столе жемчугам... Все элементы (жемчуги) надо связать в одно целое, пронизать одной общей творческой линией (нить), которую мы на нашем жаргоне называем «сквозным действием», и укрепить главную, конечную

цель (аграф), которую мы называем «сверхзадачей пьесы и роли»... Без сквозного действия и сверхзадачи нет сценического самочувствия и творческого действия» [12, т. 3; 442].

«Привлекательность» сверхзадачи существенным образом определяет «качество» сценического самочувствия: «При нашем сегодняшнем исполнении... не могло создаться подлинного, настоящего сценического самочувствия, потому что нить вашего «ожерелья» (сквозное действие) была неинтересна, слаба, а аграф (сверхзадача) не увлекателен, бледен» [12, т. 3; 442].

Как уже отмечалось, сколь значительную и какую именно цель найдет актер в роли как сверхзадачу образа, зависит от его сверх-сверхзадачи. Иными словами, личность актера, его сверх-сверхзадача, определяет в конечном итоге качество сценического самочувствия.

Сверхзадача (и тем более поглощающая ее сверх-сверхзадача) выступает в качестве цели, внешней по отношению к действию, реализующему конкретную частную задачу. Сосредоточенность на этой перспективной цели, направленность вовне или, точнее, достаточная выраженность свойств личности, обеспечивающих возможность реализации этой направленности, выступает в качестве существенного признака способности к нормальному творческому самочувствию актера в экстремальных условиях сценического представления [3].

Экстра-интровертированность, как известно, формально-динамический параметр. «Притягательность» сверхзадачи, таким образом, определяется как содержанием конечной цели действий актера в образе роли, так и особенностями динамики направленности на эту цель.

Понимание иницилирующей и канализирующей функций сверх-сверхзадачи позволяет внести некоторые уточнения в интерпретацию понятия «сценическое обаяние». Эти уточнения касаются главным образом природы различий между жизненным и сценическим обаянием.

В практике сценического искусства и сценической педагогике хорошо известно, что обаятельный в жизни человек не всегда обладает и сценическим обаянием. И наоборот. Невзрачный в жизни актер становится необъяснимо привлекательным на сцене. «Нередко, встречая таких актеров в жизни, даже самые горячие их театральные поклонники говорят с разочарованием: «Ой! какой он неинтересный на свободе!»

Но рампа точно освещает в нем такие достоинства, которые неизменно подкупают. Недаром же это свойство называется сценическим, а не жизненным обаянием» [12, т. 3; 234].

Обаяние – это наличие определенных идеальных (тех, которые данная социальная общность особенно ценит и которых ей как раз недостает) внутренних черт; явно выраженных во внешнем облике человека и поэтому легко «диагностируемых» окружающими при самом кратковременном контакте [5].

Бывает, однако, и так, что при кратковременном знакомстве обаятельным нам кажется человек, которого мы, опираясь на какие-то черты его внешности, наделяем мотивами, в действительности ему не присущими.

Нечто похожее происходит и со сценическим обаянием. Разумеется, актер может и не обладать в полной мере теми идеальными внутренними свойствами, которые явно выступают в его внешнем облике. Этот дефицит восполняется наличием бескорыстной и самоцельной потребности сообщения – сверх-сверхзадачи.

Сценическое обаяние – это прежде всего притягательность, «манкость» (К. С. Станиславский) страстного и глубоко личного стремления актера сообщить нечто такое, чем обладает он, актер, и что зрителю предстоит от него узнать. Поскольку это сообщение реализуется не непосредственно, а трансформируется в мотивы действий изображаемого на сцене лица, недостаточно искушенному зрителю зачастую

трудно отделить обаяние личности актера от обаяния создаваемого им образа.

Понятно, что потребность сообщения актера имеет исключительное значение лишь в театре, где непосредственно реализуется зрительская потребность постижения.

Именно поэтому в реальной жизни, где эта потребность не имеет доминирующего значения, актер «тускнеет» в глазах зрителя. И наоборот. Обаятельный в жизни человек, не имеющий специфически художественной потребности сообщения или не обладающий профессиональными способностями трансформации этой потребности в иерархию мотивов действующего на сцене лица, предстает в свете ramпы лишенным сколь-нибудь выраженных примет обаяния.

Таким образом, наличие цели – далекой, перспективной, внешней по отношению к данному конкретному эпизоду жизни роли – можно рассматривать не только в качестве необходимого условия нормального творческого самочувствия актера на сцене и собственно процесса сценического перевоплощения, но и в качестве исходного момента возникновения феномена сценического обаяния.

Эта цель – сверхзадача роли и стоящая за ней, поглощающая ее сверх-сверхзадача художника. В сущности, сверхзадача и сверх-сверхзадача в сценическом искусстве составляют диалектическое единство: К. С. Станиславский неоднократно подчеркивал, что в достигнутом перевоплощении актер сам не знает, «где я, а где образ».

Важнейшим моментом в процессе создания сценического образа является необходимость удержания этой далекой, перспективной, конечной цели действий актера в образе роли. «Горе, если по пути к большой конечной цели, будь то сверх-задача роли или сверх-сверхзадача всей жизни артиста, творящий больше, чем следует, остановит свое внимание на мелкой, частной задаче... Очень часто, при стремлении к конечной сверхзадаче, попутно наталкиваешься на побочную, маловажную актерскую задачу. Ей отдается

вся энергия творящего артиста. Нужно ли объяснять, что такая замена большой цели малой – опасное явление, искажающее всю работу артиста» [12, т.2; 341-342]. Функцию удержания сравнительно далекой цели выполняет, как известно, воля.

Воля – это специфическая потребность преодоления препятствий, которая отличается от других потребностей тем, что всегда приращена к какой-либо иной потребности, инициировавшей поведение и породившей необходимость преодоления. Воля содействует трансформации потребности, устойчиво доминирующей в структуре потребностей данной личности, во внешнее поведение, в поступок, в действие.

