



МОСКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ПСИХОАНАЛИЗА
International Institute of Differential Psychology

ПСИХОЛОГИЯ И ИСКУССТВОЗНАНИЕ
исследование творчества и
творческой личности

Материалы международной конференции

Берлин-Москва
2012

ББК 88.4 85.313

УДК 159.9 371

**Психология и искусствоведение:
исследование творчества и творческой личности
Материалы международной конференции**

Научный редактор
доктор психологических наук, профессор
Нагибина Наталья Львовна

ISBN 978-5-98079-867-3

Темы конференции охватили широкий спектр проблем искусствоведения и психологии: особенности междисциплинарных проблем на стыке психологии и творчества, стратегии восприятия произведений искусства, творческие стили, новые технологии, направленные на решение профессиональных задач в деятельности людей творческих профессий, условия воспитания творческой личности и коррекция личностных проблем с помощью арт-терапии.

В дизайне обложки использована картина Сальвадора Дали
«Взрывающаяся рафаэлевская голова»

Верстка и дизайн *Нагибин М.Л.*

ISBN 978-5-98079-867-3

© International Institute of Differential Psychology, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	6
Психотип и творческий стиль	
<i>Климовицкий А.И.</i>	
К проблеме построения типологии творческой личности композитора.	10
<i>Чугунов Ю.Н.</i>	
«Прометей» Александра Скрябина (по материалам исследования «Скрябинская Москва»)	26
<i>Грекова Т.Н., Нагибина Н.Л.</i>	
Скрябин и Рахманинов: два психотипа – два стиля	35
<i>Еремеева Ж.В. А.Шенберг.</i>	
«Шесть маленьких фортепианных пьес» op.19: приоритеты формообразования и психотип композитора	46
<i>Масленникова А.В.</i>	
Дали и Ван Гог. Два мастера – два мира – один психотип	55
<i>Ильясов И.И.</i>	
Сопоставление познавательных стилей в подходе Р. Стернберга и системы познавательных типов в Психокосмологии	68
<i>Плюсов И.И.</i>	
Sternbergs typological conception and Psychocosmology	72

Методологические проблемы исследования музыкального языка

Зубарева Н.Б.

К построению модели звуковой организации «палеомузыки». 78

Подоплелова Ю.Г.

К сравнительному анализу стиховой и музыкальной интонации камерно-вокального произведения 90

Хоменя А.А.

Культурно–психологические горизонты интерпретаций Четвертой симфонии А.Брукнера 101

Арт-терапия

Быкова И.В.

Библиотерапия как эффективный метод психологической поддержки, коррекции и лечения 116

Горбунова Е.Н.

Сказкотерапия. 139

Лободинская Е. А.

«Нейробиология музыкального восприятия и музыкотерапия (по материалам немецких изданий)» 159

Особенности воспитания и обучения творческой личности

Дауэнхауэр И.

Роль родителей в воспитании творчески одаренных детей . . . 180

Артемцева Н.Г. Колесниченко В.Ю.

Факторы самореализации креативной личности 191

Кусаинова М.А.

К построению программ личностно-ориентированного обучения. 200

Огаркова Ю.Л.

Методики предметов “Мастерство актера” и “Сценическая речь” русской психологической театральной школы для повышения успешности профессиональной самореализации личности . . 207

Титов А.В., Титова Ж.Г.

Самопознание как один из основных аспектов саморазвития. 217

Титов А.В., Титова Ж.Г.

О психологии актерского мастерства 222

Яник И.П.

Самореализация личности ученика в системе дополнительного образования 230

Новые психокоррекционные арт-технологии

Греков И.В.

Настольная психологическая игра “Мастер двух миров”. 242

Нагибина Н.Л., Намазбаева Ж.И., Ниетбаева Г.Б.

Ритмоорганизация национальной казахской музыки и орнамента как основа для создания программ релаксации. 266

Дауэнхауэр Д., Дауэнхауэр И., Масленникова А.В., Нагибина Н.Л.

Психическая энергия и Сурат Шабт Йога: от «Я» - к Вселенной. . 270

Заключение 290

Введение

В сентябре 2012 г. в Московском институте психоанализа состоялась Международная научная конференция «Психология и искусствоведение: исследование творчества и творческой личности». В ней приняли участие как известные ученые, так и аспиранты и докторанты.

Цель конференции: поиск путей развития современного искусства и искусствоведения, выявление возможностей пересечения и взаимовлияния психологии и искусствоведения, обсуждение актуальных проблем, связанных с задачами модернизации системы подготовки специалистов творческих профессий нового поколения. В оргкомитет конференции вошли известные ученые: доктора искусствоведения, специалисты в области психологии музыки Зубарева Н.Б., Климовицкий А.И., доктора психологических наук - Ильясов И.И., Нагибина Н.Л. Темы конференции охватили широкий спектр проблем искусствоведения и психологии.

Одной из центральных на конференции стала тема «Психотип и творческий стиль». Какое основание психологической типологии станет наиболее удачным для искусствоведческой типологии, какие стилевые характеристики авторского почерка есть производные от личностных особенностей – эти и аналогичные вопросы решались в рамках данной тематики. В статьях А.И. Климовицкого («К проблеме построения типологии творческой личности композитора»), Т.Н. Грековой и Н.Л. Нагибиной («Скрябин и Рахманинов: два психотипа – два стиля»), Ж.В. Еремеевой («А.Шенберг. «Шесть маленьких фортепианных пьес» ор.19: приоритеты формообразования и психотип композитора») с разных точек зрения

рассматриваются методические проблемы оценки стиля композитора, предлагаются конкретные исследовательские программы. Исследование А.В. Масленниковой («Дали и Ван Гог. Два мастера – два мира – один психотип») – попытка на конкретных примерах описать особенности крайней экстравертности и крайней интровертности в рамках одного психотипа (в системе Психокосмология). Статья Ю.Н.Чугунова – размышления об уникальной способности А.Скрябина воспринимать высотность звука и тембр в цвете и реализации свето-звукового произведения «Прометей».

Методологические проблемы исследования музыкального языка в самых разных контекстах стали центром исследовательских работ. Новый интересный подход к проблемам музыкального языка и моделирования представлен в работе Н.Б. Зубаревой («К построению модели звуковой организации «палеомузыки»). Автор решает задачу «воссоздания незасвидетельствованного состояния звукового строя музыкального языка на стадии его зарождения».

Ю.Г. Подоплелова совместно с Н.Б. Зубаревой предлагают оригинальный синтетический подход в сравнительном анализе стиховой и музыкальной интонации, «учитывающий закономерности обоих составляющих элементов и их взаимоотношений» («К сравнительному анализу стиховой и музыкальной интонации камерно-вокального произведения»).

Стилистика исполнителей рассматривается в особенностях интерпретаций. Эта линия исследований ярко и свежо прозвучала в работе «Культурно–психологические горизонты интерпретаций Четвертой симфонии А.Брукнера» (А.А. Хоменя).

