

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА



Нагибина Н.Л. Масленникова А.В.

PSYCOSMOLOGY



2011

International Institute of Differential Psychology

Московский Институт
ПСИХОАНАЛИЗА

ББК 88.4 85.313

УДК 159.9 371

Н 16

Нагибина Наталия Львовна — психолог, музыковед, педагог, автор системы типов «Психокосмология», автор серии книг «Мастера российского джаза. Психологические портреты» и др., основатель и научный руководитель ИИДР, зав. кафедрой психологии личности и дифференциальной психологии Института психоанализа.

Масленникова Александра Валерьевна — психолог, физиолог, исследователь по проблемам психофизиологии музыкального восприятия, автор книг «Психологические типы. Тело и душа», «Познание и личность: типологический подход» и др.

В книге представлен космологичный взгляд на психологию музыкального искусства. Современные эксперименты подтверждают теоретические и практические положения древних мыслителей Востока и Запада о предрасположенной гармонии бытия как противоположности хаоса. В музыкальных законах заложен код миропорядка – гармонии и дисгармонии. Отдельные исследования посвящены понятию «Психическая энергия». Анализируя результаты, авторы делают вывод: психическая энергия связывается в сознании людей с рациональным началом, ассоциированным с мыслью и иррациональным, ассоциированным с любовью. Такие выводы подтверждают многочисленные высказывания пророков и мыслителей как древнего, так и современного мира. Книга написана доступным языком и будет полезна всем, кто интересуется проблемами искусствознания, психологии, физиологии, медицины и философии.

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав

ISBN 978-5-9901258-2-7

© ИИДР, 2011

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Музыка

Оглавление

Глава 1. Код Пифагора <i>(Нагибина Н.Л.)</i>	
Введение.....	11
§1. Пифагоров ключ к космологии.....	13
§2. Его Величество Научный Факт.....	23
§3. Музыка снаружи и музыка внутри.....	29
§4. Музыка и язык живой природы	39
Глава 2. О вкусах спорят <i>(Нагибина Н.Л.)</i>	
Введение.....	46
§1. Его Величество Научный Факт Второй	48
§2. Музыка в поэтическом отражении.....	73
§3. Как объяснить?.....	82
§4. Что делать?.....	86
Глава 3. Энергетика	
<i>(Нагибина Н.Л., Масленникова А.В. Дауэнхауэр И.В.)</i>	
§1. КПД психической энергии артиста.....	96
§2. Цельность и искренность образа как	99
составляющая психической энергии.....	111
§3. Исследование стилевых предпочтений в трактовках вокального образа у разных психологических типов.....	117
§4. Тело, душа и энергетика при сценическом исполнении.....	127
Глава 4. Музыкотерапия <i>(Масленникова А.В.)</i>	
Введение.....	141
§1. «Открыть в себе кровотоечение звука...»	143
§2. Физиологические основы музыкотерапии.....	150
§3. Практика музыкотерапии.....	157
Глава 5. «Звучащий космос» и «Живая этика»	
<i>(Нагибина Н.Л.)</i>	
Введение.....	165
§1. Рациональные и иррациональные системы восприятия музыки.....	166
§2. Звучащий космос бытия.....	174
§3. «Звучащий космос» и «Живая этика».....	190

В книге представлен ряд экспериментов, проводившихся на протяжении четверти века (1986-2011) на факультете психологии МГУ им.М.В.Ломоносова под руководством зав. лаборатории психофизики М.Б.Михалевской, и зав. кафедрой педагогической психологии и педагогики И.И.Ильясова, в Институте психологии РАН под руководством зав. лаборатории системных исследований психики В.А.Барабанщикова, в Институт высшей нервной деятельности и нейрофизиологии Российской академии наук под руководством зав.лаборатории психофизиологии В.Б.Стрелец, на кафедре общей психологии и истории психологии Московского гуманитарного университета, на кафедре дифференциальной психологии и психологии личности Института психоанализа (Москва) и в рамках работы International Institute of Differential Psychology (Berlin).

ГЛАВА 1

Код Пифагора



Введение

§1. Пифагоров ключ к космологии

В законах колебания звуковой волны содержится пифагоров код миропорядка. Музыка с ее основными ладовыми тяготениями стала у пифагорейцев наряду с алгеброй, геометрией и астрономией объяснять законы природы и космоса. Все подчинялось правилам гармонии и, в первую очередь, физиология и психология человека.

§2. Его Величество Научный Факт

Исследования гармонической функциональной чувствительности у людей разных возрастов, различного музыкального образования, культуры показывают высокую устойчивость данной способности, ее природную заданность и стабильность. Уровень способности к различению основных гармонических оборотов оказался связанным с силой-слабостью нервной системы. Люди со слабой нервной системой имеют более высокий уровень гармонической функциональной чувствительности. Этот факт имеет серьезные следствия, которые связаны, в первую очередь, с объяснением природной заданности и необходимости данной эстетической способности.

§3. Музыка снаружи и музыка внутри

Физика звука, краткий обзор. Психофизика объективная и субъективная. В чем суть психофизической проблемы. К построению новой науки с учетом объективной и субъективной реальности. Внутренний слух. Фильтры сознания и бессознательного.

§4. Музыка и язык живой природы

Отличен ли человеческий музыкальный язык от языка, используемого животными? Проблема эта особенно интенсивно изучается в наше время. Исследования Ч. Дарвина, И. Догеля, Д. Хиндли, И.П. Павлова, В.П. Морозова, Е.В. Назайкинского и других приводят к выводу о том, что язык животных опирается на те же гармонические соотношения, что и у человека.

Введение

Было это в те незапамятные времена, когда трудно было различить, где кончается реальность и начинается миф. Звери, птицы, люди, боги — все переплелось и смешалось. Атмосфера гармонии земного и божественного. Оливковые рощи, теплый песок, барашки волн, морской ветер и там, на далеком другом берегу, таинственные и величественные пирамиды — связь с потусторонним миром.

Греки знали и чтили своих богов. Лучшие и талантливейшие — Гесиод, Гомер, Овидий — слагали о них поэмы. Богам строили прекрасные храмы. И самый чудесный - храм Аполлона в Дельфах. Храм был построен на взносы, собранные по всей Греции. Главное божество - фигура Аполлона - из чистого золота. Принести в дар Аполлону статую мог любой греческий гражданин. Многие статуи были выполнены великим скульптором Фидием. Выдающийся скульптор Пракситель пожертвовал храму статую Фрины собственной работы, а знаменитый врач Гиппократ - медное изваяние изнуренного болезнью человека. На стенах были высечены изречения семи греческих мудрецов: «Мера важнее всего» (Клеобул Линдский), «Познай самого себя» (Хилон из Спарты), «Сдерживай гнев» (Периандр из Коринфа), «Ничего слишком» (Питтак Митиленский), «Помни, что жизнь конечна» (Солон Афинский), «Худших везде большинство» (Биант Приенский), «Ни за кого не ручайся» (Фалес из Милета).

По представлениям древних греков, здесь находился центр Земли. Именно так Дельфы изображались на древних картах. Согласно мифам древних, когда Зевс-Громовержец решил определить центр мира, он одновременно выпустил с запада и востока огромных орлов, которые встретились над склонами горы Парнас как раз над Дельфами. В тот же момент с неба упал конической формы камень, который и обозначил центр Вселенной.

Греки любили Аполлона. И самые мудрые обращались к нему как хранителю законов красоты и порядка.

Босоногие мальчишки с восхищением смотрели на седых старцев, которые учили мудрости и рассказывали о том, как весной и летом на склонах лесистого Геликона, на высоком Парнасе, Аполлон водил хором с девятью музами: Каллиопой - музой эпической поэзии, Эвтерпой - музой лирики, Эрато - музой любовных песен, Мельпоменой - музой трагедии, Талией - музой комедии, Терпсихорой - музой танцев, Клио - музой истории, Уранией - музой астрономии и Полигимнией - музой священных гимнов. А люди и боги восхищались величавой походкой Аполлона, который шел впереди хора муз, сопровождая их пение игрой на своей золотой кифаре, увенчанный лавровым венком.

Торжественно гремел их хор, и вся природа, как зачарованная, внимала их божественному пению, славившему гармонию мира земного и небесного.

§ 1.

Пифагоров ключ к КОСМОЛОГИИ

*Именем клятву даю открывшего нам четверицу,
Неиссякаемый жизни источник. Берись за работу,
Лишь помолившись богам о ее окончаньи. Помни,
Так мирозданья бессмертных и смертных устройство постигнешь,
Что в вещах преходяще и что в вещах неизменно,
Всюду познаешь, насколько возможно, единство природы,
Мысли пустые оставишь и скрытое прежде откроешь.
Станет понятно: несчастные люди приносят страданья
Сами себе, они слепы и глухи, хотя им доступен
Путь совершенства, и мало кто знает спасенье от бедствий.*

«Золотые стихи» пифагорейцев

О какой четверице говорил Пифагор? Четверица — это суть божественной гармонии и миропорядка: четыре стороны света, четыре времени года, четыре познавательных способности (мышление, мнение, ощущение, интуиция), число элементов (земля, вода, воздух, огонь). В целом, четверица охватывает все существующее: она корень всего.

Музыка с ее основными ладовыми тяготениями стала центральной наукой, наряду с алгеброй, геометрией и астрономией объясняющей законы космоса. И не только космоса. Все подчинялось правилам гармонии. И в первую очередь, физиология и психология человека. Осознавая глубочайшее воздействие музыки на чувства и эмоции, Пифагор не колебался относительно влияния музыки на ум и тело, называя это «музыкальной медициной».

Пифагор лечил многие болезни духа, души и тела, играя составленные им специальные композиции или же читая в присутствии больного отрывки из Гомера и Гесиода. В своем университете в Кротоне Пифагор начинал и кончал день пением: утром для того, чтобы очистить ум ото сна и возбудить активность, подходящую дню, вечером пение должно было успокоить и настроить на отдых. В весеннее равноденствие Пифагор собирал своих учеников в крут, посреди которого стоял один из них, дирижируя хору и аккомпанируя на лире.

Терапевтическая музыка Пифагора описывалась таким образом Ямвлихом: «И некоторые мелодии были выдуманы для того, чтобы лечить пассивность души, чтобы не теряла она надежды и не оплакивала себя, и Пифагор показал в этом себя большим мастером. Другие же мелодии использовались им против ярости и гнева, против заблуждений души. А были еще и мелодии, которые умеряли желания».

Традиции Пифагорейцев «живут» в разных вариантах в современном образовании и воспитании.

Музыковеды двадцатого века ведут нескончаемый спор о том, прав ли Пифагор, заявив, что ладовые тяготения и стоящие за ними числовые соотношения являются кодом миропорядка.

Его оппоненты считают это утверждение несостоятельным уже только потому, что многоголосная музыка появилась позже одноголосной.

Так, например, Р. Уильямс говорил: «Сомнительно, что ее (гармонию) можно было бы отнести к основным элементам музыки, ибо, насколько нам известно, примитивная музыка одноголосна».

В чем же дело? Может, Пифагор ошибался?

Да, Пифагор ошибался, но совсем немного. Поскольку он оперировал исключительно целыми числами, его строй имел погрешность (пифагорову комму). Многоголосная музыка звучала в пифагоровом строе несколько фальшиво. Более подробно рассматривая этот вопрос, Н. Переверзев приходит к выводу: «Есть полное основание предполагать, что пифагоров строй, в котором исполнялась вся средневековая музыка, сильно задержал развитие европейского гармонического языка».

Таким образом, позднее появление гармонической вертикали не

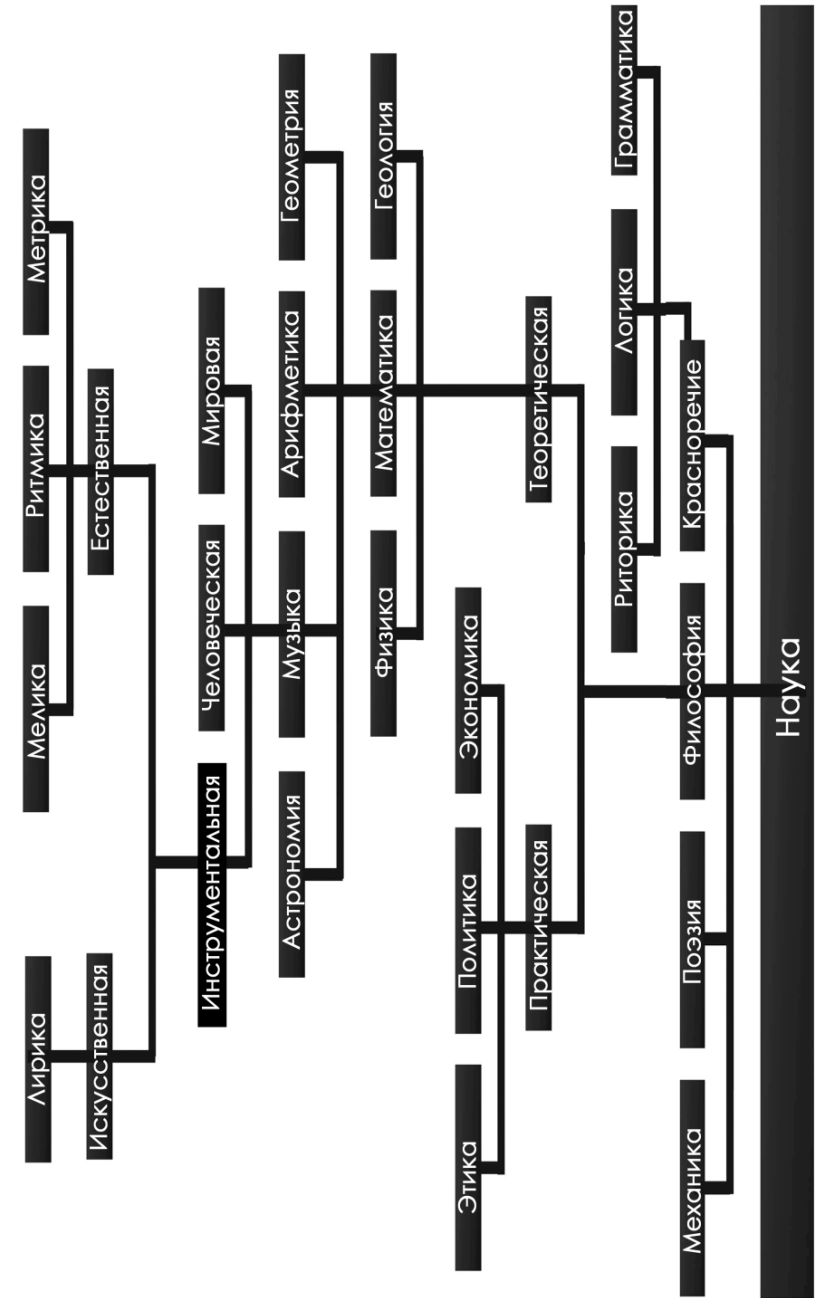


Схема 1. Наука в Англичном мире.

может являться бесспорным доказательством того, что гармония — это изобретение человека, а не данность природы. Да и трудно поверить в то, что многоголосное пение является «позднейшим изобретением», так как известны многочисленные примеры хорового пения стадных животных.

Очень трудно объяснить, кроме как биологической предопределенностью, распространение пятиступенного лада – пентатоники. Этот звукоряд широко используется в музыке славянских народов, он является основой шотландской и ирландской народной музыки, музыки народов Африки, американских индейцев, фольклора Китая, Японии, Тайланда, он был характерен для погибших древних цивилизаций Мексики, Перу и других регионов. Изучение древних инструментов позволяет установить, что он был известен еще в 1800 году до н.э. «Столь широкое распространение пентатоники наводит на мысль о том, что она имеет фундаментальное значение», - считает американский музыковед Д.Л. Коллиер. Венгерский композитор и педагог Золтан Кодай, исследуя фольклор детей своей страны, сопоставляя его с детским творчеством многих народов, заметил, что интонационный мир ребенка тесно связан с пентатоникой.

У разных народов использовалось и используется разное число ступеней гаммы – 5, 7, 12, 22 – но это все в пределах октавы, остающейся неизменным основным музыкальным интервалом. Интересен и тот факт, что все лады несут в себе квартовую и квинтовую интонации. Все эти закономерности предполагаются основными музыкальными оборотами. Таким образом, можно сделать вывод о том, что именно они предопределили рамки использования мелодической линии.

Карл Штумпф в очерке «Происхождение музыки» задается вопросом: «Как обстоит дело с происхождением гармонии, которая для нас настолько связана с музыкой, что мы даже воспринимаем в гармоническом аспекте одноголосную мелодию без всякого сопровождения, и все ее напряжения и разряды чисто гармонические? Может быть, первобытную мелодику следует выводить из гармонии?» Штумпф довольно тщательно изучает эти вопросы. Он ставит эксперименты, в которых подтверждает, что чувство консонанса природно в своей основе. При этом Штумпф выделяет группу людей, которые не ошибались при проведении тестирования, вторую – когда угадывание было не всегда точным, и третью группу людей, когда угадывание не происходило со-

всем. Штумпф пишет: «Трудно поверить в то, чтобы древние, играя на струнных инструментах, не видели бы, что это звучит гармонично».

Российский композитор и исследователь гармонии в природе М.А. Марутаев сделал попытку осмысления гармонии как общей закономерности в природе в музыкальных рядах, в таблице Менделеева, в планетных расстояниях, в музыкальных произведениях, в микро- и макрокосмосе, в других областях. Автор делает вывод: «Законы гармонии есть числовые законы. Они не противоречат уже открытым законам природы». При этом он постоянно подчеркивает, что «гармония первична и есть основа существования мира, и ею должно объяснять другие явления и законы, а не наоборот».

Музыкальные инструменты многое могут рассказать о познаниях человека в сфере акустики. 18 тысяч лет до н.э. Именно таким возрастом датируется одна любопытная археологическая находка, о которой рассказывается в книге, написанной профессиональным музыкантом — пианистом и дирижером К.А. Еременко. Уместно будет привести цитату из этой книги: «Флейта из рога северного оленя. Раскопана на стоянке Молодово 5 (р. Днестр), хранится в Львовском историческом музее. На флейте существуют звуковысотные отверстия (последовательно хроматические) и два отверстия (далеко отстоящие от звуковых) - флажолетные. Несмотря на это, оба эти отверстия обеспечивают хроматическое продление звукоряда, а также эффект полутонного и третьетонного транспорта всей хроматической последовательности. Пробных отверстий нигде не видно, что свидетельствует о точно математически рассчитанной двенадцатиполутонной музыкальной системе. Найденный инструмент был значительно изломан, что привело к необходимости создания сперва его воскового, а затем и гипсового дубликата. Гипсовый дубликат флейты воспроизводит последовательный хроматический звукоряд при любом состоянии амбушюра (положение губ). Получаемые при передувании отрезки последований, наслаиваясь друг на друга, дают общую, непрерывную хроматическую гамму». (Еременко К.А. Музыка от ледникового периода до века электроники. Книга первая. — Советский композитор. М.: 1991, — С. 64-65).

Одноголосный звук имеет весь ряд обертонов подобно гену, возможности которого могут быть развернуты в результате развития. Именно эту возможность и увидел Пифагор. Природная обертономика независима от нашего сознания и существует вне его в виде законов

колебания струны или воздушного столба. Другое дело, что человеческий слух устроен так, что способен воспринимать это физическое явление как субъективное переживание высоты, громкости и тембра звука. Но медицинский аспект восприятия лежит в способности звуковых волн влиять на организм в целом, вызывая не столько восприятие объективных характеристик звуковой волны, сколько вступая во взаимодействие с общим настроением человека, вызывая ассоциации.

Пифагор говорил своим ученикам, что позвоночник человека похож на свирель, в которой имеется семь отверстий — семь нот. Эти отверстия служат для выхода духа, играющего на позвоночнике. Отверстия называются чакрами.

Каждая чакра наделяет человека способностью творить те или иные чудеса. И эта волшебная музыка, извлеченная из свирели позвоночника, зачастую убаюкивает гениального композитора, и он забывается счастливым сном. Восьмая чакра является первой нотой в октаве души. Чтобы пройти в мир души, сущность должна разрушить личность человека, подчинить себе логический ум и сменить полярность своей энергии. А для этого нужна огромная сила воли.

Каждая чакра, каждая нота человека обладает своим сознанием. В организме обычного человека эти сознания называются Дакини. Умы борются между собой за право власти, за право управления телом.

Но любая музыка — это не один звук, а поток самых разных по частоте и по амплитуде колебаний. Такой сложный набор колебаний, который всегда вызывает резонанс в определенных органах тела. Любой орган человеческого тела — это резонатор, имеющий свои колебания на разрешенных ему частотах. То есть у каждого органа свой частотный резонансный спектр колебаний. Именно на этой частоте орган и «работает» в резонансе с музыкой. Поэтому каждое классическое произведение своими широкими частотами так или иначе «задает» все внутренние органы. Одни органы «включаются» музыкой часто и надолго, другие включаются ненадолго и изредка, когда звучит их резонансная частота. Физический организм человека можно уподобить оркестру, состоящему из самых разных инструментов-органов: от контрабаса до скрипки и флейты.

Георгий Бореев. Маг, играющий на волшебной свирели.

Что же получается? Древние были намного мудрее, чем мы с вами? Выходит, что так! Когда же мир свернул на ложную тропинку?

Пифагорейские традиции продолжил Боэций, который рассматривает четыре науки, составляющие квадривиум (quadrivium), то есть четверной путь к мудрости, или философии. Это четыре математические науки: арифметика — наука о множестве самом по себе (multitudo per se); музыка — наука о множестве по отношению к иному (multitudo ad aliquid); геометрия — наука о неподвижной величине (magnitudo immobilis); астрономия — наука о движущейся величине (magnitudo mobilis). Музыка и все ее проявления не имеют самостоятельного значения, они являются лишь отражением высшей, божественной силы, представляют собой лишь аллегорический отблеск мировой гармонии.

С распространением монотеистических религий музыка из свободного искусства, каким она была в античную эпоху, превратилась в простую прислужницу церкви. «Семь свободных наук, — писал аббат Руперт, — вошли в качестве служанок в священный дом госпожи своей мудрости и как бы получили приказ перейти от развратных деяний к строгому служению слову божию; а раньше они, как распутные и болтливые девки, шатались по большим дорогам».

Пусть любовные песни убираются куда-нибудь подальше! Наши песни должны быть гимнами во славу бога... Гармонии следует принимать строгие и целомудренные; должно гнать возможно дальше от нашего мужественного умонастроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности. Напевы же суровые, нравственные и чистые далеки от пьяной необузданности. Итак, оставим хроматические гармонии бесстыдным попойкам и пестро разодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке.

Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215 годы).

Между музыкой земной и небесной увеличивается пропасть. Музыка земная считается пошлостью и распутством, а музыка небесная становится просто символом. Так, например, у Регино девять муз означают девять планет или небесных сфер, причем для каждой предопределено особое значение: Урания есть небесная сфера, Полигимния — Сатурн, Эвтерпа — Юпитер, Эрато — Марс, Терпсихора — Венера, Каллиопа — Меркурий, Клио — Луна, Талия — Земля.

Музыкальная символика - существенная особенность средневековой музыкальной эстетики. Эта символика достается теоретикам по наследству от поздней античности, от неопифагореизма. Однако неопифагорейская традиция получает здесь сугубо христианское истолкование. Вместо телесно-геометрических представлений о числах мы находим у теоретиков мистику чисел, вместо экспериментального изучения числовой структуры предметного мира - беспредметные спекуляции на математические темы. Благодаря этому музыка, как воплощение магической силы числа, оказывалась сферой, стоящей между чувственным и трансцендентальным мирами. Она превращалась в предмет умозрения, числовых спекуляций, математической фантастики.

В.П. Шестаков «Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения»

Последующие эпохи развития культуры привели к низвержению музыки с царственного трона. Скульптура, архитектура, живопись и поэзия стали основными искусствами в прославлении монаршей и церковной власти и конкретных заказчиков - монархов, религиозных деятелей, богатых помещиков.

Лишь в 17-18 веках наметился поворот к слиянию музыки земной и небесной. Церковь ослабила свои позиции, а богатая знать хотела развлечений и могла их оплачивать.

Беседа кроманьонца с И.С.Бахом

Кроманьонец: Слушал ваше превосходное сочинение - «Хроматическую фантазию и фугу». Какая чудесная музыка! Я даже не мог себе представить, что открытый и освоенный мною хроматический звукоряд когда-нибудь послужит материалом для такой музыки. Только не могу понять — почему вы так назвали это сочинение. Разве есть что-то исключительное в том, что оно хроматическое?

И.С. Бах: Дело в том, что наши церковные служители очень долго не разрешали нам пользоваться всем этим звукорядом, допуская использование лишь шестизвучной выборки из него, даже седьмую ступень диатоники запретили. Вот я и стремлюсь теперь всем своим творчеством утвердить хроматический звукоряд, а вместе с тем и равноценное использование всех тональностей на основе равномерного

деления октавы. Это отвечает требованиям современного музыкального мышления и самих певцов по части транспозиции.

Кроманьонец: Странно! В свое время мой шаман, кстати, очень похожий на тех, которые все еще существуют у ваших северных народов, был гораздо добрее и, видимо, прогрессивней. Он, наоборот, весьма успешно пользовался моими находками в своем творчестве. Слушал также вашу прекрасную сюиту для флейты со струнным оркестром. Теперь уже имею к вам вопрос как флейтист. Почему, выбрав определенный звуковысотный уровень для этого сочинения (у вас это называется тональностью) и применяя очень красивые переходы в различные регистры, вы, тем не менее, каждый раз возвращаетесь к этой первоначальной тональности, когда хотите использовать флейту?

И.С. Бах: Я это вынужден был делать потому, что в угоду тому же церковному диктату это ограниченное использование звукоряда отразилось и на устройстве флейты, вследствие чего ее относительно полноценное использование оказалось возможным только в одной тональности, или, как вы говорите, на одном звуковысотном уровне.

Кроманьонец: Еще больше удивлен! Я еще могу себе представить, что ваши коллеги-музыканты могли бы бояться ваших шаманов. Но как могла испугаться кого-то флейта? Ведь это же неживой предмет! (Впрочем, нечто подобное говорил мне и Аристотель). О, если бы вы вовремя раскопали мою флейту, то могли бы играть на ней все что угодно и на любых звуковысотных уровнях... Но послушайте! Если вся эта ущербность есть результат лишь таких заумностей, то разве не представляет это собой опыт, развенчивающий такие неподходящие мотивы? Разве подобные бесплодные блуждания не привели человечество к выводу, что природный закон акустики, как и закономерности пения и самого музыкального мышления, не должны зависеть от факторов философского толка? (Еременко К.А. Музыка от ледникового периода до века электроники. Книга первая. — Советский композитор. М.: 1991, — С. 64-65.

§ 2.

Его Величество Научный Факт

Что больше всего заставляет задуматься? Проповедь наставника? Нет. Самый серьезный ваш оппонент — научный факт!

Гегель, однако, отстаивал иную позицию, говоря, что если факт не подтверждает его теорию, тем хуже для факта. Думаю, не стоит брать с него пример в этом.

Итак, научный факт — это то, что есть как очевидность, то, с чем надо считаться и то, что требует объяснений.

Первым таким фактом, который поставил меня в тупик, был результат эмпирического исследования, которое я выполняла в рамках курсовой работы на факультете психологии в Московском государственном университете.

Я решила в качестве закрепления знаний по созданию тестов разработать тест на диагностику гармонического слуха в музыке. Область для меня была хорошо известная. По первому образованию я музыкант-теоретик и несколько лет до поступления на факультет психологии преподавала сольфеджио в музыкальной школе.

Для оценки какой-либо способности нужны задания, выполняя

которые, человек использует эту способность. В качестве таких заданий я решила взять последовательности аккордов. Начала с самых простых. Тех самых известных в народе как «три блатных аккорда», с помощью которых можно исполнить любую песню. В теории музыки они имеют свое название — тоника (I), доминанта (V) и субдоминанта (IV).

Различают два рода функциональных значений аккордов:

1) устойчивость – функция тоника и 2) неустойчивость – функция доминанты и субдоминанты.

Последовательности были двух видов: I-V-I и I-IV-I в до-мажоре с классическими вариантами голосоведений. При исполнении каждого задания теста в сознании слушателя возникает определенная сила напряжения, вызванная тяготениями тонов в созвучиях. Возможность отделить для себя в сознании одну силу напряжения от другой и измеряется в данном тесте. Самые простые и банальные задания. Следующие серии заданий предполагалось постепенно усложнять.

Была еще одна трудность: не все испытуемые были знакомы с теорией музыки. Надо было придумать для каждой последовательности некий шифр. В теории музыки у них есть трудновывоживаемые для ребенка названия, но мне нужны были очень простые. Я назвала оборот I-V-I музыкой «треугольничек», а оборот I-IV-I музыкой «квадратик». После небольшой тренировки мои испытуемые, а это были ученики разных классов детской музыкальной школы, приступили к испытанию. Всего давалось двадцать вариантов оборотов, из них десять «треугольничков» и десять «квадратиков».

Результат меня потряс!!!

Потряс он меня тем, что не происходило никаких изменений этой простой способности в результате обучения. Ученики подготовительной группы музыкальной школы давали точно такой же результат, как и выпускники. Это было очень удивительно. Все годы обучения в музыкальной школе мы развиваем эту способность, дети слушают много музыки, впитывают «культурные стандарты» и что?.. Все впустую?!

Любой учитель сольфеджио в музыкальной школе вас засмеет. Он же в течение нескольких лет развивает эту способность и видит, что она развивается. Он дает гораздо более сложные задания, чем те, которые использовала я в своем тесте, и дети их выполняют, правда, далеко не все дети.

Но от ФАКТА никуда не уйдешь!

В полученные результаты не хотелось верить. Тем более, что я начала эксперимент с целью проверить развитие этой способности, а у меня получалась какая-то жесткая неразвивающаяся данность.

Тут я должна сказать слова благодарности своему научному руководителю Марте Борисовне Михалевской, которая в тот момент возглавляла психофизическое направление исследований на факультете психологии МГУ. Она поддержала меня в моих начинаниях и, более того, создала все условия для того, чтобы проверить гипотезу о заданности этой способности на должном для того момента развития науки уровне. Она стала для меня настоящим учителем, учитывающим индивидуальные особенности своего ученика.

Я одержимо проводила эксперименты, проверяя гипотезы о зависимости этой способности от возраста, пола, национального языка, национальной культуры, музыкального образования.

Всего было проведено четыре серии опытов:

Исследование чувствительности к гармоническим функциям у учеников первого – восьмого классов средней общеобразовательной школы.

Исследование чувствительности к гармоническим функциям у учеников подготовительного – седьмого классов детских музыкальных школ.

Исследование чувствительности к гармоническим функциям у вьетнамских студентов.

Исследование связи чувствительности к музыкальным функциям с абсолютной слуховой чувствительностью.

Количество испытуемых уже перевалило за тысячу, но результаты повторялись всякий раз как девиз — «нормальная кривая распределения». Это уже диагноз. Надо смириться: способность, по-видимому, дана изначально и практически не поддается развитию.

Кстати сказать, кривая нормального распределения имела неко-

торые различия для детей музыкальной школы и обычной. Наиболее часто угадывалось детьми музыкальной школы 13-14 последовательностей из 20, а для детей обычной средней школы этот показатель был 12. Эти показатели сохранялись для любого возраста.

Испытуемых с очень высокими показателями по музыкальному тесту (18-20) с увеличением возраста становится меньше как в общеобразовательных школах, так и в музыкальных. Это связано либо с некоторым угасанием ярко эмоционального восприятия, либо с увеличением влияния побочных факторов, например, фактора тревожности из-за восприятия процедуры тестирования как экзаменационной.

Разброс результатов тестирования с возрастом уменьшается у учеников обеих школ. Вероятно, это влияние фактора осознанности задания. Сильный разброс данных в подготовительном классе ДМШ получился из-за того, что возраст некоторых испытуемых был слишком мал (от 4 до 6 лет), и они интеллектуально были еще не готовы к такому тестированию.

У испытуемых средней общеобразовательной школы средняя величина чуть ниже, чем у испытуемых ДМШ (на 1 –1,5 балла). Однако это говорит лишь о том, что при приеме в музыкальную школу происходит некоторый отбор, учитывающий данную способность. Показатель среднего полностью совпадает в первом и выпускном классах ДМШ –13.4. Таким образом, способность, изучаемая нами, не меняется под действием направленного музыкального обучения.

Результаты, полученные при тестировании вьетнамских студентов (третья серия опытов), почти не отличаются от результатов, полученных при тестировании учеников восьмого класса средней общеобразовательной школы как наиболее близких по возрасту. В целом результаты свидетельствуют о том, что исследуемая нами способность не зависит от того, является родной язык испытуемых тональным или нетональным.

Не наблюдается различий в результатах испытуемых мужского и женского пола.

Какова нейрофизиологическая основа исследованной нами способности? Фактически проверяемая нами музыкальная чувствительность - это способность эмоционально окрашено, тонко дифферен-

цировать интенсивность напряжения. Такую способность, по нашему мнению, должны были обнаружить те испытуемые, чей порог возбуждения ниже и реакция на раздражитель сильнее, т.е. люди со слабым типом нервной системы (с наиболее низкими порогами абсолютной слуховой чувствительности).

Наши предположения подтвердились. Наиболее низкий порог абсолютной слуховой чувствительности показывали испытуемые с высоким результатом по музыкальному тесту. Таким образом, люди со слабым типом нервной системы, по-видимому, способны более эмоционально переживать музыку.

В процессе тестирования нам достаточно часто попадались люди, которые испытывают большие затруднения в воспроизведении голосом мелодий, однако дают очень высокие результаты по тесту на функциональную чувствительность. Попадая в обычную группу по сольфеджио, они просто обречены ходить в отстающих и считать себя неполноценными.

Этот ФАКТ необходимо учитывать при обучении музыке.

Если мы и развиваем в музыкальных учебных заведениях эту способность, то только за счет компенсаторных возможностей. Музыканты знают, что последовательности легко угадываются, если следить за мелодической линией баса. И только очень чувствительные к гармоническим изменениям люди способны реализовывать свой потенциал, дифференцируя более сложные гармонические последовательности.

Целесообразно было бы иметь как минимум две группы, которые, идя параллельными программами, различались бы методическими средствами. Две группы, особенно это касается уроков импровизации, мы бы рекомендовали спланировать с обязательным учетом чувствительности, ибо в этом случае опора делалась бы на нее. Если ее нет от природы, то лучше сделать опору на другие способности.

На наш взгляд, очень четко методическая разница подходов в этих двух группах сформулирована Германом Гессе: «...тогда различали два типа игры – формальный и психологический. Формалисты от игры все свои старания прилагали к тому, чтобы из предметных тем каждой партии создать сколь возможно плотную, закругленную, формальную

совершенную целостность и гармонию. Напротив, психологическая школа добивалась единства и гармонии, космической законченности и совершенства не столько через выбор, систематизацию, переплетение, сопряжение и противопоставление тем, сколько через следующую за каждым этапом игры медитацию, на которую здесь переносились главные акценты». Фактически Гессе описал два варианта обучения музыке: для людей, опирающихся, главным образом, на осознаваемый подбор средств для выражения музыкальной мысли и чувства, и для людей, интуитивно нащупывающих нужное решение.

Чувство гармонии с достаточной определенностью можно наблюдать уже в раннем возрасте, и в дальнейшем его развития не наблюдается.

Полученный ФАКТ потребовал серьезных объяснений.

§ 3.

Музыка снаружи И Музыка внутри

Звук и его обертона несут в себе тайны миропорядка. Отношения между I, IV и V степенями в ладу — тоникой, субдоминантой и доминантой — можно выразить при помощи первых четырех чисел (1, 2, 3, 4), вот что такое «Дельфийское святилище», или четверица (тетрактида). Физика звука не была известна пифагорейцам, однако основные возможности звуковых сочетаний были ими очень хорошо изучены и посчитаны. Помню, как меня поразила серьезность и глубина всех этих расчетов, когда я изучала труды пифагорейцев.

То есть в законах колебания звуковой волны содержится тот самый пифагоров код миропорядка? Законы, конечно, установил не Пифагор. Он и его ученики просто указали на ключ к этим законам.

Как мы воспринимаем музыку? Ученые тысячелетиями пытаются решить эту задачу. Психологи, физиологи и музыковеды пытаются понять тайну воздействия музыки на человека.

Известно, что в процессе ощущения всегда имеют место три рода явлений. Во-первых, должно существовать внешнее *физическое* или *химическое* явление, действующее на какой-нибудь из наших органов

чувств (колебания воздуха раздражают наше ухо, химические вещества — полость носа и т. д.); во-вторых, эти физические или химические явления возбуждают в нашей нервной системе своеобразные изменения, называемые *физиологическим раздражением*; и, наконец, в-третьих, это физиологическое раздражение порождает в сознании *ощущения*. Первые две группы явлений имеют материальный характер, последняя — психический.

Звук — это упругие волны, распространяющиеся в газах, жидкостях, твердых телах и воспринимаемые ухом человека и животных. Механические волны, которые вызывают ощущение звука, называют звуковыми волнами. Раздел физики, в котором рассматриваются свойства звуковых волн, закономерности их возбуждения, распространения и действия на препятствия, называется акустикой.

Музыкальный звук имеет ряд физических качеств, которые воспринимаются как определенные ощущения: громкость, высота, тембр, длительность и т.п.

- Интенсивность (амплитуда) звуковой волны порождает ощущение громкости. За единицу громкости звука принят белл (в честь Александра Грэхема Белла, изобретателя телефона).

- 10 дБ — шепот;
- 20–30 дБ — норма шума в жилых помещениях;
- 40 дБ — тихий разговор;
- 50 дБ — разговор средней громкости;
- 70 дБ — шум пишущей машинки;
- 80 дБ — шум работающего двигателя грузового автомобиля;
- 100 дБ — громкий автомобильный сигнал на расстоянии 5–7 м;
- 120 дБ — шум работающего трактора на расстоянии 1 м;
- 130 дБ — порог болевого ощущения.

- Высота тона определяется частотой колебаний. Чем больше основная частота звука, тем выше кажется нам звук. Ухо очень чувствительно к небольшим изменениям частоты и может различать синусоидальные тоны, разнящиеся по частоте всего на 0,2%, на частотах от 500 до 4000 Гц. На более низких, а также на более высоких частотах различимое на слух изменение частоты растет. Звуки человеческого голоса делят на несколько диапазонов:

- бас — 80–350 Гц;
- баритон — 110–149 Гц;
- тенор — 130–520 Гц;
- дискант — 260–1000 Гц;
- сопрано — 260–1050 Гц;
- колоратурное сопрано — до 1400 Гц.