При наличии потребности препятствие на пути к ее удовлетворению активизирует два самостоятельных мозговых механизма: нервный аппарат эмоций и структуры реакции преодоления. Положительное значение эмоций заключается в гиперкомпенсаторной мобилизации энергетических ресурсов, а также в переходе к тем формам реагирования, которые ориентируются на широкий круг предположительно значимых сигналов. Достоинства эмоций диалектически оборачиваются их уязвимыми сторонами.

Дело не только в расточительности, неэкономности эмоционального реагирования: генерализуя поиск, эмоции всегда содержат опасность ухода от цели, опасность слепого перебора вариантов методом проб и ошибок. В этом отношении воля купирует уязвимые стороны эмоционального возбуждения, препятствует его дезорганизирующей генерализации, способствуя удержанию первоначальной цели.

Вместе с тем волевое поведение может явиться источником положительных эмоций до того, как будет достигнута конечная цель: потребность в преодолении препятствия удовлетворяется самим фактом преодоления даже в том случае, если конечная цель действий остается по-прежнему далека.

Но и воля имеет свою «ахиллесову пятю» в виде чрезмерной локализации творческого поиска. Вот почему психологически оптимальным в творчестве следует признать сочетание сильной воли («терпения думать об одном я том же») с определенным уровнем эмоциональной возбудимости [7], [8].

Сценическое переживание нигде не трактуется К.С. Станиславским как внутреннее самокопание, ушедшее внутрь созерцание и чувство. Это не чувство и не эмоция в обычном смысле слова, и тем более не аффект, составляющий типичное средство «нугра».

В противоположность школе «вдохновения» и «экзальтации» К. С. Станиславский прямо утверждает, что полное самообладание – необходимое условие творчества актера. Сценическое переживание – это проявление воли актера в такой же мере, как и его эмоциональности» [12, т. 2; 300].

Переживание как единство эмоций и воли составляет новое качество психической жизни, новую форму активности – страсть. Эмоционально-волевое единство поднимает чувственную сторону актерского творчества на очень высокий уровень, превращая «правдоподобие чувствований» актера в зависимые от целей творчества величины – в «истину страстей».

Таким образом, сверх-сверхзадача – важнейшее понятие системы К. С. Станиславского, связывающее сценическую жизнь актера с его внесценической жизнью. Вся творческая деятельность актера, в сущности, продиктована его собственной сверх-сверхзадачей, ей служит и ею обусловлена.

Сверх-сверхзадача выполняет иницилирующую и канализирующую функции в процессе создания сценического образа. Это подлинный, главный и основной источник энергии, движущий поведением сценического персонажа. Сверх-сверхзадачей определяется в конечном счете, сколь значительную и какую именно цель найдет актер в роли как сверхзадачу образа.

Сверх-сверхзадача – важнейший компонент актерских способностей. Наличие бескорыстной и самоцельной потребности сообщения (сверх-сверхзадачи) выступает в качестве одного из необходимых условий нормального творческого самочувствия актера на сцене, продуктивности процесса сценического перевоплощения и возникновения феномена сценического обаяния.

Литература

1. *Выготский Л. С.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1984.
2. *Кочнев В. И.* К. проблеме изучения актерских способностей // *Вопр. психол.* 1983. № 1. С. 108 – 111.
3. *Кочнев В. И.* Понятие сценического самочувствия в системе К.С. Станиславского // *Вопр. психол.* 1990. № 6. С. 95 – 103.
4. *Кочнев В. И.* О психологическом содержании основного понятия системы К. С. Станиславского – сценическое перевоплощение // *Психол. журн.* (В печати).
5. *Кочнев В. И.* Понятия сценической заразительности, убедительности и обаяния в системе К. С. Станиславского // *Вопр. психол.* 1991. № 5. С. 108 – 113.
6. *Мельников В. М., Ямпольский Л. Т.* Введение в экспериментальную психологию личности. М., 1985.
7. *Симонов П. В.* Высшая нервная деятельность человека. М., 1975.
8. *Симонов П. В.* Эмоциональный мозг. М., 1981.
9. *Симонов П. В., Ершов П. М.* Темперамент. Характер. Личность. М., 1984.
10. *Симонов П. В.* Мотивированный мозг. М., 1987.
11. *Собкин В. С.* Опыт исследования личностных характеристик студента-актера // *Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов.* М., 1984. С. 22–37.
12. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954–1961.

[1] Приводятся исходные тестовые оценки. Максимальная оценка – 12 баллов.



МУЗЫКА И МЕНЕДЖМЕНТ



Устинова В.,
бизнес-консультант

МУЗЫКА КАК РЕЗЕРВ ДЛЯ РАЗВИТИЯ УПРАВЛЕНЦА

В древних Афинах хореги дважды в год организовывали Дионисии – мероприятия, обязательные для всех свободных граждан. Архонты выбирали три лучшие трагедии и комедии. Хочешь не хочешь, а с восхода до заката каждый свободный человек был обязан смотреть спектакли, а то и участвовать в них.

Хореги тогда справлялись со своими функциями лучше, чем наше телевидение: спектакли умело внушали ценности, актуальные для полиса в тот момент. Кроме того, они заставляли каждого зрителя переживать катарсис, проходить своеобразный «обряд очищения». Опера в современном мире выполняет те же функции. Но специалисты утверждают: музыка вообще и опера как вершина музыкального искусства – еще и ресурс для развития управленческих навыков. Неожиданно?

Музыкальная наука

Ученые, распевая хором «И тает лед, и сердце тает», – вовсе не плод воображения режиссера Александрова. Многие научные городки России, например Дубна и Долгопрудный, а также большинство физфаков и мехматов славились своими хорами. Причем пели в них лучшие. И неизвестно, что здесь первично: то ли к музыке тянулись наиболее умные студенты, то ли на их успехи так влияла «магия семи нот».

Многие бизнес-корпорации гордятся своими музыкальными сотрудниками, выпускают диски с их творениями. А некоторые авторитетные компании, среди которых Microsoft и ряд крупных банков, предпочитают при прочих равных брать на работу сотрудников с музыкальным образованием. Такие люди имеют большую широту взгляда, более толерантны, для них «ансамбль» и «команда» – это воплощенные понятия синергии в практике.