Тема арт-терапии стала особенно популярной в последнее время. В работе конференции особое внимание было уделено библиотерапии и сказкотерапии как эффективным методам психологической поддержки, коррекции и лечения (И.В.Быкова, Е.Н. Горбунова). Лободинская Е. А. сделала интересный обзор по материалам современных немецких изданий «Нейробиология музыкального восприятия и музыкотерапия».

Творческость - личностная характеристика, которая проявляется в том, что творческое начало вкладывается во все виды деятельности, во взглядах на мир, в выполнении любого дела, в стремлении к самосовершенствованию и совершенствованию окружающей среды. Очень важно, чтобы к творческому человеку подходили как к общественно-значимой ценности, учитывая все возможные грани его таланта. Одной из важных тем конференции стало обсуждение особенностей воспитания и обучения творческой личности.

Современная педагогика сталкивается с проблемой учета личностных особенностей в обучении творческим (и не только творческим) специальностям. В связи с этим, интересно познакомиться с исследованиями, направленными на создание программ личностно-ориентированного обучения и воспитания (И.Дауэнхауэр, В.В.Колесниченко, М.А.Кусаинова, И.П. Яник). Интересные программы по развитию актерских способностей предлагают А.В. Титов, Ж.Г. Титова и Ю.Л. Огаркова.

Читателям предлагаются лучшие исследования и разработки, представленные в рамках конференции.

Ректор Московского института психоанализа Л.И.Сурат

Психотип и творческий стиль

К проблеме построения типологии творческой личности композитора¹

Климовицкий А.И.

Российский институт истории искусств,
СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова

Санкт-Петербург, Россия

В решении обозначенной в заглавии задачи одним из важнейших этапов становится выявление таких *групп* творцов (в нашем случае композиторов), объединение в которые очерчивает содержательное пространство проблемы, определяет модус описания, ее эвристический потенциал. Среди таких групп выделяется *бинарно-оппозитивная* пара, обеспеченная возможностью полноценной реализации своего функционального статуса. Это позволяет определить пару как минимально достаточную единицу для построения типологии *творческой личности композитора*.

¹ Здесь использованы работы автора этих строк: Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979; С 176. Климовицкий А. Шостакович и Бетховен. (Некоторые историко-культурные параллели) // Традиции музыкальной науки. Сб. исследовательских статей / Ред.-сост. – Л.Г.Ковнацкая. Л., 1989. С. 177-205

Пара, как культурно-исторический феномен, разомкнута и подвижна, она складывается на базе множества оснований, по которым ее составляющие «тяготеют» друг к другу равно как и друг от друга «отталкиваются» в силу общего (или близкого) гена культурной и музыкальной наследственности. Потенциально существует возможность включения каждого субъекта из образующих ту или иную пару одновременно в множество других, и *валентность* их (не имеющая оценочного характера) одна из существенных характеристик типа творческой личности.

Некогда Г.Малер заметил, что композитор, создающий «... такое большое произведение, что в нем действительно отражается весь мир... – *только инструмент, на котором играет вселенная*»² (курс. мой – А.К.). Сквозь призму этой емкой метафоры в «*инструментостроении*» отчетливо видится созидательная роль Природы, Истории, Культуры, Традиции. Метафора Малера (продолжим ее) концентрирует внимание на определенных *конструктивных особенностях и выразительных возможностях «инструмента-творца»: его темброфонических ресурсах* (=эмоционально-психологическая амплитуда), диапазоне (=потребность в запечатлении различных по природе и масштабу явлений самого широкого круга или, напротив, локальных), технической подвижности (тип эмоциональных и психологических реакций, формы творческой активности), *интенсивности звучания тех или иных регистров* (отзывчивость к разным спектрам действительности) – все, что с виртуозным блеском использует такой совершенный «Исполнитель» как Вселенная.

Сквозь призму этой и теперь уже другой малеровской метафоры – «...*не ты сочиняешь, тебя сочиняют...*» творческая личность художника видится как один из важнейших узлов механизма «культурной памяти» (М. Бахтин) в процессе социально-исторического развития. И так же, как согласно М. Бахтину, «жанр всегда живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое,

²Малер Г. — Мильденбург А. Письмо от 18 июля 1896 //Густав Малер. Письма. Воспоминания. - М.: 1964. С. 201.

свое начало», творческая личность живет в настоящем, в своем времени и его проблемами, но в ней всегда значимы архетипические черты, иначе – художник «помнит свое прошлое, свое начало»³.

Ниже – опыт конструирования-описания двух такого рода пар.

1. Моцарт - Бетховен

Моцарт и Бетховен – первые мифы музыки Нового времени, носители мощной культурной энергии. Оба при жизни они были признаны великими композиторами, при жизни стали собирать – их рукописи, письма, документы как реликвии.

Моцарт и Бетховен с парадигматической отчетливостью воплотили противоположные типы творческой личности. Их отличают национально-культурные корни (Моцарт связан с австрийской культурой, Бетховен – с немецкой), воспитание, тип музыкальной наследственности, отношение к традиции, жанровые предпочтения, формы творческой активности, характер воздействия на творчество последующих поколений, культурное назначение и культурное поведение, фундаментальные особенности творческого процесса.

Судьба «подыграла» тринадцатилетнему Бетховену, подарив ему переживание музыки Моцарта и явление Моцарта-творца если не как темы своей жизни, то ярчайшего ее события: в 1783 году К. Неефе, учитель Бетховена, опубликовал заметку, в которой среди прочего писал о своем ученике: «Из него несомненно вырастет второй Вольфганг Амадей Моцарт, если он будет продолжать так же, как начал»⁴. Комментируя эти строки, Л. Кириллина пишет: «...Неефе вряд ли мог иметь в виду ранний дебют

³Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 121.

⁴Цит. по: Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т./ Л.В.Кириллина. – М., 2009. С. 66.

как таковой – здесь с Моцартом соперничать было невозможно <...> Мечту о повторении судьбы концертирующего по всей Европе «чудо ребенка» оставил к этому времени и отец Бетховена. Поэтому, вероятно, Неефе подразумевал именно масштаб композиторского дарования своего ученика. И в этом отношении заманчивая идея сделаться «вторым Моцартом» не в качестве эпитета, а в качестве достойного преемника (и даже соперника) могла быть заложена в сознание Бетховена тем же Неефе»⁵.

Свидание с Моцартом, ради чего Бетховен, «шестнадцатилетний подросток-провинциал» (Л. Кириллина) отправился в Вену, состоялось, однако учеником Моцарта он не стал⁶ – описание их встречи существует в нескольких версиях и все они никак не документированы, все суждения по этому поводу имеют не более, чем предположительный характер⁷. Одно несомненно: место Моцарта в жизни Бетховена – исключительное.