- Тембр в музыке — качество звука (его окраска), позволяющее различать звуки одинаковой высоты, исполненные на различных инструментах или различными голосами. Тембр зависит от того, какие обертоны сопутствуют основному тону, какова интенсивность каждого из них и в каких областях звуковых частот образуются их скопления (форманты). Открытие частичных тонов принадлежит Марену Мерсенну (1588-1648) — теоретику музыки, философу, физику, математику, входившему в круг Г. Галилея, Б. Паскаля, Э. Торричелли, П. Ферма. Мерсенн рассматривал музыку в рамках своей концепции мировой гармонии. Колебания струны, порождающие музыкальную гармонию, имеют физическую природу и выражают природную гармонию. Обертоны — призвуки, расположенные выше основного тона, по которому определяется на слух высота звука. Они имеются в спектре почти всех музыкальных звуков и образуются в результате колебаний частей источника звука, например, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 и т.д. долей струны или 2/3, 2/5, 2/7, 2/9 и т.д. долей столба воздуха в закрытой органной трубе, или 1/2,78, 1/5,45, 1/9,00, 1/13,45 долей бруска, лежащего на двух подставках (в инструментах типа металлофона или ксилофона). Количественные соотношения между частями вибратора определяются формой колеблющегося тела (в частности, соотношением между длиной и толщиной), условиями его колебания (например, закрепление за один или оба конца), физическими свойствами (твёрдостью, упругостью) и другими факторами. При колебании струны и в других аналогичных случаях обертоны вместе с основным тоном (первым частичным тоном, условно называемым первым обертоном) образуют натуральный, или гармонический, ряд звуков; для этого ряда характерны отношения частот, которые составляют натуральный ряд чисел: 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 и т.д. (например, 110, 220, 330, 440, 550, 660 и т.д. герц, что соответствует звукам А, а, е1, а1, сис2, е2); такие обертоны называются гармоническими, или гармониками.

Частичные тоны (основной тон и обертоны) - натуральный, или гармонический, ряд звуков, образующийся при колебании струны, настроенной на С.

- Длительность зависит от продолжительности колебательного процесса.

На восприятие как громкости, так и высоты тембра звука влияют в определенной мере все его физические характеристики: интенсивность, частота и спектральный состав, длительность. Так, громкость звука, определяемая на слух, в первую очередь, конечно, зависит от его интенсивности, но одновременно с этим и от его частоты, и от его спектрального состава, и от его длительности. Эксперименты показывают также, что звуки высоких частот большей интенсивности кажутся несколько более низкими по высоте, чем звуки малой интенсивности. Наконец, разница в окраске звуков на низких и средних частотах ощущается очень отчетливо даже при небольших изменениях спектрального состава, а для звуков высоких частот те же изменения в спектре меньше меняют эту окраску.

Психофизика объективная - раздел психологии, изучающий количественные отношения между силой раздражителя и величиной возникающего ощущения. Все вышеперечисленные закономерности восприятия звука обязаны объективной психофизике.

Но оказалось, что на восприятие звука влияет еще множество факторов, не связанных с характеристиками звуковой волны: особенности эмоционального состояния воспринимающего, особенности нервной системы, бессознательные и сознательные установки и т.п.

А если учесть, что музыка — это не набор звуков, а нечто большее, то и законы восприятия музыки не есть интеграл законов восприятия звуков. Если бы человеческое восприятие было подобно просто прибору, переводящему физический стимул в физиологический ответ, не существовало бы психофизической проблемы взаимодействия души и тела.

Одним из пионеров музыкальной экспериментальной психологии был американский психолог *Карл Сишор* (*Carl Emil Seashore, 1866–1949*). Основное направление исследований Карла Сишора было связано с поисками структуры музыкального таланта и методиками его

оценки. Он разработал первый стандартный тест («Шкалу музыкального таланта») и теорию музыкальных способностей. Результаты своих многолетних исследований Сишор опубликовал в книге «Психология музыки» (1938). Сишор считал, что музыкальные способности являются врожденными и не подвержены влиянию обстоятельств. По его мнению, музыкальное обучение (тренировка) развивает лишь врожденный потенциал ребенка.

Он предложил структуру музыкальных способностей, включающую в себя 25 составляющих музыкальности.

I. Музыкальные ощущения и восприятия	
А. Простые формы ощущений	Б. Сложные формы восприятия
<ul style="list-style-type: none"> • Чувство высоты звука • Чувство интенсивности звука • Чувство времени • Чувство протяженности звука 	<ul style="list-style-type: none"> • Чувство ритма • Чувство тембра • Чувство объемности звука • Чувство консонанса
II. Музыкальное действие	
<ul style="list-style-type: none"> • Контроль высоты • Контроль интенсивности • Контроль времени 	<ul style="list-style-type: none"> • Контроль ритма • Контроль тембра • Контроль объемности звука
III. Музыкальная память и музыкальное воображение	
<ul style="list-style-type: none"> • Слуховые представления • Двигательные представления • Творческое воображение 	<ul style="list-style-type: none"> • Объем памяти • Способности к обучению
IV. Музыкальный интеллект	
<ul style="list-style-type: none"> • Свободные музыкальные ассоциации • Способность к музыкальной рефлексии • Общая умственная одаренность 	
V. Музыкальное чувствование	
<ul style="list-style-type: none"> • Музыкальный вкус • Эмоциональная реакция на музыку • Способность эмоционально выражать себя в музыке 	

Таблица 1. Музыкальные способности (Карл Сишор)

Время показало, что в этой иерархии способностей простые музыкальные ощущения, восприятия и действия совсем не определяют музыкантский талант. Главное — это музыкальная память и музыкальное воображение, музыкальный интеллект, музыкальный вкус, эмоциональная реакция на музыку, способность эмоционально выражать себя в музыке.

Ученые давно пришли к мнению, что психофизика уже по своему предмету исследования не может не учитывать воспринимающего со всей его субъективностью. Следовательно, нужна новая парадигма в науке — субъективная психофизика.

Требования однозначности между физическим миром и его психическим отражением и, тем более, взаимооднозначности этого соответствия уже уходят в историю механистической трактовки психики. Появляются все новые и новые исследования, посвященные новой психофизике.

Работы К.В. Бардина и М.Б. Михалевской положили начало развитию «субъективной», то есть собственной психологической психофизики. Ее иногда называют дифференциальной психофизикой. К.В. Бардиным была намечена программа построения новой науки, учитывающей типологические и индивидуальные особенности людей.

Насколько сложна эта наука, можно судить уже хотя бы по одному примеру.

Известно, что некоторые люди обладают особой способностью воспринимать стимулы одной модальности (например, звуковой) как синтез разных модальностей. У этого явления есть свое название — синестезия. Русские композиторы А.Н. Скрябин и Н.А. Римский-Корсаков обладали способностью видеть определенные тональности в цвете.

Цвето-тональные ассоциации А.Н. Скрябина и Н.А. Римского-Корсаков

Тональность (мажор)	А.Н. Скрябин	Н.А. Римский-Корсаков
До	красный	белый
Ре-бемоль	фиолетовый	темноватый, теплый

Ре	желтый, яркий	дневной, желтоватый, царственный, властный
Ми-бемоль	стальной с металлическим блеском	темный, сумрачный, серо-синеватый, тональность «крепостей и градов»
Ми	сине-белесоватый	синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный
Фа	красный	ясно-зеленый, пасторальный, цвет весенних березок
Фа-диез	сине-яркий	серовато-зеленоватый
Соль	оранжево-розовый	светлый, откровенный, коричневатозолотистый
Ля-бемоль	пурпурно-фиолетовый	нежный, мечтательный, серовато-фиолетовый
Ля	зеленый	ясный, весенний, розовый, цвет юности
Си-бемоль	стальной с металлическим блеском	несколько темный, сильный
Си	сине-белесоватый	мрачный, темно-синий с серовато-свинцовым отливом, цвет зловещих грозовых туч

Этот пример ясно показывает, насколько индивидуальны ощущения от одних и тех же стимулов.

Еще один пример. В течение ряда лет К. Валентайн на разных возрастных группах проводил исследования по восприятию простых музыкальных элементов - интервалов, тонов, гармонических созвучий. Цель его опытов - проверить данные Э. Баллоу на восприятие цветовых полос. В своих экспериментах Валентайн подтвердил данные Баллоу, выделив четыре основных типа реакции. Они были названы как объективный, физиологический (интрасубъективный), ассоциативный и тип «характера». Объективный тип реакции - величье отношение к тону, созвучию, мелодическому интервалу, оценка его за чистоту, насыщенность. Физиологический тип оценивает музыкальные элементы по воздействию на собственное настроение или на организм.

Реакция этого типа на звуковые интервалы была «спать хочется» или «мурашки по спине бегут». Ассоциативный тип ответа - сравнение с чем-то по сиюминутному сходству или воспоминанию, знанию или памяти («как колокола», минорная терция - «как кукушка»). Для типа «характера» сам звук, музыкальный интервал обладает настроением, эмоциональным характером, темпераментом, даже личностью. Звуковые сочетания для этого типа могут быть бодрые, задумчивые, грубые, фривольные и т.д. Чтобы не спутать с физиологическим типом, такие ответы уточнялись: сами ли звуки слышатся испытуемому такими или воздействуют на него таким образом.

Обсуждая полученные результаты, авторы прибегают к понятию психологической дистанции. Дистанция ими определяется как мера отдаления субъекта и его воздействия от собственного «Я» путем вытеснения его из сферы практических потребностей. Понятие о психической дистанции делается критерием иерархии вышеописанных типов по степени их эстетичности. Отсюда физиологический тип оказывается на низшем уровне, поскольку дистанции для него нет. Чуть выше - ассоциативный тип, где налицо некоторая дистанция, выше - объективный тип, поскольку дистанция даже преувеличена, но зато очевидна, и самый высший - тип «характера», который строит свой отклик на «слившихся» ассоциациях, на органически воспринятой связи объекта и субъекта.

К сожалению, вышеописанный подход не получил дальнейшего развития. Изучение частных процессов и свойств, которые могли быть выражены в количественных соотношениях, было более предпочтительным для большинства психологов. С подчинением методологического аппарата психологии статистике, объективным методам, взятым из точных наук, собственно человек со своей неповторимой личностью уходил на задний план. Скорее всего, исследователей отталкивало количество переменных, которое необходимо учитывать, изучая «особенное», при этом результаты не всегда возможно представить в терминах точных наук. Об этом писал К. Юнг в работе «Современность и будущее»: «Чем больше в поле зрения ученого начинает господствовать индивидуальный объект, тем живее, практичнее и шире оказывается полученное знание. Разумеется, на этом пути осложняются все последующие предметы исследования, а неопределенность отдельных факторов растет пропорционально увеличению их числа, т. е. ведет к

увеличению возможности заблуждения. Понятно, что академическая психология пугается этого риска и предпочитает обходить сложные случаи, обращаясь к более простым вопросам».

Вариант построения новой психофизики должен учитывать не только количественные, но и качественные отношения между особенностями раздражителя и возникающего ощущения.

Психофизика объективная должна исследовать законы на уровне общих и типологических характеристик, бессознательных установок. Психофизика субъективная должна изучать особенности ощущений и восприятий на уровне сознательных установок. Только такой путь ведет к решению психофизической проблемы.

Слабость тела в детстве вполне соответствует слабости духа... У души и тела все общее. Органы первой должны зависеть от существования второго .

(Д. Юм)

Я есть та сознающая мыслящая сущность (безразлично, из какой она состоит субстанции, духовной или материальной, простой или сложной), которая чувствует или сознает удовольствие или страдание, способная быть счастливой или несчастной и настолько заинтересована собой, насколько простирается ее сознание.

(Дж. Локк)

Существует еще одна проблема в психофизике. Если рассматривать человека в единстве его тела и души как принимающую и перерабатывающую систему, то необходимо учитывать тот факт, что поток стимуляции идет с двух сторон — внешней и внутренней. И хотя, казалось бы, характеристики внешних стимулов поддаются измерению и учету (это не касается экстрасенсорных воздействий, например, в гипнозе), тем не менее, непонятен режим фильтрации информации у того или иного человека.

Анализируя музыку хиндустани, Шейла Дхар отмечает: «Слушатель приучен к тому, чтобы настраиваться скорее на устремленное к вечности сознание исполнителя, чем на акустический характер звука. Вследствие этого ухо индийского слушателя в какой-то степени безразлично к внешнему совершенству музыкального звука».

Выделяя слуховые представления в качестве одной из главных

составляющих музыкальных способностей, психологи понимают, что речь часто идет о так называемом внутреннем слухе. Так, глухой Бетховен создавал Девятую симфонию, опираясь на внутренний слух.

Стимуляция изнутри иногда может заслонять внешнюю. Этот феномен знаком каждому, кто может задуматься так, что перестает слышать окружающих. Среди музыкантов это встречается довольно часто. А при сочинении музыки в некоторых культурах это является непременным условием творчества.

«Слово «сангита», во многих индийских языках означающее «музыка», буквально переводится как «сведение воедино и выражение всего». Сводимое воедино «все» - это тело, разум и дух. В идеале индийский музыкант стремится ощутить бесконечное и разделить свое ощущение со слушателем. С древнейших времен цель всех духовных исканий в Индии заключается в отождествлении и слиянии личности с вечностью, абсолютном. Этот подход лежит в основе музыки, как и большинства других традиционных индийских искусств. Творчество исполнителя классической музыки хиндустани носит, прежде всего, духовный характер в том смысле, что он должен найти и ввести в действие внутренний источник, центр своего «я»; сердцевину, бинду, где будет найдено истинное звучание, которое он при помощи праны, жизненного дыхания, извлекает наружу и выражает в звуке. Для передачи внутреннего состояния человека, что составляет задачу искусства в целом, традиция предписывает индийскому музыканту погрузиться в себя, добиться, скорее, глубины и силы исполнения, чем его широты и разнообразия»

(Шейла Дхар. Музыка хиндустани — проникновение во внутреннюю суть)

Итак, подводя итог, можно сказать, что психофизика в понимании восприятия музыки человеком должна учитывать сложную и многогранную субъективную и объективную реальность в ее целостности и динамичности. А это архисложная задача!

§ 4.

Музыка и язык живой природы

Природа, возможно, должна располагать собственным, в ней самой зарождавшимся членораздельным языком.

А если нет, то какой из созданных людьми избрала она для того, чтобы себя выразить?

Томас Манн

Отличен ли человеческий музыкальный язык от языка, используемого животными? Проблема эта особенно интенсивно изучается в наше время. Хотя, конечно же, существовали попытки научного его решения и раньше. Интересные сведения о языке животных приводит Чарльз Дарвин. Он исследует голосовые способности животных, начиная с насекомых и кончая человекообразными обезьянами, пытается вывести человеческий музыкальный язык из языка животных. Дарвин приводит яркие примеры музыкальности животных. Он описывает мышь, которая «часто исполняла две песенки», и хотя она «не соблюдала тактов, однако держалась ключа в строго мажорном тоне... Ее нежный, ясный голосок спускался на октаву со всей возможной точностью и затем при обратном подъеме восходил быстрой трелью до С и Д – dur».

«Более замечателен тот факт, - пишет Дарвин, - что один вид обезьян, принадлежавший к гиббонам, весьма верно исполняет октаву музыкальных звуков, восходя и спускаясь по ней полутонами». При этом Дарвин подчеркивает, что не сам звук важен для животных, а отношение между звуками, т.е. их функциональные отношения. Тем не менее, проблема, почему только определенные отношения звуков вызывают эмоциональные реакции, остается для Дарвина загадкой. Он пишет, что это «проблема, которую еще предстоит решить. В самом деле, эти воздействия должны так или иначе быть связаны с хорошо известными арифметическими отношениями между скрытыми вибрациями звука, которые образуют музыкальную гамму».

Русский исследователь И. Догель еще в 1898 году написал интересный труд «Влияние музыки и цветов спектра на нервную систему человека и животных». Автор доказывает, что в восприятии музыки по физиологическим признакам человек и животные схожи: у них под действием музыки изменяется кровяное давление, увеличивается ритм и глубина дыхательных движений вплоть до полной остановки дыхания.

Советский музыкальный психолог Е.В. Назайкинский описывает пение птиц в 4-8-кратном замедлении. «Чистые квинты и кварты, малые и большие терции, четко фиксируемое поступательное гаммообразное движение, разнообразие оstinатно повторяющихся фигур, кантеленное ведение мелодической линии, то замирающей на одном страстном тоне, то орнаментально разукрашиваемой, - все это до того знакомо человеческому музыкальному слуху, что возникает вопрос – с чем мы имеем дело, с музыкой или домусыкальными явлениями природы?»

Дэвид Хиндли, преподаватель музыки в Кембридже, закончил недавно интересное исследование, касающееся птиц. Долгое время он записывал на магнитофон птичьи трели, а потом попытался проанализировать их и переложить на ноты. Это ему с успехом удалось. «Оказалось, что песня, пропетая простой пичужкой, по своему совершенству и сложности может сравниться с прелюдиями Баха». Используя компьютерную технологию, Дэвид сделал 14-минутную композицию «птичьей симфонии».

Отметим также, что существуют многочисленные примеры хоро-

вого пения среди некоторых видов обезьян, гиен, волков, шакалов и других животных, ведущих стадный образ жизни.

Проведены опыты и с растениями. Оказалось, что мимоза и петуния, «слушая» мажорные трезвучия, растут значительно быстрее и раньше зацветают.

Таким образом, музыкальный язык используется не только человеком, но и другими представителями живой природы. При этом структура его в целом остается неизменной.

Находит свое освещение в литературе и вопрос об особой музыкальной одаренности животных. Биоакустик и психолог В.П. Морозов, изучая их способности, приходит к выводу о том, что среди животных даже одного вида определенная часть равнодушна к сладким созвучиям, другая – весьма чувствительна и восприимчива, а кое-кто из «особо одаренных» оказывается способным и к «активному музыкальному творчеству».

Гармонический слух, по определению Римского-Корсакова, состоит из слуха строя и слуха лада. Слух строя – это способность, посредством которой ухо отличает интервалы музыкальные от немусикальных, т.е. «стройность» от «нестройности». Доказано, что даже животные прекрасно различают на слух немусикальные звуки, и в частности, консонирующие и диссонирющие созвучия. Это было показано, например, в опытах с собаками путем выработки у них положительных и отрицательных условных рефлексов на вышеупомянутые категории музыкальных звуков. Эксперименты проводились в лаборатории И.П. Павлова его сотрудником С.В. Клещевым.

О врожденности и предопределенности чувства консонанса у человека написано достаточно. Экспериментальные данные Г. Гельмгольца, К. Мальмберга, М. Гарнзи дают в этом смысле очень четкую картину.

«Так как ни наслаждение музыкой, ни способность производить музыкальные звуки не принадлежат к способностям, сколько-нибудь полезным человеку в обыденной жизни, то их нужно отнести к наиболее загадочным из всех способностей. Они встречаются, хотя в грубом состоянии, у всех рас, даже самых диких...», - делает вывод Чарльз Дарвин.

Китаец научил 30 волков петь и отбивать ритм лапами

Смотритель китайского зоопарка, расположенного в городе Чунцин, обучил волков искусству пения и уже организовал хор из 30 животных.

*По словам Лю Йонга, автора и воплотителя этой неординарной идеи, способность **волков** к пению ему удалось обнаружить совершенно случайно. «Стоило мне заиграть на гитаре и затянуть песню «Я - северный волк», как один из зверей - молодой волк - подошел и уставился на меня, - рассказывает Йонг. - А потом начал подвывать **ритмично** так и даже отбивал такт лапой».*

*Создатель волчьего хора утверждает, что посвятил всего себя обучению питомцев, и теперь у него целый вокальный коллектив, состоящий из 30 животных. «Теперь у меня новый план, - оптимистично заявляет китаец. - Хочу найти композитора, который напишет песню специально для моих **волков**, и научить их танцевать».*

<http://news.rin.ru/news/167312/>

глава **2**

О ВКУСАХ СПОРЯТ



Введение

§1. Его Величество Научный Факт Второй

Каждый приходит в музыку со своим смыслом, со своими склонностями и ожиданиями. Эти смыслы и склонности, или установки, оказываются очень устойчивыми. Эксперимент, проведенный с помощью оригинальной методики «Музыкальная пиктограмма» показал, что по доминирующему способу восприятия музыки люди делятся на “конструирующих” (опора на мысль), “переживающих” (опора на чувство) и “ассоциирующих” (опора на мысль и чувство). Материалом для восприятия являются в “конструирующей” группе образы действительности или объективные параметры звуковой ткани. Для “переживающих” материалом для восприятия являются характеристики собственного настроения и самочувствия или настроения самой музыки. В “ассоциирующей” группе наблюдается синтез: характер музыки порождает состояние и переходит в образ, объективный звуковой материал рассматривается как лучший или худший для выражения определенного настроения.

§2. Музыка в поэтическом отражении

В данном параграфе представлены все стратегии, которые были получены в эксперименте с помощью «Музыкальной пиктограммы». Теперь это взгляд поэтов на музыку и ее восприятие. Анализ поэтического творчества дает великолепный материал для понимания механизма переходов от одной стратегии к другой. В большинстве случаев стратегия восприятия настроения и характера музыки влечет за собой стратегию оценки собственного состояния. Столь же часто встречается переход «восприятия самой музыки» в мысль или реальную картину, часто воспоминание. Ассоциативная стратегия по месту, где мог слышать подобную музыку и испытывать подобное состояние, это по сути трафаретный переход от оценки настроения музыки к собственному состоянию и зрительному образу или сюжету.

§3. Как объяснить?

Обсуждаются результаты исследования. Человечество имеет в своем арсенале набор возможных стратегий восприятия. Процентный состав этого набора достаточно стабилен. Если говорить не о человечестве, а о человеке, то он имеет предпочитаемые и отвергаемые стратегии восприятия. По сходным предпочтениям и отвержениям можно выделить психологические типы. Исследования Т. Рибо, К. Валентайна, К. Юнга также подтверждают полученные выводы.

§4. Что делать?

Результаты исследований применимы, в первую очередь, в искусствоведении и педагогике. Возможна ли дифференциальная музыкальная эстетика? Задача психологов ответить на эти вопросы и показать достоинства каждого психологического типа, показать, что их разнообразие в социуме есть предпосылка стилового разнообразия произведений искусства.

Учет полученных в нашем эксперименте данных в музыкальной педагогике диктует необходимость индивидуально-личностного подхода. Проблема, которая остро встала в системе образования, в частности, музыкального - идти не от среднего, а от конкретного ученика.

Введение

Ребенок приходит в музыкальную школу. Он реализовал свою мечту, желания и притязания своих родителей. Как ждет он встречи с учителями, новыми друзьями, инструментом! Уже через месяц, а то и раньше наступает разочарование.

Я ребенок Победы, родился в 1946 году... А вещественным символом Победы в нашем домике в Домодедове был трофейный немецкий аккордеон. Лет с пяти я начал его осваивать, подбирая по слуху разные песенки, «цыганочки-барыни». В моей семье все отличались музыкальностью, даже дедушка и бабушка. Мать играла на аккордеоне и гитаре. Сначала я учился дома, потом немного на виолончели в музыкальной школе (в Расторгуеве), из которой меня быстро «турнули», так как я все время опаздывал на электричку. Я больше практически учился играть. С малых лет работал в пионерлагере, где мой дядя был физкультурником, получил громкую должность «помощник баяниста». В лагере самая великая практика: песни, танцы в разных тональностях. В ноты редко когда смотрел, все ушами.

А в 13 лет я уже играл на танцверанде. Местные музыканты и ребята постарше заметили меня и позвали в свой «бэнд».

Владимир Данилин.

Я начинал музыкальное образование на фортепиано. Окончил музыкальную школу. Сказалось влияние мамы – профессиональной скрипачки. Жутко ненавидел музыкальную школу. Но под давлением мамы все же ее закончил. После долго обегал ее стороной. Потом один очень хороший человек позвал меня учиться на саксофоне, так как не было саксофонистов в биг-бэнде. Я с упоением начал дуть по 12 часов в день. Играл на органе.

Позже, в армии, я уже руководил оркестром. Играл чуть-чуть на рояле, чуть-чуть на органе. Эстрадная музыка – это не джаз, и техники моей хватало, иногда брал бас.

Александр Ростоцкий.

Я привела воспоминания о музыкальной школе состоявшихся известных музыкантов — мастеров джаза.

К счастью, несмотря на неудачное начало, они не ушли из музыки, нашли свою к ней тропинку. Но сколько детей заблудилось и потерялось в «лесу музыкальной грамоты и ее освоения», потеряв всякое желание искать дорогу, так и не найдя хорошего поводыря. А ведь они заходили в этот лес как в сказку.

Но, может, все дело в возрасте? Просто начинать учиться музыке надо позже?

Вспоминаю, как я пришла почти в тридцатилетнем возрасте в группу профессионалов в Студию музыкальной импровизации в Дом культуры «Москворечье». В нашей группе было двадцать пять человек. Все оплатили обучение и очень хотели получить новые знания и умения в области музыкальной импровизации. Все хорошо владели фортепиано и музыкальной грамотой. Через полгода в группе осталось десять человек, еще через полгода — шесть. Дирекция и преподаватели радовались: «Наконец-то в три раза снизился уровень отсева».

В чем же причина отсева? - задавала я себе вопрос. Преподаватели квалифицированные, условия для обучения хорошие, но... Что-то «не складывается кубик-рубик».

Как найти дорогу к музыке?

§ 1.

Его Величество
научный факт
второй

Были ли в моей жизни любимые педагоги? Да. Я считаю, что мне повезло. Собственно, они и определили мой жизненный путь, разбудили мою сущность, заставили поверить в себя. Много их было? Нет. Я бы назвала всего троих. Трех из нескольких десятков. Чем они отличались от остальных? Они великолепно знали и очень любили свой предмет. «Ну, таких, наверное, гораздо больше», - усмехнетесь вы. Кроме того, они точно уловили, что нужно для моего развития. Как-то очень ненавязчиво уловили. То есть мы с учителем „попали в резонанс“. Мы понимали друг друга с полуслова.

Заметьте, они не навязывали мне свою позицию и свою систему, а прилаживали ее к моим желаниям, способностям, возможностям. Это очень важное уточнение.

Значит, решение проблемы необходимо искать в индивидуальных склонностях и способностях как ученика, так и преподавателя. А главное, в желании ученика и преподавателя к взаимопониманию и сотрудничеству. Если их дуэт дополняет мудрый родитель, то путь к музыке будет найден. Преподаватель — это не обязательно школьный учитель.

Преподавателем может стать друг, умная книга, хороший фильм. Главное, чтобы педагогический процесс пошел, «крючок» выполнил свою роль.

Крючок - не очень хороший образ. Рыбка должна жить и развиваться. Она должна чувствовать, что свободна, учиться по своей воле. Значит, это не крючок. А что? Новое русло, с новыми тайнами и возможностями. Учитель должен показать это русло, рассказать о возможностях жизни в нем, поддержать.

Но здесь притаилась опасность — страх. Новое всегда пугает, кажется непреодолимо сложным. Комплексы неполноценности парализуют.

У кого нет страха нового? У того, кто чувствует, что у него все получается или получится, если он будет стараться. Его любят, в него верят, ему аплодируют.

Подозрительно просто. Друзей объединяет понимание целей, смысла музыки, ее сути. Когда вы не боретесь с музыкой, а дружите, тогда получается команда друзей: музыка, вы и учитель, а часто и родители. Вот здесь и ключик к разгадке отсева.

Однако тут-то и начинаются проблемы. Каждый приходит в музыку со своим смыслом, со своими склонностями и ожиданиями. Эти смыслы и склонности, или установки, оказываются очень устойчивыми. У преподавателя тоже есть определенные установки, которые могут не совпадать с установками ученика. Учитель прав уже в силу своей должности, а что делать ученику? Смириться. Терпеть. Верить. Как долго? Если долго гнуть дерево, оно может сломаться или искривиться. Так и с обучением: терпение и смирение ученика не всегда приводят к хорошим результатам, особенно когда речь идет о творчестве.

Хорошие педагоги всегда понимали: то, что ученик воспринимает извне, в том числе и от учителей, не должно вредить его природе. *“Надо уметь впитывать в себя как губка все необходимое, не нанося при этом ущерба своему “я”, - писал Лист. И, конечно, надо уметь индивидуально воспитывать ученика, не стричь всех под одну гребенку, исходить из внутреннего мира ученика, одним словом, находить приемы и средства, которые бы позволили ученику расти “из самого себя”.*

Красивые слова! Но как эти красивые слова воплотить в жизнь, в систему обучения? Учителя начинают «спотыкаться» уже с первых

шагов, когда объясняют смысл музыки. Оказывается, смыслы бывают разные. Я приведу несколько примеров отношения к искусству искусствоведов и музыкантов.

Александр Скрябин ориентировался в музыке, в основном, на смену ощущений. Вся его музыка - это тонкая передача нюансированных чувств, любование переходными состояниями от одного желания к другому.

Со Скрябиным, очевидно, мог бы поспорить Э. Ганслик. В своей работе «О музыкально-прекрасном» он пишет: *«Если на музыку смотреть как на искусство, то эстетической инстанцией следует признать фантазию, а не чувство»*. *«С особенным глубокомыслием нам твердят, что музыка отнюдь не может рисовать явления, лежащего вне ее пределов, а только чувство им возбуждаемое. Как раз наоборот»*,- утверждает музыковед.

У Ганслика много оппонентов. Р. Ингарден в «Исследованиях по эстетике» пишет: *«Тот факт, что не всякая музыка является «изобразительной», или «выражающей», не переставая вследствие этого быть музыкой, может быть, лучшие всего свидетельствуют о том, что появляющаяся связь музыкального произведения с реальным миром не является для музыкального произведения вообще чем-то необходимым, и можно сомневаться в том, что, если даже она и имеет место в каком-либо произведении, вносит ли она в него какие-либо музыкальные элементы. Создается впечатление, что сторонники абсолютной музыки правы в этом отношении, хотя они вместе с тем забывают, что существует также неабсолютная музыка ...»*.

Для Р. Арнхейма музыка воспринимается через некий графический символ. По его мнению, мажор есть по преимуществу «вверх-структура», тогда как минор – «вниз-структура»; вместе они передают оппозицию человеческих характеров (радостно-бодрого и меланхолически-грустного), как музыка выражается в экстенсиях почерка, в мимике, жестикуляции.

Я привела несколько точек зрения, чтобы показать сложность проблемы.

Истину помог установить научный эксперимент.

Как выяснить и измерить склонности и стратегии восприятия

музыки? Передо мной встала задача создать методику, которая бы позволила это сделать. Было ясно, что нужна проективная техника. Цель любой проективной методики - выявление глубинных смыслов и личностных предпочтений испытуемого. Поэтому главным условием при проведении эксперимента (тестирования) являлось создание наиболее комфортных условий для испытуемого. Надёжность результатов, в конечном счете, зависела от того, насколько испытуемый смог расслабиться и быть самим собой, отбросив тревожность, социальную желательность и т.д. То есть необходимо было создать ситуацию, в которой человек спонтанно, естественно, без навязывания проявлял бы установки при восприятии музыки.

Я долго думала, как создать такую ситуацию, и вдруг вспомнила про методику, которую разработал выдающийся советский психолог Александр Романович Лурия — «пиктограмму». Идею оставалось воплотить в музыкальном материале.

В окончательном виде методика представляла собой нечто похожее на «угадай мелодию». Человек прослушивал пять небольших музыкальных отрывков с целью их запомнить и опознать при повторном случайном прослушивании. Как вспомогательное средство ему давались бумага, ручка и карандаши. Во время прослушивания отрывков испытуемый мог писать и рисовать нечто, что ему поможет вспомнить отрывок.

Каждый выполнял три серии: джаз, оркестровая классика и прелюдии Баха.

Процедура проведения методики

1. Испытуемому давалась инструкция:

«Сейчас Вы прослушаете пять отрывков джазовой музыки. Каждый отрывок длится около одной минуты и имеет определенное настроение. Ваша задача уловить и обозначить для себя настроение каждого отрывка с тем, чтобы при проверке угадать, какой из отрывков звучит. Вы можете пометить для себя отрывок, например, словом, цветом, рисунком. Это должно помочь Вам потом вспомнить отрывок. После того, как Вы прослушаете все пять отрывков, я включу какой-нибудь из них, при этом я могу попасть в середину отрывка. Ваша задача узнать, какой отрывок из пяти звучит в данный момент - первый, второй, третий, четвертый или пятый.»

2. Звучала серия “Джаз”(пять отрывков).
3. Делалась проверка (сразу после прослушивания серии “Джаз”).
4. Давалась инструкция: “Сейчас будет аналогичное задание, однако музыка теперь будет не джазовая, а классическая”.
5. Звучала серия “Классика” (пять отрывков).
6. Делалась проверка.
7. Давалась инструкция: “Сейчас будет самое трудное задание. Все отрывки будут очень близки по стилю. Это прелюдии Баха в исполнении Святослава Рихтера. Постарайтесь быть предельно внимательными”.
8. Звучала серия “Прелюдии Баха” (пять отрывков).
9. Делалась проверка.

СТИМУЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

В первой серии использовались следующие отрывки:

В первой серии использовались следующие отрывки:

1. Бен Уэбстер. The Touch Of Gour Lips.
//Бен Уэбстер. Джаз-галерея.”Мелодия”, 1990.
2. Blamu Jatz Orchestrion. Tiger Rag.
//Blamu Jatz Orchestrion. 1983.
3. Каунт Бейси. Oh, Lady Be Good.
//Каунт Бейси. 14 золотых мелодий. “Мелодия”, 1985.
4. Miles Davis. Tutu. // Miles Davis. Tutu. 1986.
5. Jorg Reyes. El Manisero. // Jorg Reyes. Pocito 11. 1987.

Во второй серии использовались следующие отрывки:

1. И. Стравинский. Заколдованный сад Кошца. // И. Стравинский. Жар-птица. Академический симфонический оркестр Московской государственной филармонии, дир. Дм. Китаенко. “Мелодия”, 1985.
2. С. Прокофьев. Танец антильских девушек. // С. Прокофьев. Ромео и Джульетта. Оркестр Большого театра СССР, дир. Г. Рождественский. “Мелодия”, 1984.
3. И.С. Бах. Сюита № 5, соль минор. Увертюра. // И.С. Бах. Сюиты (увер-

тюр) для оркестра. Мюнхенский камерный оркестр “PRO - ARTE”, дир. Курт Редель, “Мелодия”, 1990.

4. Д. Шостакович. Симфония № 5, ре-минор, ч. I - тема “воинствующего зла”. // Д. Шостакович. Симфония № 5. Государственный симфонический оркестр, дир. Е. Светланов. “Мелодия”, 1973.

5. В.А. Моцарт. Дивертисмент № 10, фа мажор. // В.А. Моцарт. Дивертисмент № 10. Камерный оркестр, дир. Лев Маркиз. “Мелодия”, 1989.

Для третьей серии в качестве стимульного материала использовались начальные отрывки прелюдий:

1. Ми-бемоль мажор. 2. До мажор. 3. До минор. 4. Ре-бемоль мажор. 5. До-диез минор. // И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, ч. 1, 24 прелюдии и фуги. Св. Рихтер. “Мелодия”, 1971.

Привожу примеры протоколов и беседу после выполнения методики

Испытуемая Серeda Надежда (тип G). Студентка Института молодежи, факультет психологии. Возраст 20 лет. Музыкальное образование - 7 кл. Детской музыкальной школы.

Протокол тестирования. Записи испытуемого:

Джаз

1. 4/4, пунктирный ритм, контрабас, мажор. Духовые, труба - соло, фортепиано - аккомпанемент. Сразу низкий регистр.
2. Озвучивание американских фильмов. Две духовые группы: одна выше, другая ниже, периодическое доминирование каждой. 2/4.
3. Духовые. Соло фортепиано в верхнем регистре. Легкий. Затем духовые соло ниже. Аккомпанемент тот же - полькообразный; затем духовые - выше, в аккомпанементе присоединяется фортепиано.
4. Фанфары - ритм, фанфары - ритм. Мажор, акцент на безударной доле, соло саксофона.
5. Синтезатор. V-II-III-V-IV-VI-III - повтор. Пунктирный ритм.

Классика

1. ... 2 основные гармонии. Симф. Непрерывный фон на духовых.

2. Кажется, “Золушка” Прокофьева.



3. Скрипичный. Гармония, минор, секвенция. Классический стиль. Аккорд - основа - арпеджио - секвенция.

4. Бас - фортепиано - низкие духовые I II III; вступление труба.

5. Мажор, 2/4, скрипка. Стиль салонной музыки VII века. Трель. Моцартовский стиль.

Прелюдии Баха

1. Минор, медленно, VII повышенная, модуляция в мажор, арпеджато, трели.

2. До мажор.

3. Минор, быстро, 2/4.

4. Мажор, восходящая мелодическая линия, аккомпанемент как в 3, секвенция.

5. Минор, V-VI-III-II-III-I, правая, затем левая, секвенция в конце фразы, арпеджато.

Беседа

Надя подчеркнула, что “обычно достаточно легко улавливает стилиевые особенности музыки”, а также составляющие музыкальной ткани - темп, ритм, гармонию и т.д., поэтому она ориентировалась на них в “музыкальной пиктограмме”. Когда Наде показали протоколы испытуемых с опорой на другие стратегии, она была удивлена, что так можно фиксировать музыкальный материал. На вопрос экспериментатора: “Видите ли Вы образ, когда слушаете музыку?” - Надя отрицательно покачала головой и пожала плечами.

Надя любит рисовать. Главным в картине для нее является “идея с замыслом”, “нравится эстетически подтереть резиночкой”, “хрупкая линия”, “блестящий фон”, “гармония цветов”. При этом для нее важно, чтобы все было изящным и красивым, гармоничным и даже симме-

тричным. Для нее “важна состыковка цветов”, “любой элемент должен входить в картину как часть целого”. Очень большое значение придается фону. Фон и конфигурация линий призваны нести основную смысловую нагрузку.

Испытуемая Попандопуло Ирина (тип С). 32 года. Библиотечный работник. Окончила “Институт искусства и культуры” (Пермь). Очень высокий уровень рефлексии, очень высокая чувственность. Любимые писатели - Достоевский, Пастернак, Лермонтов, Тютчев, Мердок. Любит их, потому что “близки ей по духу”, по мироощущению. Музыкального образования не имеет, но музыку любит слушать.

Обозначения отрывков представляли собой некие лаконичные графические «загогулины».

Первые две серии выполнялись без словесных пояснений. К последней серии были следующие пояснения:

1. Грусть.
2. Покой (на меня действует подобным образом).
3. Тревога.
4. Радость.
5. Меланхолия.

Первые две серии выполнялись без словесных пояснений. К последней серии были следующие пояснения:

1. Грусть.
2. Покой (на меня действует подобным образом).
3. Тревога.
4. Радость.
5. Меланхолия.

В беседе Ирина пояснила, что ей “чисто интуитивно захотелось обозначить той или иной графической фигурой каждый из музыкальных отрывков”. Обычно, слушая музыку, она старается “полностью раствориться в ней”. “Это всегда настроение, которое либо совпадает с

моим, либо не совпадает. Мне приятно или неприятно, меня волнует”. Ирина подчеркнула, что мыслить музыку образами или еще как-либо ей тяжело, хотя, в принципе, если бы такая задача стояла, она бы с ней справилась. Обычно же она “музыку чувствует, а не мыслит”.

Испытуемая Рембеза Оля (тип АВ). 11 лет. Широкий спектр интересов. Очень артистична, эмоциональна, подвижна. Увлекающаяся натура.

Отрывки из беседы: ”Любимых композиторов пока нет, но мне нравится музыка китайская, она очень тонкая и таит в себе много смысла как китайская философия.

Люблю петь и танцевать. Мне нравятся латышские и украинские веселые песни, люблю песни “Битлз”. Мне нравится стиль рэп, ритмичный, активный танец.

Я люблю детских писателей Астрид Линдгрэн, Марка Твена. Марк Твен берет всего понемножку: в “Томе Сойере” можно посмеяться, а в “Принце и нищем” подумать, поразмыслить. А Астрид Линдгрэн мне нравится за то, что она описывает очень смешные и интересные приключения героев. Всё написано очень понятным языком. “Карлсона” и “Пеппи” я перечитывала, наверное, десять раз”.