Наша соотечественница, доктор искусствоведения, психолог, проректор Российской академии музыки им. Гнесиных Дина Кирнарская, автор книги «Музыкальные способности», ведет в Гарварде спецсеминар по музыке для управленцев. Ведет не ради забавы бизнесменов, а для их личностного развития. Кирнарская в своем курсе наглядно показывает, что умение слушать оперу – это конкурентное преимущество руководителя.

Похоже, что обращение бизнеса к резервам, которые дает музыка, – это тренд. В чем же его истоки?

Левое – правое

В 1981 году Роджеру Сперри была вручена Нобелевская премия – так получила официальное признание теория о том, что правое и левое полушария мозга человека имеют разные функциональные специализации. Левое отвечает за ритм и составление осмысленных последовательностей знаков и элементов. Правое – за возникающие в голове варианты решений и идей, за креативность, а также за эмоции.

Как показывают клиническая практика и исследования, когда у человека повреждено правое полушарие, у него пропадают интуиция, воображение, креативность, музыкальные способности и чувство ритма. Он не может придумать ничего нового, работает по заученным моделям. Поскольку музыкальные способности «лежат» в том же правом полушарии, то, развивая их, мы одновременно развиваем и изобретательность, и интуицию.

Однако, если правое полушарие не «уравновешено» левым, человеку, пусть даже и очень креативному, сложно

принять верное решение. Психологи утверждают, что у людей, занимающихся музыкой, полушария гармонизированы, их асимметрия сведена к минимуму.

А значит, они не только придумывают интересные идеи, но и безошибочно выбирают из них наиболее удачные. Если приводить исторические ассоциации, то человек с гармонизированными полушариями объединяет «в одном флаконе» расчетливого бизнесмена Алексеева и гениального режиссера Станиславского.

Кстати, любопытные факты: во-первых, МХАТ был театром, приносящим прибыль; во-вторых, актерский путь Станиславского начался именно с уроков оперного пения; в-третьих, в последние годы жизни именно опера больше всего занимала его как режиссера.

Опера – тренинговый процесс для соединения всех фаз мышления. Человек, умеющий воспринимать многоголосие оркестра и хора, следить за каждой линией сюжета, постигать мощный визуальный ряд, активизирует все мозговые клетки. Я неоднократно слышала от участников своих семинаров по оперному искусству, что, обратив после спектакля «прочищенный», гармонизированный взгляд на свое дело, они начинали видеть больше решений и оптимальную возможность выбора из них.

Естественный энергетик

Учеными также доказано, что при занятиях музыкой повышается общая энергетика человека. В книге Дины Кирнарской приводится любопытный факт: при исследовании 25 тысяч американских школьников было отмечено, что дети, учившиеся музыке, чаще показывают в математических тестах высшие баллы, чем остальные. Казалось бы, за музыку отвечает правое полушарие, за математику – левое! Но за счет гармонизации и энергетической «подкачки» правого полушария мозг музыкально образованных детей работал эффективнее.

Опыты лаборатории Петра Горяева в Академии наук с составом водной клетки показывают, что соединение высокого звучания голосов и оркестра в опере обуславливает эффект

реабилитации клетки. Это означает, что, слушая оперу, мы насыщаемся позитивными вибрациями.

Кстати, оптимизм и креативность поющих академиков прекрасно объясняются гипотезой нейрогенеза, изложенной в книге Джонатана Голдмена «Целительные звуки»: «Птицы, умеющие издавать два тона одновременно, обладают способностью восстанавливать объем нервных клеток, увеличивать способности мозга, отвечающие за пение».

Культурный слой

Кроме развития умения безошибочно и в короткие сроки принимать верные решения, музыка влияет и на другие способности, важные для руководителя. Австралийские ученые Луиз Бартсворт и Глен Смит утверждают, что «воспитываемая музыкой привычка слушать другого и понимать его делает людей мягче и терпимее. При этом их волевые качества нисколько не страдают». И вообще замечено, что у тех, кто занимается музыкой, слушает большую оперу, повышается общая культура. А ведь это тот контекст, в котором потом возникает культура корпоративная.

В некоторых западных корпорациях за полгода бронируются абонементы в «Ла Скала» для всех сотрудников. Это, конечно, недешево, но ощущение совместного переживания, когда 100 человек, сидящих в партере, не сговариваясь, смахивают слезу в трагический момент, того стоит. Это тот самый катарсис, которого добивались древние греки. И поверьте, такое объединение гораздо более ценно, чем корпоративная пьянка на Новый год.

Что делать?

Вы убедились, что музыка вам как управленцу просто необходима, но что же делать, если заботливая мама не всунула вам в детстве скрипку в руки и не заставила играть гаммы? Не печальтесь – начать никогда не поздно. Есть три способа усовершенствовать свои управленческие навыки с помощью музыки:

Не победа, а участие

Петь и играть. Конечно, спеть арию Ленского со сцены пустяк не каждого из нас – для этого все же надо иметь выдающиеся способности. Но можно же петь и дома, с друзьями, в тех же хорах и корпоративных ансамблях. Можно начать брать уроки музыки, осваивать игру на музыкальных инструментах.

Встреча с великим

Мировой тренд возвращения к опере как ресурсу для развития постепенно приходит в Россию. Я вижу это по интересу, который проявляют бизнесмены к моим курсам. С этого года мы с дирижером из Эквадора, преподавателем консерватории Фредди Каденой планируем проводить в Москве вечера «музыкального ликбеза». Камерный состав оркестра Кадены будет играть фрагменты великих произведений, которые затем будут комментироваться.

Начав изучать оперу, надо настроиться на серьезную и длительную работу. Даже лекция о том, как подобрать сигару к вину, длится три часа, уж не говорю про уроки укладки парашюта. А ведь обучение восприятию оперы – это процесс развития очень специфических умений.

Не стоит сразу обращаться к сложным произведениям – для начала неплохо освоить десять величайших опер мира. На своих семинарах я показываю бизнесменам, например, четыре или даже восемь версий одной оперы, мы разбираем различия постановок, смотрим, как музыка влияет на режиссерский замысел, чем отличаются трактовки.