Первое, особенно активное общение с музыкой Моцарта пришлось на юные годы: Бетховен был «воспламенен» новым миром чувств, новым строем музыки Моцарта, расковавшей затаенные силы его природы»⁸. Но таково уж было свойство природы Бетховена: кумир невольно становился для него соперником. И духом соперничества, соревнования окрашено все, что для Бетховена связано с именем Моцарта – его искусство, находки, открытия. Этот мотив в мироощущении Бетховена А. Эйнштейн, известный моцартовед, определяет как «обязан превзойти Моцарта»⁹. С большей или меньшей актуальностью в разные годы, психологической остротой и творческими последствиями Моцарт прошел через всю жизнь Бетховена.

⁵Там же. С. 67.

⁶Там же. С. 68.

⁷Что с исчерпывающей основательностью продемонстрировала Л.Кириллина.

⁸Schidermair L. Der junge Beethoven. Leipzig- 1925. S. 225.

⁹Эйнштейн А. Моцарт. М., 1977. С. 409.

Не только своим искусством, но и всем обликом Бетховен провозгласил новую эпоху, для которой творчество и мировосприятие художника стало центром его деятельности, а самоутверждение нормой художественного бытия. Выражая свой мир с невиданной ранее категоричностью, он и творческий процесс построил на совершенно новых основах, не имевших очевидного прототипа во всей предшествовавшей истории.

Универсальность творческой личности, мышления Бетховена, осуществившего грандиозный синтез наиболее ярких тенденций и направлений искусства своих предшественников, амплитуда его художественных и исторических интересов беспрецедентны. Например, с глубоким интересом отнесся Бетховен к иноземным фольклорным мелодиям Северной Африки, записанным аббатом Фоглером, видя в них не курьез или к недоразумению, а явлению иной культуры¹⁰. Такой неугасимой потребности в расширении художественного кругозора не знал ни один композитор. Моцарт с исключительной легкостью откликался на новое в искусстве или отстранялся от него, если оно было ему чуждо. Бетховен же стремился к новому в самых необычных, даже чуждых его стилю проявлениях, и чем оно необычнее, тем настойчивее осваивал его композитор. «Моцарт, писал Б.Асафьев, мог в столь короткий срок сделать так много только потому, что он ... принимал многое в готовом виде, ... беря за точку отправления не момент изобретения, а ... отбора из общественного и нового художественного синтеза... Моцарт строил новые системы доказательств, а не новые миры»¹¹. Бетховен, продолжая мысль Асафьева, строил новые миры.

Но резче всего отличие Бетховена от композиторов прошло-

¹⁰Об этом см.: Конен В. Значение вневосточных культур для музыки XX века (к постановке проблемы в историческом плане) // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 2 1975. С. 397.

¹¹ Асафьев Б. Моцарт и современность // Б.В. Асафьев. Избр. труды. Т.4. М., 1955. С. 380.

го проявилось в его отношении к традиции. Если традицией и изначальноным единством с социальным окружением, глубинной и нерасторжимой связью с цехом собратьев по искусству определялась ориентация жизни и деятельности композиторов прошлого, то феномен Бетховена возник прежде всего как протест индивидуальности против авторитетов – религии, власти, профессиональной традиции. Он был первым, кто стал творить не по заказу, не «на случай». Его великие предшественники создавали музыку, исходя из представления, подкрепленного практикой своего времени, что произведение создается для однократного исполнения. Ревниво относясь к своей профессиональной репутации среди современников, они не были озабочены своей репутацией перед потомками.

Моцарт был далеко не безразличен к успеху своих сочинений, но ему нужен был успех сегодня, а не завтра. Поэтому он стремился не нарушать сегодняшних «правил» (конечно же нарушал, но непреднамеренно). Он ориентировался на них, ибо, выполнял заказ, ими же продиктованный, не считал себя вправе быть «не таким, как все». «Музыка Моцарта, являясь музыкой всех умов и сердец его времени, не знает границ между “я” и “не я”... Он сочинял музыку для всех и у всех в душе звучащую»¹²

Для Бетховена же «быть лучше» означало непременно быть «не таким, как все». Ощущение им своей исключительности могло опираться на конкретные обстоятельства, выделившие его из ряда «собратьев по цеху». Это – небывалая в среде музыкантов «панорамность» его мировосприятия, исключительная художественная впечатлительность и отзывчивость, способность к активной внутренней ассимиляции разнообразнейших впечатлений, преобразуемых в невиданно широкий фон творческого процесса, трагический недуг, который, казалось бы, должен был навсегда закрыть композитору путь к творчеству. Противоречия

¹² Асафьев Б. Моцарт и современность // Б.В. Асафьев. Избр. труды. Т.4. М., 1955. С. 380.

властных творческих импульсов и колоссальной творческой потенции (свойств личности), с одной стороны, и почти неодолимого препятствия к творчеству (надвигавшаяся глухота), с другой, видимо, и вызвали к жизни идею Преодоления и кристаллизовали ее в ежечасном выковывании героического характера. И факта своего подвига Бетховен не мог не осознавать. Самоосознание подвига способствовало конфликту Бетховена с тем, что привычно объединяется понятием «традиция». Видимо, традиция олицетворяла для него некий – предустановленный порядок, уже в силу самой предустановленности обреченный в сознании композитора на разрушение.

Современники и воспринимали творчество Бетховена как воплощение дерзости и вызова традиции, освященным бесспорными авторитетами, как воплощение стихии мятежа. В императивности, максималистском самоутверждении и волеизъявлении, мощи и убеждающей властности творческой мысли, в стремлении охватить весь мир своим умозрением – и подчинить себе, своей жесткой логике и изнутри идущей волевой целеустремленности сознание слушателей, и титанической способности музыкального внушения, с откровенным недоумением и опаской отмечаемыми в Бетховене, последние усматривали едва ли угрозу самому существованию искусства. Эти же свойства бетховенской музыки с поклонением принимали Лист и Берлиоз, Гофман и Вагнер, аналитически обосновывал Асафьев, рассматривая феномен Бетховена в контексте социальных потрясений, формировавших искусство нового времени и творца нового типа. «Подвиг Бетховена – гигантский охват жизненных явлений и мироздания в музыке, но шел он к этому через самоутверждение...»¹³. И можно легко представить, что руководило композитором, начертавшим на титульном листе одного из

своих произведений вместо обычного «сочинение» «творение Л. Бетховена». Ибо себя он ощущал прежде всего Творцом.

Однако всякое творение как процесс – преодоление сопротивляющегося материала. И трудно назвать другого художника, которому идея Преодоления была бы столь же близка даже в узкобиографическом плане. Идею Преодоления можно назвать «психологической доминантой» Бетховена. Именно она стимулировала поиск Бетховеном новых форм композиторского труда – таких, письменная работа, что заняла совершенно особое место.