Такая же широкая направленность, гибкость мышления проявились и в выборе стратегий при выполнении нашей методики. Здесь наблюдалось очень органичное сочетание оценочных стратегий с чувственным восприятием и богатой фантазией в использовании сюжетов. Оля широко пользовалась всей цветовой гаммой, графическими обозначениями музыкальных параметров и даже рисунками героев.

Выписка из протокола, заполняемого экспериментатором

Все отрывки рисовать начинала с первых звуков, дорисовывая на всём протяжении звучания музыки.

Серия “джаз”

1. Здесь я подбирала цвета. Подумала, как-будто море. Музыка такая плавная.

2. Музыка взбирается и опускается по ступенькам.

3. Сначала всё шло как-то медленно, а потом всё как-то взорвалось.

4. Как-будто что-то пылало. Музыка ужасающая. Страшновато становится. Музыка как-будто быстро-быстро по лестнице забралась, там подержалась долго и шлепнулась вниз.

5. Как будто это нотки были. Маленькие переплетения. Потом как будто комок из музыки. Галочки обозначают Восток.

Серия “классика”

1. Что-то страшное. Как-то сразу и страшно, и весело, и грустно. Какая-то ниточка. Она скользит плавно. Она медленно поднимается. Эта ниточка хочет добиться большего. Она сама тоненькая, а наводит столько страха! Кажется, что ей самой очень страшно.

2. Радуга, которая всё время прячется. Она очень веселая, любит, когда за ней гоняются, и дурачит других.

3. Ступеньки, которые очень резко падают. Они не такие, как были в джазе. Они более ласковые. Они поднимаются высоко, прилежно, старательно, а в джазе как-то всё в беспорядке.

4. Страшно. Кажется, как-будто страшное кольцо всё сжимается и хочет победить что-то доброе. Шумят трубы, скачут кони. Что-то резкое.

5. Ниточка шелковая. Она такая же голубая, как море, но еще более голубая. Она какая-то любопытная. То идет, то спотыкается, то вниз, то вверх.

Серия “прелюдии Баха”

1. Как будто сейчас осень. Кто-то идет. Очень одиноко. Падают листья. Может, даже пошел дождь.

2. Спокойно.

3. Как будто ураган пронесся над городом и унес все цвета, какие смог.

Они хотели вырваться из общего потока и рвались наружу, но у них не получалось. Но наконец-то они вырвались. Всё успокоилось, но оказалось, что некоторые цвета погибли, и осталось совсем немного среди них: самые печальные и грустные - синий и зеленый. Пошел дождик, как будто кто-то плачет за кого-то.

4. Как будто бы два человека гуляют. Девочка и мальчик. Гуляют, веселятся. Они качаются на качелях, гуляют, бегают.

5. Как будто бы девушка грустит о любимом, она о нём думает, плачет, а его нет. Сначала кажется, как будто ребенок зовет, скулит о ком-то, его покинули, а потом уже девушка плачет о любимом.

Поведение во время тестирования

Оля активно и быстро, почти не думая, выполняла каждое задание. Во время звучания музыки она часто покачивалась, отбивала такт ногой. К последней серии (“прелюдии Баха”) двигательные реакции особенно увеличились и проявились достаточно ярко. Оля в ритме музыки отмечала каждый штрих на бумаге.

Оля поражала своей удивительной чуткостью к каждому музыкальному штриху и оттенку. Не имея никакого музыкального образования, она объясняла структурное строение музыкальных отрывков достаточно четко в каких-то очень тонко схваченных образах. Так, полифоничные двухголосные переклички представлялись у нее в виде двух детей - мальчика и девочки, ступеньки в джазе более беспорядочные, в классике более прилежные. Она хорошо чувствовала не только основной ритмический пульс баса и ударных, но также и ритм мелодической линии. Само проведение линий на бумаге в ритм музыки отличалось даже некоторой “свингованностью”.

Беседа с Олей Р. после тестирования

«Сначала я ориентировалась на музыку по цветам. Какого она цвета. Если теплая, хорошая, то нежно-голубая, желтая, розовая, если она очень вспльчивая, то красная, если спокойная - тоже голубая. Затем я начала ориентироваться по графикам. У меня линия ходила то вверх, то вниз, и она меняла свой цвет, если музыка становилась доброй или, наоборот, неприятной, когда ощущение, что кто-то тебе желает плохого, кто-то хочет над тобой посмеяться. После этого я начала ориентироваться на рисунок, который я представляла. Сначала я представляла какое-то время года, кто главные герои, какая погода идет. Если грустная музыка, то, возможно, это осень, листопад, а может быть, кто-то, какой-нибудь мальчик смотрит в окно. Ему хочется гулять, но за окном идет дождь, небо серое, становится как-то неприятно, грустно и скучно. Если музыка была хорошая, то я представляла

лето или весну, если она была быстрой, то мне представлялся ручеек, а если медленная - огромные поля и луга».

У Оли широкий спектр использования стратегий, однако явное предпочтение она отдает чувственным стратегиям, особенно выражению музыки через графический символ.

Испытуемая Миронычева Александра (тип Н). 11 лет. Моя дочь. Высокий уровень рефлексии, высокая чувствительность. Утонченность, одухотворенность, тяга к любым видам искусства.

Отрывки из беседы. “Когда я просто слушаю музыку, я всегда представляю себя в какой-нибудь ситуации, участвую в каком-то действии. Я чувствую себя каждый раз в каком-то образе.

Из композиторов люблю Моцарта, Чайковского, Баха. Моцарт мне нравится за то, что у него какая-то музыка такая... под нее сразу весело становится. И у Чайковского музыка такая легкая, прозрачная, тоже праздничная, как у Моцарта. Забываешь всё. Представляешь себя на балу. Бах мне нравится за то, что у него музыка серьезная, важная, насыщенная. Когда я слушаю Чайковского, я сразу представляю какой-нибудь балет, а когда Баха - какой-нибудь старинный менюэт.

Очень люблю рисовать. Из художников мне нравятся Поленов, Шишкин, Суриков. Поленов мне нравится тем, что у него картины такие солнечные, у него написано очень живо. Ты себе представляешь, что ты обитатель “Московского двора”, или наблюдаешь сцену, когда ведут грешницу, это там, где картина про Иисуса Христа. За то же самое мне нравится и Шишкин. Суриков мне нравится за серьезность, задумчивость (“Меньшиков в Берёзове”), а “Взятие Снежного городка” – как будто стоишь и смеешься вместе с мальчишками”.

Музыкальную методику Саша выполняла восемь раз. Результаты при этом удивительно стабильны. Саша, в основном, использует краткую сюжетную стратегию, иногда у нее возникают конкретные образы в ответ на музыкальный материал (статичные и динамичные). Мы приводим полностью материалы тестирования, проводимого в 7, 10 и 11 лет.

Протоколы тестирования, когда Саше было 7 лет

Сама пиктограмма приведена ниже. Устные пояснения и высказывания были следующие:

Серия “джаз”

1. Так. Всё понятно. Кружочек и две палочки.
2. Птица бежит и пляшет.
3. Это такая фигура или лист.
4. Пальмы, трава. Питон ползет охотиться.
5. Индеец танцует. Такой взъерошенный. Тут копьё такое.

Серия “классика”

1. Я это знаю, кажется. Человек идет в джунглях, а там змея за деревом прячется. Пальмы, орхидеи, лианы свисают...
2. Балерина прыгает, танцует.
3. А, знакомо. Листопад. Видишь, они кружатся.
4. Понятно. Пираты едут на кого-то.
5. Приятная музыка. Мне вот особенно балерину напоминает. Золушка на балу.

Серия “прелюдии Баха”

1. Девочка плачет, вон уже лужу целую наплакала.
2. Она вся в таком типе будет? Значит, я знаю. Осень. Листья падают, птички улетают.
3. Собака вон, видишь, за ним гонится? И всё это такая суета.
4. Птичка резвится. Ещё с одной птичкой.
5. Вальс они танцуют.

Копия протокола тестирования, когда Саше было 10 лет.

Серия “джаз”

1. Это будет котик. Музыка такая мягкая, как шерсть длинная у кота. И пузатый он должен быть.

2. Это ботинки лакированные.
3. Дождик капает, звенит об асфальт. Человек идет под зонтиком.
4. Машина. И бандиты там едут.
5. Это человек. Он снимает шляпу перед дамой. Приятное знакомство.

Серия “классика”

1. Лес. Темно. Леший. Таинственность.
2. Это рассвет. Озеро и по нему танцует какая-то женищина.
3. Кто-то молит о чём-то.
4. Что-то страшное. Пауки какие-то.
5. Утро в свежей зелени кустов. Птички щебечут. Что-то поэтическое.

Серия “прелюдии Баха”

1. Осенний день. Грусть. Дождь.
2. Это восход солнца.
3. Какие-то колебания. Кто-то бежит, торопится. Переезд куда-то.
4. Весёлый дождик. Детишки бегут под дождем.
5. Листья падают на пианино.

Копия протокола тестирования, когда Саше было 11 лет

Серия “джаз”

1. Толстый человек в шляпе. Миллионер. Толстый и лысый.
2. Рок-н-ролл танцуют.
3. Сначала музыка как эта тетенька, а потом - как этот дяденька.
4. Улица ночью. Только одно окно горит.
5. Пульс. Добавление тоненького и добавление желтенького.

Серия “классика”

1. Лес. Таинственно. Там... внутри, в этой чащобе что-то необыкновенное.

2. Девочка идет по лугу. Всё такое воздушное, легкое.
3. Девочка идет по лесу. Она заблудилась и плачет.
4. Это чудовищный мохнатый паук.
5. Птичку выпускают из клетки. Все этому радуются. Бабочки и солнышко.

Серия “прелюдии Баха”

1. Дождик.
2. Восход солнца. Бабочка летит к солнцу.
3. Ученик в школу опоздал. А тут мама входит.
4. Детки бегут за бабочкой. Дождик начинается.
5. Обоз тащится по грязной дороге.

Беседа после тестирования

“Обычно возникали конкретные картинки. Видела их достаточно четко. Трель в музыке, особенно часто у Баха, ассоциировалась с трепетанием крыльев бабочки. Поэтому так много бабочек. Ещё помогал цвет. Что-то легкое, нежное - желтый, страшное, тяжелое - черный или коричневый”.

Испытуемая Кондратьева Лена (тип D). Студентка Института молодежи, факультет психологии, 20 лет.

Протоколы “музыкальной пиктограммы” представлены ниже. Лена выполняла тест два раза: первый раз до знакомства с вариантами выполнения данного теста другими испытуемыми, второй - после. Выполняя методику второй раз, Лена стремилась “реализовать себя несколько иначе”. Тем не менее, выбор стратегий остался тот же, изменилось лишь их соотношение: стратегия “краткий сюжет” несколько потеснила стратегию “графический символ музыки”.

Лена любит рисовать. Она подробно рассказала об особенностях своего художественного творчества. “Когда я рисую, - рассказала она, - в моем представлении возникает очень конкретный образ, настолько конкретный, что иногда он и пахнет, и звучит. Правда, иногда бывает настолько размытый образ, что даже трудно сказать, что это. Каждому рисунку я сама даю название”. На вопрос, почему все ее картины вы-

полнены в карандаше, Лена ответила: “ Меня интересовали не краски, а чисто человеческие отношения, как люди разговаривают, что они при этом чувствуют.”

У Лены много иллюстраций к сказкам. Мы приведем диалог, где идет обсуждение двух картин, представленных ниже.

Лена показывает картину:

- Это Ганс-дурак едет к принцессе. Он набрал грязи в карманы. Там он будет очень остроумно отвечать на вопросы.

- Это Вы не срисовывали?

- Там была маленькая картиночка. Я изменила внешность и выражение.

- Вы его видели, когда рисовали?

- Я его чувствовала, но видела. Естественно, я его видела.

- Вы прямо срисовываете с того, что видите?

- Досконально срисовать у меня никогда не получалось. Я, когда начинаю рисовать, никогда не знаю, что у меня получится. По ходу дела всегда что-то изменяется. То, что на бумаге - не всегда то, что я видела до этого. Я рисую не один день, образ меняется, трансформируется.

- От чего это зависит?

- Зависит от настроения, от состояния, от того, что я видела до этого.

- Ваши рисунки часто сюжетны?

- Сюжет почти всегда есть. У каждого образа, у каждого человека есть настоящее, прошлое и будущее (по Станиславскому). Когда человек выходит на сцену, он должен чувствовать, какое прошлое лежит на его плечах, то есть он должен играть не только данный момент.

- В Ваших картинах лежит прошлое?

- Здесь не только прошлое, здесь и настоящее, и заложено будущее.

Показывая картину “Череп”, Лена продолжает:

- Я всегда много внимания уделяю контуру, технике. Я люблю объем, чтобы это можно было как бы увидеть, потрогать. Сначала я набрасываю каркас, а потом прорисовываю.

- Вы пытаетесь только с помощью карандаша передать практически все.

- Я очень люблю объем, осязательность. Карандашом, мне кажется, это можно сделать лучше. Можно рельефно показать все выемки, трещины, свет, падающий из окна.

Испытуемая Москалюк Виктория (тип В). 20 лет. Студентка Института молодежи, факультета психологии. Скептически, несколько отстраненна, углублена в свои проблемы.

Протокол тестирования. Записи испытуемой:

Джаз

1. Ритмика, глухой, очень глухой саксофон, ведущая партия на тихом, очень тихом фоне вяло выводит мелодию, но очень легко и даже игриво.
2. Быстро, "Веселые ребята", оркестр, ритмично, небольшая партия саксофона. Мужик прикалывается, остальные тоже.
3. Фортепиано, фон - оркестр, очень тихо; потом - саксофон, фон - оркестр, глухо, ритмично, тонкий голос, саксофон издевается.
4. Детективность, загадочность, осторожное продвижение по сцене, пластика, танец, музыка - фон, следствие, "здесь что-то происходит".
5. Гитара (электрическая), ритмика там-тамов.

Классика

1. Тоска, грусть, одиночество, лес и поле, тишина, молчание, задумчивость, "я умираю", где-то что-то происходит.
2. Где-то там быстро что-то должно произойти и происходит, прыгают феи и волшебницы по цветам, а в воздухе возбуждение и тревога.
3. Ах, бедная я, несчастная. Выражение сильных чувств, просьба-жалоба. "Ах, как плохо!" Страдание. "Помогите". "Помоги, Господи!" Все так ужасно.
4. Мрак, ужас, нагнетание обстановки. Мишка идет по лесу. Тяжелое что-то, мрачное, страшное.
5. Скрипка, игривость, придворные танцы, галантность, кавалеры, томные дамы. Подпрыгивающие легкие и одновременно медленные танцы.

Прелюдии Баха

1. Легкая грусть, что-то ушло. Я с Вами вальсирую. Капель воды, переливы, успокоение, переполнение чувствами. Припоминание, задумчивость, легкость. Порхающий клавишный вальс. Осознание.

2. Зачарованность, сказка. Волшебный лес для Золушки, балерина легко бежит по нему. Все гармонично.
3. Стремительный темп, недовольство, ускорение. Быстрей, еще быстрей.
4. Радость, игривость, веселье. танец, легкость переборов, радостный вальс-беседа. Раскланивания, кокетство, кавалеры.
5. Печаль, все кончено. Грусть. Тихая печаль. Все ушло и уходит, задумчивость, размышления. Очень спокойно.

Как видно из протокола, Вика достаточно гибко пользуется большим числом стратегий. Конкретизация чувственного состояния, малейших оттенков переживаний выражена в пометках Вики достаточно отчетливо.

Вика очень любит рисовать. В своем творчестве Вика использует целую палитру ярких красок. Она любит насыщенные тона. "Главное - создать настроение, которое я хочу передать, - говорит она. - Для меня важно целое, которое я хочу передать. Целое - есть чувство."

О своем поэтическом творчестве Вика рассказала следующее. "Когда я пишу стихи, для меня очень важна пунктуация. Для меня знаки пунктуации - это выражение чувств. Чаще всего я описываю то состояние, когда мне было одиноко и тоскливо. Я люблю, чтобы в моих описаниях было много образов и красок."

Из приведенных примеров видно, что стратегии, которые используют испытуемые при решении задач нашей методики, обычно связаны с какой-то общей личностной установкой. Испытуемые, как правило, подтверждают, что музыку и в обычных условиях они воспринимают так же, как и в эксперименте.

Таким образом, наша претензия на то, что по выбору стратегии мы можем с определенной вероятностью определить личностную установку испытуемого, как нам кажется, не слишком абсурдна.

Итак, совершенно очевидно, что музыка действует на каждого из нас по-разному. Различия эти можно классифицировать, или разложить по полочкам. Есть две возможности: мы можем раскладывать на разные полочки протоколы людей, которые схожи по своим страте-

гиям восприятия и запоминания музыки, и можем все ответы по каждому музыкальному отрывку собрать в одну кучу, а потом разложить по стратегиям. В первом случае основанием для классификации будут люди со схожим восприятием музыки, во втором — стратегии восприятия музыки.

Начнем со второго, определимся с набором основных стратегий, которые *используют люди, слушая музыку*. После анализа более пяти-сот протоколов испытуемых под углом использования стратегий восприятия музыки были выделены 12 основных стратегий.

Кратко стратегии восприятия музыкального материала можно представить следующим образом:

- 1) Ориентация на статичный предметный образ, который по какой-либо своей характеристике напоминает испытуемому музыкальный отрывок.
Примеры: «Котик. Толстый, пушистый, как музыка». «Бетонные плиты. Тяжелые очень».
- 2) Ориентация на динамичный предметный образ или сверхкраткий сюжет.
Примеры: «Идет дождь». «Машина едет».
- 3) При восприятии музыки у испытуемого возникает краткий сюжет.
Примеры: «Ночь. Кто-то крадется». «Лес. Дед Мороз везет подарки».
- 4) При восприятии музыки испытуемый выстраивает достаточно развернутую сюжетную линию.
Примеры: «Раскольников. Побег от себя. Мечется. Что же, что же будет?».
«Вода. Теплоход. пляж. Рыбалка. Кокетство. Смешной случай на воде».
- 5) Испытуемый констатирует свое состояние.
Примеры: «Хорошо, приятно, отдых». «Энергия, ритм. Четко ощущаю движение тела».
- 6) При восприятии музыки возникает графический символ, характеризующий либо музыку, либо собственное состояние.
Примеры: «...Захотелось точки поставить». «///// Чисто интуитивно захотелось так обозначить».
- 7) Возникают ассоциации по месту, где мог слышать подобную музыку

или испытывать подобное состояние.

Примеры: «Как будто в ресторане». «Купалась в деревне. Было такое же настроение. Нарисую озеро».

8) Испытуемый обращает внимание на какой-либо один музыкальный параметр.

Примеры: «Она как-то идет, потом прерывается. Громче, громче. Потом опять как-то немного прерывается». «Сначала шли чередования, а потом пошли тонкие мелодии».

9) Испытуемый фиксирует комплекс музыкальных параметров.

Примеры: «Голос, только с хрипотцой... и темп частый». «Скрипки, сопрано, восьмые».

10) Испытуемый оценивает характер и настроение самой музыки.

Примеры: «Нежная, теплая, дающая жизнь». «Староватая, комичная».

11) Испытуемый оценивает стиль музыки.

Примеры: «Латиноамериканские мотивы». «Фокстрот».

12) Оценка музыки по степени пригодности для чего-либо.

Примеры: «Не годится. Не моя музыка». «Я бы вставил в художественный фильм».

12 стратегий было выделено в эксперименте при восприятии музыки. Что уж здесь такого удивительного?

Факт, который меня потряс, состоял в том, что в какую бы аудиторию я не приходила (музыканты, режиссеры, психологи, домохозяйки, мужчины, женщины), процент использования каждой из вышеперечисленных стратегий при величине группы 20 и более человек составлял достаточно стабильную величину. То есть пропорция использования чувственных, образных, аналитических и ассоциативных стратегий оставалась всегда одной и той же.

Опять заданность.

Удивительно стабильная формула использования стратегий восприятия музыки в человеческом обществе. Как объяснить полученный результат?

Следует оговориться, я изучала стратегии восприятия музыки только в России. Возможно, в другой культуре получилась бы другая пропорция.

Применяемая процедура группировок не лишена налета субъективности, авторской позиции. Как известно, проективные техники часто строятся на необходимых на этапе интерпретации данных интуиции и теоретической подготовке психодиагноста. Я вполне отдаю себе отчет, что выделение шкал-стратегий больше походило на искусство, чем на науку, и может критиковаться сторонниками естественнонаучной методологии. В свое оправдание мы можем лишь сослаться на позицию некоторых методологов: у психологов есть реальные основания претендовать на относительную самостоятельность в определении критериев научности и ненаучности получаемого знания.

Более «плотно упаковать» это разнообразие стратегий восприятия музыки можно, разложив их по степени участия чувства и мысли в решении поставленной задачи.

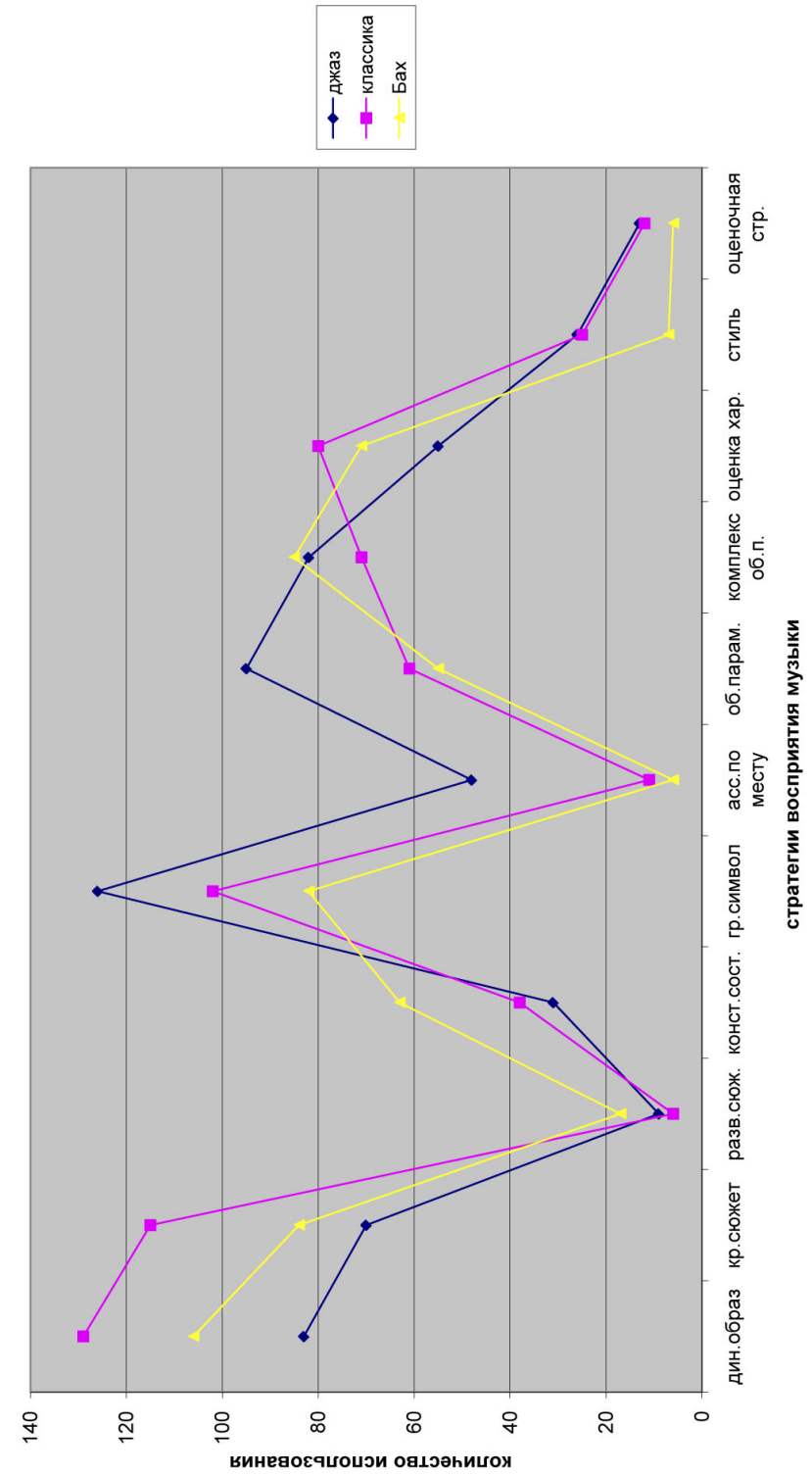
Схема классификации стратегий восприятия музыки от преобладания чувства или мысли

Чувство	Перевешивает чувство	Чувство и мысль равноправны	Перевешивает мысль	Мысль
Графический символ музыки, графический символ состояния.	Образ, краткая оценка объективных параметров звуковой ткани, констатация характера и настроения музыки, констатация состояния.	оценка степени пригодности, констатация стиля музыки	ассоциативная (трафаретный переход от абстрактно-чувственной к образной стратегии), краткий сюжет.	Развернутый сюжет, развернутая оценка объективных параметров звуковой ткани.

При этом можно было бы выделить две шкалы: наглядно-образную и модально-аналитичную. В каждой из них можно предположить три градации: по степени прорисовки сюжета - для первой, по степени конкретизации объективных параметров звуковой ткани - для второй. Две чувственных шкалы: с ориентацией на саму музыку и с ориентацией на собственное состояние могли быть также проградированы по

Стратегии восприятия музыки (сравнения по сериям)

Стратегии восприятия музыки (сравнение по сериям)



степени конкретизации характеристик (от предельно конкретных до представления в графическом символе).

Проверка стабильности выбора стратегий

Стабильность выбора той или иной стратегии восприятия музыки была проверена в лонгитюдном исследовании.

Мы имели возможность провести повторно методику на 14 испытуемых через 1,5 года. Первое тестирование у этих испытуемых проходило весной 1993 года (они были пятиклассниками), второе - осенью 1994 года (они были семиклассниками).

Полученные результаты свидетельствуют о том, что доминирующий способ восприятия музыкального материала является для большинства испытуемых в достаточной мере стабильной характеристикой. Стойкое изменение наблюдается в одном направлении: к седьмому классу увеличивается количество использования объективно-аналитической стратегии в самом простом ее варианте, то есть испытуемые чаще обращают внимание на темп, громкость, состав инструментов. Увеличение обращения к данной стратегии идет параллельно с уменьшением использования стратегии “краткий сюжет”, такое перераспределение наблюдалось в 9-ти случаях.

Психологические типы

А если разложить на полочки не стратегии, а людей со схожими протоколами? Надо заметить, что обычно человек использует не одну стратегию, он имеет некое стабильное сочетание стратегий в своем арсенале. Лишь пять процентов испытуемых использовали только одну стратегию на всем протяжении методики.

Профиль использования показывает степень использования каждой из 12 вышеперечисленных стратегий. Итак, у нас есть на каждого испытуемого профиль использования стратегий.

В математической статистике есть способ выделения схожих профилей в отдельные группы — кластерный анализ. Используя его, мы получили восемь четких групп — типов.

В математической статистике есть способ выделения схожих профилей в отдельные группы — кластерный анализ. Используя его, мы получили восемь четких групп — типов.

- Тип, воспринимающий музыку по преимуществу в образах.
- Тип, обращающий внимание на какой-либо объективный параметр музыкальной ткани.
- Тип, обращающий внимание на комплекс объективных параметров музыкальной ткани.
- Тип, в равной мере использующий образные и объективные стратегии.
- Тип, использующий стратегии восприятия собственного состояния.
- Тип, обращающий внимание на характер и настроение музыки.
- Тип, использующий образные стратегии и обращающийся к характеру музыки или собственному состоянию.
- Тип, использующий все стратегии в равной мере.

«Но Пифагор говорил о двенадцати типах», - вспомните вы. Типы выделились в соответствии с набором характеристик, которые были использованы для анализа различий, в данном случае стратегий восприятия, перечисленных выше. Возможно, необходимо было учитывать еще какую-то реальность, дифференцирующую людей.

По доминирующему способу восприятия музыки люди делятся на “конструирующих” (опора на мысль), “переживающих” (опора на чувство) и “ассоциирующих” (опора на мысль и чувство). Материалом для восприятия являются в “конструирующей” группе образы действительности или объективные параметры звуковой ткани. Для “переживающих” материалом для восприятия являются характеристики собственного настроения и самочувствия или настроения самой музыки. В “ассоциирующей” группе наблюдается синтез: характер музыки порождает состояние и переходит в образ, объективный звуковой материал рассматривается как лучший или худший для выражения определенного настроения.

Вывод: типы есть, они устойчивы. Однако увидеть эту картину не просто, наблюдателю-исследователю нужно «отойти» на достаточное расстояние, когда индивидуальности сотрутся, а типичное сложится в ясную конфигурацию.

Если законы телесные очевидны, скажем, в расовых или национальных особенностях, то законы духа, которые разделили нас в рам-

ках одной популяционной группы, гораздо сложнее, и часто увидеть их можно только в какой-то деятельности.

Можно ли «Музыкальную пиктограмму» использовать как диагностическое средство? Можно, но при этом необходимо учитывать ряд поправок. Некоторые испытуемые используют:

- избыточное количество стратегий при выполнении задания;
- неадекватные стратегии, которые не позволяют человеку легко решать задачу.

Это вносит дополнительные трудности и «шумы» в диагностику. Чаще всего испытуемые избыточно «контролируют» музыкальный материал, давая развернутый анализ музыкальной ткани (музыкальное образование дает возможность испытуемым использовать профессиональные навыки) или развивая сюжетные линии до небольших рассказов с несколькими действующими лицами, заменяя задачу опознания музыки на задачу фантазирования под музыку (чаще всего испытуемые с режиссерского факультета).

Таким образом, профессионализм, серьезные эмоциональные и познавательные проблемы, потеря своего Я нарушают естественность восприятия музыки, что создает некоторые трудности для диагноста.

§ 2.

Музыка в поэтическом отражении

Только ли эксперимент, подобный нашему, может высветить весь спектр разнообразия вариантов восприятия музыки? Конечно же, нет. Достаточно взять несколько десятков стихов о музыке и проанализировать их под определенным углом зрения, чтобы подойти к выводам, которые мы изложили выше. В данном параграфе мы представим все 12 стратегий, которые были получены нами в эксперименте. Теперь это будет взгляд поэтов на музыку и ее восприятие.

Образные и сюжетные стратегии

Раскат импровизации нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Б.Пастернак. Музыка.

Смычок запел. И облак душный
Над нами встал. И соловьи
Приснились нам. И стан послушный
Скользнул в объятия мои ...

А.Блок. Смычок запел ...

Стратегии передачи своих чувств и состояния от музыки

Как бы эфирною струёю
По жилам небо потекло!

Ф.Тютчев. Проблеск.

И вот они звенят...Я с ними вновь сливаюсь...
Я счастлив...Я дрожу...Я плачу...Задыхаюсь...

П.Шелли (пер. К.Бальмонта). Музыка.

Графический символ музыки

Мне снилась музыка. Она
Легко меняла очертания:
Как облако и как волна,
Как снежный день, как ночь слепая,
То сладостна, то солоня,
То на изгибах зелена,
То золотисто-голубая.

В.Лазорев. Мне снилась музыка.

Ассоциативная стратегия

Крохотная сонатина,
Меня взволновал твой лад,
И снова над чешским лугом
Ветры прерий шумят.

А.Дворжак. Сонатина, соч. 100.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминает мне оне

Другую жизнь и берег дальний.

А.Пушкин. Не пой, красавица, при мне...

Ты мне пой, ну а я припомню
И не буду забывчиво хмур:
Так приятно и так легко мне
Видеть мать и тоскующих кур.

С.Есенин. Ты запой мне ту песню...

Объективные параметры звукового материала

Звуки пели, дрожали так звонко,
Замирали и пели сначала.

А.Толстой. Он водил по струнам...

Что звук? Шестнадцатые доли,
Органа многосложный крик.

О.Мандельштам. Бах.

Квинты резко дребезжат,
Сыплют дробью звуки...

...

Перебор и квинта вновь
Ноет - завывает.

А.Григорьев. Цыганская венгерка.

Характер музыки, ее настроение

Плачет и смеется песня лиховая...

С.Есенин. Над окошком месяц...

Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг расплакалась
так по-детски...

В.Маяковский. Скрипка и немножко нервно.

Какие-то носятся звуки
И льнут к моему изголовью.

Полны они томной разлуки,
Дрожат небывалой любовью.

А.Фет. Какие-то носятся звуки...

Оценка музыки с позиции ее пригодности или «хорошести» для себя или для сопровождения какого-либо события

Наверно, оба хороши.
Наверно, оба допустимы:
и трубы звонкие для Рима
и просто флейты для души.

А.Кравченко. Гремят литавры - хорошо!

Что-то в вас есть бесконечно хорошее...
В вас отлетевшее счастье поет...

К.Случевский. «Пара гнедых» или «Ночи безумные»...

Таким образом, все стратегии, выделенные нами в экспериментальной ситуации, присутствуют и в естественных условиях при восприятии музыки. В реальности, как и в эксперименте, одна стратегия переплетается с другой, образуя клубок мыслей и чувств. Мы пытались выделить лишь основную, доминирующую стратегию.

Иррациональные стратегии восприятия музыки

Поэты достаточно часто проводят границу между «музыкой во вне» и «музыкой во мне».

Восприятие музыки при доминирующей установке на восприятие своего состояния, «чутья себя». Познание направлено на Я

Мы слух на слух не обменяем:
мой обращен во глубь мою
к сторонним звукам неменяем...

Б.Ахмадулина. Я школу Гнесиных люблю...

Пусть будет песнь твоя дика. Как мой венец.
Мне тягостны веселья звуки!
Я говорю тебе: я слёз хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.

Дж.Байрон. (пер. М.Лермонтова). Душа моя мрачна.

Восприятие музыки при доминирующей установке на восприятие самой музыки, ее характера, ее «души»

Я понял те слёзы, я понял те муки,
Где слово немеет, где царствуют звуки,
Где слышишь не песню, а душу певца...

А.Фет. Я видел твой млечный, младенческий волос...

В облачном кубке заката
Таёт солнечный мед.
Пустынными долами чья-то
Флейта грустно поет.
Близко, далёко ль не знаешь -
Еле внятен мотив -
И всё же ее постигаешь
В скорби скошенных нив.

С.Цвейг. (пер. В.Эльснера). Осенняя флейта.

В целом для иррационального восприятия при любой доминирующей установке - и на Я, и на Мир - характерна ориентация на чувство, а не на смысл, который можно передать словами. Поэты при этом часто вступают в полемику.

Вы объяснили музыку словами.
Но, видно, ей не надобны слова -
Не то она, соперничая с вами,
Словами изъяснялась бы сама.
И никогда (для точности в науке)
Не тратила бы времени на звуки.

Н.Матвеева. Музыка.

Не обоснована ведь ни бытом,
ни - даже страшно сказать - бытиём
музыка!

Разве чем-то забытым,
чем-то, чего мы не сознаём.

Б.Слуцкий. Неотвратимость музыки.

Стихия музыки - могучая стихия.
Она чем непонятней, тем сильнее.

Е.Винокуров. Музыка.

Анализ поэтического творчества дает нам великолепный материал для понимания механизма переходов от одной стратегии к другой. В большинстве случаев **стратегия восприятия настроения и характера музыки влечет за собой стратегию оценки собственного состояния.**

О песня милая, любимая когда-то!
Плывёт застенчиво, испуганно слегка,-
И всё полно ее пьянящим ароматом.
И вот я чувствую, как будто колыбель
Баюкает мой дух, усталый и скорбящий.

П.Валери (пер. В.Брюсова). Целует клавиши...

Теперь оно взметает брызги звуков
И плещет ими нам на сердце. Но
Всё медлит сердце: ибо кто же, кто
Опасным и неведомым страстям
Отдастся без боязни? Всё же море
Нас увлекает силою слепой,
И в нём мы превращаемся в поток
Бесплотный, закипающий волной
Блаженного восторга...

С.Цвейг (пер. С.Ошерова). Дирижёр.

Но музыка внезапно над тобою
На крыльях серафимов воспарила,
Тебя непобедимой красотой
Стихия звуков мощных покорила.

Ты слёзы льешь? Плачь, плачь в блаженной муке,
Ведь слёзы те божественны как звуки!
И чует сердце, вновь исполнясь жаром,
Что может петь и новой жизнью биться,
Чтобы, на дар ответив щедрым даром,
Чистейшей благодарностью излиться.
И ты воскрес, - о, вечно будь во власти
Двойного счастья - музыки и страсти!

И.В.Гёте (пер. В.Левика). Умиротворение.

Фактически в этих отрывках описаны переход «восприятия самой музыки» в «восприятие себя под воздействием музыки» и слияние этих двух восприятий в некий катартический акт постижения божественной гармонии. Иррациональное познание здесь торжествует!

И плывут, и растут эти чудные звуки,
Захватила меня их волна...
Поднялась, подняла и неведомой муки
И блаженства полна...
И божественный лик, на мгновенье
Неуловимой сверкнув красотой,
Всплыл, как живое виденье,
Над этой воздушной, кристальной волной.

Я.Полонский. Музыка.

Рациональные стратегии восприятия музыки

Теперь рассмотрим, как реагирует на музыку другой тип - с доминирующей установкой на рациональное познание и объяснение мира. Здесь мало чувствовать. Чувство должно будить мысль, фантазию. Безусловно для этого типа то, что музыка должна усиливать мысль, заключенную в слове. Она должна помогать убеждать людей.

Откройся, мысль! Стань музыкою, слово,
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!
Н.Заболоцкий. Бетховен.

Музыка — наш друг, она живет нашими делами, мыслями, бытом.

Но разве может жить она без нас
Хотя бы день, полдня? Хотя бы час!
Без наших дум и радостей земных,
Без мелочей смешных и не смешных?..

О.Гаджикасимов. Музыка.

Приведём примеры рациональной функции, направленной на Я и на Мир. Установка человека, в которой Я (при осознаваемом познании) является центром, порождает поток ассоциаций и фантазий, связанных с реальным окружением или миром выдуманных взаимодействий.

Песню петь-то надо с толком,
Потому что между строк
И немецкие осколки,
И блиндажный огонек.

А.Фатьянов. Мне во что бы то ни стало...

Сколько звуков, сколько песен
Раздалось вновь во мне!
Сколько образов чудесных
Оживилось в вышине!

А.Кольцов. Мир музыки.

Часто сами предметы действительности несут в себе музыку.

И вижу я в осине - балалайку,
И слышу я в орешнике - рожок,
И клен звенит,
как бубен настоящий.

В.Семернин. Берёзовая роща - это арфа...

Для рациональной позиции, направленной на Мир, в музыке обычно заложен какой-то более глубокий смысл, символика часто все-ленского масштаба.

Волшебных рук мы отдаемся тайне,
Где всё, что в жизни существует врозь,
Всё, что бушует и бурлит бескрайне,
В простые символы слилось.

Они звенят, как звёзды, чистым звоном,
И смысл высокой жизни в них сокрыт.
Г.Гессе. Игра в бисер.

Столь же часто встречается переход от «восприятия самой музыки» в мысль или реальную картину, часто воспоминание. **Ассоциативная стратегия по месту**, где мог слышать подобную музыку и испытывать подобное состояние – это, по сути, трафаретный переход от оценки настроения музыки к собственному состоянию и зрительному образу или сюжету.