Наблюдение за великими

Опера – яркая метафора процесса организации. Постановка в «Ла Скала» создается за шесть недель. Всего за полтора месяца режиссер из мировых звезд делает команду! Это ли не проджект-менеджмент?! Не зря гуру управления

Питер Дракер считал, что «работа президента компании... сводится к исполнению роли постановщика оперы – самой сложной из известных мне профессий. У вас есть звезды, которыми вы не можете командовать; у вас есть актеры второго плана и оркестр; у вас есть люди, работающие за сценой; у вас есть аудитория. И все эти группы очень разные. Но перед постановщиком лежит партитура, и такая же есть у каждого в команде. В бизнесе тоже важно убеждаться в том, что все разрозненные группы объединяются, чтобы произвести желаемый результат».

Помните хрестоматийную историю про уборщицу в ЦУП, которая на вопрос, что она тут делает, отвечала: «Мы корабли космические запускаем!»? Оперное искусство являет пример такой же включенности в общее дело, такого же единения. Все, от дирижера до оркестранта, который в финале исполняет партию на треугольнике, уверены, что делают что-то великое. И это зависит от умения режиссера – творца, а не управленца – правильно построить работу со всем коллективом, от звезд до техников сцены.

Кстати, поучиться у больших оперных режиссеров можно не только за рубежом. Постановка Дмитрием Черниковым «Евгения Онегина» в Большом театре наглядно показывает, как важно, чтобы каждый человек в команде понимал свою роль в развитии сюжета.

Возрождение интереса россиян к опере – явление важное и неслучайное. Наша страна всегда была знаменита своими оперными талантами, есть они и сейчас. К примеру, голос певицы Татьяны Моногаровой, согласно компьютерной диагностике, дает 100-процентную чистоту (правда, пока у Тани, к сожалению, не выпущено в России ни одного диска). А в этом году впервые в истории парижской Grand Opera сезон открывался не просто иностранной постановкой, а русским спектаклем «Евгений Онегин» с Моногаровой в роли Татьяны.



Несколько лет назад на Радио России был запущен проект «Музыкальная аптека», снискавший высокую популярность среди слушателей и существующий сейчас в виде группы единомышленников в Интернете и 18-ти дисков музыки на все случаи жизни: для работы, для отдыха, для здоровья и даже... для любви.

Как заявили в свое время авторы проекта, а это, прежде всего, доктор Владимир Леви и его сын – психолог Максим Леви, – 63% мирового музыкального наследия в принципе посвящено теме любви. Кто и как считал, к сожалению, доподлинно неизвестно, но именно так и должно быть в принципе, если принять во внимание тот факт, что музыка и существует-то на свете ни для чего другого, как для любви. А если это так, то глупо и безответственно не пользоваться этим «оружием» в мирных целях. Тем более что доступ к нему есть у каждого из нас.

Как использовать музыку с пользой для личных отношений рассказывает в своем интервью Максим Леви с журналисткой Евгенией Кузьмич.

Леви М.,

кандидат психологических наук,
Академия управления МВД России

МУЗЫКА НА СТРАЖЕ ЛЮБВИ

– Максим, давайте сразу перейдем к самому важному вопросу – как использовать музыку для привлечения, обольщения?..

– Если сами играете или поете, возможности открываются прекрасные, особенно для мужчин (уж мне-то поверьте...), для женщин отчасти тоже – однажды я сам наблюдал, как

на конкурсе красоты молодая женщина не оставила шансов своим соперницам, обладавшим явно более эффектной внешностью, только потому, что умела петь.

Другой путь – изучить музыкальные вкусы избранника (избранницы), самому (самой) больше узнать об этих музыкальных направлениях, подарить что-нибудь музыкальное или – еще проще – попросить дать послушать и восхищаться его (ее) вкусом, восхищаться!

Допускаю, что можно позволить себе в этом и долю лукавства, но следует знать меру: действительно близкие и длительные отношения без искренности немыслимы (в притворстве и до симуляции оргазма можно докатиться, что для женского здоровья вредно).

Или пригласить на танец под «чувственный» саксофон из «романтической коллекции» – хотя это и пошлость (не в смысле «неприлично», а в смысле «общеизвестно, надоело уже»), но действует лучше букетов с конфетами.

Еще один способ – психологически настраиваться на предстоящее свидание с помощью музыки. Целью такого настроения может быть снятие лишнего напряжения («мандража»). Для этого годится и специальная успокаивающая музыка (тогда желательно применить приемы аутотренинга или релаксации), и просто Ваша любимая музыка (лучше всего легкая классика в оригинале или современной обработке).

Возможно, Вы пожелаете просто настроиться более романтично, отвлечься от всего прочего, кроме встречи – пожалуйста тогда серенаду, любовную песню, арию и т.д. Наконец, Вам может пригодиться «установка победителя», и тут в ход могут пойти совсем неожиданные жанры, включая даже марши и гимны.

– В сопровождении какой музыки хорошо налаживать или восстанавливать отношения, а под какую – не надо ни в коем случае?..

– Если решили выяснять отношения с применением сквородок, то тут уж, конечно, без «тяжелого металла»

не обойтись... А на самом деле лучше, если неприятные моменты отношений – ссоры, размолвки – пройдут без музыкального сопровождения, чтобы не формировался негативный эмоциональный «якорь». Для супругов, имеющих детей, полезной может оказаться музыка, звучащая для ребенка – песенки, инструментальные пьески из мультфильмов или со специальными «детскими» аранжировками – это сразу отвлечет от глупостей и вернет к главным жизненным задачам.

Из жанров можно вспоминать многое – универсальным действием ничто не обладает. Скажем, церковная музыка поможет отрешиться от сиюминутного и подумать о вечном, о духовной составляющей жизни вообще и ваших отношений в частности.

С другой стороны, хорошо может подействовать какая-нибудь песенка, которая вас рассмешит (но не исключен случай, когда один-то засмеется, а другой скажет: «Тупая песня, и смех твой тупой»...). Пригодится также любая музыка, при звучании которой вам когда-то было хорошо вместе.