Творческая жизнь Бетховена протекала в эпоху все большего размежевания композиторского и исполнительского труда – процесса, неслучайно шедшего параллельно интенсификации нотопечатания. В этом – отражается глубинная переориентация европейской музыкальной культуры, вытеснившей цельного человека, инстинктивно подчинявшегося хранимой коллективной памятью традиции, и «разъявший» единый творческий акт – с его установкой на ценность спонтанного самопроявления – на области композиторского и исполнительского творчества.

Сам выдающийся исполнитель и импровизатор, Бетховен в своих творениях значительно меньше подвержен воздействию исполнительских импульсов, чем большинство его предшественников. Постоянный и крайне нетрадиционный контакт с издателями и, вследствие этого, ориентация на бытование собственных произведений в нотопечатном виде, неумолимо вели композитора к все более значительному выдвиганию на первый план в творческом процессе письменной работы. Впервые в истории – он не композитор *мастер*, исполнивший очередной заказ, нотный текст которого часто – лишь необходимое подспорье для единственного исполнения, а композитор-*творец*, нотный текст для которого – главный и объективированный результат творческого труда, ориентированный на самостоятельную ценность каждого отдельного

¹³ Асафьев Б. Музыка французской революции // Б.В. Асафьев. Избр. труды. Т. 4. М., 1955. С. 378.

произведения, гарант его сохранности – *навечно*.

Категории «далекого будущего», «вечности» были чрезвычайно актуальными в формировании бетховенской модели художественной ценности. Его творчество явилось первой кульминацией в развитии одной из ведущих тенденций музыкальной культуры – к полноте композиторского контроля над музыкальным произведением. Такие реликты импровизационной культуры в творчестве Баха, даже Моцарта как принципиальная возможность бытования произведений, рассчитанных на известную свободу их интерпретации, несовместимы с типом личности творца, явленным культуре и истории Бетховеном.

Оставляя все меньше возможностей для исполнительской «достройки» своих произведений, Бетховен провозгласил абсолют «авторского права», регламентирующего во всех деталях исполнительское бытование произведения. В стремлении к безраздельному контролю над произведением, а через него – к абсолютной духовной власти над слушателем, он принимал на себя всю полноту ответственности за дерзновенные цели и задачи, которые он ставил в своем творчестве. И трудно назвать рядом с ним кого-либо, для кого максималистская идея преодоления была бы столь адекватной. В этом Бетховен удивительно далек от своих гениальных предшественников, ощущавших свой дар – как Дар свыше.

Это не могло не привести к перераспределению привычных для композиторского творческого процесса ролей рационального и интуитивного: в творческом процессе Бетховена рациональное начало играет несравненно более важную роль, чем у его предшественников.

Для предшественников Бетховена нотная запись была обычно фиксацией готовых решений, что и обусловило практически отсутствие черновиков в их наследии, для Бетховена она воплощала реальность самого творческого акта, в процессе которого опробовались, испытывались и выверялись, корректи-

ровались и созревали замыслы. Потому Бетховен и обратился к принципиально новой форме творческой работы – к черновым эскизам: таковых сегодня насчитывается свыше 7500 учтенных листов. Он первый среди композиторов, «записывающих» свой творческий процесс: «...большую часть сознательной жизни Бетховен провел с карандашом или пером в руках»¹⁴.

Между тем, ни у кого из предшественников Бетховена нет черновых эскизов. И известные моцартовские слова: «...сочинено уже все, но еще ничего не записано» ни при каких обстоятельствах не произнес бы Бетховен. Напротив, его словами могло бы стать: «записано многое, но еще ничего не сочинено»¹⁵. Зато Моцарт никогда не произнес бы слова чрезвычайно важного для Бетховена признания: «...Я ничего никогда не пишу подряд, без перерыва. Я всегда работаю над несколькими вещами одновременно, принимаясь то за одно, то за другое»¹⁶. Моцарт после вынужденного перерыва не продолжал ранее начатое, произведение, а часто оставляя значительные его фрагменты, начинал тут же другое, с тем чтобы уже без перерыва его закончит – «подряд», «нота за нотой». Тогда как Бетховен «обстоятельность и достаточную продолжительность работы над музыкальным произведением считал ее одним из условий ее действительной плодотворности»¹⁷. И даже беловые рукописи Бетховена несут на себе следы непрекращающихся поисков «лучшего».

Сравним два знаменитых самонаблюдения: Моцарта «музыкальные идеи идут неизвестно откуда и куда»¹⁸ и Бетховена

¹⁴Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Исследование и расшифровка Н.Л. Фишмана. М., 1962. С. 23. Далее – Книга эскизов

¹⁵Там же. С. 22.

¹⁶Цит. по: Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы Бетховенского стиля. М., 1932. С. 301.

¹⁷Книга эскизов. С. 30.

¹⁸Асафьев Б. (Глебов И.) Процесс оформления звучащего вещества // De Musica. Сб. статей. Под ред. Игоря Глебова. Пг. С. 145.

«когда я пишу инструментальную музыку, то целое всегда стоит перед моими глазами»¹⁹). За ними – два противоположных типа творческого процесса. Моцарт признается, что его произведение *возникает* в самом процессе работы, импульсы которой далеко не всегда контролируются светлым полем сознания. Бетховен не может начать работу, не представив себе *целое*.

Целое как перспектива, определяющая самое общее направление композиторской мысли, условие возникновения и реализации замысла у каждого художника. Различна степень воздействия этой перспективы на процесс работы. Однако, одно дело *целое* как наиболее устойчивые типовые модели, другое – как модели принципиально индивидуализированные, вызванные к жизни «стремлением подчинить звучащее вещество суровым наказам композиторского воображения» (Б. Асафьев). При всей своей уникальной тематической изобретательности Моцарт в подавляющем большинстве случаев не выходил за рамки исторически сложившихся типов произведения (его жанра, регламентировавшего особенности формы (от структуры цикла – до характера интонационно-тематического развития отдельных частей и их разделов и т. д.).

Исходя из первого типа *целого*, предшественники Бетховена, приступая к работе, представляли будущее сочинение не более конкретно, нежели своего рода вариацию на устойчивую и каноничную жанровую модель. Они могли творить, отталкиваясь от той или иной *детали* ее, от частного, и шаг за шагом продвигаться от частного к целому – «нота за нотой», «подряд».

Исходя из второго типа его типа, Бетховен не мог приступить к детали, не представив предварительно *целое* как неповторимо индивидуализированное, определяющее индивидуальность и характерность его деталей. Отсюда – новый, «аналитический» подход к самому материалу, продиктовавший и новый тип работы – с черновыми эскизами.

Бетховен создает индивидуальные *типы* тем, «уникализирует» их вплоть до таких, которые не следовали бы ни одному из бытовавших в его время жанровых прототипов. Моцарт превосходно слышал целое, Бетховен это целое заново выковывал. Индивидуальная драматургия каждого конкретного сочинения Моцарта легко ладилась с типовой схемой формы, тогда как для большинства сочинений Бетховена характерна борьба драматургии со схемой. Наконец, Бетховен – впервые явил собой феномен сознательного выковывания собственного стиля: в сознательной борьбе с каноном, противостоянии традиции он сознательно стремился не повторить уже однажды сознательно найденные идеи и решения, но всякий раз искал идеи и решения принципиально новые. И бетховенские эскизы – при адекватном прочтении – рассказывают об этом не только с убедительностью подлинника, с беспристрастностью и точностью документа, но одновременно и с экспрессивной интонацией свидетеля-участника драмы, еще не остывшего от накала пережитых потрясений.