Звучание услышав родное,
Вдруг отворилось сердце, ноя,
И сам не зная, что со мною,
Я слёз внезапных не скрывал.
Как бы во сне, я вспомнил детство
И наш далекий, милый дом.

Г.Гейне (пер. Л.Гинзбурга). Из «Книги песен».

Столько грусти в той песне унылой,
Столько грусти в напеве родном,
Что в груди моей хладной, остылой
Разгорелось сердце огнем.
И припомнил я ночи иные
И родные поля и леса...

И.Макаров. Однозвучно гремит колокольчик...

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют - тоской изойду.
Я вздрогну, я вспомню союз шестисердный,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.

Б.Пастернак. Годами когда-нибудь в зале...

Стратегии восприятия музыки представлены в поэтических опусах всем своим спектром. При их разнообразии подчеркнуто главное свойство музыки - оказывать эмоциональное воздействие на человека, заставляя его испытывать определенные чувства, будить рациональное и иррациональное познание.

§ 3.

Как объяснить?

Что мы имеем в результате нашего исследования? Жесткий набор стратегий восприятия музыки, устойчивое сочетание пропорций использования этих стратегий, типы людей, которые стабильно отдают предпочтение одним стратегиям восприятия перед другими.

Начнем искать объяснение по порядку.

Жесткий набор стратегий восприятия музыки

Последние несколько лет я проводила «музыкальную пиктограмму» на лекциях в аудиториях с числом студентов от пятидесяти до ста. После выполнения методики наступало время обработки результатов. Делала я это очень просто. Рассказывала про каждую из стратегий, приводила примеры и просила поднять руки тех, кто использовал эту стратегию. Эффект для студентов был очень сильный: оказывается, результат столь сложной реальности мог быть предсказан практически до мелочей.

Набор стратегий восприятия — это набор возможностей познания и отношения к музыке, который есть как у человечества в целом,

так и у каждого человека в частности. У слушателя есть несколько возможностей отобразить музыкальную реальность, которую он слышит: с помощью образа, оценки звучащей ткани произведения или еще как-либо. Он часто предпочитает одну возможность, которая кажется ему более естественной. Так правша предпочитает писать правой рукой, а левша - левой. Хотя у них остается возможность написать что-то, зажав карандаш между пальцами ног или держа во рту.

Спектр возможностей восприятия и отношения к музыке создает **психологическое богатство восприятия**. Когда мы видим яблоки на дереве, кроме зрения работают и обоняние, и осязание, и вкусовые рецепторы. Яблоко становится живым, эмоционально воспринимаемым. Познание многоаспектно. Так создала нас природа.

Устойчивое сочетание пропорций использования стратегий

Существующие стратегии восприятия музыки в сумме сплетаются в один и тот же ясный узор, который почти не зависит от пола воспринимающих, от возраста, от профессиональной принадлежности и, наконец, от воспринимаемого материала. Как можно это объяснить?

Тут надо различать две вещи: «одинаковый узор» совокупных стратегий восприятия музыки и индивидуальные различия.

Чем обусловлена устойчивость «узора»? Попробуем выдвинуть несколько гипотез.

Бог рисует одну и ту же картину. На все воля Божья. Это самое легкое объяснение, которое ни к чему не обязывает, и опровергнуть его практически невозможно.

Можем поискать другое объяснение. «Узор» складывается из возможностей организма и сенсорных (принимающих) систем. Наш организм под воздействием среды выработал ряд способов восприятия. Естественный отбор закрепил их. Прямая аналогия с дарвиновской теорией. Только в нашем случае мы имеем дело не с физиологическим и морфологическим, а с психологическим дарвинизмом.

Однако вопрос, чем продиктована однозначность и устойчивость пропорции использования стратегий, какой необходимостью, остается. Социум — это тоже некий организм, который для своего нормального функционирования требует сбалансированной системы. В психо-

логии модно говорить о социальной группе как о субъекте. Только у социальных психологов таких субъектов-групп много и они разные, а в нашем случае субъект все один и тот же, с тем же сочетанием вариантов восприятия музыки.

Хотя, что же здесь плохого? Любой **стабильный закон социума** позволяет говорить про науку о духе как про настоящую науку со своими устойчивыми связями, отношениями, закономерностями.

Типы людей, которые стабильно отдают предпочтение одним стратегиям восприятия перед другими

Проблема выбора (поступка, формы невроза, стратегии решения и т.п.) зависит от индивидуальной диспозиции человека. У каждого уже заранее выработана особая психическая система, которая принимает решение – установка, которая обладает определенной типичностью. *«Легко представить себе, что число таких установок - легион. Их индивидуальное многообразие невозможно исчерпать так же, как неисчерпаемы индивидуальные вариации кристаллов, которые, вне всяких сомнений, принадлежат, однако, к той или иной системе. Но так же, как кристаллы указывают на относительно простые законы, так и установки указывают на некоторые основные свойства, присущие определенным группам»* (Карл Юнг).

Но что должно быть критерием психологической типологии? Под каким углом изучать установку? «Определение **привычного реагирования** должно попасть в самую точку, - считает Юнг, - поскольку **предрасположение** является в известной степени центральным коммутаторным пунктом, откуда, с одной стороны, регулируется внешнее поведение, а с другой - оказывается влияние на формирование специфического опыта». Таким образом, считая, что «индивидуальная диспозиция является врожденной и становится очевидной уже в детстве», Юнг утверждает также и то, что она в процессе жизни «отфильтровывается», очищается от всего несущественного. Определённое поведение связывается с позитивными и негативными результатами, а субъективное осмысление этих результатов ведет к выработке привычных способов реагирования. Таким образом, в качестве критерия для выделения типа Юнг выбирает типичный способ реагирования, за которым стоит личностная диспозиция. Юнг понимает, что переход от привычного способа реагирования к личностной диспозиции остал-

ся без какого-либо доказательства, всё основано лишь на его большом клиническом опыте. *«Другие, вероятно, подошли бы иначе к разрешению этой задачи, как - мне неизвестно. Я же в связи с этим могу сказать только одно: раз я взялся за это дело, то должен терпеть, когда меня упрекают в том, что мой способ решать проблему является всего лишь моим личным предубеждением. И это возражение до такой степени верно, что я даже не знаю, каким образом можно бы было от него защищаться. Я могу только сослаться на старину Колумба, который, основываясь на субъективном предположении, на ложной гипотезе, открыл Америку...»* (Карл Юнг).

Итак, Юнг не сомневается, что, выбирая в качестве главного момента способ привычного реагирования, он ухватывает центральное звено проблемы. Критерием для выделения типов являются **определенные психические функции** (мышление, рациональная эмоция, интуиция или ощущение). Психическими функциями в данном случае у Юнга обозначаются «комплексные факты», которые описаны ученым в результате многолетних наблюдений за людьми.

Проблема стиля музыкальной деятельности напрямую связана с проблемой склонностей.

Исследуя музыкальное воображение, **Т. Рибо** выделил людей, которые обладают *аффективной* формой творческого воображения, материалом для которого служат только душевные состояния. Другая форма воображения имеет корни в *ratio*. «Музыкальное впечатление действует на мозг и трансформируется в нем в зрительное представление».

Подведем итоги. Человечество имеет в своем арсенале набор возможных стратегий восприятия. Процентный состав этого набора достаточно стабилен. Если говорить не о человечестве, а о человеке, то он имеет предпочитаемые и отвергаемые стратегии восприятия. По сходным предпочтениям и отвержениям можно выделить психологические типы.

§ 4.

Что делать?

Всякий раз, когда я сталкиваюсь с внедрением полученных знаний в практику, понимаю, что практика гораздо сложнее, богаче и непредсказуемей, чем эксперимент. Сколько бы ты ни давал свободы своим испытуемым, предсказать, как они поведут себя в реальных изменчивых условиях, можно только с определенной долей вероятности.

В любом случае, учет предпочитаемых стратегий восприятия музыки не помешает ни в искусствознании, ни в музыкальной педагогике.

Учет полученных в нашем эксперименте данных в искусствознании неминуемо должен привести к новой области эстетики. Возможна ли дифференциальная музыкальная эстетика? Эскиз новой области искусствознания с учетом общих, типологических и индивидуальных особенностей творчества мы попытаемся представить в следующих главах книги. Мне кажется, что наиболее конструктивны те исследователи культуры, которые не пытаются сделать какую-то оценку и определить раз и навсегда, что должно выражать искусство, а чего

не должно. «Вопрос о цели, вопрос «для чего?» отнюдь не научен. Плодотворнее поставить вопрос: как, каким образом?», - утверждал Гете. А еще корректнее ставить вопрос «для чего» через призму «как», при этом к каждому человеку конкретно и безоценочно. Задача психологов ответить на эти вопросы и показать достоинства каждого психологического типа, показать, что их разнообразие в социуме есть предпосылка стилового разнообразия произведений искусства.

Учет полученных в нашем эксперименте данных в музыкальной педагогике диктует необходимость индивидуально-личностного подхода. Проблема, которая остро встала в системе образования, в частности, музыкального - идти не от среднего ученика, а от конкретного ученика.

С тех пор, как появилось фортепиано, человечество пытается найти ключ к решению проблемы универсального метода обучения искусству фортепианной игры. Огромный интерес вызывают многочисленные переиздания различных педагогических систем, над которыми ломали головы Ференц Лист, Фридерик Шопен, Антон Рубинштейн, Иосиф Гофман, Артур Шнабель, Генрих Нейгауз и многие другие признанные мастера фортепианного искусства. Пестрый kaleidoscope мнений, как правило, опирается на большую педагогическую практику, которая, как известно, является критерием проверки истины.

Генрих Нейгауз делил исполнителей по типу мышления на людей с «длинным (горизонтальным)» и «коротким (вертикальным)» мышлением.

«Я знал в моей жизни прекрасных пианистов-виртуозов, обладавших чудесными руками, прекрасной техникой, совершенством и изяществом, но не обладавших тем, что мы называем чувством целого, и поэтому не умеющих сыграть ни одной крупной вещи (сонаты Бетховена или Шопена, ни одного концерта) удовлетворительно с точки зрения формы», - эмоционально замечает музыкант по поводу исполнителей с «коротким (вертикальным)» мышлением».

Чуть ниже Нейгауз описывает впечатление от исполнения своего ученика С. Рихтера с «длинным (горизонтальным)» мышлением. «Ясно чувствуется, что все произведение - будь оно даже гигантских размеров - лежит перед ним, как огромный пейзаж, видимый сразу целиком во всех деталях с орлиного полета, с необычайной высоты и с неверо-

ятной ясностью».

Натан Перельман сравнивает музыкантов с художниками. «Исполнители, подобно художникам, бывают: графиками, портретистами, пейзажистами, вплоть до баталистов и маринистов; пользуются: оттеночным звуковым карандашом, красочной звуковой палитрой, беспедальной акварелью, густопедальными масляными красками. К сожалению, очень распространены в исполнительстве и мастера... натюрмортов». Еще одна классификация, встречающаяся в его записках: «Современные молодые исполнители делятся на три категории: конкурсофилов, конкурсофобов и конкурсофагов».

С.Е. Фейнберг в монографии «Пианизм как искусство» пишет: «В зависимости от того, какая сторона преобладает в характере движения, можно наметить два типа исполнителей. У одних изобразительность движения, его внешняя пластика до некоторой степени заслоняет самое звучание. Такая игра дает часто больше глазу, чем уху. Запоминаются широкие выразительные жесты. Руки часто удалены от клавиатуры, они описывают красивые линии при бросках, при громких аккордах. При извлечении нежной мелодической фразы пианист лицом и всей фигурой выражает свое эмоциональное состояние и настроение исполняемой музыки».

У других исполнителей жестикуляция сводится к минимуму. Мы почти не замечаем у них движений, настраивающих артиста и изображающих смену музыкальных образов. Музыка возникает как бы волшебством, без видимого усилия. В этой скромной и целесообразной пластике движений почти не ощущается глубоко скрытое присутствие эмоции и артистического темперамента».

Артур Шнабель делил музыкантов на «дающих музыку публике» и «берущих у музыки». «Лешетицкий принадлежал к плеяде виртуозов XIX века. Великим достоинством Лешетицкого была его живость, его энергия. Но я думаю, что музыка для него была не сферой исключительно личных переживаний, но чем-то, что должно быть «демонстрировано», исполнено перед людьми. Он рассматривал музыку в качестве, так сказать, публичного действия. В его представлении не музыка дается музыканту, который принимает ее, но музыкант дает музыку публике, берущей ее. Для него музыкант как личность был дающим, а слушатель - берущим».

Когда Лешетицкий отказал мне в возможности стать пианистом, утверждая, что я с самого начала был музыкантом, он имел в виду, что я принадлежу к типу «берущих» у музыки. Конечно, не существует строгого разграничения между этими подходами, и я не ратую за превосходство какого-то одного из них».

Борис Асафьев различал два типа «звукосозерцания», характеризующих как слушателей, так и композиторов и исполнителей: «осознательно-зрительный», в котором доминируют пластическо-осознательные звуковые образы, зрительная планировка звуковой архитектоники, конструктивность слуховых представлений, и слуховой (внутренний, органический), в котором преобладает ощущение временной природы музыки, ее пульсации, энергетики, напряжения.

Теодор Адорно также считал, что существует два основных способа слушания: экспрессивно-динамический и ритмико-пространственный.

По мнению **А.Л. Готсдинера**, могут быть выделены пять основных форм восприятия музыки: эмоциональная, интеллектуальная, образная и психомоторная, пятая форма – смешанная – проявляется в двух видах: либо две разные формы сочетаются в одном акте восприятия, либо преобладают отдельные формы реакций в разное время по отношению к различным музыкальным произведениям.

Самые разнообразные авторские школы часто удивительно успешны. В чем же здесь секрет? Система - это фикция, за которой стоит лишь музыкантская мощь преподавателя? Нет единой истины? А может, есть система различных подсистем? Эти вопросы вставали перед нами на протяжении всей исследовательской работы.

В своей известной монографии «Пианизм как искусство» С.Е. Фейнберг, показывая безнадежность создания строгой системы обучения фортепианному искусству, писал: «Это искусство не обладает ни одной прочно разработанной теоретической системой. Это искусство постоянно меняет излюбленные формы и вкусы, приемы и общепринятые тенденции. В этом искусстве почти все теоретические установки, сталкиваясь с практикой выдающихся мастеров пианизма, должны отступить перед противоречивостью и сложностью живых явлений. Поэтому вполне закономерен почти всеобщий скептицизм специалистов-практиков, склонных отвергать универсальность каких бы то ни

было “теорий” и ограничивающихся индивидуальными “рабочими теориями”.

Есть ремесло, и есть искусство. Обучить ремеслу гораздо проще, чем искусству. Традиции, отработанные штампы, усвоение конкретных действий - все это продуктивно в подготовке ремесленника. Музыкальная педагогика XIX века большое внимание уделяла аппарату руки, правильной его постановке, усматривая за технической стороной перспективы развития пианистического искусства. Каждая такая система предлагала свой уникальный способ обучения. Более того, даже конкретные технические приемы не находили единого принципа движений руки. “Всякая типизация двигательных форм пианизма, все так называемые “общие разряды” фортепианной техники с трудом могут быть найдены и точно регламентированы, так как внешне сходные приемы игры индивидуализируются в зависимости от конкретных художественных задач” (С.Е. Фейнберг).

Исследуется вопрос о стадиях (этапах) исполнительского овладения новым произведением. Теоретики музыкально-исполнительского искусства (А. Вицинский, С. Савшинский и некоторые другие) выдвинули в свое время теорию стадийности в работе над музыкальным произведением. Они поставили вопрос перед музыкантами-практиками: есть ли в работе над музыкальным произведением какие-либо этапы и стадии (фазы), или она протекает слитно, единым и нерасчлененным потоком?

Музыканты разделились примерно на две равновеликие группы. Одни согласились с авторами теории поэтапного формирования, другие констатировали, что они не замечают этапов, учат произведение «на одном дыхании».

Существует большое множество методов и методик фортепианной игры, которые явились плодом творческой педагогики известных музыкантов, попытавшихся обучить искусству пианизма втиснуть в относительно жесткие и конкретные схемы и советы. Методики и системы могут строиться как некий свод правил. Иногда система представлена как некоторые советы по наиболее существенным для фортепианной игры вопросам. Часто это просто воспоминания-размышления известного пианиста и педагога, в которых мастер хочет поделиться своими знаниями или догадками и сомнениями.

Задачей следующего исследования стало найти различия между отношением к музыкальной эстетике и педагогике выдающихся мастеров музыкального искусства, показать зависимость этого отношения от “известной цели, определяемой характером и мирозерцанием художника”.

Метод самонаблюдения был использован нами как наиболее адекватный поставленным задачам. Записки, письма, размышления, цитаты бесед, монографии известных педагогов фортепианного искусства стали основой получения данных.

Результаты исследования вошли в серию монографий «Мастера российского джаза», основанной в 1999 году, а также в докторскую диссертацию «Психологические типы личности: влияние на музыкальную деятельность и обучение-учение музыке» (2002).

Схемы, приведенные ниже, дают определенное представление об особенностях обучения у людей с доминирующей рациональностью, с доминирующей иррациональностью и с равносильностью этих функций в познании человека.

Типологическая целевая установка ученика, обучающегося музыке

Рационалы	Смешанные	Иррационалы
Возвыситься над людьми. Быть принятым и любимым в обществе, оказывать проповедническое воздействие на окружающих.	Вызывать восторги и восхищение публики, получая удовольствие от игры. Самовыражаться, играя собой и реальностью.	Возвыситься над собой. Выразить себя в музыке, слиться с музыкой, раствориться в ней. Слиться с Универсумом.

Отношение к учению-обучению

Рационалы	Смешанные	Иррационалы
Учение – это поэтапное формирование приемов музыкальной игры, умения работать с музыкальным материалом.	Учение – это реализация всех своих возможностей, проявление себя, поиск себя в стилистически разных музыкальных направлениях.	Учение – это постоянный самостоятельный поиск, постижение сути, интуитивное «нащупывание» правильного пути.

Требования к учителю

Рационалы	Смешанные	Иррационалы
Учитель – наставник, проповедник, жрец. Он должен указать путь, расставляя его этапы. Учитель фиксирует достижения на каждом этапе и возможность дальнейшего перехода. Он должен уметь все четко объяснить, ясно сформулировать требования и контролировать их выполнение.	Учитель – друг, более сильный игрок в общей игре. Учитель – авантюрист, задающий загадки, создающий азартную обстановку соревнования с учителем. Учитель – путеводная звезда, в интригующем путешествии. Промежуточный контроль направлен на выяснение «зон ближайшего развития».	Учитель – друг, беспрельдно любящий музыку и верящий в своего ученика. Учитель ставит цели (часто превышающие возможности ученика), создающие творческую ситуацию для их решения. Промежуточный контроль направлен на оценку степени приближения к максимальной цели.

В практике обучения музыкальному искусству возникает необходимость обращения к некоторым группам или типам людей, отличающимся друг от друга восприятием, пониманием, переживанием музыки. Иначе говоря, встает проблема типологии людей, занимающихся искусством.

Система «Психокосмология» (www.IIDP.ru) позволила описать основные варианты отношения к музыке и, более конкретно, к ее смыслу, особенностям музыкального языка, стиля учения и преподавания в контексте психологического типа.

Полученные данные позволяют пересмотреть под новым углом многие вопросы психологии, педагогики, искусствознания, ставя во главу угла личность, а острота борьбы школ и течений снимается гармонией разных мировоззрений, объективно существующих и взаимодополняющих.

глава 3

Энергетика



Введение

§1. КПД психической энергии артиста

Как увеличить КПД психической энергии? Энергия - это не просто функция, это и не сама динамика и даже не работа в ее актуальных, конкретных формах, а работа скрытая, задержанная, сохраняющаяся, то есть это способность совершать работу. Некий потенциал, аналог аккумуляторной батареи, хранящей энергию. Опытный певец знает, сколько энергии надо расходовать на каждом участке звучания, чтобы хватило на весь концерт, и где и за счет чего можно «подпитаться».

Как показали исследования представлений о психической энергии, взаимодействие может осуществляться с помощью рационального (осознаваемого) познания («разум», «мысли», «мозг», «нервная система») и иррационального (бессознательного) познания, которое выстраивается вокруг шкалы «любовь — равнодушие» и связано с такими понятиями как «чувства», «бодрость», «радость», «волнение». Оба уровня познания (рациональное и иррациональное) имеют высокую связь с понятием «психическая энергия». Этот факт необходимо учитывать артисту, который стремится оказать максимальное воздействие на слушателя. Он должен научиться максимально эффективно владеть каждым видом познания, уметь перевоплощаться, если этого требует образ.

Резонанс как психический (на уровне общего смысла), так и физический (на телесном уровне) – суть профессиональной работы с энергией.

§2. Цельность и искренность образа как составляющая психической энергии

Певец должен быть искренним, тогда его послание будет восприниматься сильнее на уровне бессознательного, энергетический посыл будет черпать из более мощного русла и дойдет до цели без «рациональных посредников», а ясная выстраданная мысль усилит воздействие на рациональном уровне.

Чтобы быть искренним, надо говорить то, что глубоко прочувствовано, продумано и пережито. Здесь есть три уровня: общий, типологиче-

ский и индивидуальный. Певец может говорить на любом из них. Глубоко понять суть образа, который создается исполнителем на сцене, можно только учитывая все эти планы и их объединение.

§3. Исследование стилевых предпочтений в трактовках вокального образа у разных психологических типов

Тело и душа певца рождают звучащий и зримый образ, который должен оказать воздействие как на него самого, так и на слушателей, а энергия и ее использование делают образ цельным и убедительным.

Психотип исполнителя, определяемый устойчивыми особенностями его нервно-психической системы, задает смысловые ориентиры интерпретации образа и взаимодействия со зрителями.

§4. Тело, душа и энергетика при сценическом исполнении

Методика «Тело и душа, когда я на сцене». Примеры метафорического описания состояния тела и души во время удачного выступления. Примеры отношения к выступлению и своему состоянию до выхода на сцену, во время выступления и после. Особенности расходования энергетического ресурса.

Введение

Что стоит за психической энергией, как ее измерить?

Наука еще очень далека от ясных и однозначных ответов на поставленные вопросы. Но именно за ними стоят перспективы развития психологии как науки. Возможно, психическая энергия соотносится с особенностями метаболизма индивида как душа с телом. Ведь с точки зрения физиолога, энергия – это то, что получается в результате распада сложных молекул на простые.

Традиционно энергия является мерой способности физической системы совершить работу, поэтому количественно энергия и работа выражаются в одних единицах. Но в каких единицах, чем и как измерять работу артиста?

«Зацепить», «удерживать внимание», «создавать атмосферу» - это метафоры, относящиеся к сфере работы артиста со зрителями, энергией взаимодействия. Результат этой работы мы можем наблюдать.

Предположим, артист выходит на сцену Большого театра. Если он имеет достаточный опыт, ему понадобится одно легкое движение и несколько звуков, то есть совсем мало энергии, чтобы зал, затаив дыхание, сконцентрировал свое внимание на происходящем. А дальше надо «удерживать» и «усиливать» полученный результат. Артист подключает весь свой потенциал, все знания и умения, чувства и мысли. От того, как он сможет «держать аудиторию», «зацепить» каждого, зависит успех выступления. Кто-то производит работу легко, без видимых усилий, кто-то выполняет задачу долго, мучительно и безрезультатно. Иногда работа артиста может быть произведена огромная, совершенно большое количество действий, а зритель остается равнодушным и откровенно скучает.

Психическая энергия имеет определенный потенциал, связанный с возможностями совершать какую-либо работу, и направление, указанное целью. То есть, продуктивность выполнения задачи не зависит напрямую от количества затраченной энергии. А тогда от чего? От умения точно направлять энергию и максимально эффективно ее использовать. В метафорических высказываниях «соберись с мыслями», «сконцентрируйся на качестве звучания», «сфокусируй внимание»,

«подай звук» учитель просит ученика направить психическую энергию на определенную задачу.

Кроме того, у энергии, оказывается, есть знак. Зритель после некоторых концертов может все рушить на своем пути, может быть спокоен и сосредоточен, а может «летать на крыльях» и любить весь мир.

Вопрос источника энергии также остается открытым. Артист «выложил на все сто», отдал все силы. Но мышцы его не болят, значит, он расходовал не мышечную энергию, а тогда какую? Умственную? Чувственную? Откуда он ее брал? Как ее восполнить? Если опять объяснять физиологически, то все вроде бы просто. Источник энергии – сахар, жиры и белки, усвоенные из пищи, а расход энергии идет постоянно. В данном случае артист работал мышцами (диафрагма, дыхательная мускулатура), и на активацию нервной системы была затрачена энергия. Но достаточно ли для артиста того, что он правильно и полноценно питается? Ведь вдохновение явно не берется из котлет.

Вдохновение - это особое состояние души, при котором возникает мощный поток созидательной психической энергии, при накоплении которой происходит импульсный толчок погружения в слои своего подсознания. Человек расшифровывает накопленный им опыт, накопленные им воспоминания, ощущения и, интерпретируя по-своему, создаёт новое. Воротами между бессознательным и сознательным служит физическое тело через его пять чувств. Это подъем из обыденного состояния сознания на высший уровень энергии.

Творческий человек вознаграждается вдохновением, без которого не родилось бы ничего нового, прогрессивного. Итак, вдохновение – это главная оживляющая, обновляющая сила общества.

Музыкант создаёт новый мир образов или, интерпретируя по своему, насыщая знакомые образы новыми мыслями, чувствами, заставляет нас ощутить мир по-новому и задуматься над многими явлениями жизни. Как непросто выразить свою индивидуальность, когда каждый профессионал знает, как именно исполняется это произведение. Вспоминается кинофильм «Весёлые ребята»: «Эту ноту нужно играть так!» Исполнитель должен передать стиль композитора, заложенные им мысли и при этом вложить в музыку своё видение, выделить свои детали. С другой стороны, внимательный-современный зритель, которого надо переубедить и повлечь за собой. То есть исполнение должно соот-

ветствовать ритму современности. Каким нужно обладать творческим потенциалом, в какой оценочной амплитуде находиться, чтобы всё это переварить в своей душе и донести магические кристаллы искусства до зрителя? Сплошные вопросы. И так мало серьезных исследований в столь сложной и важной теме!

Музыка - единственный всемирный язык, его не надо переводить, на нем душа говорит с душой.
(Бертольд Авербах)

Музыка самым непосредственным образом влияет на душу слушателя и пробуждает его психическую энергию. Нужно только суметь достучаться до неё.

§ 1.

КПД психической энергии артиста

Звук - это энергия. За 1 секунду звук может совершить большую или меньшую работу. Поэтому звук или источник этого звука могут характеризоваться большей или меньшей мощностью, измеряемой в ваттах. Мощность обычного разговорного голоса около 10 мквт. При усилении голоса мощность звука возрастает до сотен мквт, а у певцов доходит даже до сотен тысяч мквт. Однако сила голоса не всегда является энергетически мощным воздействием. Иногда шепот и паузы имеют большее влияние на слушателя, чем сотни децибел. Выдающийся французский педагог Дельсарт говорит об этом так: «Всегда довольно голоса у того, кого слушают».

Вспоминается рассказ Виктора Драгунского про урок пения.

Фрагмент рассказа «СЛАВА ИВАНА КОЗЛОВСКОГО»

У меня одни пятерки. Только по пению тройка. Это вот как получилось. Был у нас урок пения. Сначала мы пели все хором «Во поле березонька стояла». Выходило очень красиво, но Борис Сергеевич все время морщился и кричал:

- Тяните гласные, друзья, тяните гласные!..

Тогда мы стали тянуть гласные, но Борис Сергеевич хлопнул в ладоши и сказал:

- Настоящий кошачий концерт! Давайте-ка займемся с каждым инди-виду-ально.

Это значит с каждым отдельно.

И Борис Сергеевич вызвал Мишку.

Мишка подошел к роялю и что-то такое прошептал Борису Сергеевичу.

Тогда Борис Сергеевич начал играть, а Мишка тихонечко запел:

Как на тоненький ледок
Выпал беленький снежок...

Ну и смешно же пищал Мишка! Так пищит наш котенок Мурзик. Разве ж так поют! Почти ничего не слышно. Я просто не мог выдержать и рассмеялся.

Тогда Борис Сергеевич поставил Мишке пятерку и поглядел на меня.

Он сказал:

- Ну-ка, хохотун, выходи!

Я быстро подбежал к роялю.

- Ну-с, что вы будете исполнять? - вежливо спросил Борис Сергеевич.

Я сказал:

- Песня гражданской войны «Веди ж, Буденный, нас смелее в бой».

Борис Сергеевич потрянул головой и заиграл, но я его сразу остановил:

- Играйте, пожалуйста, погромче! - сказал я.

Борис Сергеевич сказал:

- Тебя не будет слышно.

Но я сказал:

- Будет. Еще как!

Борис Сергеевич заиграл, а я набрал побольше воздуха да как запою:

Высоко в небе ясном
Вьется алый стяг...

Мне очень нравится эта песня.

Так и вижу синее-синее небо, жарко, кони стучат копытами, у них красивые лиловые глаза, а в небе вьется алый стяг.

Тут я даже зажмурился от восторга и закричал что было сил:

Мы мчимся на конях туда,

Где виден враг!

И в битве упоительной...

Я хорошо пел, наверное, даже было слышно на другой улице:

Лавиной стремительной! Мы мчимся вперед!.. Ура!..

Красные всегда побеждают! Отступайте, враги! Даешь!!!

Я нажал себе кулаками на живот, вышло еще громче, и я чуть не лопнул: Мы врезались в Крым!

Тут я остановился, потому что я был весь потный и у меня дрожали колени.

А Борис Сергеевич хоть и играл, но весь как-то склонился к роялю, и у него тоже тряслись плечи...

Я сказал:

- Ну как?

- Чудовищно! - похвалил Борис Сергеевич.

- Хорошая песня, правда? - спросил я.

- Хорошая, - сказал Борис Сергеевич и закрыл платком глаза.

- Только жаль, что вы очень тихо играли, Борис Сергеевич, - сказал я, - можно бы еще погромче.

То есть, энергетические затраты, что называется, налицо, а их результативность мала.

Как увеличить КПД психической энергии? Профессионалы, для которых продуктивность психической энергии как энергии воздействия очень важна, многие могут посоветовать.

Энергия - это не просто функция, это и не сама динамика и даже не работа в ее актуальных, конкретных формах, а работа скрытая, задержанная, сохраняющаяся, то есть это способность совершать работу, некий потенциал, аналог аккумуляторной батареи, хранящей энергию. Аккумулятор может быть заряжен, а может полностью разрядиться. Если правильно использовать такую аккумуляторную батарею, она может служить долго. Правильно использовать — это значит экономно

расходовать энергию, вовремя пополнять запасы.

Опытный певец знает, сколько энергии надо расходовать на каждом участке звучания, чтобы хватило на весь концерт, и где и за счет чего можно «подпитаться». Вообще, в психотерапии есть такое понятие – ресурс. Ресурсом обычно называют деятельность, в результате которой человек получает эту самую психическую энергию, например, ресурсный транс. Оказывается, кроме хлеба нужно еще и зрелищ!

Надо же, скажет скептический читатель, наука не знает, а простой певец знает, да еще и использует в своей работе!

Именно поэтому и знает, что энергия и ее воздействие определяют уровень его профессионализма.

Цель артиста - передать эмоцию, текст, смысл музыкального произведения. Вокалист должен обладать многими качествами, среди которых музыкальные способности, артистичность, внешняя привлекательность и другие.

Одно из важнейших свойств артиста - умение управлять психической энергией (своей и зрителя).

Исследования в этой области показывают, что харизматическая личность обладает высоким потенциалом психической энергии. Об этом явлении в обучении вокалу много писали и говорили, однако научное обоснование этой значимой проблемы до сих пор остается актуальным.

Большое внимание в своей системе я уделяю такому понятию как энергетика. Энергетика – это несущая сила. Она нейтральна: ни отрицательна, ни положительна. Энергетику человек ощущает на физическом уровне. Энергетика может быть сильной или слабой, развить ее можно дыхательными упражнениями. Энергетику надо грамотно использовать. Профессионал должен уметь ею грамотно владеть, уметь окультуренно ее подавать. Энергетика бывает разная – кучкообразная, стрелообразная, направленная, расширяющаяся. Исполнитель должен знать, когда использовать одни приемы, а когда другие. Инструменталисту, который не извлекает звук благодаря дыханию, можно спрятаться за техническую сторону владения инструментом, в то время как певец носит свой инструмент в себе самом и потому полностью зависит от состояния собственного организма.

Содержательное наполнение несущего энергетического потока – свет от человека исходит или тьма – зависит от его душевной сути. Чистая душа рождает чистый голос. Самые великие звезды этого жанра располагают к себе, прежде всего, своими человеческими качествами, бесконечным обаянием; а голос является лишь способом передачи состояния души исполнителя— публике. Я считаю, что душа развивается. Она может стать лучше или хуже, ее определяют поступки и мысли человека.

Инга Яник

Сила — важнейшая составляющая психической энергии, но единственная. Воздействие должно быть не просто сильным, но катартическим: артист заставляет слушателей перейти в иное состояние, пробуждает все духовные силы, заряжает энергией. В этом терапевтическая и воспитательная роль искусства.

Основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоции и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии.

В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции.

Л.С. Выготский. Психология искусства.

Какие средства есть у певца, чтобы оказать воздействие на людей?

- Тема, мысль (идея), бьющая «в яблочко», вызывающая эмоциональную волну, чем больше, тем лучше.
- Образ, усиливающий мысль или идею, воздействующий как на

сознательное, так и на бессознательное.

- Умение донести идею так, что «задет» будет весь организм каждого слушателя. Шепот и молчание часто действуют сильнее крика и бесконечных ударов барабана.

Таким образом, резонанс как психический (на уровне общего смысла), так и физический (на телесном уровне) – суть профессиональной работы с энергией.

Что стоит за резонансом психическим? Попадание в единую смысловую волну, когда все понятно без слов, а слова лишь подтверждают или усиливают уже ставшее ясным и очевидным. Это прозрение, которое, как волшебный ключик, открывает новые двери в новый мир. Некоторые называют это «точным попаданием в нерв времени».

Когда Александр Скрябин задумывал Мистерию, которая должна была оказать сверх-воздействие на слушателей, то он понимал, что все зависит не только от его композиторского таланта, но и от таланта исполнителей. В его музыкальном действе должно было произойти полное слияние и резонанс трех энергетических систем: композитора как проводника божественных идей, артистов, вдохновленных и подчиненных этим идеям, и зрителей, добровольно сдающихся в плен божественной музыке. Именно в этих условиях резонанс достигнет такой силы, что произойдет распад материи и состоится переход тела в духовную реальность.

Как показали исследования представлений о психической энергии, взаимодействие может осуществляться с помощью рационального (осознаваемого) познания («разум», «мысли», «мозг», «нервная система») и иррационального (бессознательного) познания, которое выстраивается вокруг шкалы «любовь — не любовь» (ах, как прав был Фрейд по поводу «эроса» и «тонатоса» как движущих сил всего живого) и связано с такими понятиями как «чувства», «бодрость», «радость», «волнение». Оба уровня познания (рациональное и иррациональное) имеют высокую связь с понятием «психическая энергия». Этот факт необходимо учитывать артисту, который стремится оказать максимальное воздействие на слушателя. Он должен научиться максимально эффективно владеть каждым видом познания, уметь перевоплощаться, если этого требует образ.

Что более связано с понятием «психическая энергия»-эмоция или мысль, рациональное или иррациональное познание? Для ответа на этот вопрос мы решили провести эмпирическое исследование.

Мы решили эмпирически исследовать обыденные представления о психической энергии (Нагибина Н.Л., Осипов Д.В., 2003). Использовался метод свободных ассоциаций: испытуемым предлагалось дать в письменном виде свободные ассоциации на понятие «психическая энергия» в виде слов и рисунков-образов. Испытуемые: 157 человек в возрасте от 15 до 55 лет. Среди них 59 мужчин и 98 женщин. Социальный статус: учащиеся 10-х, 11-х классов школы №1288 с углубленным изучением английского языка г. Москвы, студенты факультета психологии Института позитивной психотерапии г. Москвы, студенты Воронежского государственного университета, директора, менеджеры высшего и среднего звена фирмы Орифлейм.

В ходе исследования было получено 1015 протоколов испытуемых, в которых было дано 503 словесных ассоциации и 812 образных. Для подсчета частотности ассоциаций использовалась процедура контент-анализа. Наиболее часто встречающиеся ассоциации распределились следующим образом.

Наиболее часто встречаются ассоциации: «сила», слова, связанные с энергией рациональности (началом) - «мозг», «разум», «мысль», с энергией чувственности - «эмоции», «чувства», «состояния», «любовь», «радость». Некоторые испытуемые связывали с психической энергией нервную систему и ее состояния (нерв, нервный срыв, нервная система). Очень часто под психической энергией испытуемые понимали состояния, такие как «бодрость», «вера», «волнение», «любовь», «воля», «злость», «гармония», «неуравновешенность», «радость», «спокойствие».

Среди образов использовались: «ветер», «молния», «огонь», «пламя», «свет», «солнце». Также встречались слова, связанные с силой: «взрыв», «заряд», «мощь», «напряжение», «подъем», «свобода», «реакция», «психика», «движение».

Наиболее часто встречающиеся ассоциации «человек» и то, что с ним связано: «энергетическое поле», «энергетический обмен», «мозг», «разум», «мысль». Далее встречаются ассоциации, связанные с тем,

что окружает человека: «природа», «солнце», «звезда», «космос». Также испытуемые изображали ассоциации, касающиеся понятия «взаимодействие».

Список слов, полученный нами в эмпирических исследованиях, был дан каждому испытуемому для оценки степени (%) ассоциативной связи с понятием «психическая энергия».

Испытуемым предлагалось оценить каждое из 16 слов списка в процентном соотношении от 0 до 100, насколько, по их мнению, каждое слово соответствует понятию «психическая энергия».

1. Эмоции
2. Мозг
3. Чувства
4. Мысль
5. Взаимодействие
6. Любовь
7. Свет
8. Волнение
9. Спокойствие
10. Радость
11. Злость
12. Сила
13. Нерв
14. Нервная система
15. Бодрость
16. Разум.

Испытуемые: мужчины и женщины в возрасте от 20 до 35 лет. Большинство из них (80%)-студенты гуманитарных и естественных факультетов вузов г. Москвы. Всего в качестве испытуемых выступило 40 человек, из них 18 мужчин и 22 женщины.

Средние значения (% согласия) ассоциации на понятие «психическая энергия»

Слово	Среднее
Любовь	75,23
Сила	69,5
Радость	65,33
Мысль	65,25
Чувства	64,93
Бодрость	63,15
Разум	60,68
Эмоции	56,45
Мозг	56,25
Нервная система	53,18
Взаимодействие	50,38
Волнение	47,20
Злость	45,95
Спокойствие	44,08
Свет	42,30
Нерв	34,9

Из приведенной таблицы видно, что слово «любовь» испытуемыми оценивается в наибольшей степени как соответствующее понятию «психическая энергия». Так же они достаточно высоко оценивают «силу», далее приблизительно одинаково оцениваются слова: «радость», «мысль», «чувства» и «бодрость». Чуть меньше понятию «психическая энергия» в данной выборке соответствуют слова «разум», «эмоции», «мозг», «нервная система» и «взаимодействие». Ещё более низкие средние оценки у слов: «волнение», «злость», «спокойствие» и «свет», наименьшее среднее значение у слова «нерв».