Однако по-настоящему прочные и глубокие отношения – те, которые продолжают развиваться. Так пускай развиваются и ваши общие музыкальные вкусы – это дает вам дополнительный эмоциональный ресурс, «горючее» для чувств. Я сам, например (если кому интересно), благодаря супруге лучше узнал и оценил многое из русского рока. Мы ведь нередко об этом забываем: вспомните, когда вы вместе просто слушали музыку, причем новую для обоих или для одного из вас, ходили на концерт? В первые дни знакомства? О, как всё запущено...

А что касается «ни в коем случае», так это включать музыку, заведомо раздражающую одного из вас (а именно это порой и делается в порядке самоутверждения-издевательства, да еще и громко).

И еще – громкая и быстрая музыка с резко звучащими тембрами может усилить эмоцию гнева, если человек уже

чем-то раздражен или недоволен, за исключением лично обожаемых им композиций; монотонно и громко звучащие басы и барабаны вызывают временное снижение умственных способностей, что мешает совместному вдумчивому обсуждению спорных вопросов (выводы о поп-, рок- и некоторой части симфонической музыки делайте сами). Ну что, не дать ли какой-нибудь еще «вредный совет», с какого и начался ответ на этот вопрос?

– Как с помощью музыки легче пережить любовную травму, потерю, разочарование?

– Найти произведение, которое выразит Ваши чувства. Лучше сначала даже инструментальное – чтобы было так, что «нет слов, одни эмоции». Потом песню, в которой есть наиболее подходяще описывающие Ваши переживания слова. Дальше будет не лишним послушать что-то, что Вас отвлечет, направит мысли совсем в другую сторону. Потанцуйте подо что-то ритмичное, расслабьтесь под композиции медленные или вовсе без определенного ритма (кстати, одно из действенных средств, если у Вас еще и со сном стало не всё в порядке).

А потом поищите такие вещи, которые «поведут» Вас к более светлому состоянию, эмоционально «отогреют», внушат надежду на лучшее. И уже «высший пилотаж» – если Вы сможете посмеяться над тем, что с Вами произошло, что значит – воспринять ситуацию отстраненно, я бы даже сказал, с точки зрения Вечности. И для этого тоже есть свои произведения.

Рекомендую вам блюз – жанр, выражающий любовные страдания и глубоко, и с неподражаемой иронией, «сладко-горькой красотой», как выразилась музыковед Валентина Конен, а Сергей Чиграков подтвердил песенной строкой: «когда уходит любовь, начинается блюз».

Одно из произведений, которые рекомендую послушать внимательно – это композиция Алексея Кортнева и Сергея Чекрыжова «Чем виновата любовь» (по форме и настро-

нию ее иногда называют похожей на «Богемскую рапсодию» группы «Queen»):

*Чем виновата любовь?
Вот наш печальный рассказ,
о том, что приходит она, не спросясь,
посидит и опять восвоюсь.
...Так зачем
разрываются наши сердца:
дурачка, морячка, бодрячка, старичка, молодца, гордеца, подлеца?
Скажи мне, чем виновата любовь?*

А из юмористических произведений не грех вспомнить песни Тимура Шаова:

*Чтоб не случилась такая драма,
Нам надо слушать советы мамы:
Среди красавцев полно мерзавцев,
Какой кошмар!*

– Примеры Музаптеки по большей части построены на музыке, представляющей собой вершину мирового музыкального наследия. Увы, среднестатистический человек как минимум будет обескуражен, если домашний романтический ужин будет проходить под аккомпанемент оперного произведения или серенады. Если спуститься с небес на землю, что может создать благоприятную любовную атмосферу?

– Мы разве забыли предупредить, что следовать нашим рекомендациям легко не будет? Но есть, к счастью, целое музыкальное направление такое «Easy listening» («Легко-слушание» буквально), в основном состоящее из современных обработок классических мелодий и популярных песен (Поль Мориа, Джеймс Ласт – ширпотреб, но качественный), а также примкнувший к нему «Lounge» – нечто романтико-клубно-психоделическое (вообще-то этим словом зовут залы ожидания в аэропортах, но, может статься, для вас эта му-

зыка станет ожиданием чего-то с чем-то... полета то есть в фигуральном смысле...).

А еще в запасе у нас прелестный французский шансон, а изволите на родном языке – так городской романс и бардовские завывания – всё под три с половиной аккорда... А русские народные, наконец? Там и песни, и лирические наигрыши на гармонике, так славно воспетые Александром Твардовским... А Вы говорите – опера... это действительно жестоко, особенно если каждый день, я бы сам сбежал.

– Если смириться с тем, что «легко не будет», можно ли говорить о том, что молодое поколение, выбирающее незамысловатую попсу, лишает себя важного образца построения грамотных отношений двух любящих людей? Или в принципе не важно, что именно слушать? Главное, чтобы это нравилось двоим? И если первый поцелуй какой-то пары состоялся под два притопа, два прихлопа очередной группы-однодневки, то каждый раз именно эта мелодия будет автоматически возвращать их мысленно к этому моменту?

– Пожалуй, обе предложенные Вами точки зрения верны по-своему. Как известно, музыка является сильным эмоциональным «якорем», вызывая воспоминания чувств, а не только образов и конкретных деталей события. Вот песни группы «Ласковый май» у меня четко вызывают в памяти службу в армии – парко-хозяйственный день, чистку нужника с хлоркой и вынос протухших помоев... так уж вышло, что слушал я их именно там и тогда. А кто-то под них на дискотеках с девушками общался...

В любовных отношениях, конечно, важно, чтобы музыка или что-то еще побуждало мысленно возвращаться к лучшим моментам отношений. Только моментов таких должно быть побольше – хороших и разных (если первый поцелуй – самое значительное из общих приятных воспоминаний, то

это недоразумение какое-то), и желательно, чтобы мелодии их сопровождали тоже разные.