Открыв для себя значение эскизов-черновиков, Бетховен оказал решающее воздействие на культуру и технику композиторского труда последующих столетий: и дело не в том, в какой мере реально представляли потомки как работал Бетховен и чем были его эскизы. Но впервые пережитое Бетховеном напряженное отношение к традиции, стало нормой «художественного поведения» большинства композиторов последующих поколений, а впервые поставленная им задача – в борьбе с музыкальной инерцией стремиться к максимальному выражению своего «я», как и открытое им средство ее творческого осуществления – работа «с пером и бумагой», оказались для них актуальными.

В своем удивительном диалоге Моцарт и Бетховен предстают как два совершенных инструмента Вселенной, сотворенных согласно законам Музыки Универсума.

¹⁹Л. ван Бетховен – Г.Ф. Трейчке, март или начало апреля 1814 // Письма Бетховена. 1812-1816. Сост., авт. вступ. статьи и коммент. Н.Фишман. М., 1977. С. 195.

II. Бетховен - Шостакович

Продолжая метафору Малера (композитор – «инструмент, на котором играет вселенная»), можно сказать, что в типологически сходных культурно-исторических ситуациях Вселенная создает «инструменты», которые, при всей их неповторимости, являются «родственными». Бетховенская традиция, разумеется, не единственная, питающая художественный мир Шостаковича – достаточно назвать имена Баха, Моцарта, Малера, Глинки, Чайковского, Мусоргского. Но даже при такой богатой родословной, «избирательное сродство» Бетховена и Шостаковича имеет особую означенность. Оно не считается с самоочевидными фактами хронологии, бесстрастно разводящей Бетховена и Шостаковича по своим столетиям и эпохам. «Избирательное сродство» Бетховена и Шостаковича имеет принципиально надличностный характер: Традиция отметила их общим геном «музыкальной наследственности», история и культура обеспечила типологически сходными ситуациями, природа наделила рядом близких черт. Отсюда – уникальная взаиморезонантность историко-культурных феноменов Бетховена и Шостаковича, демонстрирующая созидательную мощь и неизбывность Традиции, совершенство творчества Истории и Культуры. Связи, пролегающие *между* искусством Бетховена и Шостаковича, по своему характеру двусторонние, обоюдонаправленные и их объединяющие: именно *между*, а не только *от* Бетховена к Шостаковичу.

Оба композитора жили и творили в переломные, критические моменты истории, судьба выдвинула их на авансцену в эпохи грандиозных социальных потрясений, оба пережили величайшие в истории человечества войны: Бетховен – наполеоновскую эпопею, Шостакович – Великую Отечественную. Осмысление обоими этих событий имело глубокие творческие последствия.

Оказавшись свидетелями сходных по типу социально-политических потрясений в близкие по возрасту периоды своего жизненного пути, они в известной мере сходно и восприняли их.

Из под пера Бетховена выходят такие по-шостаковически публицистические по чувству момента произведения, как Героическая, Пятая, «Военные» симфонии Шостаковича отличаются бетховенской обобщенностью, философичностью мысли, символической значимостью значений.

Множество стимулов художественного формирования Бетховена и Шостаковича определяется установкой на контакт с массовой аудиторией. Оба ознаменовали своим творчеством грандиозную революцию в сфере музыкального языка, открыли дорогу в профессиональное искусство революционно-площадному фольклору, ритмам массовых шествий, пафосу коллективизма, небывалой экспрессии коллективного чувства-переживания. Но говорили они с демократической аудиторией языком, отнюдь не всегда ей доступным. Подтверждение тому – факты восприятия и оценки творчества Бетховена и Шостаковича современниками. Почти никто не ставит под сомнение их музыкальный дар, профессиональное мастерство, тогда как осуждается и не принимается их художественная позиция, путь, по которому шли оба мастера.

И Бетховен, и Шостакович были истинными «властителями дум». Они захватывали слушателей силой самоутверждения, властной волей, неудержимой фантазией, сложностью напряженных драматических перипетий, возвышенностью речи, исполненной ораторского пафоса и духа страстной проповеди, мужеством и прямоотой, с которой воплощали свое личное отношение к миру, художественным и гражданским бесстрашием в оценке событий современности.

Жизнь обоих композиторов – пример исключительной стойкости, мужественного преодоления страданий, верности своему назначению. Они – прежде всего, симфонисты, именно в этом жанре себя выразившие с наибольшей полнотой. Но судьба оперного жанра в их творчестве также в чем-то схожа. Обоих влекла театральная музыка, они охотно и успешно работали в разных ее областях. У обоих, помимо созданных оперных про-

изведений (Бетховен – «Фиделио», Шостакович – «Нос», «Леди Макбет»), внушительный список по разным причинам нереализованных оперных замыслов.

Они прошли сходную эволюцию, оба знали свой «героический» период, их творчество позднего периода было воспринято современниками как явление принципиально новое, связанное с углублением созерцательно-лирического начала, обостренным психологизмом, с особой ролью камерного стиля.

Творчество позднего Бетховена демонстрирует могучий дар аккумуляции истории всей музыкальной культуры как внутренне неоднородного, многосоставного и диалектически противоречивого единства. Эта аккумуляция способствовала утверждению новой бетховенской концепции целостности: она обеспечена не поиском «единственно возможного» способа реализации идей, а единством художественной традиции.

Но это единство оказывается объектом исканий и позднего Шостаковича. Поэтому сознательная причастность Бетховена и Шостаковича Традиции становится механизмом интеграции их текстов, границы которых устремляются к границам музыкально-исторического универсума и в пределе совпадают с ним.

Множество идей Бетховена тематических, фактурных, формообразовательных, концепционных – были подхвачены и развиты Шостаковичем. Неоднократно прибегал он и к цитированию бетховенской музыки.

А. Шнитке заметил, что в моменты, когда у Шостаковича «образы личного музыкального прошлого встречаются ... с образами из истории музыки, возникает поразительный эффект объективизации, приобщение индивидуального ко всеобщему, и этим решается величайшая жизненная задача художника – влияние на мир через слияние с миром»²⁰ Бетховенские реминисценции в последних сочинениях Шостаковича – это и «слияние с

миром», это и символы Истины и Вечности.

Здесь представлены две *пары*, объединившие трех композиторов: Бетховен входит в обе. Рядом с Моцартом подчеркивается противоположность типов их творческих личностей, рядом с Шостаковичем – общность.