Случаен ли данный набор? Или за ним стоит какая-то организация более высокого уровня? Решить этот вопрос помогает факторный анализ, в результате которого выявилось два фактора с высокими нагрузками. В составе Фактора 1: высокие нагрузки у ассоциаций: «разум» (0,80), «нервная система» (0,76), «мозг» (0,73), «взаимодействие» (0,63) и «мысли» (0,61). Группа данных понятий связана с рациональным началом человека, поэтому мы решили назвать этот фактор «рациональ-

ность». Фактор 2 включает в себя такие понятия как «любовь» (0,81), «чувства» (0,77), «бодрость» (0,65), «радость» (0,63) и «волнение» (0,63). Видно, что эти понятия связаны с эмоционально-чувственной сферой человека, это определило название фактора - «иррациональность».

В 17 веке французский теоретик пения Беннинь де Басильи выделял два сорта голосов - хорошие и красивые. Певцы с «хорошими» голосами, не обладая выдающимся природным талантом, в музыкальном и театральном отношении были ярче и профессиональнее певцов с «красивыми» голосами. «Мастером будет считаться певец, не только свободно и ровно поющий, но главное, достигающий определенного эстетического воздействия, волнующий мыслью, идеей, чувствами, которые он находит в музыке», - писал Сергей Лемешев.

Мне кажется, что в игре Александра Корнеева очень многое держится на блестящей интуиции. Не важно, на каком инструменте он играет, дирижирует или преподает. Музыка составляет основную и переполняющую часть его личности. Я много думала, что же главное в музыкантах его уровня, а музыкант он величайший. Он обладает особой харизмой, особой энергетикой, он гипнотизирует, заставляя всех впасть в транс под магией музыки. Музыка для него — это состояние внутренней медитации. Для солиста это необходимое условие.

Есть, на мой взгляд, два типа музыкантов — оркестровые музыканты, для них важна в большей степени техничность, они не должны смещать центр внимания на себя, они могут позволить себе играть рационально, и есть солисты, которые должны потрясти, приковать внимание, загипнотизировать, иначе это будет просто показ каких-то мелодий.

Инна Гилмор о «золотой флейте России» Александре Корнееве

То есть, мастер, подобно магу, в совершенстве использует возможности «укрупнения» мысли и чувства, переноса внимания воспринимающих на смысловые моменты. Но он не только работает со зрительским вниманием, но и «выстраивает» атмосферу монолога так, чтобы вовлечь зрителя, сделать его активным соучастником общего активного «гипнотического действия». При этом главный гипнотизер – не человек на сцене, а созданный им образ, транслируемое чувство

или мысль.

Что стоит за резонансом физическим? Известно, что эмоциональное исполнение сильно активизирует деятельность всего организма. Чарльз Дарвин писал: «Страстный оратор, певец и музыкант, который своими разнообразными звуками или модуляциями голоса возбуждает самые сильные эмоции в своих слушателях, едва ли подозревает, что пользуется теми же средствами, которыми в очень отдаленной древности его получеловеческие предки возбуждали друг у друга пламенные страсти во время ухаживания и соперничества».

Обратимся к электроакустике. Резонанс - резкое возрастание амплитуды вынужденных колебаний при совпадении частоты внешнего воздействия с частотой собственных колебаний системы.

А вот что пишут ученые - исследователи человеческого голоса. Активность резонаторов проявляется не только в усилении звука, но и в вибрации (дрожании) их стенок под влиянием резонанса.

Ощущение певцом звука собственного голоса «во всем теле» не является фантазией, а базируется на распространяющейся по всему телу мощной вибрации, порожденной певческим голосовым аппаратом.

В вибрационных колебаниях верхнего резонатора содержится большое число высоких обертонов, в то время как в колебаниях грудного резонатора преобладают низкие частоты, главным образом, лежащие в области низкой певческой форманты. Низкая певческая форманта связана по своему происхождению с грудным резонатором, а не с глоткой. Умелое использование законов резонанса позволяет певцу достичь огромной силы звука до 120-130 дБ, поразительной неутомимости и сверх этого обеспечивает богатство обертонового состава, индивидуальность и красоту тембра певческого голоса.

«Ввиду широчайшей популярности и сильного эмоционально-психологического воздействия на слушателей, равно как и на самих поющих, вокальное искусство по праву считается наиболее действенным средством нравственно-эстетического воспитания, духовного и физического оздоровления широких народных масс. Таким образом, вокальное искусство – сильнейшее средство гуманизации общества. Это понятный всем на земле музыкальный язык «эсперанто», язык добрых чувств и эмоций, способствующий межнациональному взаи-

мопониманию и единению людей», - пишет автор резонансной теории искусства и пения В.П. Морозов. Автор с помощью экспериментов доказывает, что рациональная организация певцом резонансной системы значительно (в десятки и сотни раз!) повышает эффективность голосообразования, то есть коэффициент полезного действия голосового аппарата, без каких-либо дополнительных усилий со стороны гортани и тем самым является как бы «даровым источником» акустической энергии голоса. Выдающиеся певцы (как показал анализ их высказываний) именно из этого источника черпают силу, красоту и неутомимость своего голоса.

Эмоциональное пение обладает большой силой воздействия, но создает трудности для удерживания четко фиксированной высоты звука, то есть чистоты звукоизвлечения. Ведь весь организм сотрясает эмоция, и именно она диктует на бессознательном уровне, как ее лучше донести и как легче осуществить воздействие на воспринимающего. Посмотрите на эмоционально общающихся вокалистов вне сцены: много они думают о чистоте звучания тона? Но как действенно, как доходчиво! «Мария Каллас была патетической исполнительницей, певицей переживания - а выразительность и драматическая игра вредят технике» (Кестинг, 2001).

Итак, ни сила, ни чистота звука не создают в полной мере нужного эффекта воздействия. Проверка артиста на профессиональную пригодность должна включать в себя способность к созданию образа, способность нести гуманистический заряд и терапевтический эффект, высвобождая энергию бессознательного, поднимая ее на катартический уровень. Жак Далькроз говорил, что если мы воспринимаем музыку одним лишь ухом, но не ощущаем ее всем телом, не содрогаясь от ее могущества, мы чувствуем лишь слабое эхо ее истинного существования.

§ 2.

Цельность и искренность образа как условие высокого КПД психической энергии

Люди разные. Это относится как к исполнителям, так и к слушателям. Но слушателей много, иногда несколько десятков тысяч, а исполнитель часто один. Как справиться с задачей воздействия на такую массу народа? Тут все зависит от цельности и искренности образа.

Искренность образа — это полная свобода и ответственность за то, что ты хочешь донести до слушателя. Свобода в выборе средств и ответственность в смысле продуманности и прочувствованности, то есть проработанность тематического материала.

Артист должен быть искренним, тогда его послание будет восприниматься сильнее на уровне бессознательного. А чтобы быть искренним, надо говорить то, что глубоко прочувствовано, продумано и пережито. Здесь есть три уровня: общий, типологический и индивидуальный. Музыкант может говорить на любом из них. Говоря на общем языке, он будет понят всеми, но покажется безликим, слишком стан-

дартным. Чтобы быть узнаваемым, надо быть единственным, то есть задействовать свою индивидуальность.

Лаури-Вольпи пишет: «Титта Руффо был единственным в своем роде певцом, отличавшимся от всех певцов того времени. Он возвел баритон на высшую ступень на бирже театральных ценностей. «Исторический голос» среди баритонов, так же как... Карузо среди теноров, Шаляпин среди басов». Сам Руффо предупреждал своих подражателей: «Вы копируете мой дефект... Вы понимаете, что, если бы я мог, я пел бы иначе? Но природа одарила меня структурным недостатком, из него я попытался извлечь пользу, я создал голос, который по этой причине стал неподражаемым. Но вы не повторяйте неповторимого. Недостаток в этом случае был бы приобретен добровольно, преднамеренно, и вы стали бы просто копией».

«Пение Тебальди навевает покой и ласкает ухо, оно полно мягких оттенков и светотеней. Личность ее растворена в ее вокале, подобно тому как сахар растворяется в воде, делая ее сладкой и не оставляя видимых следов». «Сегодня в голосе Тебальди есть все - он нежен, тепел, плотен и ровен во всем диапазоне».

*«...Шаляпин познал ценнейшее свойство вокального эха и применял его с выдающимся знанием дела. Он умел придавать звуку отдаленное звучание и звучание под сурдину, с неизбежным эффектом, с неоспоримой пользой для разумной экономии вокальных средств. В оттенках он выражал внутреннюю сущность своей личности, которой многие хотели и хотят подражать, однако им удается более или менее карикатурно копировать внешние формы. Его подражатели не знают слияния с персонажем, того изумительного отождествления, в котором Федор Шаляпин был неподражаем. Они не понимают, что настоящее искусство заключается в проникновении в образ, в оживлении его своим вдохновением, своим духом. Быть, жить в самом образе, обновиться, живя в образе, сосуществовать с образом. Это и есть *sub specie aeternitatis* (жизнь под знаком вечности), для чего артист собирает прошлое в настоящем и продолжает его в будущем».*

«... Голос Энрико Карузо, как и его стиль, останется уникальным явлением в истории вокала. Единствен и неповторим его баритональный тембр, неповторима вокальная манера, сердечная и человечная. Казалось, что его голосовые связки размещались не в гортани, а где-то

в недрах сердечной мышцы, между предсердиями и желудочками и приводились в действие не воздухом, а кровью, бьющейся в ритме пульса. Критическим умам следовало бы воздержаться от суждений о том, что говорится и поется сердцем. Вместо этого ученые умники и самонадеянные невежды наперегонки стали суесловить относительно качеств этого необыкновенного голоса, потаенная драматичность которого на сцене, как правило, выражалась через сгущенный полновесный звук, сопровождавшийся огромным душевным напряжением. Тому и другому суждено было позднее подточить и затем сокрушить жизненные силы этого колосса. Звук виолончели, мы уже упоминали об этом, не давал покоя фантазии Карузо. И с той поры, как неурядицы его семейной жизни стали его одолевать, он стал практиковать концентрацию звука, голосовой нажим, стараясь приблизиться к той звуковой широте и объемности, которая присуща виолончели под смычком больших музыкантов. И воспроизводя эту манеру, Карузо добавлял к ней те специфические портамента и ту упругую гибкость, благодаря которым его вокал не спутаешь ни с чем. Когда он пел, с его сердцем сотрудничало все его тело – легкие, диафрагма, ребра, мускулы брюшины. Давление, развиваемое всеми этими органами, скажем, на знаменитых фразах “Паяцев” и “Манон” обычно вызывало у него прилив крови к голове, гиперемии шеи и лица».

Дж. Лаури-Вольпи

Итак, есть в каждом образе многослойность. Глубинные подводные реки бессознательного соединяют его с великим океаном смыслов – общих, типичных, уникальных. Землетрясения на дне этого океана могут породить цунами. Такова сила волн, если они не гасят друг друга, а вступают в состояние резонанса. Суммарная энергетика стадионов зрителей лишает людей индивидуальности, подчиняя всех единой эмоции, которая может активизировать разрушительные силы или вдохновлять на созидание.

Общее объединяет людей, а индивидуальность артиста позволяет оценить его как уникальный талант.

Что же еще? Здесь и мощная энергия и индивидуальный стиль!

Но индивидуальность исполнителя формируется на определенной основе. Эта основа содержит в себе как физические данные, так и психические предрасположения. Казалось, человек, как система, имеет

разные варианты, обусловленные не столько особенностями воспитания, среды существования, историческим развитием, сколько особенностями нервно-психической организации, доминантами и субдоминантами ее звеньев.

Лаури-Вольпи проводит параллели исходя из двух критериев - типа дыхания и техники использования резонаторов. К одной параллели он относит таких певцов прошлого, как Гарсиа, Рубини, Нуррит, Мазини, Де Лючия и т. д., которые в крайнем верхнем регистре прибегали к ключичному дыханию и фальцету, или миксту; к другой - Дюпре, Марио Де Кандиа, Тамберлика, Таманьо с их диафрагма-реберным дыханием и назализованным звуком; к третьей - Карузо и его подражателей с диафрагма-брюшным дыханием и горловым призвуком. Чтобы рельефнее выявить данные параллели, можно привести характеристики голосов трех выдающихся представителей трех направлений: Мазини, Таманьо и Карузо. Таманьо, говорит Лаури-Вольпи, назвал голос Мазини «скрипкой, вызывающей слезы», Лаури-Вольпи определил голос Таманьо термином «голос-труба», Карузо же звали «виолончелью». Первое направление несло исключительно романтический репертуар, второе - романтико-веристский, третье отразило победу веризма на оперной сцене.

Резонаторы должны заработать на полную мощь, что это значит? К основному тону подключены все гармоники, которые определяют тембральное богатство. То есть, они участвуют в раскачивании звуковой волны и либо способствуют, либо препятствуют энергетической раскачке. Весь звуковой столб вибрирует.

«Главное - не в обилии средств, а в умении ими разумно пользоваться», - говорил русский певец Фигнер.

Как работает иррациональное и рациональное познание в этом процессе: степень участия, последовательность, качественные составляющие участия? Ответ на эти вопросы лежит в области построения образа.

Цельность образа создается тогда, когда все составляющие процесса участвуют в построении образа в полном согласии, как команда единомышленников, беспредельно верящих в то, что они создают.

Интерпретация образа имеет обычно несколько основных состав-

ляющих: «голос автора», голос исполнителя, их взаимодействие, слушательская аудитория и взаимодействие со слушателями.

«Голос автора» - очень важная составляющая. Композитор создавал образ, думал о композиционной целостности, о выпуклой подаче персонажей, видел и слышал свое произведение во внутреннем плане. Через свое творение он общается со слушателем. Важно уметь слышать авторский голос. Здесь должна быть некоторая безоценочность, безбарьерность, чтобы композиторское Я пробилось сквозь субъективность исполнителя.

Исполнитель - не инструмент. Он — личность, со своим видением мира и себя в этом мире. Ему тоже есть что сказать. Он тоже хочет быть услышанным. У него свои средства в создании образа, свои слабые и сильные стороны, свои особенности психики, свой жизненный опыт, своя палитра чувств и свое отношение к жизни. Каково влияние авторского замысла на интерпретацию образа? Часто певцу для того, чтобы образ «сделать своим», необходимо найти у себя качества характера, соответствующие персонажу на сцене, либо «переделать персонаж под себя». Все должно выглядеть предельно правдоподобно. «Если певец на сцене не будет чувствовать и видеть и слышать так же, как изображаемый им герой, образ не получится», - говорила Мария Каллас. Образ настоящего произведения искусства имеет символический смысл, а точнее, многообразие символических смыслов и содержаний. Он подобен матрешке. Чем символичнее образ, тем матрешка больше, и внутренних планов соответственно тоже больше. Исполнитель должен видеть многообразие этих возможных планов и понимать, какой из планов-матрешек больше ему подходит, выглядит убедительней для него в первую очередь, какие резонаторы способны нести основную нагрузку, а какие «подливать масла в огонь вдохновенного исполнения». Тогда акт настоящего исполнительского творчества состоится, и слушатель поверит актеру.

Иногда в практике между исполнителем и композитором возникает курьёзная ситуация. Сложнее всего исполнять ныне живущих авторов, которые жёстко стоят на своих позициях в передаче смысла произведения, не допуская никакой отличающейся нюансированности. И борьба здесь идёт не на жинь, а на смерть. Хотя не всегда исполнитель и автор в одном лице на одном качественном уровне. Но, пожалуй, истинное мастерство исполнителя заключается не в слепом подчинении

воле композитора, а в умении более точно воплотить авторские идеи, оставаясь при этом при своих убеждениях и показывая свои особенности.

Слушательская аудитория — те, до кого хотят донести свои мысли, чувства и образы автор и исполнитель, те, кого надо убедить, заразить, потрясти. У слушателей свои пристрастия, свои представления об искусстве.

Как найти центр в этом треугольнике так, чтобы описать вокруг него окружность? Геометрическая задачка примитивна по сравнению с задачами, которые поставлены перед исполнителем.

Глубоко понять суть образа, который создается исполнителем на сцене, можно только учитывая все эти планы и их объединение. Это уже больше задача искусствоведов. А творец просто говорит, мыслит, чувствует, «глаголом жжет сердца людей». И те, кто слушает, настроены на то, чтобы он «зажег их сердца».

§ 3.

Исследование стилевых предпочтений в трактовках вокального образа у разных психологических типов

Певец не просто издает звуки, но передает эмоциональную информацию, которая должна зацепить, «заразить», увлечь. Построение Я-образа музыканта — формула с несколькими параметрами, степенями свободы, в которых идет поиск своей артистической и человеческой уникальности. Так ювелир в особенностях структуры и формы алмаза видит наиболее выигрышную для камня огранку, превращая его в бриллиант с именем и максимальными возможностями светоражения.

Как индивидуальность певца реализуется в творческом стиле, в создании образа, какие психологические механизмы регулируют оптимальный образный строй? Эти вопросы мы решали в следующей серии исследований.

Психосмология — система психологических типов. Основанием классификации типов в психосмологии является соотношение рациональности и иррациональности в познании человека и направленности рационального и иррационального познания на Мир или на Я. Исследования связи психологического типа с предпочитаемыми стратегиями восприятия музыки.

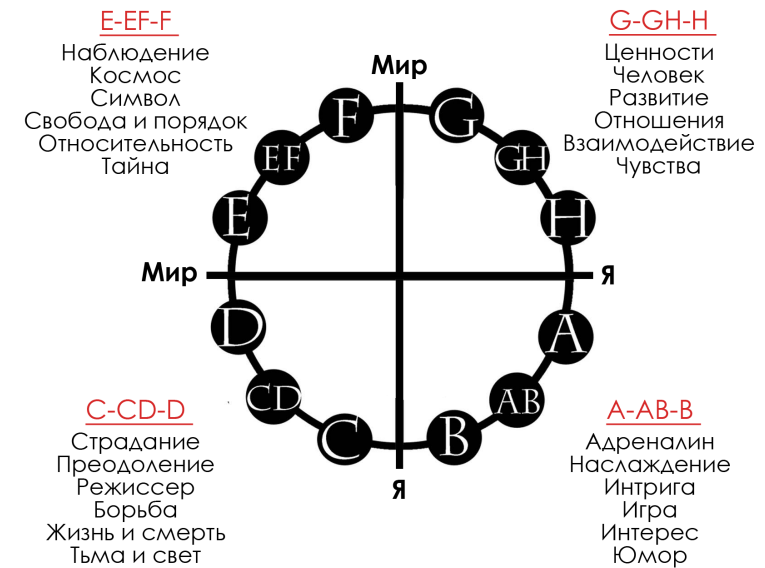
С момента своего возникновения **психосмология** рассматривалась в двух различных контекстах: как наука, ставящая своей целью изучение человеческой психики, и как практика, ориентированная на создание условий для максимальной реализации человека с учетом его предпочитаемого типа познания, а также предназначенная для регулирования человеческих отношений. Данные контексты, по существу, дополняют друг друга: для определения особенностей проявления психотипа в стиле деятельности и общения важна методологическая и диагностическая проработанность типологии. Название «Психосмология» было введено автором системы Н. Л. Нагибиной в 2007 году (до этого «Система типов Нагибиной», «Типология Юнга-Нагибиной») для обозначения онтологического статуса типологии. Традиционно предметом исследования в космологии была Вселенная и ее устройство на всех уровнях (духовном и физическом). В последнее время акцент в космологических исследованиях сместился в сторону физического мира и еще более узко — в сторону происхождения Вселенной. Духовный аспект был исключен из космологии. Между тем, нарушилась главная идея космологии — единство мироздания и его целостность, объединяющая духовный мир и физический. Психосмология ставит акцент на духовной составляющей существующего мира, являющейся равноправной частью Вселенной.

Система типов в качестве основания для классификации использует соотношение рационального и иррационального компонентов в познании. Рациональность понимается авторами системы как осознываемые операции синтеза и анализа в познании. Иррациональность — как неосознаваемый синтез и анализ. При этом, в качестве гипотезы о материальном субстрате, который является местом переработки информации, авторы психосмологии используют доминантность полушарий (для рационального познания) и доминантность узлов вегетативной нервной системы (для иррационального познания).

Исследуя различными методами особенности познания и ценностно-мотивационной сферы, авторы психосмологии наполняют каждый из 12 психологических типов характерными особенностями познания и жизненных смыслов, которые наиболее связаны с конкретным типом.

ПСИКОСМОЛОГИЯ

Ключевые слова



Системно-экспериментальный подход позволил проверить связи между сложными, комплексными переменными. Он включал в себя методы беседы, наблюдения, частичные варианты психоаналитических процедур, методы качественного анализа обработки полученных результатов. Главное отличие этого метода от других экспериментальных методов состоит в том, что активность испытуемого по осознанию своего «Я» со всеми своими психическими особенностями и комплексами ставится во главу угла.

Испытуемые

46 студентов-психологов 2-го курса Института молодежи (39 девушек и 7 юношей в возрасте от 19 до 40 лет). 10 студентов-психологов Института психоанализа (8 девушек и 2 юноши в возрасте от 21 до 46 лет). 27 испытуемых разных возрастных групп (от 9 до 70 лет) и про-

фессий (юристы, врачи, инженеры, музыканты, домохозяйки, студенты, школьники и т. д.).

В качестве методов исследования использовались:

- для определения доминирующих стратегий восприятия музыки - «Музыкальная пиктограмма» (смотри главу вторую);

- для определения особенностей отношения к душе, телу и их взаимодействию - методика «Тело и душа» (смотри «Популярная психология типов» часть 1, глава вторая);

- для уточнения психологического типа – структурированная беседа.

Результаты по методикам «Музыкальная пиктограмма» и «Тело и душа» представлены в сводной таблице для каждого типа.

Тип	Доминирующие стратегии (по музыкальной пиктограмме)	Тело и душа
A	Краткий сюжет Оценка собственного состояния	Тело (внешнее и внутреннее) – чувствующая материя, тело надо любить. Душа связана с разумом (холод, расчет), она нежная, аморфная, подвижная. Связь со средой через энергетические потоки.
AB	Графический символ музыки Развернутый сюжет с участием собственного Я Оценка объективных характеристик звуковой ткани	Душа – загадка, двойственность личности. Душа – источник энергии, который питает и оберегает тело. Душа и тело чаще всего в согласии. Энергетические потоки от тела и к телу позволяют взаимодействовать с окружением.
B	Оценка собственного состояния Оценка объективных характеристик звуковой ткани	Подчеркнута сила энергетических потоков и составляющих («котел страстей»). Тело – то, что можно чувствовать. Душа – темперамент, энергетика страстей. Душа и тело едины.

C	Графический символ собственного состояния Оценка собственного состояния	Душа – нежная, горячая. Ее необходимо оберегать и защищать от грубых вмешательств внешнего мира. Дух и душа – энергии. Дух – энергия более высокого космического порядка. Душа стремится покинуть материальное тело.
CD	Графический символ музыки Развернутый сюжет Ассоциации по месту и времени Оценка объективных параметров звуковой ткани Оценка собственного состояния	Раздвоение и расстройство души. Душа и тело обладают достаточной автономностью. Энергетика борьбы души и тела имеет всю палитру красок. Душа определяет поведение тела. Душа – безгранична, непредсказуема и сильна.
D	Развернутый сюжет Оценка по степени пригодности	Ограниченность души и тела. Подчеркивается их взаимодействие и многовариантность форм и взаимосвязей. Душа – движение вверх, тело – либо статично, либо движение вниз. Высока роль вселенского разума. Над всем царит и всем управляет дух.
E	Оценка комплекса объективных параметров звуковой ткани Краткий образ	Целостность, системность, взаимодополнение души и тела. Подчеркивается роль информации и высшего космического знания Обращается внимание на способы формирования сознания. Прорисованы все оболочки души. Все направлено на поддержание баланса и гармонии души и тела.
EF	Оценка стиля музыки Краткий образ Ассоциации по месту и времени Объективные характеристики звуковой ткани	Множество душ и тел социума и космоса, которые связаны мировой гармонией. Душа нестабильна, «мается» и качается между небом и землей.

F	Графический символ музыки Оценка стиля музыки	Душа первична и всеобъемлюща Тело либо отвергается как ненужный элемент, либо принимает гармоничную форму и подчиняется гармонии души. Подчеркивается поиск души, стремление к единству, зерну, первоначалу, монаде. Энергия либо растворена во всем пространстве, либо очень сконцентрирована в едином чувстве, что может привести к взрыву.
G	Оценка настроения музыки Оценка объективных характеристик звуковой ткани	Понимание и признание многообразия оттенков души и тела. Первичность души. Душа – энергия любви, гармония, свет, стремление. Энергия души имеет потенциал и направление – вектор. Тело оберегает душу.
GH	Графический символ музыки Оценка стиля музыки Оценка настроения музыки Образ	Стремление тела и души двигаться и взаимодействовать с окружающим миром и людьми. Энергия взаимоотношений и взаимодействий. Душа питает любовью тело. Тело человека – такая же загадка, как и душа.
H	Оценка комплекса объективных характеристик звуковой ткани Образ	Синтез души, тела, природы и универсума. Стремление от телесности к духовности. Развитие и становление души и тела. Энергия накопления и постепенного роста во взаимодействии с окружением.

Тело и душа певца рожают звучащий и зримый образ, который должен оказать воздействие как на него самого, так и на слушателей, а энергия и ее использование делают образ цельным и убедительным.

Психотип исполнителя, определяемый устойчивыми особенностями его нервно-психической системы, задает смысловые ориентиры интерпретации образа и взаимодействия со зрителями.

Перед нами встала следующая задача. Нужно было исследование, которое бы ярко продемонстрировало связь психотипа с особенностями исполнения: построения образа, палитры чувств и энергетических векторов. Нужно было дать исполнителям с разными психотипами

одну и ту же песню и возможность свободы интерпретации. Такой эксперимент был проведен.

Для того, чтобы понять и оценить влияние психотипа на трактовку образа, мы провели исследование из серии так называемых экспериментов, на которые ссылаются. Эксперимент поставила сама жизнь, а современные интернет-технологии позволили использовать в качестве испытуемых выдающихся певцов разных культур и поколений. В качестве материала для исследования были взяты выложенные на YouTube видео-ролики, песен „Ave Maria“, „Yesterday“ и „Autumn leaves“. Эти песни имели большой фонд видео-роликов для выбора: от 500 до 1000.

Процедура отбора включала в себя три основных критерия:

- исполнение должно быть профессиональным,
- качество съемки должно быть достаточно высоким,
- психотип певца должен быть ярко выражен.

Всего для каждой песни было отобрано по одному ролику для типа (использовалась классификация на основе соотношения и направленности осознаваемого и неосознаваемого познания — Психосмология: см. www.iidp.ru): каждый тип был представлен наиболее ярким представителем. В одном из типов мы оставили два ролика, где песня исполнялась с большим временным перерывом. Соответствие исполнителя определенному психотипу прошло согласование пятью экспертами (специалистов в области визуальной диагностики, хорошо владеющих типологией). Все ссылки на видеоролики выложены по электронному адресу: <http://forum.iidp.ru/>

Результаты исследования в самых общих словах для песни «Yesterday» даны ниже.

Оригинальный текст песни «Yesterday» с переводом на русский язык

*Yesterday, all my troubles seemed so far away
Вчера все мои проблемы казались такими далекими,*

*Now it look as though they're here to stay
А теперь кажется, что они останутся навсегда.*

Oh, I believe in yesterday
О, я верю во вчерашний день.

Why she had to go I don't know, she wouldn't say
Почему она ушла? Я не знаю, она не сказала.

I said something wrong, now I long for yesterday
Я сказал что-то не то, а теперь я мечтаю вернуться во вчерашний день.

Suddenly, I'm not half the man I used to be
Внезапно я почувствовал, что уже не тот, что раньше -

There's a shadow hanging over me
Надо мной нависла тень.

Oh, yesterday came suddenly
О, вчера пришло так внезапно.

Why she had to go I don't know, she wouldn't say
Почему она ушла? Я не знаю, она не сказала.

I said something wrong, now I long for yesterday
Я сказал что-то не то, а теперь я мечтаю вернуться во вчерашний день.

Yesterday, love was such an easy game to play
Вчера любовь была похожа на простую игру,

Now I need a place to hide away
А сегодня я не нахожу себе места

Oh, I believe in yesterday
О, я верю во вчерашний день.

Вчитавшись в текст, вы понимаете, что авторы имели в виду любовь-игру, легкий флирт (людус по-гречески), чувственную любовь,

близкую к состоянию влюбленности (эрос).

Тип Н. Пол Маккартни честно пытается понять, где он сделал ошибку по отношению, в первую очередь, к себе. Плохо-то ему. Да и человека обидел, по-видимому. Разрушилась гармония. Но переживание имеет своеобразную эстетику, которую Пол имеет возможность показать зрителям.

Тип А. Один сплошной людус. Игра началась или продолжается: есть интрига, завязка, интересно, как повернутся события. Но все под контролем.

Тип АВ. Здесь людус и эрос превратились в сплошной праздник души. Адреналин на полную катушку. Ну, наконец-то жизнь обрела смысл!

Тип В. Задет весь организм, все существо. Людус и эрос превратились в манию — страсть.

Тип С. Людус совсем отступил перед эросом. Эрос здесь «раненый», боль ощущается телесно (романтический садо-мазохизм).

Тип CD. Романтический садо-мазохизм приобрел большую театральность. Страсти усилены. Сюжет превратился прямо-таки в шекспировскую трагедию.

Тип D. А теперь представьте себе планетарный масштаб: вечность и бесконечность. Все обрело символический смысл. Вчера, то есть когда-то в прошлом, произошло событие, которое оказало сильнейшее влияние на все последующее. Пафос чувств.

Тип E. Тот же пространственно-временной масштаб, что и у типа D, но присутствует попытка понять, что же произошло, что сказано не так, какое слово могло задеть партнера и развернуть ситуацию в другую сторону. Нет ни людуса, ни эроса. Скорее, ответственность за сложившуюся ситуацию (любовь-сторге).

Типы EF и F как-то обошли вниманием эту песню. Возможно, более ответственно отнеслись к авторскому пониманию текста, который их

никак не задел - слишком по-земному и проблема надуманная.

Тун Г. *Эта песня, с их слов, разбудила что-то в них, затронула в подростковом возрасте. Теперь важно «заразить» каждого этим чувством. Эрос здесь - и чувство, и символ чистого чувства.*

Тун ГН. *Здесь легкий эрос и столь же легкий и эстетский людус. Все происходит здесь и сейчас. Не столь важно, что было вчера, важно, что происходит сейчас с этим чувством, и есть ли у него продолжение.*

Что получили психологи? По существу, одна и та же песня была проинтерпретирована по-разному. Для психолога это хорошая проективная техника, которая позволила через оценку интерпретации проникнуть в личностные смыслы и особенности восприятия и мышления исполнителя. А поскольку исследование ставило акцент на типологических особенностях, то у психологов появилась возможность «подсмотреть» и описать эти особенности познавательной и ценностно-мотивационной сферы в связи с психологическим типом.

Что получили деятели искусства? Прежде всего, понимание, что настоящее исполнение должно быть искренним, не должно походить на «одежду с чужого плеча». То есть, чтобы образ получился искренним, необходимо опираться на «природные диспозиции» нервно-психической системной организации человека. Психотип ярко «заявляет» себя в особенностях познавательной и мотивационной сферы, а, следовательно, и в интерпретации образа. Высокий эстетический и этический смысл может быть выражен в разном содержании и разной форме, а действенность образа зависит от его цельности. Чтобы добиться максимального воздействия на слушателя, необходимо строить содержание и форму образа, учитывая психотип.

Как показало исследование, текст (нотный и словесный) интерпретируется вокалистами в соответствии с особенностями психологического типа как познавательного и ценностно-мотивационного, так и темпераментального.

§ 4.

Тело, душа и энергетика при сценическом исполнении

Когда мы слышим прекрасное исполнение, то испытываем чувства наслаждения, радости, душевного подъёма, и мир нам кажется лучше, чище, благороднее. Исполнитель является той связующей нитью, которая соединяет душу композитора и душу слушателя. Мы с удовольствием слушаем разных исполнителей, сравнивая их друг с другом, доверяясь их интуиции в передаче образов произведения.

Отличия исполнительского искусства, конечно, связаны, в первую очередь, с творческой индивидуальностью и уровнем профессиональной подготовки. Через манеру исполнения бессознательно взламывает свою скорлупу и выливается наружу, неся с собой чувственную, эмоциональную, эстетическую силу искусства.

Для того, чтобы удачно выступить на концерте, музыканту необходимо быть в состоянии так называемой, оптимальной концертной

готовности. Оптимальное концертное состояние по своим психологическим параметрам рассматривается по трем важным параметрам – физическому, эмоциональному и умственному.

- Хорошее физическое самочувствие, ощущение здоровья спонсирует телу необходимую силу, мобильность и контроль над ним. Физическая подготовка музыканта очень важна, т.к. исполнитель нуждается в свободных руках, быстрой реакции, напряжении мышц, пальцы должны выдержать любую нагрузку, а тело должно сохранять баланс. «Если на душе плохо, то тело может всё равно блистать и выглядеть уверенно. А если телу плохо, то и душа не может радоваться» (Из теста «тело и душа» см. ниже). Часто музыканты во время исполнения начинали себя физически лучше чувствовать. Концертный стресс активизировал защитные силы организма. Целесообразно запоминать эти ощущения, записывать, проговаривать, чтобы перед выступлением можно было воссоздать эти установки.

- Ко второму параметру относится умственная подготовка. Образное представление процедуры выступления, обыгрывание ситуации перед воображаемой публикой, жесты, ясные умственные представления о пассажах. Воспитание в себе воли, способности овладевать ситуацией и преодолевать эмоциональный барьер сценической деятельности.

Пример из практики: два молодых исполнителя одинакового возраста, одной системы обучения (с раннего возраста у одного педагога), оба талантливые исполнители. Одному ученику всегда перед концертом приходилось говорить: «А теперь играй головой»(mit dem Kopf). А другого педагог настраивал перед концертом: «А теперь играй чувствами»(mit dem Gefühl).

Многое зависит от индивидуальных критериев и типов личности. Рационалы и иррационалы, интроверты и эстроверты, аналитики и синтетика, мыслители и художники и т.д. Восприятие музыки никогда не бывает объективным. Каждый исполнитель и каждый слушатель воспринимает музыку по-своему, т.к. все по-разному воспринимают мир. Это не значит, что кто-то понимает музыку, а кто-то нет. Просто она не соответствует его темпераменту или настроению в данный момент. И нужно не стремиться угодить, а постараться разбудить чув-

ства, переживания, заставить задуматься, приподнять человека над обыденностью.

- Эмоциональная подготовка связана с полным «погружением в исполнение». Довериться своим чувствам, полностью отдаться переживаниям, пережить момент эмоционального парения. Концентрация внимания на настоящем моменте, переживание присутствия, глубокое осознание игры и прочувствование фактуры звука. Реализовать своё «я», создать особую атмосферу воздействия на слушателей, увести их за собой из реального мира в мир своих фантазий. Концентрация внимания позволяет музыканту перенести всё то, что было отработано на этапе умственной подготовки в процессе предварительной работы, на внешний план, на уровень сверхчувственного восприятия.

«Если есть абсолютная правда (Engl. «universal truth»), то ты находишься в зоне этой правды. Это подобно медитации» (из теста «Тело и душа» см. ниже). «Во время игры музыку чувствую только по воспоминанию, тогда, когда была одна, спокойна, когда занималась. Ничего не чувствую “Black out“, играю по воспоминанию» (из теста «Тело и душа» см. ниже).

Итак, методы овладения оптимальным концертным состоянием включают в себя дисциплину, упорство, самообладание, концентрацию, инициативность и определяется типологией личности.

Особенность личности музыкально одаренного человека принято связывать с пятью «т». Это талант, творчество, трудолюбие, терпение, требовательность. А что это такое — талант? Говорят: «Способный музыкант играет хорошо, а талантливый играет - по-своему. Талант- это гармоничное сочетание способностей к определенному виду деятельности, позволяющее максимально продуктивное творческое выполнение ее. Талант творит рационально, на основе продуманного плана. А что происходит бессознательно и проявляется неожиданно? Что называют необыкновенной одарённостью? Что рождает «безумные» идеи, создающие наш неповторимый и прекрасный мир? Какая неведомая сила создает прилив психической энергии и вдохновляет гениев?

Гении – люди со сверхчувственным восприятием, часто с ослабленной нервной системой, с непредсказуемыми реакциями психики, у которых бессознательное начало выходит из-под контроля рацио-

нального начала и саморегуляции. В древнеримской мифологии гений (genius) - добрый или злой дух - покровитель человека. По их представлению, этот дух наделял человека необычайными творческими способностями. Если бы так просто можно было объяснить творческий комплекс гения, происхождение той энергии, которая даёт невероятный толчок рождения бессмертных идей!

По закону сохранения энергии, энергия не исчезает и не появляется из ничего. Психическая энергия превращается в химическую энергию нервных клеток, которая преобразуется в энергию электрических импульсов в нейронных сетях мозга. Сплетаясь, новые замкнутые нейронные цепочки, по которым циркулируют нервные импульсы, дают толчок генерации новых идей. Взаимное превращение психической энергии в химическую и электрическую знаменует циклический процесс творчества. Создаётся как бы внутренний резерв психической энергии. Базируясь на результатах напряжённого предшествующего труда, долгого творческого поиска, мастерстве музыканта, его жизненном опыте и багаже знаний, интуиции создаётся внутренний мир личности. Интуиция здесь рассматривается, по определению Декарта, как «понятие ясного и внимательного ума». Эти структуры в сознании, будучи энергетически возбужденными, запечатлеваются в кладовых памяти и ожидают момента, чтобы начать свое бурное развитие. Если внутреннего резерва не достаточно для возникновения мощного энергетического импульса, происходит накопление внешней энергии. Последователи интра-йоги считают, что «на определённом уровне самоуглубления сознание приобретает способность мыслить, не прибегая к помощи мозга».

Юнг представлял себе душу текучей, многосторонней, живой, способной к творческому развитию. В каждой ли душе есть творческий потенциал? Как для любого развития нужна база, так и для творчества нужно созидательное начало. Душу нужно постепенно готовить к созиданию, воспитывать её в любви, трудолюбии, в гармонии с самим собой и внешним миром. Без такой базы личность энергетически не готова к созданию ничего нового, она способна только подражать, имитировать или переделывать. Но это их путь развития личности.

Мы просили профессиональных музыкантов-исполнителей нарисовать метафоры тела, души и их взаимодействия с музыкой во время исполнения.

Инструкция:

Нарисуйте картинку, изображающую состояние ваших «Тела» и «Души» в момент, когда вы находитесь на сцене. Вы «поймали состояние кайфа». Опишите это состояние.

Примеры образов:

Брайен Гилмор - концертирующий пианист (тип АВ)

В этот момент существует супер-интенсивная концентрация. Трудно это нарисовать. В этот момент ты существуешь в разных временных потоках, но не в настоящем. Это подобно тому, что разные временные потоки проходят внутри твоего живота.

Инна Гилмор - выдающаяся флейтистка, лауреат многих международных конкурсов (тип С)

Я понимаю, о чем вы говорите. Когда я первый раз такое испытала, то это было абсолютное потрясение. Вдруг я вошла в такое состояние. Его сложно описать. Это состояние полного покоя при бурных страстях. Все ясно и все понятно. Это - то самое, абсолютное, настоящее. Ты находишься в другой зоне. Если есть абсолютная правда (Engl. «universal truth»), то ты находишься в зоне этой правды. Это подобно медитации.