Наверное, вряд ли молодое поколение так уж и «лишает себя образца построения грамотных отношений»... Выбирая газированный напиток, а не дедовскую самогонку, оно тоже чего-то там себя лишает... Просто, чем больше будет у вас «своих» (для двоих) мелодий, тем больше «подпитки» найдется вашим чувствам (раньше уже сказано про «ресурс»). Это ваше богатство!

– Может ли быть составлен рейтинг наиболее романтических музыкальных произведений, действующих безотказно в случае, когда необходимо создать соответствующее настроение? Если бы Вы составляли такой рейтинг, кто вошел бы в пятерку лидеров?

– У меня бы в «пятерку» или даже «десятку» вошли непременно произведения разных жанров или разных эпох. Поэтому у меня получится «расширенный» вариант – пять пунктов, но в каждом не по одному произведению, уж очень трудно выбрать.

Симфоническая тема или балетная сцена, посвященная романтическому сюжету. Среди них будет Петр Чайковский, конечно – симфоническая фантазия «Франческа да Римини» (особенно срединная тема), увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»; Арам Хачатурян – Адажио из балета «Спартак»... Пожалуй, остановлюсь, а то это перечисление так и не кончится.

Красивый романс – назову, конечно, лучших из лучших отечественных авторов – Михаил Глинка, на слова Пушкина – «Я помню чудное мгновенье» или «В крови горит огонь желанья».

Любовная сцена из оперетты – есть потрясающие сочетания задушевности и остроумия (два и больше в одном). Ну, пусть это будет хоть песня Александры из «Феи карнавала» Имре Кальмана (русский текст Н. Татарина), пусть и другие номера из его оперетт, а также Жака Оффенбаха, Франца Легара,

Иоганна Штрауса-младшего, Исаака Дунаевского, наконец (у нас, по-моему, оперетты лучше него не писал никто).

Какая-нибудь джазовая баллада или лирическая песня – например, «Deep purple» («Темно-лиловый») Петра де Розе на стихи Митчелла Пэриша, название которой через много лет было взято выдающейся рок-группой (никогда эту песню не певшей), «All The Things You Are» («Всё это ты») Джерома Керна на стихи Оскара Хаммерстайна, “My funny Valentine” («Моя забавная Валентина») Ричарда Роджерса на слова Лоренца Харта – там звучат замечательные слова (перевожу вольно): «И каждый день у нас – Валентинов день».

Обязательно «из наших кой-кого», из времен недавних. Пример – номера из мюзикла «Норд-Ост» Алексея Иващенко и Георгия Васильева: «Встревоженное сердце» или «Это любовь!»:

*Встревоженное сердце в тишине
Колотится в груди упруго.
Ах, как же нелегко вблизи, наедине
Услышать друг друга...
...Это любовь – ревущий водопад,
Раскатистый набат,
Пожар и наводнение,
Это любовь – безумная мечта,
И счастлив тот, кто постучит в ее врата!*

- Максим, благодарю Вас за то, что поделились секретами, как с умом использовать музыку на благо любовных отношений. Будем надеяться, что, вооружившись ею, отныне наши читательницы будут очаровывать представителей противоположного пола и создавать надежные положительные «якоря», а не переживать любовные потери.



Мы продолжаем печатать юморески, собранные профессором В.В.Чистяковым, которые он любезно регулярно предоставляет нашему журналу.

Музыка – наша любовь, а юмор – наше спасение!

***Чистяков В.,
профессор РАМ им. Гнесиных***

КАК МУЗЫКАНТЫ ЛЕЧАТСЯ СМЕХОМ

Однажды М.Ростропович приехал на гастроли в г. Ижевск со своей супругой Г.П. Вишневецкой, которая должна была петь романсы П.Чайковского. Их встречал администратор, который сказал им, что директор их филармонии необычайный знаток классической музыки, ходит на все концерты и знает наизусть всю классику. Ростропович этого директора решил разыграть. Незадолго до концерта он спросил, не сможет ли он переверачивать ноты, поскольку кое-что не успевает. Директор с восторгом согласился. Вышла втроем на сцену. Мстислав Леопольдович поставил на пюпитр рояля сборник романсов П.Чайковского.

Галина Павловна начала петь романсы Рахманинова, а Ростропович начал наизусть ей аккомпанировать. При этом он тихо шептал директору: переверните на 4 страницы вперед, нет, теперь назад.... Теперь на 22 страницы вперед, да нет, назад на 12 страниц. Ошеломлённый директор, весь в поту, ничего не может понять, не узнает музыки. Звучит все прекрасно, дуэт певицы и пианиста великолепен, публика бурно аплодирует после каждого романса...

Уходя со сцены, директор в сердцах пробормотал: «Нет, я ничего не понимаю в музыке!»

Один скрипач среднего дарования, после увольнения из оркестра, жалуется своему другу: «Если б я слушал, что говорил мой отец!».

– А что он говорил?

– Откуда я знаю, я ж его не слушал...

В одном провинциальном театре был небольшой оркестр, а оркестровая яма для него очень маленькая. На концерт приходит «на замену» альтист. Начинается увертюра, первый номер, второй и т.д. Затем, в № 17 в партии альты вписка: «с цифры 12 по 15 – пригнись». Альтист так и сделал. Затем пришел на следующий спектакль – то же самое. На третьем спектакле он вдруг решил: «А, не буду нагибаться, что я ребенок, что ли?» Сидит прямо, играет свою партию. И вдруг неожиданно в его спину «врезается» кулиса тромбониста, и тот слетает со стула.

– Тебя же предупредили, – сказали ему, и тебе была сделана пометка: «пригнись». Здесь же негде повернуться, а для тромбониста с его кулисой места очень мало.

Знаменитому токарю тридцатых годов Стаханову после вручения ордена дали билет в музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко. Он пришел на балет Асафьева «Пламя Парижа», сел в партере. Начинается 1-е действие балета,

Вся труппа танцует. На 2-м действии Стаханову надоело, и он спросил сидящего рядом старичка с седой бородкой: «Слышишь, дедок, а когда петь начнут?» Рядом сидевший Немирович-Данченко отвечает:

– Понимаете, уважаемый, это не опера, а балет. Поэтому пения не будет, а только танцевальные номера. Но в 3-м действии о сценарии проходят на заднем плане революционные матросы с красным знаменем и поют небольшую патристическую песню на фоне общего танца.