Необходимость разработки принципов *типологии творческой личности композитора* очевидна: за этим – возможность приблизится к пониманию механизмов воздействия гениальных творцов на новую композиторскую практику в связи с типами и формами проявления композиторского сознания в аспекте «*избирательного сродства*». Творчество великих мастеров последующих поколений, отмеченных общим со своими предшественниками «*геном музыкальной наследственности*», важнейшая и одна из самых интенсивных форм его бытования «в большом времени» (Д.С. Лихачев). Ибо каждый из представителей новой генерации непременно выступает как *толкователь, интерпретатор* творчества своих предшественников, неизбежно обнаруживая новые, дотоле неведомые грани их творческого мира и превращающий их – уже через собственное творчество – в новую реальность, «открывая» то, что в них всегда присутствовало, но скрыто, потенциально.

При таком подходе отчетливо видится *вероятностная* природа самого феномена *творческий мир композитора*, его принципиально разомкнутый, движущийся и в этом движении неожиданный для самого себя, себя узнающий и познающий, раскрывающийся, обнаруживающий свои возможности и потенции, а потенции превращающий в реалии.

²⁰Шнитке А. Круги влияния // Д. Шостакович. М., 1976. С. 226.

«Прометей» Александра Скрябина (по материалам исследования «Скрябинская Москва»)

Отрывки из книги Чугунова Ю.Н. «Это - город контрастов».
Скрябинская Москва. – М: Композитор, 1999 с.

Чугунов Ю.Н.

Московский государственный университет культуры и искусств
Российская академия музыки им. Гнесиных

Москва, Россия

Последние несколько лет жизни Александр Скрябин живет почти постоянно в Москве. Несмотря на относительное благополучие этого периода своего московского бытия, Скрябин, наконец, обрел славу, к которой всегда так стремился, соединился с любимой женщиной, боготворившей его, не испытывал особых материальных затруднений, на него накатывала изредка волна депрессий. Творца, постоянно находившегося в потоке музыкальных и другого рода идей, возникавших в глубинах его сознания, у которого перед внутренним взором проносились красочные фантастические картины, болезненно ранило любое вторжение пошлого быта в его иррациональный духовный мир. При его обостренной впечатлительности многие моменты жизни, другому доставившие бы минимум хлопот, а то и удовольствие, причиняли ему прямо-таки настоящие физические страдания, вырастая до гипертрофированных размеров. Подруга его

юности, в которую он был влюблен в далекое время учебы в корпусе, вспоминает:

«-Как у вас хорошо! Душа отдыхает! ... Нет, - вдруг порывисто сказал он, вскакивая со скамеечки, - я так измельчал за последнее время! Я так обмещанился! Я сам беспрестанно ловлю себя на таких мыслях, которые раньше были мне совершенно чужды: например, я вижу хорошо одетого человека, и у меня вдруг мелькает мысль: а сколько стоит его шляпа или пальто; наверное, дорого, и, наверное, у него была сцена с женой за то, что он тратит. Обедаю я где-нибудь, ем что-нибудь вкусное, начинаю мысленно рассчитывать: сколько это может стоить, если сделать для нашей семьи, и т.д. Ведь это ужасно! Это совершенно другой я! Я сам это чувствую и не могу прогнать этих вопросов, это какие-то цепи, которые меня сковывают! - В голосе его было столько страдания, что у меня больно сжалось сердце.

А. Н. вдруг вскочил, сел за рояль и разразился таким бурным потоком страстных, рыдающих звуков, что мы все замерли; эта буря перешла в тихую, нежную жалобу.

- Простите, я вас расстроил, ну я лучше уйду! - сказал он, вдруг остановившись и увидя, что глаза у мамы полны слез.

Мама остановила его за руку:

- Нет, нет, Саша! Вас судьба наградила таким даром, что Вы не имеете права ни на что роптать! Что все эти житейские дразги перед одним мгновением, перед одной искрой этого дивного, небесного огня!! То все так мелко, так преходяще, так низко. Копошится где-то там, в болоте... - мама сделала жест рукой, Саша поймал ее руку и поцеловал.

- Вы правы, Елизавета Алексеевна, дорогая! Я чувствую в себе такой свет, такой огонь! Я должен принести его людям! Должен! - Он весь загорелся, глаза блестели, как звезды... - Да!... Но вот эти цепи! И теперь еще... - он вдруг замолчал, точно спохватившись, и стал тихо, задумчиво перебирать рукой. Вот именно - «Прометей», — подумала я. Мне стало еще более понятно, почему он

так любил это свое произведение: каждая его нота, каждый знак были написаны кровью его бедного сердца, которое безжалостно терзали даже не могучие орлы, а простые, злые вороны!...» (3, 45).

Такие резкие переходы от приступов меланхолии к воодушевлению были для него в высшей степени характерны. Мрачные мысли не задерживались надолго в его голове.

Последние несколько лет жизни Скрябина известны нам более подробно благодаря Леониду Леонидовичу Сабанееву, близко сошедшему с композитором в это время (с 1910 по 1915 годы). Встречаясь со Скрябиным с 1912 года чуть ли не ежедневно, кроме, разумеется, периодов отсутствия его в Москве, и обладая очень хорошей памятью, Сабанеев оставил нам бесценный документ в виде воспоминаний, в которых подробно изложено содержание его бесед со Скрябиным, высказывания композитора почти обо всех своих произведениях, наблюдения за его бытом, окружением. Без преувеличения можно сказать, что книгой этой пользовались все музыковеды нашей страны, писавшие о Скрябине, причем пользовались часто совершенно безвозмездно, без указания источника. Книга издана в 1925 году тиражом 2000 экземпляров и, естественно, давно уже стала библиографической редкостью, так как ни разу не переиздавалась. Сабанеев же, после того как эмигрировал во Францию в 1926 году, попал в число запрещенных авторов, что и оправдывало в какой-то мере анонимное использование его наследия многочисленными нашими музыковедами. Вот выписка из списка адресатов, выпущенных в 1965 году писем Скрябина:

«Сабанеев Леонид Леонидович (р. 1881) - композитор, музыкальный писатель и критик. Ученик С. И. Танеева. Автор ряда статей и книг о Скрябине. В своих работах много писал о мировоззрении Скрябина, зачастую приписывая композитору свои домыслы. Вместе с Б. Ф. Шлецером (поступавшем так же) содействовал созданию ложных взглядов на объективное значение творческого наследия композитора. С 1926 г. - эмигрант» (умер Сабанеев в 1968 году - Ю.Ч.) (4, 653).

Книгу эту я перечитывал неоднократно - она есть в моей библиотеке. Могу заверить, что ничего подобного в ней нет и в помине. Есть сдержанная ирония по отношению к философским воззрениям композитора со стороны «позитивиста» (так Скрябин называл Сабанеева — представителя материалистического мировоззрения); есть огромная добросовестность в стремлении как можно полнее и точнее восстановить все высказывания Скрябина. В юбилейном сборнике статей, посвященных столетию со дня рождения композитора, оценка деятельности Сабанеева на уровне скрябиниады выдержана в гораздо более пристойных тонах (во всяком случае, уже много ссылок на него), хотя и далека от полной объективности. Возможно, к следующему круглому скрябинскому юбилею сделают еще один шаг в сторону реабилитации выдающегося музыковеда.