Такое состояние бывает очень-очень редко, я потом еще не раз испытывала такое на сцене, это были самые лучшие выступления. Я думаю, этому можно научиться. Если ты это испытал не раз, то ты можешь научиться входить в это состояние подобно вхождению в медитацию. Тело и душа – в гармонии, в нераздельном единстве.

Это какое-то состояние мозга, когда некий центр правды регулирует все. Я его ощущаю как некий треугольник над головой, конус которого идет ввысь. Это некая харизма. Зал попадает под влияние этого треугольника. При этом физическая игра тоже поднимается на более высокий уровень, когда какие-то там пассажи, или трудности, которые в нормальном состоянии кажутся иногда почти непреодолимыми, в те моменты они просто исчезают, и руки играют «сами», как будто что-то их ведет, какая-то сила.

Эльдар, 38 лет (гитара): «Тело – водяная мельница, музыка – вода». (тип А)

Евгения, 22 года (теория музыки): «Тело и душа едины и скручены в спираль, в процессе исполнения музыки спираль раскручивается (не полностью), и возникает нечто вроде пламени – это вдохновение».

Марина, 28 лет (скрипка, фортепиано, теория музыки): «Душа – вдохновение. Оно идет из груди наверх, и все вокруг залито моей душой. Музыка – это голос, это способ передачи эмоций слушателям. Тело – вот руки потеют, если играю на скрипке, то звук уходит внутрь на диафрагму – так музыка взаимодействует с телом». (тип АВ)

Михаил, 16 лет (скрипка, электрогитара): «Доминанция тела над душой. От техники, от тела идет мастерство исполнения, (тело – большой скелет, и от черепа идет дым во все стороны). Дым из головы – это творчество, порыв. Это когда можешь поменять аппликатуру прямо перед концертом. Душу можно убрать (на рисунке в виде маленького голубя, сидящего на полу). Музыка наполняет тело, выброс эндорфинов, адреналина. Идет наслаждение, вследствие всего этого – неадекватность, эйфория». (тип А).

Наталья, 38 лет (теория музыки): Нарисовала разноцветное дерево, где от ствола и кроны вверх поднимается радуга. «Тело – ствол дерева, оно живое, реальное. Механически играет. Музыка – это зеленая сердцевина. Душа дает цвет и форму. Я играю, и мне надо, чтобы люди понимали... Чем ярче душа и ближе к музыке по цвету, тем ярче и эмоциональней будет музыка». (тип Н).

Юля, 37 лет (теория музыки): «Душа и тело как две сферы. Взаимопроникают и оказывают друг на друга влияние, похожее на волны. Тело и душа абсолютно равны. Нет главенства. Они изменчивы, проницаемы, податливы. Их пересечение транслируется во внешний мир» (тип Е)

Методика «Тело и душа, когда я на сцене». Примеры отношения к выступлению и своему состоянию до выхода на сцену, во время выступления и после.

Тест на тему « Душа и тело».

Инструкция:

Каждая творческая личность обладает определённой внутренней творческой энергией, которая мотивирует человека, дает толчок к творческой деятельности.

Письменно объясните своё эмоциональное состояние на сцене во время 3 фаз:

- перед выступлением
- во время выступления
- после выступления.

Произошли ли изменения? Опишите их.

А) Где находится, по вашему мнению, источник этой энергии? Укажите её на рисунке.

Б) Меняется ли источник творческой энергии в процессе? Укажите её источник на рисунке с указаниями обозначений «фаза1», «фаза2», «фаза3». Объясните письменно.

Максимилиан - концертирующий пианист

Тело: мускулы, мышцы. Душа: желания, мысли. Душа даёт приказы телу.

Фаза 1: Хочу только заниматься и заниматься, жалко терять время на еду или отдых. Было бы глупо. Даже не устаю. Начинают болеть руки. Не могу остановиться.

фаза 2: Контролирую, как играю, весь напрягаюсь.

Фаза 3: устал, стараюсь проанализировать что не получилось. Источник энергии в голове, после концерта никакой не осталось.

Наталья Нагибина – автор психосмологии (тип F)

Представила сразу душу. Она заполняет все мыслимое и ощущаемое пространство. Ты находишься в ее зоне. Это та душа, которая тебе не принадлежит. Наоборот, ты принадлежишь ей, доверяешь и подчиняешься. Она нематериальна, но обладает какими-то свойствами. Я их неосознанно ощущаю как состояние внешней среды. Моя внутренняя среда может резонировать или не резонировать с этим состоянием.

Мне комфортно, когда есть абсолютный резонанс – это состояние гармонии. Тело тогда не ощущается вовсе. Вся энергия – в этом резонансе. Источник энергии указать трудно. Он равномерно распределен во всем пространстве.

Фаза 1. Обычно я знаю свое выступление только как некий краткий план с возможными вариантами развития. Перед выступлением я чувствую напряжение. Голова входит в напряженное состояние готовности для переработки огромного объема информации. Так, двигатель ракеты, чтобы взлететь в космос, должен работать на максимуме, чтобы энергия сгорания вынесла корабль на внеземную орбиту. Это нечто иррациональное. Сейчас будет зона непредвиденного, ты должен быть готов ко всему.

Фаза 2. Я знаю, что надо начать. Почувствовать атмосферу зала и найти тонкую интимную струну этой атмосферы. Тогда аудитория будет тебе доверять. В какой-то момент ты находишь этот резонанс с атмосферой зала. Теперь уже все идет само собой: находятся нужные слова, приходят новые смысловые линии. Идея, которую нужно донести, и зал общаются напрямую. Люди начинают понимать тебя без слов. На каком-то иррациональном уровне. Произошла некая магия взаимного гипноза. Трудно сказать, где локализован источник энергии. Одно можно сказать – есть притяжение смысла. Я это притяжение ощущаю всем телом, но больше головой (подкоркой) как уход в космическое пространство. Именно подкоркой, а не корой головного мозга. Кора лишается своей основной функции – мысленно контролировать и давать задачи. Она, если и участвует во всем действе, то как некое возможное «ручное управление» (возможная подстраховка, если что-то пойдет не так естественно и органично).

Фаза 3.

Здесь есть два варианта:

Ты все отдал, но силы никуда не ушли. Ты полон энергии. Готов к новым вершинам. Ты нашел что-то новое в результате общения с залом.

Нет никаких сил. Полная истощенность. Ты отдал все силы. Когда организм истощен, нет физических и психических сил, то возникает энергетическая дыра. Вокруг тебя нет души. Только абсолютная пустота. Ты как в яйце: есть непроницаемая оболочка. Только одно желание

- лечь и закрыться одеялом с головой. Нужно время, чтобы организм восстановился, и скорлупа лопнула и отвалилась.

Даша Дауэнхауэр – молодой композитор (тип С)

Тело это только оболочка. Душа - что-то нежное, мягкое, очень чувствительное. Напоминает капель, капли воды, прозрачное. Но, тем не менее, что за этими каплями не видно. Душу может кто-то чужой украсть. Могут у тебя отобрать за исполнение желания. Мозг заставляет тело двигаться. А душа направляет тело на совершение поступков. Если на душе плохо, то тело может всё равно блистать и выглядеть уверенно. А если телу плохо, то и душа не может радоваться.

Перед выступлением (фаза1). Пустой зал, я маленькая, одинокая, страшно, беспокойно, я неуверенна, одна против всех, я должна доказать; себя утвердить.

Анализ по картинке. Сцена далеко и высоко над ней, ступеньки вверх, огромный рояль посреди сцены, крышка открыта, табурет отодвинут. Всё большое, тяжело достигаемое, требует огромных усилий, но замахиваться на маленькое неинтересно. Ступенек много, но они есть, другого пути нет - надо преодолеть страх, неуверенность.

Во время выступления (фаза2). В зале много публики, проверяют, слушают, чтобы оценить. Оценивают всё и как я сыграю, и как я выгляжу. Я за роялем, сконцентрирована, внутри себя, должна всем доказать. Клавиатура далеко, как будто играет кто-то другой, а я наблюдаю со стороны. Я волнуюсь, пальцы дрожат - боюсь, что не так сыграют, как я хочу. Во время игры музыку чувствую только по воспоминанию, тогда, когда была одна, спокойна, когда занималась. Ничего не чувствую “Black out“, играю по воспоминанию.

Анализ по картинке. Ступеньки исчезли, она у цели, путь уже не важен. Вся тренировка позади, заученное осталось в памяти, наблюдает себя со стороны, никакого контроля над собой - теперь только играет так, как чувствует, душа вырвалась. Но без контроля страшно, т.к. знает как должно быть, но в этот момент ничего не может с собой поделаться. Тело стало большим, значимым. Она- главная персона, от неё всё зависит, она здесь для того, чтобы доказать. Страх на самом деле не ощущается, она согнулась к роялю, она больше него. Волнение открыло дополнительный мощный источник энергии победить ситуацию. Пу-

блика слушает, зал уже не пустой, интересно кому-то доказать, на что ты способен. Искусство ради и для людей...

После выступления (фаза3). Я кланяюсь, я довольна, я горда. В зале улыбающиеся лица. Звучат аплодисменты. Публика восхищается мной, я её убедила в том, что я особенная, потому что я играла свою музыку. Энергия во всём теле, в каждой клетке.

Анализ по картинке. Рояль ушёл на второй план, она впереди, она победитель. Кланяется, в руках ноты - собственное сочинение. Улыбается, довольна собой, она доказала, что особенная. Публика осталась только на первом ряду. Оказалось не так страшно и не так трудно было их убедить. Первый ряд улыбается, оценили-кто понимает, остальные не важны. Опять появились ступеньки. Остаться в этом победном состоянии нельзя, надо возвращаться назад, надо дальше много работать, а это не просто. Но работа была вознаграждена, победительница горда собой.

Кристина Дауэнхауэр – юная пианистка (10 лет), победитель многих музыкальных конкурсов (тип EF)

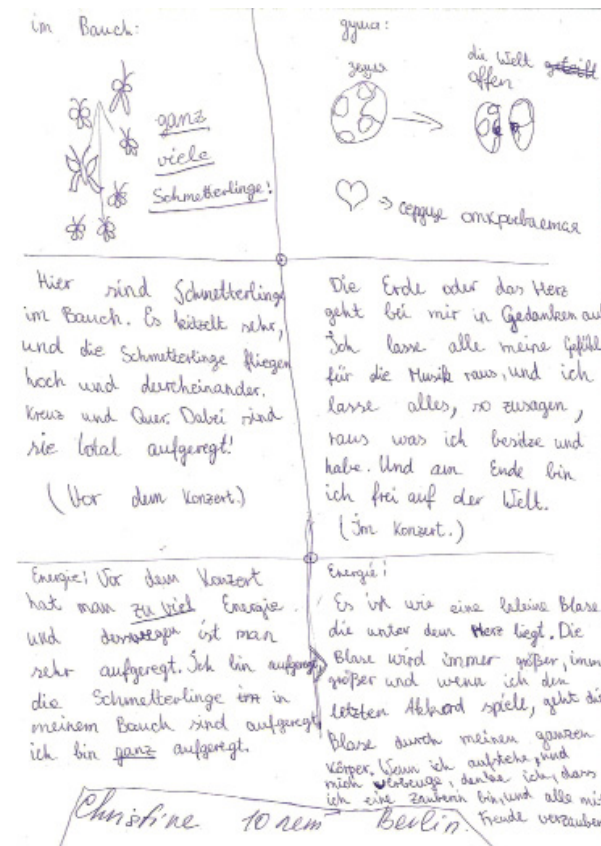
Тело-это рой бабочек, их очень много. Душа - земля (мир), открывается, делится пополам как сердце. Тело и душа всегда вместе, если волнуешься, то заметно и по телу и по чувствам.

Перед выступлением (фаза1): в животе много бабочек, очень щекотят, они высоко взлетают, перемешиваются между собой. Я очень взволнована, бабочки в животе волнуются, слишком много в этот момент у меня энергии.

Анализ по картинке. Бабочки в постоянном движении, стремятся вверх, даже стрелка указывает направление вверх. Очень много энергии, она рвётся наружу, эмоции переполняют. Чувств целый букет - бабочки разные по размеру и по виду.

Во время выступления(фаза2): выпускаю все мои чувства наружу, выпускаю, всё чем я обладаю, что у меня есть внутри для музыки. Как Земля или сердце раскрылось. А под сердцем лежит маленький воздушный пузырик. Он становится всё больше и больше. С последним аккордом энергия заполняет всё моё тело как пузырик. И в конце концов я стою свободная в целом мире.

Анализ по картинке. Душа – это целый мир, очень дорогой, как сердце. Открывается навстречу музыке, музыка ассоциируется со свободой. Свобода духа.



После выступления: в животе слабость, всё тело слабое. Хочется только расслабиться. Состояние облегчения, т.к. всё хорошо прошло. Никакой энергии не осталось. Когда я встаю после игры и кланяюсь, то представляю себя Волшебником, я всех околдовала радостью.

Анализ по картинке. Отдала всё, что было, всё для одного момента, получила эмоциональную свободу. Тело и душа как одно общее, всё слилось в расслабленности, спокойствии.

Ирина – педагог музыкальной школы

Я нашла единомышленников, пожалуй, лучше не скажешь...

- «Душа хочет обитать в теле, потому что без него она не может ни действовать, ни чувствовать» (Леонардо да Винчи).

- «Что такое талант? — Душа» (Константин Станиславский).

- «В каждой душе живет тяготение к счастью и смыслу» (Фома Аквинский).

- «Где бы ты ни был телом, а душа - не всегда на месте» (Л. С. Сухоруков).

- «Незачем настаивать, чтобы душа сидела как влитая в футляре тела. Не беда, если краешек души выглянет наружу» (Лец С.Е.).

- Перед выступлением – «То, что стоит сделать, стоит сделать хорошо» (Никола Пуссен).

- «Профан воображает, что для творчества надо ждать вдохновения. Это глубокое заблуждение» (И.Ф. Стравинский).

- Во время выступления – «Музыка — посредница между жизнью ума и жизнью чувств» (Лидвиг ван Бетховен).

- «Я приучил себя не волноваться по поводу зрителей. Это парализует мою творческую энергию. Я делаю то, что мне нравится, и надеюсь, что и другим это тоже понравится. А если нет - я успокаиваю себя тем, что сделал всё, на что способен» (Вуди Аллен).

- После выступления - «Красота, ум, доблесть под воздействием похвал расцветают, совершенствуются и достигают такого блеска, которого никогда бы не достигли, если бы остались незамеченными» (Франсуа де Ларошфуко).

- «Мерило истинного удовлетворения - похвала славных и в деле сведущих» (Бальтасар Грасиан-и-Моралес).

- «В человеке заложены безграничные источники творчества, иначе бы он не стал человеком. Нужно их освободить и вскрыть» (А. Толстой).

- «Секрет творчества состоит в умении скрывать источники своего вдохновения» (Альберт Эйнштейн).

Музыкотерапия

Введение

§1. «Открыть в себе кровотечение звука...»

Метафора тела как музыкального инструмента. Современные технологии позволяют «заглянуть» в человеческий организм и соотнести физические изменения с душевными переживаниями. Составляющие неречевого слуха: распознавание предметных звуков, интонационных компонент речи и собственно музыки. Все эти составляющие независимы, то есть нарушения одной не влекут нарушения других. Как работает мозг профессионального музыканта, когда он слышит музыку.

§2. Физиологические основы музыкотерапии

Медицинские показания к музыкотерапии. Исследователи в рамках одной области часто приходят к противоречивым результатам. Положение о том, что функция восприятия музыки связана с тем или иным полушарием мозга. Описание случаев. Противоречивость выводов. Интересные случаи положительного влияния музыки на неврологических больных носят лишь описательный характер.

§3. Практика музыкотерапии

Цель музыкотерапии. Исторический краткий экскурс использования музыки в лечебных целях. Исследование физиологических ритмов - хронофизиология. Музыкафилия. Программа музыкотерапии В.И. Петрушина. Политическое и социальное значение музыки.

Введение

Если отвлечься от сухих определений и наукообразной лексики, то лечение музыкой – музыкотерапия – предполагает «настройку» души. Ее целью становится поиск гармонии, по аналогии с музыкальной и через нее, с собой и миром. Музыкотерапия, в сущности, вероятно единственный метод психотерапии, в основе которого – взгляд на человека из космоса, предположение, что законы души тождественны законам вселенной.

Почему музыка лечит? Каким образом она перестраивает физиологию? Почему одна и та же музыка по-разному действует на разных людей и, в то же время, определенные произведения могут схожим образом влиять на настроение, эмоции и даже телесное состояние? Много вопросов и мнений, но мало ответов. Однако, вопросы задают теоретики, а практики тем временем, не мудрствуя лукаво, пользуются найденными опытным путем рецептами. А история этого опытного пути, к слову сказать, очень и очень длинная.

Неизвестно, кто, когда и главное зачем придумал первую мелодию и стал использовать предметы не как орудия труда, а как музыкальные инструменты. Интересно, что использование музыки, ее гармонических основ, инструментов, голоса не является прерогативой человека – животные с равным успехом поют, отличают консонанс от диссонанса и чувствуют ритм. Музыка роднит человека с живой природой и живым космосом. Музыкотерапия позволяет человеку найти потерянную гармонию тела и души, уловить свою музыкальную партию в этом мире-оркестре.

§ 1.

Открыть в себе кровотечение звука...

Когда мы проводили проективную методику «Тело и душа», то заметили, что нередко встречаются метафоры тела как музыкального инструмента, а души – как музыки или музыкальной гармонии. Вот, например,

*Душа -
струна на скрипке тела-
любвонной негою томима.
Она
к движеньям неумелым
чувствительна, легко ранима.*

*Скрипач -
в любви он Паганини -
единственный находит тон.
И скрипка -
совершенство линий,
двух душ слиянья камертон.*

*Смычок
на скрипке - повелитель грации.
Натянута, звенит струна.
Взлетев
на запредел вибрации,
галактикою взорвалась она.*

Генрих Гейне рассуждает: «Что такое музыка? Она занимает место между мыслью и явлением; как предрассветная посредница, стоит она между духом и материей; родственная обоим, она отлична от них; это дух, нуждающийся в размеренном времени; это материя, но материя, которая обходится без пространства».

А.Е. Махов в своей работе «MUSICA HUMANA» анализирует такого рода метафоры. Он приводит цитаты из литературных произведений разных веков, начиная с Библии. Так, Цистерцианский аббат Исаак из Стеллы (XII в.), развивая в «Эпистоле о душе» эту тему, рассуждает о судьбе души после смерти: «При этом душа все свое уносит с собой: чувства, воображение, мышление, восприятие, понимание, вожделение, гневливость... Тело же выбрасывается, как музыкальный инструмент, который прежде был весь цел и настроен, так что содержал в себе музыкальную мелодию и звучал при касании, а теперь разбит и бесполезен. Погибает инструмент, но не погибает мелодия или песня, если, конечно, не считать, что песня — не более чем звук... Как в музыкальном инструменте или в листе [с нотами] антифонария присутствует музыкальная мелодия, пока струны или ноты правильно расположены (когда правильно расположены, мелодия появляется, когда приходят в беспорядок, исчезает), так существует и согласованность души с телом. И если ты спрашиваешь, где находится душа после тела, — я спрошу, где пение после [нотного] листа или после звучания, где смысл после слова, где мысль после стиха, где число после перечисленного?»

Интересно, что метафоры эмоциональных состояний тоже часто закодированы через звуковой образ: «душа поет», когда хорошо, и «кричит», когда плохо. И наоборот, музыка может навевать эмоциональные состояния, передавать радость, грусть. Скептики скажут: две руки, две ноги... Где же музыкальный инструмент? Душа – психика, память, мышление... При чем тут музыка (и именно музыка, а не живопись или математика)? Как это происходит с точки зрения физиологии?

Звуковые сигналы условно разделяют на слуховой и вибротактильный компоненты. С помощью уха мы можем улавливать акустические сигналы частотой от 16 до 20000 Гц. Однако, вибрации ниже 16 Гц тело человека тоже воспринимает, только по-другому. Но мы должны помнить, что не всякий шум – музыка.

Современные технологии позволяют нам «заглянуть» в человеческий организм и соотнести физические изменения с душевными переживаниями. Бесспорно, разный характер музыки вызывает разные эмоции. Исследования ряда авторов показывают, что музыка оказывает стойкое воздействие на нервную систему. Так, Н.Н. Захарова и В.М. Авдеев исследовали функциональные изменения в центральной нервной системе при восприятии музыки, осуществляя запись электроэнцефалограмм (ЭЭГ) испытуемых с одновременной регистрацией кожно-гальванических реакций. Более глубокие положительные эмоции при прослушивании определенных музыкальных произведений сопровождались изменениями ЭЭГ, свидетельствующими о большой активности коры головного мозга, учащением сердечных сокращений и дыханий. И.М. Гринева обнаружила, что прослушивание мелодичной музыки в спортивном темпе негромкого звучания оказывало на больных успокаивающее воздействие. Музыка энергичная, с четким ритмом, контрастная, умеренного темпа и громкости давала тонизирующий эффект. Анализ мозгового кровотока показал, что в подавляющем большинстве случаев при прослушивании музыки происходила нормализация мозгового кровообращения. И.В. Темкин исследовал вегетативные реакции в зависимости от характера музыки. Мажорная музыка быстрого темпа учащала пульс, повышала максимальное артериальное давление, увеличивала тонус мышц, повышала температуру. Но не только нервная система подвергается изменениям. Сердечно-сосудистая система, мышечный тонус, пищеварение, наконец, тоже подвержены музыкальному воздействию. Точно известно, что некоторые

симфонические произведения изменяют кислотность желудочного сока. Так что можно выбросить препараты – включаем обеденную музыку!

Таким образом, все зависит от музыки? Нет, еще и от человека. Функциональное состояние, установка, темперамент, личностные особенности и предпочтения – от этого зависит реакция на воздействие музыки. Понятно, что если музыка не нравится, то эффект будет противоположный. Н. Л. Нагибина убедительно показала, что люди по-разному воспринимают одну и ту же мелодию.

Дж. Пайпетц довольно давно создал теорию эмоционального кольца – лимбической системы, находящейся в глубине мозга. Пайпетц считал, что поток «чувств» циркулирует по этому кольцу, создавая основу для эмоциональных переживаний любого рода. Интересно, что некоторые основные человеческие эмоции (страх, гнев, удовольствие) имеют эволюционную основу, то есть эти эмоции есть и у братьев наших меньших. Но это касается, в основном, базовых эмоций. При восприятии музыкальных фрагментов, так же как и при восприятии звуковых проявлений человеческих чувств (!) и эмоционального тона голоса, возбуждение возникает в коре правого полушария. Существует колоссальное количество исследований в отношении эмоций и эмоционального реагирования. Есть исследования, в которых показана ведущая роль правого полушария при восприятии положительных эмоций, радостной музыки и т.п., а за грусть в данном случае отвечает кора левого полушария. Соблазнительно так легко разделить: справа – смех, слева – плач. Однако есть и прямо противоположные данные о том, что лобные отделы коры правого полушария отвечают за негативные эмоции.

На данный момент принято считать, что с точки зрения физиологии мозга разницы между переживаниями эмоций, вызванных произведениями искусства (в т.ч. музыкой), и эмоций, вызванных чем-либо другим, нет. Об этом нам говорят исследователи-мозгоеды. Мало того, некоторые из них прямо сопоставляют удовольствие, полученное от музыки, с полученным, например, от еды или секса! Оказывается, за переживание отвечают одни и те же зоны. Стивен Пинкер считает, что музыка для человека имеет такое же биологическое значение, как десерт для трапезы, так как с биологической точки зрения бесполезна, но приятна.

Есть и другой подход. Я ему особенно симпатизирую, а кроме того, в рамках этого подхода работали такие крупнейшие физиологи, как А.Р. Лурия, П.К. Анохин и Н.А. Бернштейн. В основе этого подхода лежит принцип функционирования мозга как целого, т.е. каждая психическая функция рассматривается как система, звенья которой связаны не только между собой, но и с другими системами. Мало того, если верить Анохину, эта система собирается каждый раз по-новому под конкретную задачу. Пойди ее поймай на энцефалограмме или томограмме! Прибавим сюда индивидуальные различия и пластичность мозга, и получится, что мы ищем черную кошку в темной комнате. Поэтому локализация восприятия музыки не может быть определена четко, например, «вот этой извилиной мы слышим музыку». «Все мы (с немногими исключениями) можем чувствовать музыку, чувствовать тоны, тембр, интервалы, мелодические контуры, гармонию и (возможно, наиболее простое) ритм. Мы интегрируем это все и мысленно «конструируем» музыку, используя различные части мозга. И к этому, по большому числу бессознательному, восприятию музыки добавляются сильные и глубокие эмоциональные реакции на музыку», пишет О. Сакс в своей книге «Музыкафилия».

Скептики (снова они!) скажут: возможно ли при таких условиях исследовать физиологическую основу восприятия музыки, ее эмоционального и эстетического воздействия на человека? Ответу: не знаю. Но попытки ведутся, тем более, что существует довольно обширный и интересный материал по патологии восприятия музыки и ее составляющих. Известны такие синдромы, как аритмия (человек не может запомнить и воспроизвести ритм, даже простой), амузия (вместо музыки человек слышит невообразимый и неприятный шум).

Что касается неречевого слуха, в нем можно выделить три составляющие: распознавание предметных звуков, интонационных компонент речи и, собственно, музыки. Все эти составляющие независимы, то есть нарушения одной не влекут нарушения других (человек с аритмией будет слышать музыку). Л.Я. Балонов и В.Л. Деглин подробно рассматривали мозговую основу этих составляющих в связи с асимметрией полушарий. Итог: у правой и немусыкантов за неречевой слух во всех формах отвечает правое полушарие, а у профессиональных музыкантов – левое. Что интересно, не так давно мне попала статья мексиканских коллег с прямо противоположными результатами в от-

ношении правой немусыкантов. К сожалению, в психофизиологии очень многое зависит от условий предъявления. Истина, как мне кажется, где-то посередине. Не в мозолистом теле, конечно, а в том, что оба полушария участвуют в восприятии музыки. Это подтверждается ЯМР-исследованиями. В данном случае, видимо, решающее значение имело наличие или отсутствие эмоционального компонента, условия и выборка (Балонов и Деглин брали больных и использовали метод односторонней электрошоковой терапии, что, мягко говоря, не близко к естественным условиям и рождает определенные эмоции). Эти самые эмоции дают сильные индивидуальные различия мозговой деятельности. Мелодия одна, а карты мозга по ритмам, как показали пилотажные исследования, разные.

Вот что интересно: если мы возьмем и представим простой музыкальный отрывок графически в виде волн (колебаний частоты), то заметим, как это колебание похоже на кусочек записи электрической активности мозга (ЭЭГ). И звук, и изменение электрической активности мозга описываются набором гармонических колебаний, и то и другое – волны, только спектр частот разный. Можно вспомнить, что волны есть и в море, и в океане. Но стоп! Так можно зайти совсем далеко... А если проиграть энцефалограмму? Получится ли, что наш собственный мозг «звучит»? Да. Только услышать нам его не удастся, так как частоты слишком низки для человеческого уха. В лучшем случае можно уловить самый высокочастотный гамма-ритм, похожий на гудение трансформатора. Кстати, интересно, что вышеупомянутый гамма-ритм связывают с интеллектуальной деятельностью, с мышлением. Получается, что у думающего человека мозг «гудит» сильнее!

В связи со схожестью музыки и ЭЭГ по части колебаний приведу еще ряд соображений, основанных на реакции усвоения ритма. Эта реакция заключается в появлении в биоэлектрической активности мозга ритмической компоненты, соответствующей частоте ритмического раздражителя. Иными словами, музыкальные «волны» влияют на мозговые. М.Н. Ливанов считал, что предъявление музыки можно уподобить предъявлению положительного условного стимула, который приводит в действие некий механизм, синхронизирующий ритмическую активность различных участков головного мозга. Установлено, в частности, что под воздействием навязанных ритмов наступает известный в физиологии феномен перестройки электрического ритма коры го-

ловного мозга. Вот почему действие музыки такое сильное!

«Альфа-ритм играет в работе центральной нервной системы (ЦНС) огромную роль. Воздействие на человека полей с близкими частотами «навязывает» мозгу другую частоту альфа-ритма, сбивает его «настройку» и вызывает отрицательные эффекты. Известен, например, такой случай. Американский физик Роберт Вуд, отличавшийся озорством, в одном из европейских залов, где исполнялась органная музыка, пристроил к органу трубу, настроенную на инфразвуковую (эти частоты человеческий слух не воспринимает, т.е. мозгом они не осознаются) частоту 7,5 Гц. Когда во время исполнения произведения была включена эта труба, слушателей охватил панический ужас, и они, давясь в дверях и толкаясь, убежали, несмотря на то, что публика была весьма респектабельная. Насколько можно судить, это был первый опыт использования физического прибора (инфразвуковой органной трубы) для управления поведением группы людей», - пишет В. Кашинов.

Очевидно, что все по-разному слушают и воспринимают музыку. «Мы слушаем музыку своими мускулами», - писал Ф. Ницше. Обоснование этой, казалось бы, необычной посылки можно найти в теории А.Н. Леонтьева. Довольно занятный эксперимент показал, что люди, слушая музыку, как бы «пропевают» ее, что выражалось в легком напряжении соответствующих мышц. Я опять обращаюсь к опыту О. Сакса, он приводит довольно интересные примеры музыкотерапии больных с двигательными проблемами. Именно наличие ритма позволяет людям с болезнью Паркинсона, например, заставить свое тело слушаться. Кроме того, есть экспериментальные исследования, показавшие, что при прослушивании музыки активизируется не только слуховая кора мозга, но и двигательная.

А как работает мозг профессионального музыканта, когда он слышит музыку? Обратимся к примерам из жизни – композиторам с различными патологиями. Бетховен потерял слух (энцефалопатия?), но «слышал» музыку. Видимо, имела место дегенерация слухового нерва при сохранности корковых отделов. Возможно, поэтому он мог «слушать» музыку, читая партитуры музыкальных произведений. Аналогичная история иногда имеет место при потере восприятия запахов, когда человек пьет, к примеру, кофе и «чувствует» его запах. В данном случае это просто извлеченный из памяти запах.

Другой пример – Морис Равель. Неустановленное неврологическое расстройство привело к тому, что композитор начал постепенно терять способность говорить, писать и играть на фортепиано. Французский невролог Боллер предполагает, что композитор страдал двумя расстройствами: у него были поражены языковые центры мозга и области коры, отвечающие за контроль движений. Однако эндогенное расстройство никто не отменял. Другими словами, при наличии органического поражения он мог быть и психически больным. В результате композитор не потерял способности сочинять музыку, но потерял способность ее выражать. Видимо, нарушения в левом полушарии, вызвавшие утрату речи, отразились и на последних сочинениях Равеля. Фортепианный концерт для левой руки и знаменитое «Болеро» насыщены тембровыми вариациями в ущерб мелодии и разнообразию музыкальных тем. Сам Равель отмечал в «Болеро» избыток оркестровки. «По словам ученых, версия любопытная, но окончательно проверить ее, очевидно, никогда не удастся. Почти невозможно провести границу между нормальным развитием композиторской мысли и влиянием умственного расстройства. Особенности последних пьес Равеля могут быть связаны даже с тем обстоятельством, что к концу жизни он начал активно интересоваться механизацией и перспективами машинной технологии. Этот интерес вполне мог воплотиться в мелодически однообразных повторяющихся музыкальных фрагментах», - пишет Дмитрий Томилов. Тут мы сталкиваемся еще с одной трудностью: видимо, процессы восприятия музыки (так же как и речи) и ее порождения локализируются в разных областях. А ведь породить музыку могут не только композиторы.

§ 2.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКОТЕРАПИИ

«Музыка глушит печаль»
Шекспир У.

Музыкотерапия - это система психосоматической регуляции функций организма человека. В медицине музыкотерапия показана для снятия стресса и облегчения боли у взрослых и детей; для повышения резервных возможностей организма человека в центрах здоровья; для больных бронхиальной астмой; для взрослых с отклонениями в развитии; для контингента психиатрических больниц и клиник всех возрастных групп; для лиц, страдающих психосоматическими расстройствами; для пациентов реабилитационных центров, имеющих физические нарушения; для престарелых и лиц, нуждающихся в постоянном уходе; для детей, страдающих нарушениями речи и отстающих в развитии, и т. д.

Специальные физиологические исследования выявили влияние музыки на различные системы человека. Бине, Картье (1896), Менц (1895) показали, что восприятие музыки ускоряет сердечные сокра-

щения, повышает темп респирации. Было обнаружено усиливающее воздействие музыкальных раздражителей на пульс, дыхание в зависимости от высоты, силы тембра и звука (И.М. Догель, 1888). В опытах И.Р. Тарханова (1893) частота дыхательных движений и сердцебиений изменялась в зависимости от темпа, тональности музыкального произведения. Большое физиологическое влияние на кардиоваскулярную систему оказывали минорные тональности, диссонансы, низкие тона, в некоторых случаях – высокие звучания, популярная музыка. Дальнейшие исследования лишь подтвердили воздействие музыки на частоту пульса и дыхания (В.М. Бехтерев, 1916). Общий результат исследований: сердечно-сосудистая система заметно реагирует на музыку, когда она доставляет удовольствие и создает приятное настроение; в этом случае замедляется пульс, усиливаются сокращения сердца, снижается артериальное давление, расширяются кровеносные сосуды; при раздражающем же характере музыки сердцебиение учащается и становится слабее. Под действием музыки изменяется тонус мышц, моторная активность (Б.Г. Ананьев, 1927).

В настоящее время в клинических исследованиях выявляются возможности использования музыкотерапии при лечении больных с различными заболеваниями. Так, в университетской клинике Мюнхена к медикаментозному лечению больных с заболеваниями желудочно-кишечного тракта добавили ежедневные прослушивания произведений Бетховена и Моцарта. Оказалось, что это приводит к значительному улучшению состояния и быстрейшему выздоровлению. Во Франции в Национальном институте переливания крови во время операций звучит музыка, подобранная в строгом соответствии с ее физиологическим действием на организм, индивидуальными особенностями человека и характером заболевания. В ряде больниц Голландии практикуется музыкотерапия заболеваний сердечно-сосудистой системы. Низкочастотные музыкальные вибрации, хотя они лежат ниже порога слышимости, печат органы тела. А. Ноймайр, врач и музыкальный критик, пишет: «Сегодня известно – и не в последнюю очередь благодаря убедительным результатам наблюдений за Гербертом фон Караяном во время дирижирования – что при плавной мелодии и спокойном движении музыки в нашей вегетативной нервной системе преобладают парасимпатические механизмы, в то время как диссонансы, оживленные движения и быстрый ритм значительно сокращают симпатические

реакции. Согласно новейшим исследованиям, особую роль играют при этом полипептиды, которые либо успокаивают определенные центры мозга, либо, наоборот, действуют возбуждающе. В последнем случае эмоциональное возбуждение душевного состояния усиливается и в экстремальном случае с тенденцией к агрессии может вызвать стремление к разрушению». Изучая влияние музыкальных воздействий на состояние студентов перед экзаменом, выявили, что определенным образом подобранные музыкальные произведения снимают предэкзаменационный стресс. В работе с посттравматическим стрессовым расстройством тоже можно использовать музыкотерапию, что с успехом делали в США после второй мировой войны. Однако не всегда музыка в поскатастрофный период во благо. Бывает, что любая музыка, даже изоморфная (то есть подобная по эмоции), вызывает раздражение, особенно в фазе острого горя.

С конца девятнадцатого века специалисты в области музыкально-го искусства, физиологии и психологии изучают механизмы влияния музыки на состояние человека и ее лечебное воздействие. Сложность состоит в том, что исследователи даже в рамках одной области часто приходят к противоречивым результатам, не говоря уже о том, что музыкальные теоретики используют методологические подходы и разрабатывают идеи, совершенно не согласующиеся с физиологическими, например. То есть можно сказать, что вышеупомянутые специалисты в этих трех областях работают несогласованно, что и приводит к подобной проблеме.

Так, приятная для человека музыка, вызывающая эмоции радости, активизирует фронто-медиальные области левого полушария, в то время как неприятная или грустная музыка возбуждает аналогичные области в правом полушарии. Это хорошо согласуется с данными о том, что левое полушарие ответственно за положительные, а правое – за отрицательные эмоции. Такая межполушарная асимметрия подтверждает гипотезу В. Хелер и Р. Дэвидсона об участии передних отделов коры в определении знака эмоции, согласно которой положительные переживания связываются с деятельностью передних отделов левого, а отрицательные – передних отделов правого полушария. Кроме того, получено дополнительное подтверждение важности для эмоционального восприятия не столько альфа-ритма, сколько именно нижнего тета-диапазона, что согласуется с данными ряда других исследований эмоцио-

нального восприятия. Однако встает вопрос о принципе изоморфности в музыкотерапии, согласно которому музыка должна соответствовать эмоциональному состоянию больного.

Возможно, ответ лежит не в локализации активации, а в характере перестроек мозговых ритмов. В нашем исследовании восприятия консонансов и диссонансов (Варламов А.А., Масленникова А.В., 2010) на здоровых испытуемых, не имеющих музыкального образования, было показано, что при восприятии аккордов наблюдается значительное увеличение спектральной мощности в нижнем (4-6 Гц) и верхнем (6-8 Гц) тета-диапазонах с локальным максимумом в лобных областях коры; это увеличение более выражено при восприятии консонансных аккордов по сравнению с диссонансными. Учитывая функциональное значение вызванного роста спектральной мощности (вызванной синхронизации) в тета-диапазоне, наблюдаемый эффект свидетельствует о большей активации фронтальных (в особенности, фронтально-медиальных и левых лобных) областей коры при восприятии консонансных аккордов. Наблюдаемая активация фронтально-медиальных областей соответствует хорошо описанному феномену фронтально-медиального тета-ритма («FM-theta, ассоциированного с активацией передней части поясной извилины, и связанному, в том числе, с интернализацией внимания и субъективной выраженностью переживания гармонии, блаженства. Эти результаты подтверждаются тем, что на субъективном уровне консонансные аккорды были оценены и как более приятные, и как более гармоничные.

Таким образом, благозвучная музыка «настраивает» мозговую ритмику на более низкие частоты, что соответствует состоянию спокойного бодрствования, приятным, но не сильным эмоциям. Это особенно важно для больных с тревожными расстройствами и подобными заболеваниями, так как у них наблюдается ригидность ритмов мозга, ограниченность высокими частотами.

Способность мелькающих световых стимулов «вызывать» навязанный ритм электроэнцефалограммы, определяемой частотой стимуляции, известна как реакция усвоения ритма. Она используется для диагностики реактивности мозговых структур при различных состояниях. Например, при шизофрении реакция усвоения ритма выражена крайне слабо. Аналогичные изменения возникают и в случае прослушивания ритмической звуковой стимуляции. Если иметь в виду

жестко заданный и ярко выраженный ритмический рисунок, то можно сказать, что музыка тоже может вызывать «навязанные» ритмы соответствующих частот. Этим можно объяснить тот факт, что музыка, исполняемая в медленном темпе, действует успокаивающе.