Стаханов ехидно посмотрел на Немировича-Данченко и сказал:

– Да ты, я вижу, дедок, тоже в театре в первый раз? После этих слов Стаханов вышел и пошел в буфет.

Молодые певцы (сопрано и тенор) стали тайно встречаться. Зима была холодной, и девушка пригласила его к себе в гости. Попросила войти тихо, чтобы родители не заметили. Вошли на цыпочках. Но строгие родители тут же вышли в прихожую.

Отец сурово говорит:

– Учтите, молодой человек, мы гасим свет ровно в 11 часов вечера!

– Очень гуманно с вашей стороны, – ответил растерявшийся юноша.

– Как же ты играешь без нот?

– Сначала по памяти, а ... потом без памяти.

Дирижер С. Самосуд:

– Когда муж расходится с женой – это семейная трагедия, а когда оркестр с певцом – это музыкальная комедия.

1980 год. Идет Первомайская демонстрация. Грузин Гоги с достоинством несет портрет Е.А. Фурцевой. Сзади несут на колесах огромный транспарант с ведущими членами Политбюро. Периодически (из-за большого скопления народа) колеса транспаранта наезжают на ноги грузина. Тот возмущенно оборачивается: «Эй, осторожней, видишь, я несу портрет Министра культуры СССР Екатерины Алексеевны Фурцевой!» – Люди с транспарантом отступают на какое-то время. Затем толпа напирает и снова наезжает на ноги Гоги. Тот опять кричит: «Что, не понимаете, я несу портрет уважаемого члена ЦК КПСС. Министра культуры Фурцевой!». И так несколько раз.

Наконец, возмущенный грузин оборачивается и громко кричит: «Слушай! Щас как дам этой стэрвой тебе по голове!»

Режиссер театра берет нового актера на роль Отелло. Проходят все мизансцены, актер выполняет малейшее желание режиссера, ловит на ходу его намерения.

В день премьеры певец выходит на сцену и ... делает всё наоборот. Режиссер в диком гневе бросается за кулисы:

– Что ты делаешь, идиот? Ведь на генеральной репетиции было всё так хорошо?

– Одну минуточку. Когда Вы репетировали, я Вам мешал?

В театре после Новогодней ночи, первого января дают оперу Гуно «Ромео и Джульетта». На сцену выходит пьяный Ромео и начинает что-то невнятно не то петь, не то бормотать. Один меломан не выдержал и возмущенно крикнул:

– Ромео пьян!

Пауза... Ромео отвечает:

– Тихо, вы еще Джульетты не видели...

В Союзе композиторов на собрании прорабатывают молодого композитора, злоупотреблявшего спиртным.

– А что в этом такого? – оправдывался он. – Мусоргский вот пил, Бетховен пил, Моцарт пил...

– А что пил Моцарт? – спросил кто-то.

– А что ему Сальери наливал, то и пил!

Из акта:

– Приемочная комиссия установила, что новое здание консерватории похожа на симфонию. Но «Неоконченную».

В семье музыкантов родился ребенок. Им никак не удается уложить его спать, а завтра генеральная репетиция оперы «Паяцы».

– Может, я ему что-нибудь спою? – спрашивает жена.

– Ну, зачем же так уж сразу петь, – отвечает муж. Попробуй сначала по-хорошему.

Некая лектор – музыковед вела довольно богемный образ жизни, но из филармонии ее не увольняли, поскольку она бле-

стяще вела концерты. Когда ей исполнилось уже 45 лет, один немолодой певец сделал ей предложение, и она согласилась.

Скромно сыграли свадьбу, гости разошлись. «Молодые» входят в спальню. Жена выходит в вечернем платье в центр комнаты и объявляет:

– Супружеские обязанности! Исполняются впервые!

Застенчивый студент консерватории, заменяя конференсье, выходит на сцену с измятой бумажкой, и объявляет:

– Первый номер... Сейчас студентка 2-го курса... Наташа Орлова исполнит «Желание» Шопена. ... Музыка тоже Шопена.

– Второй номер: – «Как меня, младу-младеньку», обработал Шостакович.

В нотной библиотеке студент спрашивает: «Дайте мне «Мастеров пения Нюрнберга». Библиотекарь поравляет:

– «Мастеров пения» написал не какой-то там Нюрнберг, а сам великий Вагнер.

Один посредственный музыкант, отдыхая в Доме творчества композиторов в «Рузе», часто досаждал Шостаковича научить его писать музыку, которая осталась бы в веках.

– Ну, когда же Вы научите меня писать симфонии?

– Подождите 10 минут, – ответил Д.Д. Шостакович, – сейчас доем суп и научу.

Раневская, встретив на концерте Вану Мурадели, сказала, что у него не очень музыкальная фамилия. – Почему? – Вместо «ми» – у Вас «му», вместо «ре» – «ра», вместо «до» – «де», а вместо «ля» – «ли». Вы, Вану, в ноты не попадаете.

– Лёва, ты почему форшлаг не играешь?

– А чего его играть, он же зачеркнул.

После концерта один тромбонист говорит другому:

– Ну, что, теперь идём на грамзапись?

– Идем. И оба идут в буфет.

В буфете:

– Танюша, налей нам по 100 граммов и запиши на мой счет.

Знаменитый певец Александр Вертинский, уехавший из страны еще до революции, возвращается в СССР. Выходит из вагона с двумя чемоданами, ставит их. Целует землю, смотрит вокруг:

– Не узнаю тебя, Русь! Потом оглядывается – чемоданов нет.

– Узнаю тебя, Русь!

Исполняется ария Ленского. Вступление – певец молчит. Суфлер из будки шепчет: «Куда, куда» – певец опять молчит.

Суфлер:

– Куда, куда.

Певец подходит к будке и сквозь зубы цедит:

– Ну что ты раскудахтался, слова я помню, ты мотивчик мне напой!

– Скажите, это правда, что Вы поете под фонограмму?