«Прометей», или «Поэма огня», был закончен летом 1910 года в имении Марк, близ станции того же имени по Савеловской железной дороге. Это последнее крупное оркестровое произведение, которое Скрябину удалось завершить. Почти сформировавшийся в голове замысел «Предварительного действия» остался лишь в эскизных черновых набросках (54 страницы), на основе которых Александр Немтин воссоздал (вернее, создал) партитуру этого грандиозного произведения (в 3-х частях).

«Прометей» - это уже совсем близко от «Мистерии», - говорил Скрябин. Образ «Прометея-Люцифера», дух огня, «творческий дух», тот самый, который все творит, определил направленность всего творчества композитора последнего периода. «Сатана - это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте — это принцип активности, движения», — говорил Скрябин. Эта идея в различных вариантах воплощена в фортепианных произведениях прометеевского и постпрометеевского периодов: в Шестой, Седьмой, особенно в Девятой сонате, в поэмах, прелюдиях.

2 марта 1911 года «Прометей» был блестяще исполнен Кузнецким. Партию фортепиано, играющую очень важную, даже

главенствующую роль в партитуре, исполнял автор. Трудно, видимо, говорить об успехе премьеры; скорее, слушатели и критики были ошеломлены, подавлены титанической мощью этой разбушевавшейся музыкальной стихии. Наиболее восприимчивые критики (Сабанеев, Конюс, Каратыгин) уловили и «пленительную, порой зловещую силу» (Конюс) и новаторство, недоступное толпе. Но понять, разобраться до конца, проникнуться этой музыкой смогли не многие. Удивительное стремление вникнуть в сложный мир Прометея явили англичане, которые в 1913 году дважды в одном концерте прослушали произведение, предварив концерт лекцией-разбором - его устроили музыковед, поклонница Скрябина Роза Ньюмарч с дирижером Генри Вудом.

Настало время сказать несколько слов о «цветном слухе» композитора, разговоры о котором не умолкают до сих пор. Известно, что Скрябин впервые задумал связать свою способность созерцать, вернее, чувствовать цвет в звуке, в тональностях, именно в «Прометее». Цвето-световое исполнение «Прометея» так и осталось одним из многих невоплощенных дерзких замыслов композитора и, по-видимому, еще не скоро сможет реализоваться; возможно, что и не сможет никогда, хотя в партитуре световая строчка и была зафиксирована. Те исполнения «Прометея» со светом, которые были осуществлены у нас и за рубежом, не имеют ничего общего с тем, что было задумано автором. Идея связать звук со светом исходила из общего положения Скрябина о синтетическом искусстве, которая так и осталась в его мечтах. Общеизвестно, что в своих истоках искусство было синкретическим: сливалось воедино слово, музыка, пластика (мимика, танец), а также скульптура и живопись. Впоследствии искусства обособились, и каждое, развиваясь по своим законам, получило самобытность. Но и наряду с отдельными видами искусства продолжают сегодня существовать союз музыки и слова, музыки и танца. Ближе всего к «видимой музыке» подошел балет. Музыка, выраженная движением, жест, как продолжение музыки в соеди-

нении со световыми эффектами, существует давно. Скрябин шел дальше, соединяя в своем сознании каждый цвет с определенной тональностью. Явление это, называемое синопсией или синтезией, довольно редкое среди музыкантов, но не исключительное: Лист, Берлиоз, Римский-Корсаков, некоторые современные композиторы в той или иной степени обладали таким слухом. Скрябин же, всегда идущий в своих дерзаниях до конца, воплотил это свойство в своем творчестве. Так появилась световая строчка «Прометея», которая должна была исполняться на специально сконструированном для этой цели инструменте - свето-цветовой клавиатуре. При жизни Скрябина не суждено было «увидеть» в цвете «Прометея» в силу технической невозможности осуществить такое исполнение. Последующие попытки слишком далеки были от того, что было задумано композитором. Почти все они сводились к проекции на экран, против чего Скрябин изначально категорически возражал. Ему виделись «образы светов» - молнии, лучи, туманы, облака, огненные языки, свет, наполняющий воздух - погружение в свет. Мне довелось однажды побывать на исполнении «Прометея» со светом в нашем московском концертном зале «Россия». На огромном экране переливались цвета, мелькали какие-то геометрические фигуры, причем постоянно повторяясь; под конец появилось изображение даже Прометея, прикованного к скале. Все это мельтешение было настолько утомительным и лишним, настолько мешало слушать музыку, что после концерта я вышел на улицу раздраженным, даже расстроенным. Наверное, примитивный аппарат с набором разноцветных лампочек, который и по сей день стоит в доме-музее Скрябина, производил больший эффект: небольшая комната действительно погружалась в различные цвета, соответствующие определенным тональностям. Тот же Сабанеев свидетельствовал, что впечатление от музыки «усугублялось и доходило до крайнего напряжения». Этот игрушечный световой аппарат соорудил по указаниям Скрябина его друг А. Мозер.

В общих чертах синопсия Скрябина может быть представлена в следующей схеме:

до ... красный
 соль ... оранжевый
 ре ... желтый
 ля ... зеленый
 ми ... голубой
 си ... синий
 фа-диез ... синий
 фа ... красный
 си-бемоль ... металлические цвета
 ми-бемоль ... с блеском
 ля-бемоль ... пурпурно-фиолетовый
 ре-бемоль ... фиолетовый бледный (лунный)

Таблица эта подразумевает мажорные тональности. По Скрябину, все параллельные минорные тональности окрашены также, как мажорные, но не в такие яркие — приглушенные тона. Сравнение с синопсией Римского-Корсакова показывает некоторую разницу в их ассоциациях, хотя есть и совпадения.

Не вдаваясь в подробности, замечу лишь, что в теории скрябинской синопсии присутствуют порой моменты додуманности, расчитанности. Так, несколько цветов он вывел, исходя из родства тональностей по квинтовому кругу, соотнеся их с родством цветов в порядке появления их в спектре. Вначале он «видел» лишь немногие тональности, и довел свою схему до конца теоретически. Совершенно очевидно, что различать на слух тональности могут только люди, обладающие абсолютным слухом. Поэтому композитор, если таковой окажется, захочет сопроводить свою музыку светом, исходя из своих ассоциаций, будет невольно навязывать свою волю слушателю, у которого могут возникать совершенно другие ассоциации. Ясно, что у слушателей, даже подготовленных, скорее всего будут связываться такие понятия,

как громкость и яркость, интенсивность цвета; минор - темные, мажор - светлые тона и т.д. Все это, в общем-то, не так и страшно, - композитор-то чувствует тоньше, правильнее, ~ лишь бы не мелькали на экране, ежесекундно чередуясь и мешая слушать музыку, геометрические разноцветные фигурки.