Существует точка зрения, согласно которой у музыкантов, а также вообще у людей творческих профессий, происходит повышение интеграции функций обоих полушарий. Н.Н. Данилова считает, что восприятие мелодий включает образное представление громкости и высоты тонов, специфического звучания аккордов, темпа и ритма. Доминирование того или другого полушария зависит от того, какому аспекту мелодии уделяется больше внимания. Так, хорошо знакомые мелодии могут кодироваться в виде целостного образа, тогда как незнакомые мелодии требуют аналитического подхода. Установлено, что локализация активации в полушарии при прослушивании музыкальных произведений зависит от музыкальной грамотности слушателя. Более образованные в музыкальном отношении испытуемые, использовавшие аналитическую стратегию и умеющие обнаружить сходство и различие звуков в аккордах, по данным ПЭТ, показывают большее потребление глюкозы левым полушарием. У лиц, не имеющих музыкального образования, прослушивание музыки усиливало метаболическую активацию, особенно в теменных и затылочно-височных областях правого полушария. Это подтверждено также исследованием, проведенным А.Р. Лурией и соавторами (1968) на восприятие известных музыкальных произведений музыкантами и людьми, не имеющими музыкального образования. Они показали, что немусыканты воспринимают музыку преимущественно височными и лобными долями правого полушария, тогда как при прослушивании этой же музыки у музыкантов участвуют аналогичные отделы левого полушария (ответственные, в частности, за восприятие речи). Сведения о музыкантах с односторонним поражением мозга подтверждают, что у них музыкальные способности сохраняются лучше, чем у других людей. К сожалению, таких случаев известно немного. Примером может служить композитор В.Я. Шебалин, который после левостороннего инсульта продолжал сочинять музыку, хотя способность говорить утратил. Данилова также предполагает, что у немусыкантов различные аспекты их музыкальных способностей связаны с разными полушариями и неодинаково страдают при одностороннем поражении мозга. «Музыканты-

профессионалы, по-видимому, различаются между собой по степени использования способностей правого и левого полушарий, однако асимметрия в восприятии тонов, силы звука, аккордов, темпа и ритма у них, похоже, значительно меньше, чем у обычных людей. Накопленный у людей искусства творческий опыт усиливает структурно-функциональное сходство и взаимодействие полушарий». Такой подход можно называть полушарным, так как в его основе лежит положение о том, что функция восприятия музыки связана с тем или иным полушарием. Есть несколько возражений относительно этого подхода. Во-первых, немало известных композиторов (Шуман, например) страдали шизофренией. Если рассматривать эту болезнь только с точки зрения физиологии нервной деятельности, то, кроме прочих проблем, у подобных больных затруднены или нарушены межполушарные связи. Если музыкальное творчество улучшает интеграцию полушарий, то естественно предположить, что эти композиторы или исполнители должны выздоравливать или, по крайней мере, демонстрировать положительную динамику, чего чаще всего не происходит. Вторая проблема этого подхода лежит в том, что физиологи, исследуя музыкальное восприятие, берут нейробиологическую парадигму полярных типов мышления (лево- и правополушарные типы), не используя какие-либо другие. Согласно этой типологии, Мендельсон и Гендель – левополушарные типы, опирающиеся в своем творчестве на рациональность, строгую логичность развертывания и ясность музыкальной структуры, «логики», а Дебюсси, Малер, Шуман – правополушарные, соответственно, противоположные по качествам. С этим можно и поспорить. И, что интересно, использование подобной типологии характерно только для отечественных нейро- и психофизиологов. Дело в том, что тут мы сталкиваемся с методологической проблемой: если мы используем такую типологию, то это влечет за собой использование определенных методик (например, выключение полушарий или исследование последствий инсультов в том или ином полушарии), и, как следствие, выводы о локализации того или иного качества музыкальности. Возможно, необходимо обратиться к другим типологиям или использовать другие инструменты психологической диагностики качеств личности и музыкального творчества. И последний аргумент: полушарный подход не объясняет терапевтического воздействия музыки на человека.

«Обширная нейробиологическая литература по проблемам

мозгового управления музыкальной деятельностью может привести к двум взаимоисключающим выводам. С одной стороны, возникает впечатление, что любое повреждение мозга так или иначе ведет к нарушению музыкальных способностей человека. А с другой стороны, примеры полноценной творческой активности музыкантов, переживших кровоизлияния в правое или левое полушария, музыкальной реактивности детей и взрослых с тяжелыми патологиями психического развития и т.п. свидетельствуют о противоположном», - пишет М.С. Старчеус («Слух музыканта»). Действительно, если обратиться к теме музыкальности детей с синдромом Аспергера (а также Вильямса) или средней и средне-тяжелой формой умственной отсталости, то можно с уверенностью сказать, что среди этих больных найдется немало людей музыкальных и даже одаренных. О. Сакс в своей книге «Музыкафилия» приводит немало таких примеров. Вот история Мартина, умственно отсталого пациента, страдавшего, кроме прочего, и паркинсонизмом: «Видите ли, - не хвастаясь, а спокойно констатируя факт, сказал он мне однажды, - они знают, что я помню всю литургическую музыку Баха. Я помню все его церковные кантаты (согласно «Словарю», их двести две), а также по каким воскресеньям и праздникам нужно петь каждую... Мне всегда казалось любопытным и трогательным, что умственно неполноценный Мартин так страстно любит Баха. Ведь Бах обращался к разуму человека, а Мартин – слабоумный. Как это возможно?» Справедливости ради нужно сказать, что Сакс описывает и примеры едва заметных изменений в состоянии мозга, приводящих к потере тонального слуха у музыкантов и полному краху карьеры. К сожалению, О. Сакс лишь описывает случаи из практики, что касается и музыкотерапии. Интересные случаи положительного влияния музыки на неврологических больных носят лишь описательный характер и остаются без должного объяснения, что именно происходит с физиологией мозга, каким именно перестройкам подвергается человеческий организм.

В итоге этого обзора можно сделать вывод о том, что к настоящему моменту проблема музыкального восприятия, одаренности, творчества и целительного (или наоборот, дестабилизирующего) воздействия музыки является возом, который музыкальные теоретики, психологи и физиологи тянут, увы, в различных направлениях. Остается радоваться, что музыкотерапевты от этого не сильно страдают.

§ 3.

Практика музыкотерапии

Можно лечить таблетками, капельницами, физиотерапией, даже словом, а можно лечить музыкой. Именно лечение музыкой – музыкотерапия – находит все большее применение в психотерапевтической практике и реабилитации наряду с арт-терапией, библиотерапией и пр. Мы уже обсуждали возможные механизмы восприятия музыки, ее действие на наше бренное тело, а конкретнее – на мозг. Эта глава – продолжение рассуждений о целительном действии музыки на нашу душу.

Какова цель музыкальной психотерапии? Изменение эмоционального состояния человека. Она не меняет образ мыслей и паттерны поведения. Мишень музыкального воздействия – чувства. Ритм воздействует на ритмические процессы, а мелодия, на мой взгляд, на эмоции, чувства. На заре веков терапия музыкой заключалась в так называемом «целительном пении». Это актуально и сейчас, с помощью пения можно лечить заикание. Музыкальные инструменты, ритмы и звуки дозировались как таблетки, каждый для определенного состоя-

ния. Так, например, для избавления от депрессии использовали авлос – род флейты. Для успокоения использовали лиру. Можно привести в пример царя Саула, которого юный Давид излечил игрой на арфе, или Ф. Шопена, освободившего польского монарха от припадков ярости. Интересно, что в средневековье музыка прописывалась как средство против старения. «Всеми виной колдовская игра – ее часто заводят со мной мои собственные ноты. Они оживают и в виде маленьких черных хвостатых чертиков спрыгивают с белых листов, увлекая меня в дикое, бессмысленное кружение. Я делаю странные козлиные прыжки, корчу непристойные рожи; но один-единственный звук – луч священного огня – прерывает беснование, и я снова кроток, терпелив и добр» (Э.Т.А. Гофман. «Крейслериана»).

Использование музыки с лечебными целями имеет тысячелетнюю историю. Многочисленные исторические описания благотворного влияния музыки свидетельствуют о больших возможностях музыкального воздействия. В Древнем Вавилоне жрецы-музыканты знали об облегчающем значении «отчуждения» тяжелых чувств и при траурных церемониях исполняли плачевные песни, дабы возникшую скорбь превратить в нечто «чуждое» для переживающей личности. В античности делили музыку на «музыку вселенной», «инструментальную музыку» и «*musica humana*» - музыку, звучащую в человеке. Авиценна начал применять музыку для лечения психических заболеваний. Только в XVII – XVIII веках учение о лечебном использовании музыки (ятромузыка) стало развиваться далее. Кирхером (1684) была предложена механическая теория, объяснявшая лечебное воздействие музыки физическими и химическими процессами, происходящими в организме при ее воздействии. Известный психиатр Эскироль считал, что музыка действует на психически больных успокаивающим образом. Пинель не исключал возможность «... критического прекращения заболевания в результате могущественного влияния музыки и упражнения тела». Музыка, как средство «психического отвлечения», широко использовалась в психиатрических больницах отечественными учеными (П.А. Буковский, И.Е. Дядьковский, П.П. Малиновский, И.М. Балинский, П.И. Ковалевский, С.С. Корсаков, П.А. Чаруковский).

Герофилос (300 г. до н.э.) ввел представление о музыке в пульсе, подобно ритму. В медицине есть термин «аускультация», то есть выслушивание шумов, пульса и т.п. Известный врач начала XIX века Линнек

пытался изобразить эти самые шумы в виде нот. «Сбился с ритма», «в темпе вальса», «работать в темпе» - существует много словесных метафор, связанных с ритмом и темпом. Многие в организме человека подчинены определенному ритму: дыхание, сердечные сокращения, ходьба, ритмы мозга, сон-бодрствование и т.п. В. Вундт с помощью простого метронома установил ритмическую природу сознания. В своих экспериментах он предлагает вслушаться в серию монотонных щелчков метронома. «Можно заметить, что звуковой ряд в нашем восприятии произвольно ритмизируется. Например, мы можем услышать его как серию парных щелчков с ударением на каждом втором звуке (“тик-так”, “тик-так”...). Второй щелчок звучит настолько громче и яснее, что мы можем приписать это объективному свойству метронома. Однако такое предположение легко опровергается тем, что, как оказывается, можно произвольно изменить ритмическую организацию звуков. Например, начать слышать акцент на первом звуке каждой пары (“так-так”, “так-так”...) или вообще организовать звуки в более сложный такт из четырех щелчков». Итак, сознание по своей природе ритмично, заключает В. Вундт, причем организация ритма может быть как произвольной, так и непроизвольной.

Есть такая дисциплина – хронофизиология. Ее предмет – физиологические ритмы. В целом ритмов огромное множество, и общепринятая классификация такая: циркадианные (период около суток), инфрадианные (с периодом более суток) и ультрадианные (период менее суток). Однако в жизни часто приходится менять ритм (как и в музыке). Если смена происходит органично, то трудностей не возникает. Другая ситуация складывается, когда меняется биологический ритм, особенно, если это происходит часто. Так, исследования показали, что у людей, работающих по ночам, высокий уровень стресса.

Неизвестно, в какие времена появился первый музыкальный инструмент (помимо голоса, само собой), но известно, что, скорее всего, это был духовой инструмент. Есть доказательства, что первым инструментом в истории человечества была флейта, сделанная из птичьей кости. В те времена, когда не было магнитофонов, можно было либо послушать, как играет другой человек, либо самому играть. Первые концертные залы располагались под открытым небом. Кстати, о залах: когда человеку становится плохо, тяжело на душе, он не обязательно идет в концертный зал. Часто он идет в церковь. А ведь история церкви

и история классической музыки связаны. Спокойная, медитативная, торжественная церковная музыка выступает в роли терапевтического средства, помогая человеку настроить струны своей души. Несомненно, придет тот час, когда музыку будут продавать в аптеках, а врачи будут прописывать рецепты на музыкальные произведения: «Ф. Шопен. Фантазия-экспромт. Один раз после обеда».

«Нам песня строить и жить помогает...» Есть много исследований влияния музыки на трудовую и интеллектуальную деятельность, в том числе на обучение. Считается, что негромкая легкая классическая музыка способствует переработке и усвоению информации, в то время как рок или другая подобная музыка оказывает прямо противоположный эффект. Но! Многим знаком образ подростка, делающего уроки под любимый хеви-металл или юного (или не очень юного) программиста, пишущего сложные программы под ужасающие завывания. Один мой друг, по профессии психиатр, любит, когда в ординаторской звучит его любимый панк-рок. Я уже не говорю про людей, которые не могут заснуть без подобной музыки. Может, решающее значение имеют музыкальные предпочтения или привычки? Ведь и к музыке Баха когда-то относились с подозрением, а потом привыкли и стали считать образцом консонантности.

Трудовая песня чаще всего имеет простой повторяющийся мотив, иногда это просто одна нота. Вспомним «Эй, ухнем!». Еще Сеченов установил, что маршевая музыка является лучшим средством взбодрить уставших солдат. Вообще, ритмическая музыка улучшает работоспособность, особенно если речь идет о физическом труде. Это знали и гребцы на галерах. С помощью барабана им задавали необходимый темп, если надо было грести быстрее, то специальный человек стучал по барабану в более быстром темпе. Тут приходят на ум шаманские песни и африканские барабаны, но это нечто другое. Другое назначение.

У таблеток и микстур есть побочные эффекты. Можно ли стать зависимым от музыки? А.Ю. Егоров в своей книге «Нехимические зависимости» пишет о таком роде зависимости, как аудиофилия. Аудиофил любит не музыку, а, скорее, звук. Эти люди собирают фонотеки, стремясь покупать как можно более качественные записи и воспроизводящие устройства, которые дают наиболее чистый звук. Это становится не просто хобби, это приобретает оттенок навязчивости,

это отнимает все деньги. Другой пример – музыкафилия. О. Сакс так и назвал свою новую книгу. Музыкафил любит музыку саму по себе. Он, будучи не музыкантом, не может представить дня (а то и часа) без прослушивания музыки. Я знаю несколько таких человек. Вот признания одной женщины: «Я весь день хотела послушать именно этот Бранденбургский концерт. Эта навязчивая мысль крутилась у меня в голове все время. Когда я пришла домой, то сразу включила радио, и – о чудо! Передавали именно этот концерт. Ну разве это не чудо?!». Если у аудиофила все деньги уходят на качественные диски и аппаратуру, то все свободное время музыкафила посвящено музыке. И что плохого? – скажете вы. А то, что это разрушает жизнь людей, как и любая зависимость. В данном случае звук и музыка – это своеобразный наркотик. Кстати сказать, для Сакса музыкафилия – это вариант психического расстройства, так называемая obsessia – навязчивое желание.

Практической музыкотерапией занимаются немногие. На данный момент это не совсем популярная техника, в отличие от, например, НЛП. Хотя, конечно, и музыкотерапию смогли привести к некоторым психотерапевтическим стандартам. Есть несколько психотерапевтических школ, форм и подходов. В нашей стране довольно подробную программу разработал врач-психотерапевт В.И. Петрушин. Основная идея Петрушина состоит в том, что музыкой можно моделировать эмоции. Он придумал некую схему кодирования эмоциональных состояний через музыку, в основе которой две ортогональные оси – темп (быстрый, медленный) и окраска (мажор, минор). Исходя из этой схемы, можно получить следующие настроения, выражаемые различной по характеру музыкой:

медленный темп + минорная окраска = «печаль»,
 медленный темп + мажорная окраска = «спокойствие»;
 быстрый темп + минорная окраска = «гнев»;
 быстрый темп + мажорная окраска = «радость».

Есть, однако, трудность – субъективное восприятие. То, что я считаю радостной музыкой, другой считает спокойной.

Особенно полезна не пассивная музыкотерапия, когда просто слушаешь музыку, а активная – когда ее играешь. Неважно, на чем играть: хоть на ложках, хоть на бубне. А можно петь. А если игра на музыкальных инструментах – это работа? Получается, что музыканты должны

быть самыми здоровыми людьми?!

Есть такое понятие – музыка сообщества, то есть политическое и социальное значение музыки. Например, марш или гимн. «Музыка — источник радости мудрых людей, она способна вызывать в народе хорошие мысли, она глубоко проникает в его сознание и легко изменяет нравы и обычаи», - это высказывание приписывают Сюньзцы. Социальное значение музыки, ее способность влиять на народные массы, превращая толпу в народ, отмечает врач Г. Ганзельман: «Музыка высвобождает нас из нашего плена. В совместной игре все время появляется что-то новое, что по своей сути движет человеческое сообщество, от брака до единения народов: вести и быть ведомым. Настоящее музицирование решает социальные задачи!».

И, как писал Гофман в своей «Крейслериане»: «Пусть это будет радостно-успокоительным заключительным аккордом в тонике».

глава 5

«Звучащий космос» и «Живая этика»



Введение

§1. Рациональные и иррациональные системы восприятия музыки

В истории музыкознания существует множество концепций, касающихся смысла и процесса восприятия музыки. Если судить достаточно обобщенно и грубо, существуют две противоположных системы познания мира - рациональная и иррациональная. Во главу угла в рациональных системах ставится коммуникация между субъектом и объектом. Модели системного подхода включают разного рода схемы взаимодействия. При этом предполагается детальное изучение всех составляющих процесса взаимодействия и функционирования объекта и субъекта. Для концепций этой группы исследователей важными являются вопросы: Что представляет собой музыка в качестве информативного средства? Каким образом она может передаваться и восприниматься?

Иррациональные системы строятся на двух главных положениях: музыка несет в себе трансцендентальный смысл, цель восприятия (слушания) музыки - слияние с космосом, или возбуждение физического и душевного «Я». При изучении музыкального восприятия предметом научного исследования должен стать процесс перехода индивидуального сознания слушателя в трансцендентальное сознание, сливание Я с музыкой космоса («трансцендентальная редукция»).

Феноменологический подход объединяет многие противоборствующие концепции в рамках системы более высокого уровня. Она, подобно системе химических элементов, основываясь на некоей предустановленной гармонии, задает строение, характер связей и взаимодействий элементов.

§2. Звучащий космос бытия

Философия музыки в основу кладет положение о музыкальных законах как основных законах Универсума и музыки как эталона (камертона) в нравственной чистоте и гармоничном развитии человека в обществе. Пифагорейцам принадлежит учение о музыке сфер и о музыкальном звукоязыке, отражающем гармонию Солнечной системы, где каждой планете соответствует определенная нота, а все вместе они создают интервалы музыкальной гаммы. Ими же положено и начало музыкаль-

ной психологии: музыка использовалась как средство воспитания и исцеления души и тела.

Шеллинг считает законы музыки не только фундаментальными, базовыми для всех других видов искусств, но и делает попытку рассмотреть внутренние взаимоотношения основных составляющих музыкального искусства: ритма, гармонии и мелодии. К исследованию музыки, равно как и других искусств, Шеллинг применяет свой оригинальный метод. Сначала выделяются реальное и идеальное основания музыки, а затем, при взаимодействии этих двух оснований, рождается нечто более высокое.

§ 3. «Звучащий космос» и «Живая этика»

В молитвах и проповедях «Живой Этики» Николай и Елена Рерихи видят новый путь человечества – к свету, к идеалу. Они дают главный рецепт – «Чистое искусство — достоверное сообщение лучезарного явления Духа. Через искусство имеете свет». Е.И.Рерих особо трепетно относится к музыкальному искусству, выделяя его роль среди других искусств. «Чистые мысли музыки помогают передаче тока. Молимся звуками и образами красоты». Этическая нагруженность образов превращает приобщение к звуковому универсуму и мировой гармонии в смысл творческого подвига человека.

Введение

В каждой песне есть всегда завершающий куплет. Этот куплет есть часто итог, не в смысле последней окончательной точки, а в смысле рефрена ко всему, уже спетому, и перехода к новому, живому, одухотворенному.

Последний аккорд часто бывает неожиданно светлым, мажорным, как солнце, выглянувшее из-за деревьев и осветившее тропинку путнику, указав – ты на правильном пути. Звуки истаяли в лучах света, преобразив все вокруг.

Но звенящая тишина разбудила твою музыку в самом сердце, ее трубные звуки объявили новое рождение: пою – значит, живу.

И выросли невидимые крылья, и полет к звездам стал возможен.

Звучащий космос бытия стал твоим.

§ 1.

Рациональные и иррациональные системы восприятия музыки

Для чего же нужна музыка? В чем ее суть? Зачем у человека есть способность чувствовать прекрасное?

Эти вопросы не покидают меня всю жизнь. Да и не только меня. Многочисленные высказывания философов, психологов, биологов, медиков, приведенные выше, показывают, что эту загадку пытались разгадать многие. История музыкальной эстетики представляет собой бесконечные споры искусствоведов о смысле музыки, о ее возможностях и о ее развитии.

Если рассматривать их ответы на поставленные вопросы о смысле музыки, то пестрый ковер с дальнего расстояния превращается во вполне симметричный узор с двумя центральными тенденциями — основами, которые пересекаются многочисленными связями.

Наиболее прочная основа связана с древними цивилизациями. Человек, как любое природное существо, остро чувствовал свою связь с миром, который его окружает. Существовало близкое пространство

— то, на которое он мог воздействовать непосредственно: окружающие соплеменники, дом, свое хозяйство, город, все то, про что он мог говорить — это мое. Но вместе с тем существовало и далекое пространство: небо, звезды, солнце, дожди, океан, земная твердь — космос. Космосом управляли Боги или силы, во власти которых находилось все, в том числе и человек со своим малым миром. У Богов были свои способы влиять на все живое и неживое: непосредственное влияние производилось в виде ураганов, землетрясений, дождей, засухи, хорошей погоды, смен времен года, дня и ночи. Опосредованное влияние шло через людей, подобных Богам — мудрецов, вождей, колдунов, провидцев. Таким посредником между миром Богов (Космосом) и земным миром был Орфей.

Орфей (O r f e i z) • сын фракийского речного бога Эагра (вариант: Аполлона, Clem. Rom. Not. V 15) и музы Каллиопы (Apollod. I 3, 2). Орфей славился как певец и музыкант, наделенный магической силой искусства, которой покорялись не только люди, но и боги, и даже природа. Он участвует в походе аргонавтов, игрой на фординге и молитвами умирив волны и помогая гребцам корабля «Арго» (Diod. 43,1; 48,6). Его музыка успокаивает гнев мощного Идаса (Apollod. Rhod. I 492-515). Орфей женат на Эвридике и, когда она внезапно умерла от укуса змеи, отправляется за ней в царство мертвых. Пес аида Цербер, эринии, Персефона и Аид покорены игрой Орфея. Аид обещает Орфею вернуть Эвридику на землю, если он исполнит его просьбу - не взглянет на свою жену, прежде чем войдет в свой дом. Счастливый Орфей возвращается с женой, но нарушает запрет, обернувшись к жене, которая тут же исчезает в царстве смерти (Ovid. Met. X 1-63).

Орфей не почитал Диониса, считая величайшим богом Гелиоса и называя его Аполлоном. Разгневанный Дионис наслал на Орфея менад. Они растерзали Орфея, разбросав повсюду части его тела, собранные и погребенные затем музами (Ps.-Eratosth. 24). Смерть Орфея, погибшего от дикого неистовства вакханок, оплакивали птицы, звери, леса, камни, деревья, очарованные его музыкой. Голова его по реке Гебр плывет к острову Лесбос, где ее принимает Аполлон.

Тень Орфея спускается в аид, где соединяется с Эвридикой (Ovid. Met. XI 1-66). На Лесбосе голова Орфея пророчествовала и творила чудеса (Orph. Vit. frg. 115, 118-119). По версии, изложенной Овидием (Ovid.

Met. XI 67-84), вакханки растерзали Орфея и были за это наказаны Дионисом: превращены в дубовые деревья.

В мифах об Орфее объединяется целый ряд древних мотивов (ср. волшебное воздействие музыки Орфея и миф об Амфионе, нисхождении Орфея в аид и миф о Геракле в аиде, гибель Орфея от рук вакханок и растерзание Загрея). Орфей близок музам (Eur. Rhés. 943), он брат певца Лина (Apollo. I 3, 2). Орфей - учредитель вакхических оргий (Eur. Hippol. 953) и древних религиозных обрядов (Aristoph. Ran. 1032). Он посвящен в Самофракийские мистерии (Diod. 43, 1). С именем Орфея связана система религиозно-философских взглядов (орфизм), возникшая на основе аполлоно-дионисовского синтеза в VI в. до н.э. в Аттике.

<http://www.greekroman.ru/hero/orpheus.htm>

Аполлоно-дионисовский синтез подчеркивает двойственность настоящей гармонии, балансирование между низом и верхом. Человек двойствен. В нем два начала: низшее, телесное, титаническое и высшее, духовное, аполлоническое. В орфизме дионисизм аполлонизирован.

Влияние музыки на человека и богов абсолютно. Даже царство смерти открывается перед Орфеем.

Учение и религия орфиков принесли красивейшие гимны, через которые жрецы доносили крупницы мудрости Орфея, учение о Музах, помогающих людям через свои таинства открыть в себе новые силы. На учение Орфея опирались Гомер, Гесиод и Гераклит, последователем орфической религии стал Пифагор, который стал основателем пифагорейской школы как возрождения орфической религии в новом качестве.

Знаменитый врач Древней Греции Гиппократ гармонию мироздания и существ, населяющих Землю, по традиции объяснял через музыкальные интервалы. В своих трудах он писал: «Все частицы занимают одно и то же положение в течение определенного времени, до тех пор, пока место, в котором они находятся, больше не приемлет их и не имеет достаточно пищи для возможного максимума (роста). Затем они перемещаются в большее место... сменив место и достигнув (в отношениях между собой) правильного гармонического лада, содержащего три консонирующих интервала: кварту, квинту и октаву, частицы живут и возвращаются тем же, чем и прежде, а если не достигнут гармонии, и

если низкие и высокие тоны не будут созвучны между собой в первом интервале, или во втором, или в октаве, то тогда, раз пропал один интервал, пропадет все и вся тональность».

Не только западные традиции связывают музыку и философию в единый корень постижения сути бытия. В древневосточных традициях не существовало разделения на философию, теорию музыки и методику музыкального воспитания. Практически одновременно с появлением музыки в Древней Индии, Китае, затем Японии и в ряде других стран Восточного региона складывались представления о целях и задачах музыкального воспитания, которые выводились из аксиом метафизики и составляли единое целое с космологическими устремлениями к Высшему, Абсолютному первоистoku Бытия.

Так кварто-квинтовый круг с его 12 тональностями самостоятельно был введен на государственном уровне в качестве эталона гармонического существования в древнем Китае. Система 12 люй несет принцип безупречного взаимодействия. Само мироздание уподоблялось большому оркестру, где все должно было звучать гармонично. Считалось, что невозможно добиться «чистого» звучания человека, если по-разному настроены органы его тела.

Индийская астро-музыкальная система представляет собой соединение космического и социального порядка путем настройки каждого человека согласно музыкальным закономерностям. Она дошла до нас через труды Д. Радьяра «Магия тона и искусство музыки».

У древних славян былинный герой Садко — гуслир и купец - с помощью своих музыкальных способностей подчиняет себе Морского царя (символ глубинных сил бессознательного) и создает свой близкий мир, подобный космосу.

*Во своих палатах белокаменных
Устроил Садко все по-небесному:
На небе солнце - и в палатах солнце;
На небе месяц - и в палатах месяц;
На небе звезды - и в палатах звезды.*

Пройдя несколько тысячелетий, нить космологического значения музыки несколько потеряла свою яркость в нашем современном мире, но не исчезла.

Таблица соответствия нот и планет, цвета по радужному спектру и значения тональности

Тональ-ности	планета, мифологический образ и цвет	архетипическая идея и эмоциональная характеристика планеты	характеристика тональностей в музыкальной литературе	примеры классических музыкальных произведений
ДО	ЮПИТЕР: громовержец, царь богов ПУРПУРНЫЙ торжественность, достоинство	Общественное объединение, высота мысли, романтизм устремленность, уверенность, оптимизм, удача, справедливость и праведный гнев.	Торжественность, свобода, героика, патетика, общественное звучание, официальное признание, обычная жизнь, духовность в мире	Симфония "Юпитер" Моцарта, Большая симфония Шуберта, 5 симфония Бетховена, "Славя" Глинка, 2 концерт Рахманинова, Торжественная увертюра Сметаны, Революционный эпос Шопена
ДО # и РЕ Ь	ПЛУТОН: подземный мир и смерть, власть и богатство недр БАГРЯНЫЙ: страстность	Скрытые ресурсы, потенциал к трансформации, страсть и страдание, затопленные инстинкты, магическое, запредельное и сокровенное.	Углубленно-лирическая тональность, чувствительность (в миноре), важность (в мажоре).	Лунная соната Бетховена, Концертный эпос Листа, 7 симфония Прокофьева, Прелюдия ре-бемоль мажор Скрябина, "Комыбельная" и вальс сіs-moi op.64 Шопена
РЕ	МАРС: военный лидер и пастух, природная стихия огня и войны и контроль над ней КРАСНЫЙ: активность[4]	Веселее плодородие, разрушение и возрождение из пепла, воля личного "я", активность и инициатива, сила, смелость, решительность, радость, порыв и неистовство, напор и самоотдача.	Блеск, радость, страстность, лично-собственная, сияющая, сомненная тональность, проявление в мир. В миноре – роковой драматизм.	9 симфония Бетховена, 5 симфония Шостаковича, "Магнифика" Мендельсона, Трагическая увертюра Брамса, Реквием Моцарта
РЕ # и МИ Ь	СОЛНЦЕ: покровитель цивилизации и героев ОРАНЖЕВЫЙ энергия	Всехват жизни, полнота и совершенство, самобитность и достоинство, благодарность, великодушие, покровительствo, теплота.	Героика, величественность, тепло, комфорт.	Концертная симфония Моцарта, Героическая симфония Бетховена, Рейнская симфония Шумана, Революционный эпос Скрябина
МИ	МЕРКУРИЙ: вестник богов и проводник в мир инфи..... ЖЕЛТЫЙ: контакт охром, БЕЛЫЙ: потеря границ	Рациональная функция: энергия разума, интеллект и знания, открытость, переход границ, любопытство, контакт, переменчивость, игра, быстрота, легкость.	Свет, сияние, тепло; всепримиряющая тональность, покой, "свет смерти (бездны)"; поверхность, многообразие, многообразия.	Свет, сияние, тепло; всепримиряющая тональность, покой, "свет смерти (бездны)"; многообразие, поверхность, плорализм.
ФА	ВУЛКАН: кузнец и творец культуры ЛИМОННЫЙ: утонченность	Бог законов: мирных договоров и брака, партнерство, гармония, равновесие, защищенность, чувство меры, культура, творчество, эстетизм	Пасторально-идиллическая тональность, естественность, спокойствие, простота, мечты, нераздельность человека и природы, духовность природы.	6 симфония "Пасторальная" Бетховена; "Органные пасторали" Баха, "Осень" Вивальди, 1 соната "Музыка на воде" Генделя, 3 симфония Брамса, "Атассионата" Бетховена

ФА # и СОЛЬ Ь	ЦЕРЕРА: мать-земля и ее дети-растения ЗЕЛЕНЫЙ: охром.СЕРЫЙ естественность	ЦЕРЕРА: мать-земля и ее дети-растения ЗЕЛЕНЫЙ: охром.СЕРЫЙ естественность	Сухость, жесткость, духовность, мрачность статичность; в миноре спокойствие. В классике редко используется, но характерно для новатора-Скрябина.	Фа-диез-соната N1 Шумана; сонаты N4, 7, симфоническая поэма "Прометей", фортепианный концерт Скрябина. Соль бемоль: 3 экспромт Шуберта
СОЛЬ	ВЕНЕРА: звезда любви и красоты БИРЮЗОВЫЙ свежесть, нежность.	Природа, жизнелюбие, юность проявление чувств и эмоций, любовь, обаяние, мягкость, созидание, изобилие счастье, красота,довольствие, наслаждение, нега.	Веселая, безразличная, идиллическая; пассивное жизнеутверждение природы, природа в собственном смысле слова. В миноре – каментозная, грусть природы, эмоции.	"Музыка на воде" Генделя, 40 симфония Моцарта, 3 и 4 Бранденбургские концерты и менуэты Баха. Одна из самых часто встречающихся тональностей, Очень характерна для Вивальди.
СОЛЬ # и ЛЯ Ь	УРАН: бог ясного Неба, демиург ГОЛУБОЙ: удаленность, идеализм	Пространство, свет, мысль, дух; новое, неожиданное, оригинальное, резкость пере- мен, универсализм, свобода, альтруизм	Благородство, оригинальность, высокопарность свежести. Эти тональности редки для симфонических произведений.	Ля бемоль характерна для романтиков. В ней написаны 6 из 17 вальсов Шопена, фортепианные сочинения Шуберта. Соль бемоль: 2 соната Скрябина.
ЛЯ	ЛУНА: богиня материнства (рожающая Месяц) и счета времени СИНИЙ: отвлеченность романтичность	Преемственность существования (молоко — образ напитка бессмертия), Душа и ее память; внутренний мир; воображение, мечтательность, сентиментальность, грусть	Лирическая, лиричная тональность, душа. В миноре – душевные переживания, грусть. В мажоре – благородно-торжественная музыка: жизнь, проявленная в человеке.	7 симфония Бетховена, Итальянская симфония Мендельсона, полонез Отинского. Самая популярная тональность песенной лирики.
ЛЯ # и СИ Ь	НЕПТУН: морские боги УЛЬТРАМАРИН: трансцендентный	Непостижимый исток жизни, ритмы музыки, растворение, слияние, созерцание, тайна, вера, высшие идеалы, блаженство, эйфория, покой, вечность	Высшая любовь, ликующее признание, зенит счастья, лирика до страсти	1 концерт Чайковского, 6 Бранденбургский концерт Баха, 2 фортепианный концерт Брамса, 4 симфония Бетховена, 33 симфония Моцарта.
СИ	САТУРН: боги земли, времени и судьбы, предки ФИОЛЕТОВЫЙ охром.ЧЕРНЫЙ скорбь, тяжесть	Материя, ограничения, время, судьба, ответственность, гнет, концентриция, сжатие, достижение, результат, мертвое, застывшее.	Напряженно-драматическая и скорбная тональность сульбы и смерти, меланхолия, смирение, глубинная духовность.	6 симфония Чайковского, Неоконченная симфония Шуберта, 2 концерт Паганини, Особое значение имеет для Баха, а у Моцарта встречается редко.

Попытки сопоставления мифологического образа и цвета планет и характеристики тональностей представлена разработками Семира и В. Веташ в сборнике «МЕТАФИЗИКА МУЗЫКИ И МУЗЫКА МЕТАФИЗИКИ» Спб.2007. Авторы представляют сводную таблицу, в которой приводится соответствие нот и планет, цвет по радужному спектру и значение тональности из музыковедческой литературы. Для описания использовался главным образом мажор, значение которого проявляется более ярко. После трактовки приведены примеры наиболее известных произведений данной тональности. http://www.astrolingua.spb.ru/OBRAZMUZ/astromuz.htm#_ftn2

Возвращаясь к проблеме о смысле музыки, нельзя не сказать о другом мощном искусствоведаческом русле, связанном с простым объяснением: музыка придумана людьми для того, чтобы она им служила и в горе и в радости, сопровождая их праздники и будни, создавая эмоционально заряженный фон. Музыка — это язык эмоций, иногда очень сложных, с драматичными образами и их развитием. Этому языку нужно учиться. Это смысловое русло, конечно, ближе, понятней, родней. Оно задевает и тело, и душу. Почему она имеет такое влияние? Эта проблема решается, по-моему, несколько упрощенно. Авторы считают, что музыка через ассоциативные связи, через воспитание, через влияние звуковых волн на нервную систему вызывает резонансные реакции.

Музыка служит для передачи от человека к человеку информации, которая закодирована определенным образом. Музыкальный язык имеет свои шифры. Человек должен учиться разгадывать эти шифры.

Такой взгляд на музыку был очень популярен у советских исследователей музыкального восприятия. Так Ю.А. Кремлев в работе «О роли разума в восприятии произведений искусства» пишет: «Встает вопрос о реальном вторжении разума в художественное восприятие, то есть о том, как оно происходит на самом деле... В музыке с ее слуховыми образами нет ни слов-понятий, ни отчетливой предметности. При восприятии образов музыки пути деятельности разума особенно сложны и ветвисты. Необходимо переводить в понятия, осмысливать смутное, зыбкое, нередко крайне неопределенное».

Азис Салиев в книге «Человеческая психология и искусство» пишет, что «мыслительная содержательность инструментальных произведений очевидна из целого ряда аспектов. Прежде всего она явственно ощущается в том, что структуры произведений довольно отчетливо

отражают структуры умственных движений. Так, уже мотив, состоящий из нескольких тонов с одной лишь сильной долей и являющийся первичным целостно-выразительным образованием, сходен по своему строю с простейшей мыслью типа «Иван идет» или «Иван идет довольный».

Демагогическим рассуждениям о том, как правильно воспринимать музыку, противостоит научно-экспериментальный подход в исследовании музыкального восприятия. Проблемой этого подхода, к сожалению, является навязанная экспериментатором сетка категорий — эмоциональных состояний, в которых воспринимающий должен оценить музыку. Исследования Г. Кречмара, Л.Я. Дорфмана, В.П. Морозова по сути диагностируют способность понимать музыкальный язык в терминах дифференцированных эмоций. В.П. Морозов называет эту способность «эмоциональным слухом».

Для характеристики эмоциональной импрессивности, т.е. способности человека к адекватному восприятию эмоциональной информации, предложено понятие эмоциональный слух (Морозов, 1985, 1988, 1991, 1993, 1994). Если фонетический речевой слух обеспечивает способность человека воспринимать вербальное смысловое содержание речи, то эмоциональный слух (ЭС) — это способность к определению эмоционального состояния говорящего по звуку его голоса. В музыкальном искусстве ЭС — это способность к адекватному восприятию и интерпретации тонких эмоциональных оттенков музыкальных звуков.

Для оценки индивидуальных и типологических различий среди людей по степени развитости ЭС разработаны автором специальные психоакустические тесты, представляющие собой наборы эмоционально окрашенных фрагментов звуковой речи, пения, музыки, полученные с участием профессиональных актеров, певцов, музыкантов (Морозов, 1985, 1991, 1993, 1994; Morozov, 1996; Морозов, Жданов, Фетисова, 1991; Морозов, Кузнецов, Сафонова, 1994; Фетисова, 1991, 1994; Серебрякова, 1994, 1995 и др.).

В.П. Морозов

Вернемся к нашему образу ковра с двумя центральными основами, имеющими многочисленные пересечения. Музыка земная и музыка небесная гармонично вплетены в нем в картину мира далекого и мира близкого, мира Аполлона и мира Диониса.

§ 2.

Звучащий космос Бытия

Философия музыки в основу кладет положение о музыкальных законах как основных законах Универсума и музыки как эталона (камертона) в нравственной чистоте и гармоничном развитии человека в обществе.

Пифагор

Пифагор – мудрец и великий посвященный, создавший основания современной математики, астрономии, музыкознания, этики. Современники Пифагора относились к нему как посланнику богов на земле. Его называли и Пифием (дельфийским оракулом), и Аполлоном Гиперборейским, и Пеаном (врачевателем богов и человеческих душ), и одним из даймонов, населявших Луну, и олимпийским богом, явившимся к людям для их исправления. Пифагор был первым мыслителем, который, по преданию назвал себя философом, то есть «любителем мудрости». Он же впервые назвал вселенную космосом, то есть «прекрасным порядком». Мир как стройное целое, подчиненное законам гармонии и числа был основой его учения.