– Да, а под водочку и сплясать могу!

– Ваша дочь, – сказал однажды дирижер Стоковский одной даме, – играет по библейским заветам.

– Вы считаете ее такой талантливой? – восторженно воскликнула мать.

– Напротив, – я хочу сказать, что ее левая рука не знает, что делает правая.

Владимира Софроницкого спросили, кто из зарубежных пианистов ему нравится больше всех.

– Только Глен Гульд. У меня – «Гульд личности».

Пианист Софроницкий был одним из остроумных палиндромов. Например, «Не пошл Шопен», «А Лист – сила», «Велик Обороин – и робок, и Лев», «Давид, иди в ад», «Он в аду давно» и др.

Дав брата-музыканта разъехались в разные страны. Через год один из них получает фотографию брата, сидящего за решеткой. Срочно звонит ему.

– Ты что, в тюрьме?

– Нет, это я играю на арфе в кафе, но фотографию сделали с той стороны.

– А почему вид такой печальный?

– А ты хочешь, чтобы я играл в кабаке Бетховена и смеялся?

Утесов как-то сидел в ресторане и слушал джаз-оркестр. Тромбонист с небольшими ручками, все никак не мог достать 7-ю позицию, напрягался что есть сил, выдвигая кулису.

– К нему из публики подходит вор-громилла и говорит:

– А ну, дай сюда свою дудку!

Тромбонист испуганно отдает.

Громилла выдергивает из тромбона кулису, радостно протягивает ее музыканту и говорит:

– На, возьми, не мучайся!

Учитель музыки спрашивает маму своего ученика:

– Почему ваш сын на уроках все время какой-то сонный?

– А это в нем таланты дремлют.

Идет экзамен по сольфеджио в музыкальном училище.

– Что-то Вы, молодой человек, плохо слышите.

– А мне в детстве медведь на ногу наступил.

– Может, на ухо?
– На что?

Ты знаешь, что такое сонатина?

– Это такая большая пьеса.
– Почему же большая?

– А если маленькая – она называется соната, а если большая, то СонАтина!

Студент жалуется приятелю: «Никак не могу ничего путного написать к уроку по композиции».

– А ты возьми и перепиши пьесу своего профессора, только наоборот, от конца к началу.

– Пробовал, – вальсы Шуберта получаются.

В Тбилисской консерватории на экзамене спрашивают: Скажи, Гоги, сколько симфоний написал Бетховен?

«Калычэства – нэ знаю, а за качество – ручаюсь».

Ну как ты сыграл, сынок, на экзамене по скрипке, что сказал профессор?

– Замечательный человек, только очень набожный. Все время, пока я играл, он закатывал глаза и шептал: «Боже мой!»

Одна из учениц А.Б. Гондельвейзера играла похоронный марш Шопена из Сонаты гораздо живее, чем следовало. Профессор заметил:

– Во времена Шопена автобусов не было.

В молодые годы скрипач Э. Грач часто выступал с балериной М. Плисецкой, исполнявшей «Умиряющего лебедя». Однажды осветитель отвлекся и долго держал в луче прожектора скрипача.

Режиссер: – «Осветитель! Свет – на лебедя, а не на Грача!»



ИНТЕРЕСНЫЕ ФАКТЫ



ВОКАЛ ПРОТИВ ГИПЕРТОНИИ

– Чтобы понизить давление, надо петь! – так считает заведующий отделением реабилитации больных с сердечно-сосудистыми заболеваниями Российского научного центра восстановительной медицины и курортологии, кандидат медицинских наук Владимир Нагапетьян.

Российские учёные изобрели уникальный метод профилактики заболеваний сердца – смесь популярного развлечения караоке и медицинского прибора. Что именно надо петь, чтобы вылечиться?

Экспериментальным путём было установлено, что человек может изменять пульс с помощью музыки. Оказывается, что больные сердечно-сосудистыми заболеваниями подсознательно предпочитают музыку в темпе 60-90 ударов (сильных долей) в минуту. Это соответствует пульсу практически здорового человека.

А эксперимент, который проводился на молодёжной дискотеке, показал, что пульс у большинства танцевавших оказался равным сильным долям той мелодии, которая играла последней.

– Сопоставив эти факты, мы попробовали целенаправленно воздействовать на деятельность сердечно-сосудистой системы при помощи мелодии, – рассказывает один из авторов изобретения, заведующий отделением реабилитации больных с сердечно-сосудистыми заболеваниями Российского научного центра восстановительной медицины и курортологии, к. м. н. Владимир Нагапетьян.

– Прототипом нашего изобретения явилось модное сегодня караоке. Вместо микрофона мы подключили к караоке акустический датчик пульса – технически это очень просто. Знакомого инженера попросили сделать микшер, который смешивает мелодию и данные пульса. Получилось, что на фоне прослушивания мелодии человек слышит ритм своего сердца. При этом задача пациента – постараться подстроить стук своего сердца под мелодию фонограммы. Как? Всё это происходит даже помимо воли больного. Дело в том, что, если сердце бьётся не в такт музыке, не совпадает с её сильными долями, человек чувствует психоэмоциональный дискомфорт. Поэтому сердечно-сосудистая система автоматически подстраивается под темп музыкального произведения.

Эта технология может быть использована не только для лечения сердечников, но и для снятия напряжения у людей, которые находятся в стрессе (пожарные, милиционеры, спасатели), – у них часто сердцебиение повышено. Помогает «кардиоке» (так назвали устройство) и тем, у кого работа связана с нервным напряжением, быстрой утомляемостью, а также некоторым людям с повышенным артериальным давлением, которое можно регулировать с помощью устройства.

Или наоборот, если нужно привести расслабленного, невнимательного человека в рабочую готовность, повысить пульс.

Для этого нового вида лечения не требуются дорогостоящие компьютерные технологии и сложное оборудование. Достаточно иметь магнитофон, плеер, к которому подключается устройство (оно очень компактное), даже мобильный телефон с МРЗ-плеером. Сначала замеряется пульс и выбирается нужная песня в зависимости от того, хотите вы его понизить или повысить.