Пифагорейцам принадлежит учение о музыке сфер и о музыкальном звукоряде, отражающем гармонию Солнечной системы, где каждой планете соответствует определенная нота, а все вместе они создают интервалы музыкальной гаммы. Ими же положено и начало музыкальной психологии: музыка использовалась как средство воспитания и исцеления души и тела.

В книге «Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики» отдельная глава посвящена тому, как Пифагор пришел к учению о музыкальном строе, названном впоследствии пифагорейским. Этот отрывок из книги дает представление о том, как легко Пифагор переходил от практики к теории и наоборот. При этом талант его как великолепного эмпирика и ученого с системным мышлением божественен.

«Пребывая однажды в состоянии озабоченности и напряженного размышления, не сможет ли он придумать для слуха какое-нибудь подспорье, надежное и не вводящее в заблуждение, как, например, придумали для глаза измерение с помощью циркуля или правила и, конечно же, диоптры, для осязания – взвешивание на весах и систему мер, Пифагор, прогуливаясь возле кузницы, по какой-то счастливой случайности прислушался к ударам молотков, кующих железо на наковальне и издающих попеременно друг за другом гармоничнейшие звуки, кроме одного парного сочетания.

Он различил в них созвучие, возникающее при всех ударах, затем, на каждом пятом и каждом четвертом; промежуток же между двумя последними интервалами сам по себе не образовывал созвучия, но, вписываясь иначе в их отношение, довершал общее созвучие.

Радуюсь, словно догадка была внушена ему Богом, он вбежал в кузницу и, проделав самые разнообразные опыты, установил, что различие звуков зависит от массы молотков, а не от силы удара или от формы пятки у молотка и не от изменения положения железа, которое ковали.

Точно определив наклонение молотков и то, что наклонение их при ударе происходит совершенно одинаково, он удалился к себе домой и, привязав к одному единственному гвоздю, вбитому под углом в стену, четыре струны из одинакового материала и равного числа элементов, имевшие одинаковую толщину и направленные в одну сторону, расположил эти струны одну вслед за другой, подвесив к ним снизу разные по количеству грузы, но сохранив при этом совершенно равную их длину...

Усовершенствовав руку и слух на определении весов и звуков и открыв их соотношения, Пифагор искусно перенес общее для всех струн крепление с вбитого под углом гвоздя на ту часть инструмента, которую он назвал хордотонном, а необходимое натяжение струн, аналогично подвешиваемым тяжестям, производили теперь размеренно поворачивающиеся в верхней части инструмента колки...

Вот так, рассказывают, открыл Пифагор теорию музыкального искусства и, подчинив ее определенным законам, передал ученикам».

Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М., 2001, с. 244-249

Легенда ли это или реальный факт до конца не известно. К сожалению, ученики Пифагора часто увлекались красивыми образами в ущерб фактологической объективности. Здесь важно то, что в результате психологических и акустических экспериментов были найдены гармонические соотношения, позволившие заложить фундаментальные основы музыкального строя.

Кроме того, необходимо заметить, что субъективность и объективность в оценке музыкальных интервалов сосуществуют как равноправные эталоны. Избранным дается тонкий слух, способный тонко различать звуковые вибрации и частоту биений.

«Ведь музыка — не только логическое учение, но чувственное и логическое вместе; следовательно, тому, кто по-настоящему ею занимается, необходимо не упускать обе её стороны, ведущими же полагать чувственные явления, поскольку из них должен исходить разум. Геометр может беспрепятственно исследовать теорему, полагая окружность на доске ровной, и не заботиться о доверии к зрению относительно ровного, так как он исходит из логической материи. А музыкант не может должным образом изучить кварту, основываясь не на кварте, поскольку это сначала должно быть согласовано с чувством, а потом уже разум должен быть присоединён к выявленному, так что если это неправильно схвачено чувством, разум тоже окажется в заблуждении относительно истины».

ПОРФИРИЙ в Комментариях к «Гармонике» Птолемея

Пифагор мыслил космос как универсальный миропорядок. Все земное подчинялось этому миропорядку, как часть подчиняется целому. Законы акустики, открытые Пифагором, являются неким ключом к

законам более общего порядка, то есть космическим законам. Сам космический порядок был описан Пифагором удивительно точно, особенно если учесть несовершенство астрономической науки того времени.

«Пифагор открыл, что движение и обращение светил, слагающееся из их шумов, скоростей, величин, положений в созвездиях, упорядочены в отношении друг друга определенной музыкальной пропорцией.

Он же учил, что десять сфер движущихся тел отделены друг от друга гармоническими интервалами, скорость движения которых... пропорциональна расстояниям между ними и центральным очагом (Солнцем), причем движущиеся быстрее издают более высокие звуки, а движущиеся медленнее — более низкие. Будучи подчинены гармоническим пропорциям, эти звуки сливаются в музыкальной гармонии звучания, достойной слуху Пифагора. Остальные не воспринимают на слух эту гармонию, так как привыкли к ней с детства. Планеты движутся постоянно, тона их звучат одновременно, создавая благотворное согласие космических элементов...

Пифагор учил, что Солнце и другие звезды — боги, и в них преобладает тепло — причина жизни».

Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М., 2001, с. 239-240

Особое внимание Пифагор уделял этическим вопросам. Он активно применял полезный способ исправления человеческих нравов и образа жизни людей с помощью музыки.

*Яркой печаткой своей
ты стихиями космоса правишь;
О, снизойди же,
пролей свет на мистов во время молений!*

Пифагор. Заутренний гимн Аполлону

*Будь свидетелем тот,
кто людям принес тетрактиду,
Сей для бессмертной души
исток вековечной природы!*

Из клятвы пифагорейцев

*Юноша, ты же дерзай:
Род божественный есть и у смертных;
В чистых оракулах им открываются тайны природы.*

Пифагор. Золотые стихи

Фридрих Шеллинг

Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг – немецкий философ конца XVIII – первой половины XIX веков. Учась в Тюбингенском университете, Шеллинг размышляет над вопросами о сущности мира и о законах его развития. 16-летний юноша штудирует Канта, а в 18 — знакомится с Фихте и изучает его философию. В это же время Шеллинг пишет статью о Спинозе. Пытаясь понять и критически переосмыслить учение этих великих философов, Шеллинг приходит к мысли о создании своей философии. Она должна стать синтезом всего лучшего, до чего дошли его предшественники.

Как творческий синтез идей Канта и Спинозы возникает новый метод Шеллинга. Метод не в смысле методологии, метод как способ объяснения причины и путей развития мира. В своих «Мюнхенских лекциях» 52-летний Шеллинг подчеркивает, что этот метод — именно его находка, и что, открытый еще в юности, этот метод стал «душой» всей его системы. «Упомянутый метод свойственен именно мне, - пишет Шеллинг, - причем настолько естественно, что я даже затрудняюсь гордиться им как своим открытием; однако именно поэтому я не могу и допустить, чтобы его у меня украли или чтобы другой похвалялся, будто ему принадлежит открытие этого метода» (2, с.470).

Развитие мира в философии Шеллинга можно было бы представить в виде ступенчатой пирамиды, хотя это представление достаточно условно. Оно лишь наглядно показывает, что каждая высшая ступень развития предполагает в качестве основания более низкие ступени. Сама по себе идея не нова. Однако заслуга Шеллинга в том, что он охватывает в процессе становления «все, что каким-либо образом может стать предметом познания». В развитии мира, по Шеллингу, есть начало и конец. В начале и в конце развития лежит «бесконечный субъект». В отличие от фихтевского субъекта, Я в философии Шеллинга, - «бесконечный субъект, а именно: субъект вообще, поскольку он

— единственно непосредственно достоверное, но при этом бесконечный субъект, то есть такой, который никогда не может перестать быть субъектом, раствориться в объекте, стать просто объектом, как это случилось в системе Спинозы» (2, с.472).

Таким образом, для Шеллинга субъект — это не человеческое Я, а бесконечный субъект («субъект вообще»), то идеальное, которое присутствует и в природе, например, в качестве света, и у человека — в качестве мышления.

Продвижение к высшей ступени развития может происходить только благодаря движущей силе. В качестве динамического двигателя у Шеллинга выступает борьба двух противоположностей — субъекта и объекта. По мнению философа, «нигде, ни в одной сфере, нет только субъективного или только объективного, но всегда единство обоих». У субъективного всегда есть стремление познать, проникнуть в объективное. Однако, познавая, субъективное входит в объективное и лишает последнее самобытия. Шеллинг приводит пример: «То, что прежде, в предшествующий момент, еще было самосущим, материя и свет, будут в последующий момент лишь общими атрибутами некоего высшего третьего, оба вместе будут подчинены еще более высокой потенции» (2, с.481). Итак, метод Шеллинга основан на предпосылке, согласно которой все то, что на предшествующей ступени было еще положено как субъективное, на последующей само становится объективным, примыкает к объекту, чтобы «в конечном итоге возник совершенный объект, а в конце был бы последний, единственно остановившийся субъект, который уже не может стать объективным (поскольку уже в наличии не все формы)» (2, с.480).

Своей системе Шеллинг дает название - «реалистический идеализм». В «Мюнхенских лекциях» Шеллинг пишет: «По существу трудно было дать наименование этой системе, так как в ней содержались в скрытом виде противоположности всех систем. В самом деле, ее нельзя было назвать ни материалистической, ни идеалистической. Ее можно было бы назвать реалистическим идеализмом, так как идеализм основан в ней на реализме и выводится из реализма» (2, с.479).

Основные положения философии искусства в «Системе трансцендентального идеализма».

Каким образом происходит порождение человеком произведения

искусства? Каков механизм творческого акта? Эти вопросы подробно рассматриваются Шеллингом в Системе трансцендентального идеализма.

Существует природа (бессознательное) и существует свобода (сознательное). Законы природы раз и навсегда заданы, образуя гармонию мироздания. С помощью только сознания невозможно познание абсолютных истин или постижение гармонии бессознательной природы. Для этого необходимо особое состояние, а именно, когда наблюдается «тождество сознательного и бессознательного в Я и сознание этого тождества» (3, с.472).

Шеллинг задается вопросом: как же прийти к трансцендентальному объяснению такого созерцания, в котором бессознательная деятельность, как бы проникая в сознательную, достигает полного тождества с ней? «Прежде всего, - пишет Шеллинг, - сделаем предметом нашей рефлексии то, что деятельность должна быть сознательной. Однако сознательно создать что-либо объективное совершенно невозможно, между тем, здесь требуется именно это. Объективно лишь то, что возникает бессознательно, следовательно, подлинно объективное в данном созерцании не может быть привнесено в него сознательно» (3, с.473).

Итак, для создания произведения искусства необходимо, чтобы субъект познания осознал этот продукт единства природы и свободы, слияния сознательного и бессознательного, но «если Я осознает свой продукт, то две деятельности должны быть разъединены, ибо это необходимое условие сознательного продуцирования» (3, с.473). Как же разрешить это противоречие? Должна существовать точка, считает Шеллинг, где сознательное и бессознательное созерцание составляет единство. В этой точке «продуцирование не должно более представляться свободным». То есть, философ утверждает, что творение гения не является проявлением его свободы, ибо в состоянии порождения своего произведения он подчиняется законам абсолюта. Так Шеллинг пишет: «... интеллигенция не может приписать свободе то абсолютное соединение, которым завершается создание продукта, ибо вместе с завершением продукта устраняется всякое явление свободы; интеллигенция будет сама поражена и осчастливлена этим соединением, увидит в нем нечто вроде свободно дарованной милости высшей природы, позволившей ей сделать невозможное возможным» (3, с.474).

Шеллинг приходит к выводу, что есть абсолютное, в котором содержится общая основа предустановленной гармонии между сознательным и бессознательным. Рефлексивное постижение этого продукта синтеза природы и свободы возможно только избранными, наделенными этим даром от природы. «Постулированный нами продукт, - говорит Шеллинг, - не что иное, как продукт гениальности, или, поскольку гениальность возможна лишь в искусстве, произведение искусства» (3, с.475).

Действительно, бесчисленные отзывы о своем творчестве выдающихся композиторов, художников и поэтов свидетельствуют о том, что в акте творчества наблюдается некая несвободная связь с предустановленной гармонией. Достижение состояния слияния сознательного и бессознательного в творчестве принято называть катарсисом. Шеллинг называет это «чувством бесконечной гармонии», где снимаются все противоречия, где человек освобождается от страданий. Свобода непостижимым образом растворяется и как бы исчезает. Художник становится «подчиненным некой силе, обособляющей его от всех остальных людей и заставляющей его высказывать или изображать то, чего он и сам полностью не постигает, и смысл чего бесконечен по своей глубине» (3, с.476).

Естественным образом встает вопрос: можно ли научиться искусству, и каковы пропорции таланта и чисто технических навыков в произведении искусства? По мнению Шеллинга, для создания шедевров искусства необходимы и природная гениальность и мастерство, так как искусство является результатом двух различных деятельностей, а гений есть нечто возвышающееся над ними. «Если в одной из этих деятельностей, а именно в сознательной, следует видеть то, что принято называть искусством, но что в действительности является лишь частью его, тем, что совершается сознательно, обдуманно и рефлексивно, чему можно обучить и научиться, чего можно достичь с помощью традиций и упорной работы, то в бессознательном, также присутствующем в искусстве, следует видеть то, чему обучить невозможно, чего нельзя достигнуть трудом или каким-либо другим способом, что может быть только врожденным, свободным даром природы, и что мы одним словом называем поэзией в искусстве» (3, с.476-477).

Итак, подводя итоги, Шеллинг выделяет три основных особенности произведений искусства:

1. Основная особенность произведения искусства — бессознательная бесконечность (синтез природы и свободы). «Художник как бы инстинктивно привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок» (3, с.478). В качестве примера Шеллинг приводит греческую мифологию, которая, по его мнению, «бесспорно, содержит бесконечный по своей глубине смысл и символы всех идей», и которая возникла у определенного народа определенным образом, и «искать в этом преднамеренность совершенно невозможно».
2. «Художественное творчество всегда исходит из чувства бесконечного противоречия, следовательно, чувство, связанное с завершением художественного произведения, должно быть столь же бесконечным в своей умиротворенности, и это чувство должно перейти в произведение искусства» (3, с.478).
3. В произведении искусства бесконечное должно быть выражено в конечном. «Но бесконечное, выраженное в конечном, есть красота... там, где нет красоты, нет и произведения искусства» (3, с.479).

Отношение искусства к науке — специально рассматриваемый вопрос, который Шеллинг поднимает на страницах «Философии искусства» и в «Системе трансцендентального идеализма». По мнению философа, наука и искусство совершенно противоположны по своим тенденциям. Искусство неизмеримо выше науки. «Хотя наука в своей высшей функции ставит перед собой ту же задачу, что и искусство, для науки эта задача из-за способа ее решения остается бесконечной; это дает основание утверждать, что искусство служит прообразом науки, что оно достигло того, к чему наука только еще должна прийти» (3, с.481). Шеллинг считает, что в науке нет гениев. Задачи, которые доступны научным способам решения, неизмеримо ниже задач, решаемых с помощью гениального прозрения. По мнению Шеллинга, гравитационная система Ньютона — это не гениальное открытие, а совершенно обычный результат научного исследования, но открытие ее Кеплером — гениально. Гениальность может встречаться и у деятелей науки, но тогда они решают свою задачу средствами искусства.

Как же отличить гениальное решение в науке от негениального? Вопрос этот не находит полного решения у Шеллинга. Философ выделил лишь два обязательных условия:

1. идея целого должна предшествовать возникновению частей;
2. смысл открытия не полностью ясен и самому ученому.

Но «и эти основания могут оказаться обманчивыми». Окончательный вывод Шеллинга таков: «Гений отличается от всего того, что не выходит за рамки таланта и умения, своей способностью разрешать противоречие, абсолютное и ничем иным не преодолимое (3, с.482).

«ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА»

«Философия искусства» при жизни автора осталась неопубликованной. Однако сделанные слушателями записи его йенских и вюрцбургских чтений получили широкое хождение в рукописных копиях, повлияв на эстетическую жизнь как в Германии, так и за ее пределами.

Во введении к своей работе Шеллинг поднимает вопрос о роли философии в изучении искусства. При этом он отмежевывается от современных толкователей искусства, склонных любую проблему рассматривать в контексте истории эстетики. Приступая к курсу эстетики осенью 1802 года, Шеллинг писал Шлегелю: «...моя философия искусства есть скорее философия Универсума, нежели теория искусств, поскольку последнее есть нечто особенное — философия искусства принадлежит только сфере высшей рефлексии искусства; в философии искусства ни в коей мере нет речи об эмпирическом искусстве, но лишь о корнях искусства, каковы они в абсолютном, так что искусство всецело рассматривается с мистической стороны. Я буду выводить не столько искусство, сколько Единое и Все в форме и образе искусства. Легко понять, что Универсум, пребывая в абсолютном в качестве органического целого, так же пребывает в нем и как художественное целое и произведение искусства. Музыка, словесность, живопись — все искусства, как искусство вообще, имеют свое по-себе-бытие в абсолютном» (4, с.11-12).

Шеллинг не только ставит вопрос, почему искусство может быть предметом знания в философии, но и доказывает, что помимо филосо-

фии и иначе, чем через философию об искусстве вообще ничего нельзя знать абсолютным образом. Сам художник, по мнению Шеллинга, в преобладающем большинстве случаев творит, не отдавая себе отчета в процессе порождения своих творений. Процесс же порождения произведений искусства и основные универсальные идеи, лежащие в основе этого искусства, способен изучать только философ. «Философия относится к искусству как идеальное к реальному. Поскольку идеальное всегда есть высшее отражение реального, постольку в философе с необходимостью осуществляется высшее идеальное отражение того, что реально в художнике» (4, с.58).

Шеллинг постоянно подчеркивает, что философ не должен спускаться до роли методиста, занимающегося вопросами технического решения, - он должен заниматься «исключительно одними идеями». Шеллинг хорошо понимает, что знание этих идей не поможет в создании произведений искусства, так как философия «не может дать вкус, который даруется только неким богом, и не может наделить способностью суждения того, кому в этом отказала природа». Однако философия искусства нужна, так как, выражая в идеях то, что истинный художественный вкус созерцает в конкретном и чем определяется подлинная оценка, она помогает в создании настоящей науки об искусстве.

Метод, который Шеллинг использует в своей философии искусства, все тот же, что и во всей остальной его философии. «Тот самый метод, благодаря которому, мне до известной степени удалось в натурфилософии распутать хитросплетенную ткань природы и расчленить хаос проявлений, проведет нас по еще более запутанному лабиринту мира искусств и даст возможность пролить новый свет на его предметы», - пишет Шеллинг (4, с.61).

В каждом из искусств есть, по мнению философа, сторона реальная и идеальная. Но есть более высокие искусства, которые включают в себя в качестве реального и идеального более первичные по происхождению. Например, пластика есть воссоединение музыки (идеального искусства) и живописи (реального искусства).

Прослеживая искусство в каждой из его отдельных форм вплоть до конкретного, Шеллинг подходит к определению искусства еще и с точки зрения условий времени. «Если само по себе искусство вечно и необходимо, то так же и в его проявлении во времени нет случайности,

но присутствует абсолютная необходимость» (4, с.70).

Шеллинг выделяет в развитии искусства два периода — античное искусство и новое. Однако то абсолютное, что есть в каждом искусстве, не зависит от времени. Шеллинг полагает, что «вся поэзия есть творение одного и того же гения, который также и в противоположностях древнего и нового искусства лишь обнаруживает себя в двух различных ликах» (4, с.70).

«Философия искусства» включает в себя две части - «общую» и «особенную». В общей части рассматриваются вопросы конструирования искусства «вообще и в целом», а также материи и форм искусства. В «особенной» части исследуется «конструирование форм искусства в противопоставлении реального и идеального ряда». В этой части Шеллинг рассматривает три основных вида искусства — музыку, живопись и пластику.

Музыка как звуковая форма Универсума

В иерархии искусств музыка занимает у Шеллинга базовое положение. Она лежит в основании пирамиды искусств. «Музыка есть вообще неорганическая форма искусства», - считает Шеллинг. В философии Канта нет такой иерархии. Его три вида искусств — изобразительное, словесное и искусство игры ощущений — рядоположны. Последняя группа представлена музыкой, что есть, по мнению Шеллинга, «совершенно субъективная дифиниция» этого вида искусства. Его не удовлетворяет и роль, отводимая музыке Кантом, который говорит, что цель музыки — пробуждать ощущения. Это, считает Шеллинг, подходит к другим предметам, как то «к концертам обонятельных и слуховых ощущений».

Шеллинг считает законы музыки не только фундаментальными, базовыми для всех других видов искусств, но и делает попытку рассмотреть внутренние взаимоотношения основных составляющих музыкального искусства: ритма, гармонии и мелодии.

К исследованию музыки, равно как и других искусств, Шеллинг применяет свой оригинальный метод. Сначала выделяются реальное и идеальное основания музыки, а затем при взаимодействии этих двух

оснований, рождается нечто более высокое.

«Облечение единства во множество, или реальное единство, включенное в самую музыку в качестве особенного единства, есть ритм», - пишет Шеллинг. Ритм уже есть простейшая музыка. Шеллинг приводит примеры народов, где ритмическая музыка получила широкое распространение. Ритм есть «музыка в музыке и потому, в соответствии с природой этого искусства, господствует в нем», - замечает философ (4, с.198).

В качестве идеального основания музыки Шеллинг выделяет гармонию. Шеллинг иногда использует другой термин — модуляция. Впрочем, и этот термин не совсем его устраивает из-за многозначности толкования его в теории музыки. Термин же гармония у Шеллинга надо понимать не в смысле гармонической вертикали, одновременного созвучия нескольких тонов, а в смысле «музыкальной определенности тонов», их роли в общей ладовой организации.

«Из обоих единств, которые могут быть обозначены как ритм и модуляция, первое должно мыслиться как количественное, а второе — как качественное», - указывает Шеллинг (4, с.200). Взаимоотношения между ритмом и модуляцией (гармонией) могут быть различными. Если ритм подчиняет гармонию, то возникает один род музыки — античная или старая музыка, если же главенствующую роль играет модуляция — то это признак музыки нового времени. Так возникают «два вида музыки, в равной мере абсолютные, но тем не менее различные».

В поисках определения места и роли мелодии в музыке Шеллинг размышляет: «мелодия есть не что иное, как интегрированный ритм», но, может, мелодия есть «третье единство, в котором оба первых (ритм и гармония) приравнены друг к другу». Эта неуверенность возникает не случайно. Ведь это во многом вопрос культурных традиций, расставивших свои акценты в решении данного вопроса. Шеллинг приходит к следующему выводу: «Если мы будем иметь в виду сущность, то без сомнения, и гармония и мелодия суть вся неделимая музыка, если же мы будем держаться формы, то наш ответ совпадет с проблемой античного и нового искусства вообще» (4, с.204).

Шеллинг проводит аналогию между тремя видами искусства (музыкой, живописью и пластикой) и тремя основаниями музыки (ритмом, гармонией-модуляцией и мелодией). «Ритм представляет му-

зыкальный элемент в музыке, модуляция — живописный, мелодия — пластический» (4, с.200).

Определив место ритма, гармонии и мелодии внутри самой музыки, Шеллинг делает попытку понять и объяснить эти элементы через законы Универсума (Космоса). Так как музыка представляет собой чистую потенцию, то естественнее всего связать ее с движением. Это мы и видим в философии Шеллинга. Он пишет: «Музыка делает наглядной в ритме и гармонии форму движения небесных тел... В связи с этим, музыка есть то искусство, которое более других отмечает материальное, ведь она представляет чистое движение, как таковое, в отвлечении от предмета и несется на невидимых, почти духовных крыльях» (4, с.206).

Шеллинг сокрушается о том, как мало и неправильно были поняты идеи Пифагора о музыке сфер. Все его учение, по мнению Шеллинга, пытались представить чисто эмпирически, а именно, что большие небесные тела своими быстрыми движениями должны были вызывать звучание, и эти звуки должны были созидать созвучную гармонию, построенную согласно музыкальным соотношениям тонов, так что солнечная система уподоблялась семиструнной лире. Однако такое толкование взглядов Пифагора не отражает его истинной сути, считает Шеллинг. «Пифагор не говорит, что эти движения вызывают музыку, но что они сами суть музыка. Это исконное движение не нуждалось ни в какой внешней среде, при посредстве которой оно становилось бы музыкой, оно было ею в себе самом» (4, с.206-207).

В своей философии Шеллинг приводит поэтический образ: «Небесные тела парят на крыльях гармонии и ритма; то, что называется центростремительной и центробежной силой, есть не что иное, как — второе — ритм, первое — гармония» (4, с.208).

Всеми вышеизложенными положениями определяется место, которое должна занять музыка в общей системе искусств. «Музыка должна стать наивысшим и наиболее общим началом, в котором все, что есть беспорядочного в конкретном, непосредственным образом разрешается в чистый разум» (4, с.208).

Все основные идеи Шеллинга относительно музыкального творчества нашли отклик у самых различных музыкальных исследователей. Здесь можно встретить развитие идеи о бессознательности творческого процесса (Дж. Годвин, Т.В. Адорно, Р. Арнхейм, Л. Феррара и

др.). Музыка при этом представляется как отражение идеальных сил Космоса. Так Рудольф Штайнер пишет: «Задача музыки — воплотить дух, который дан человеку. С повседневным физическим миром, предстающим нашим чувствам, музыке делать нечего. Ей также нечего делать с нашей мыслью. Конечно, мы можем начать думать о музыке в процессе слушания, но когда начинаем думать, перестаем слушать» (18, с.68).

Сократ говорил: «Музыкант — это тот, кто от чувственно воспринятых гармоний переходит к гармониям сверхчувственным, умопостигаемым и к их пропорциям. Если применить эту меру к Шеллингу, ясно, что мы имеем дело не только с философом, но и чутким музыкантом.

ЭТИЧЕСКИЕ ВЫВОДЫ ИЗ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

Единство мира и Бога должно быть восстановлено. К этому единству ведет и в нём завершается откровение Бога. Вся история, взятая в целом, есть это развивающееся откровение. Лишь в новом соединении с Богом начинается вечная блаженная жизнь или царство духов.

Участие в этой блаженной жизни нельзя понимать как личное бессмертие. Всякое личное самостоятельное «я» (Ichheit) греховно в этой своей отдельности, и по самому понятию своему является конечным или смертным.

По Шеллингу, философия как философия, т.е. как понятийное постижение, есть конечное, относительное, рефлексивное только познание, и ей поэтому никогда не стать общезначимой для обыденного сознания. Искусство же, напротив, будучи средоточием эстетического созерцания, которое имеет значение субстанциальной основы всякого сознания, доступно и близко каждому человеку. «Нет спора – философия достигает высочайших высот, – заявляет Шеллинг, – но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основываются извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование» (3, с.396)

Литература:

1. Шеллинг Ф.В.Й. К истории новой философии (Мюнхенские лекции) / Шеллинг. Соч. В 2-х тт., т. 2, М., 1989.
2. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе / Шеллинг. Соч. В 2-х тт., т. 2, М., 1989.
3. Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма / Шеллинг. Соч. В 2-х тт., т. 1, М., 1987.
4. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966.
5. Штайнер Р. Сущность цвета и тайна радуги. М., 2009

§ 3.

Звучащий Космос и
Живая Этика

Преломление лучей — эти звуки входят
в оркестр музыки сфер.
Можно представить кристальность тонкости
с мощью вихря.
В мозгу есть центр, называемый колоколом,
как резонатор, он собирает симфонию мира
и самую глубокую тишину
способен превратить в грозный аккорд.
Сказано — «Имеющий уши да слышит».

Листы Сада М. Озарение. II. IV. 7

Образы русской души навеяны произведениями Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова. В них много вопросов, надрыва, сомнений. И вдруг – Николай и Елена Рерихи – абсолютное владение собой, ясное понимание целей, философская созерцательность и неуемная активность, реализованная в создании нового гармоничного мира. «Рерих видит, вернее, хочет видеть в жизни только гармонию. Только тишину, извечную радость покоя и пробуждения природы» (4, с. 17).

Имена Елены Ивановны и Николая Константиновича Рерихов в истории культуры обычно стоят рядом как нерушимый союз двух духовных лидеров, подвижников и философов, донесших до человечества сокровенное учение Гималайских Махатм. В этом союзе осуществилась целостность мировосприятия - мужское и женское слились в духе. В их семье на первый план выдвигаются мысли о всеобщих, всемирных путях развития культуры, о приближающемся всеобщем кризисе, о судьбах человечества, о новых путях его развития.

По утверждению Елены Рерих, книги Живой Этики (Агни-Йоги), религиозно-философского учения, претендующего на синтез всех йог и религий, были написаны в результате «бесед» с Махатмой Мория. Елена Рерих утверждала, что методом яснослышания получала от Махатмы Мория послания, которые были изданы серией из 14 книг, составляющих учение.

Об Агни-Йоге Е.И. Рерих писала:

«Внимательный читатель с первых же книг мог составить себе ясное представление об этом высоконравственном и жизненном Учении. Именно жизненном, ибо, как и все моральные Учения всех народов и всех веков, Учение Живой Этики есть, прежде всего, Учение Жизни, и потому, как и все они, оно имеет единую всеобъемлющую задачу научить людей мудро и достойно проходить земной путь, принося труд и совершенствование на Общее Благо. Каждое Учение Жизни, как таковое, охватывает все жизненное строительство, и потому Общее Благо есть цель его» (1, 66).

Этому новому миру, который видят Рерихи, созвучен только язык проповеди, молитвы, гимна. «Понятно, если вас наполнила высшая форма мысли, то вы вступаете в сотрудничество с Высшим Сознанием. Разве не чудесно иметь в вашем сознании прекрасную мысль, что вы сотрудничаете с Прекрасным, с Высшим? В этом сознании ваша мощь, ибо в час непосредственного приближения к Высшему вы создаете что-то достойное эволюции, для будущих жизней. Вечен Зов устремляться к этому достижению. В этом Зове выражен закон Прекрасного!» (2, с. 44).

«Мысля о творчестве, надо признать наибольшее, наисветлейшее и наисвязующее» (2, с. 76). «В осознании предметов лежит гармония их» (2, с. 91).

Рерихи - последовательные эволюционисты даже на уровне восприятия. Размышляя о восприятии, Н.К. Рерих обращает нас к широкому пространственно-временному контексту. В каждом явлении он видит и прошлое и будущее. «Странны такие противоположения (прошлого и будущего). Кто обернут лишь к прошлому, а кто только смотрит на будущее. Почему же не мыслится синтез, связывающий одну вечную нить знания?» (2, с. 166). «Учение Жизни, преподавая великие основы Мироздания и Этики, освещает их со всех углов и попутно расставляет вехи, иначе говоря, указывает направление эволюции» - писала Е.И.Рерих. (1, с.66)

Николай и Елена Рерих проповедуют новый путь человечества – к свету, к идеалу. Они дают главный рецепт: **«Чистое искусство — достоверное сообщение лучезарного явления Духа. Через искусство имеете свет».** (Листы Сада Мории. Зов. Нью-Йорк. Январь 1)

И конечно, прошлое и будущее сливается в этом призыве: **«Изначала пророки прикасались к звучанию и цветению. Древнее учение о звоне полно значения. .. Цвет и звук — Наша лучшая Трапеза».** (Листы Сада М. Озарение. II. III. 1)

Здесь и космос, и небесная радуга, и музыка сфер.

Община. 42

Истинно, вот опять сходят струи Космоса на готовую Землю, вот почему ценно знание духа.

Это небесная радуга, отсвеченная в каплях земной росы. Разве не делит свет знание духа? «Materia Lucida» для дикого духа курчавый хаос, но для знающего духа это арфа света. Как чеканные струны, стремятся волны светонесущей материи, и дух созидает из них тайнозвучные симфонии. Между мирами, как нити, протянута «Materia Lucida». Только непомерная дальность сливает волны нитей в вибрацию небесной радуги.

Стремление к проповеди мира, истины, прекрасного, к высотам сознания – основная черта Рериха-моралиста. «Мир. Истина. Прекрасное» — девиз Рериха, которым он подписывал многие свои произведения. «Разве не подскажет прежде всего просветленное сознание, что «мы» сильнее, нежели «я»? Вы не убоились сотрудничества. Этим опять

сопричислили себя к истинному воинству эволюции» (2, с. 71).

«Ведь когда-то нужно покинуть звериные привычки. Ведь сердце-то тоскует по храму прекрасному, по Иерусалиму Небесному, по Светлому Китежу и по всем горным Обитателям Духа» (Рерих) (2, с. 77).

И опять звучат призывы Агни-Йоги: «Чистым помыслом строй гармонию духа», «созвучие камертона побеждает хрипоту человеческой немощи», «рогатое мышление не даёт птицам запеть, но Мой поход лишь под песню», «будьте как луч солнца и песнь птицы» (Листы Сада Мории).

Листы Сада Мории. Зов. 1922 Февраль 16

Чистые мысли музыки помогают передаче тока.

Молимся звуками и образами красоты.

Ум и сердце не борются только плывя океаном творчества.

И птица духа трепещет от дуновений гармонии.

И сталь слова сверкает от горнила правды.

Рерихов отличает абсолютное стремление к гармонии в собственном существовании и в существовании всего человечества. «Человечество все-таки, хотя и медленно, идет к гармонии... гармония, гармонизация центров есть выявление деятельности во всей ее мощи, во всей ее ясности и убедительности. Познавая, чего мы хотим, мы слагаем все наши центры в одно напряжение и даже преодолеваем все установления рока. Но дух-то наш знает лучше всего, где правда. И каждый наш поступок оценен духом воистину» (2, с. 90).

Идеальный образ гармонии сложен из «низа» и «верха», из прошлого и будущего. Точнее, из воли и стремления от низшего к высшему, от прошлого к будущему. «Чудо творится среди жизни, среди действия, среди напряжённой гармонии».

История, прошлое в символических формах предстает в его литературных и художественных творениях. «Мечта, обращенная в прошлое» — основной стимул творческой мысли Рерихов. «Первозданные истоки бытия» для Рерихов не темно-уродливы, но прекрасны, это – ступень к грядущему, к истинному золотому веку. Пантеизм, ощущение всего сущего как сущего, одушевленного, единого - органическая основа мировоззрения, определяющая и формы отражения мира.

Община. 162

Старая легенда говорит: с дальнего мира пришёл посланец, чтобы дать людям равенство, братство и радость. Люди давно забыли песни и омертвелись ненавистью.

Посланец изгонял темноту и тесноту, поражал заразу и строил радостный труд. Утихла ненависть, и меч посланца остался на стене. Но все были молчаливы и не умели запеть. Тогда посланец собрал маленьких детей и увёл их в лес и сказал: «Ваши цветы, ваши ручьи, ваши деревья. Никто не пошёл за нами, я отдохну, а вы наполнитесь радостью». Так начались робкие прогулки по лесу. Наконец самый маленький остановился на поляне и засмотрелся на луч Солнца. Тогда жёлтая иволга начала свой призыв. За нею малыши зашептали и скоро радостно зазвенел: «Наше Солнце!» Вереницей вернулись дети на поляну, и зазвучал новый гимн Свету. Посланец сказал: «Люди запели, настал срок».

Воспевание труда – одна из главных тем творчества Рерихов. К духовным высям человек может прийти через труд, который сливается с песней.

Община. 153

Истинный музыкант не думает над каждым пальцем, вызывающим звук, только ученик считает годные пальцы. Истинный сотрудник не думает о намеренном применении качеств труда. Музыка сфер сливается с песней преуспевания труда.

Община. 224

Твердили — умеете найти радость в вечной работе и в вечном дозоре. Вы слышали музыку и пение в Нашей Общине. Нужно рассматривать их как часть работы. Обычно люди при звуках впадают в психическое бездействие и даже не могут рождать образов. Это происходит от привычки понимать отдых как оцепенение. Можно привыкнуть пользоваться искусством как конденсацией сил. Не только возвышенные деятельности, но и обострение сил даёт произведение красоты. Но это положение нужно принять сознательно и научиться пользоваться эманациями творчества.

Можно ли мыслить построение общины без кристаллов звука и цвета? Поистине, это будет кротовая нора! Носители звука и цвета

должны принести в общину сосуд нерасплёканный. Знание и творчество будут Амритой Общины.

Мысль о единстве в гармонии, о красоте аккорда, о единении в созвучном пении разных голосов, по сути – космологическая резонаторная концепция, на которой строится вся этическая культура Востока.

Этика, которую проповедовали великие учителя, сегодня звучит набатом и призывает народ к строительству новой жизни. «На космической дороге с двухсторонним движением происходят процессы и события, смысл которых не всегда улавливает человеческое сознание, хотя все происходящее, как ни странно, касается его материи, его духа, его бытия. Все проходит через сердце, главный энергетический центр человека, где сосредоточено его сознание, где звучат иные миры и где, как в самом космосе, совершается великое творчество человеческого духа и бытия» (6, с.95).

Литература

1. Рерих Е.И. Письма. Том VII. М.: Международный Центр Рерихов, 2007
2. Рерих Н. Путь жизни. М., 1990
3. Рерих Н. Цветы Мории. М., 1988.
4. Полякова Е. И. Рерих. М., 1973.
5. Учение Живой Этики. Объединенные сайты сибирского рериховского общества <http://sibro.ru/>
6. Шапошникова Л.В. Держава Рерихов: Сб.ст. В 2 т. Т2. – М.:МЦР, 2006

Заключение

Вслушайся чутко в голоса всего сущего. Через это ты постигнешь отдельные его свойства. Поняв – полюби широкой любовью всё сущее. Приобрети больше глубоких знаний.

Воспитай в себе до предельных размеров понимание гармонии и красоты. С любовью, знанием и красотой иди к людям, объединяй их. Строй с ними жизнь светлую, бодрую, полную неустанного труда и радости. В этом великом творчестве ты овладеешь неиссякаемыми новыми источниками сил и знаний. А, стремясь познать сокровенные тайны природы во имя общего блага, ты будешь тем самым выплачивать свой долг.

Идя этими путями, ты овладеешь тремя великими ключами КРАСОТЫ, ЛЮБВИ и ЗНАНИЯ. Ими ты откроешь двери входа, ведущего к светозарным источникам божественной истины.

Сумей овладеть этими ключами.

Е.И.Рерих. Три ключа

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Музыка

Научный редактор

Н.Л. Нагибина

Технические редакторы

Л.И. Буяновер, М.Л. Нагибин

Корректор

Л.И. Буяновер

Верстка и дизайн

М.Л. Нагибин



ИЗДАТЕЛЬСТВО

IIDP

Москва, iidp@yandex.ru

Психология искусства

Музыка



В книге представлен космологичный взгляд на психологию музыкального искусства. Современные эксперименты подтверждают теоретические и практические положения древних мыслителей Востока и Запада о предрасположенной гармонии бытия как противоположности хаоса. В музыкальных законах заложен код миропорядка – гармонии и дисгармонии. Отдельные исследования посвящены понятию «Психическая энергия». Анализируя результаты, авторы делают вывод: психическая энергия связывается в сознании людей с рациональным началом, ассоциированным с мыслью и иррациональным, ассоциированным с любовью. Такие выводы подтверждают многочисленные высказывания пророков и мыслителей как древнего, так и современного мира. Книга написана доступным языком и будет полезна всем, кто интересуется проблемами искусствознания, психологии, физиологии, медицины и философии.