Во всяком случае, в «Прометее» у Скрябина был рассчитанный модуляционный план, отражающий эволюцию от тональностей духовных, соответствующих духовному неразделенному бытию, к тональностям материальным, которые соответствуют «отпечтлению духа на материи». Последующая эволюция приводит к духовным тональностям с кодой в фа-диез мажоре. По Скрябину, цвет разума, полной духовности - синий, самый материальный - красный. Невольно напрашиваются аналогии и вспоминается изящный анекдот: «Материализм — идеология строя, при котором исчезает все материальное». В отношении цвета Скрябин оказался прав, но последнего он не мог предвидеть.

И все же следует признать, что Скрябину не удалось до конца разработать и воплотить свою идею «световой симфонии». Это был пока, как говорил Сабанеев, «лишь один огромный эскиз - недоговоренная блестящая мысль». Фактически игнорируя форму при перемене светов (светам не на что проектироваться, а экран Скрябин отвергал), автор впадал в абстракцию. А современный ему технический уровень не позволял создать именно «симфонию красок и форм», хотя бы из тех же столпов фимиама, по разному окрашенных. Кроме того, его синопсическая таблица и гармонии «Прометей» плохо совмещаются, так как гармонии его значительно сложнее простых трезвучий, из которых, собственно, и про-исходят тональности и лады. Поэтому световая двухголосная строчка «Luce» «Прометей» крайне схематична и очень редко соответствует действительному ощущению композитора от «тональностей» и их смен. Один голос почти все время идет «в унисон» с басом симфонии, как бы фиксируя гармонический план. Другой же голос движется медленнее и описывает с некоторыми отклонениями «целотонную гамму» (духовные тональности - материаль-

ные - духовные). В световой строчке масса пробелов, неточностей, противоречий, которые чувствовал и сам Скрябин и поэтому не настаивал на исполнении «Прометея» с партией света.

Безумная оторванность Скрябина от жизни, от ее прозы, жестокости, грязи, его искусственная изолированность вскармливала его иррациональную идею о воссоединении, о последнем экстазе, которые будут вызваны силами искусства...

Случись сбыться его мечте, - хотя бы съездить в Индию, где он наверняка столкнулся бы с ее вопиющими контрастами: с тысячами отверженных людей, одетых в рубище и спящих на тротуарах, с массовыми эпидемиями, с другими проявлениями колониального режима, - как бы стал он относиться к столь уважаемой и любимой им Англии, где несколько сотен интеллигентов восторженно внимали его «Прометею», да и к самой этой Индии, где он всерьез задумывал построить храм для своей Мистерии?

Скрябин считал: «Если личность приобретает способность воздействия на внешний мир в той степени, при которой будет в состоянии изменять систему отношений в каждый данный момент. То такая личность будет обладать божеским могуществом. Такая личность обратит вселенную в божественный организм. Это будет достижением полной гармонии, пределом гармонии, пределом подъема творчества, экстазом. Такая личность будет общей потребностью. Потребностью созерцать божественную красоту».

Скрябин и Рахманинов : два психотипа – два стиля

Грекова Т.Н., Нагибина Н.Л.

**Московский государственный университет
дизайна и технологий
Москва, Россия**

**International Institute of Differential Psychology
Berlin, Germany**

В критической музыкальной литературе имена Скрябина (тип С) и Рахманинова (тип Н) обычно упоминаются рядом. И это не случайно: оба - музыканты высочайшего уровня, принадлежат одной эпохе, были друзьями, учились у одних педагогов. Типолог же сразу видит большую разницу в психотипе обоих музыкантов. Какую бы классификацию мы не применяли, практически во всех Скрябин и Рахманинов оказываются по разные стороны. Так, в классификации Юнга Скрябин принадлежал бы к интровертированному типу, а Рахманинов - к экстравертированному. Основной наиболее развитой и используемой доминирующей функцией у Скрябина было бы ощущение, у Рахманинова - рациональная эмоция. В качественных характеристиках мышления Скрябин и Рахманинов, скорее, антиподы: для первого характерно отвлеченное мышление, во всем конкретном он видит вселенную и основные ее законы; для второго - конкретное, к каждой вещи он как-то относится, любит ее, ненавидит, жалеет,

анализирует именно эту конкретную вещь безотносительно к законам мироздания. Ниже представим лишь краткую таблицу, в которой Скрябин и Рахманинов занимают определенные позиции в типологических классификациях разных психологов и философов.

Автор классификации	Скрябин	Рахманинов
Оствальд	романтик	классик
Юнг	сенсорный интроверт	эмоциональный экстраверт
Павлов	мыслитель	художник
Крюгер, Зандер	аналитик в ощущениях синтетик в умозаклчениях	синтетик в ощущениях аналитик в умозаклчениях
Леонгард	аффективно-экзальтированный	эмотивный

Выбирая способ биографического исследования, мы отдаем себе отчет, что любой из биографических методов будет страдать пристрастностью экспертных оценок. Любой человек, а творческий тем более, всегда многогранен и временами может походить на прямо противоположный тип. Всегда можно найти цитату, жизненный факт, который бы ставил под сомнение все вышеизложенное. Мы старались «ухватить» центральные, наиболее часто встречающиеся характеристики в поведении и творческом стиле двух выдающихся музыкантов-современников.

Скрябин уже в раннем детстве отличался исключительным эгоцентризмом. Он организовал домашний театр, в котором был главным и единственным сценаристом, режиссером, декоратором и исполнителем, был организатором, композитором, аранжировщиком дворового шумового оркестра. В пять лет он пытался сам сконструировать рояль. Во всем чувствовались сильная воля и попытка подчинить ей не только близких и любящих, но и предметы объективного мира.

Рахманинов же был больше ориентирован на окружение, был ближе к среде, растворялся в ней. Он мог предпочесть дворовую компанию и катание на коньках урокам и музыке.

Годы отрочества и получения первого серьезного музыкального образования прошли у Скрябина и Рахманинова в близком контакте. Именно в это время противоположность их натур проявилась наиболее выпукло. Для Скрябина требовались определенный комфорт, уединение, забота близких, налаженные бытовые условия. Пожив немного с товарищами, он «со слезами на глазах благодарил меня и бабушку, что мы по-прежнему устроили ему комнату, ... и просил сейчас же послать за его вещами. С тех пор он никогда не начинал разговора о самостоятельной жизни», - вспоминает его тетя и воспитательница Л.А. Скрябина.

Рахманинов был гораздо менее притязателен к окружению, хорошо уживался с другими воспитанниками их общего со Скрябиным педагога-пианиста Зверева. Чуткий с друзьями, отзывчивый, с мягким незлобивым юмором, он был тем человеком, который притягивал своей внутренней силой и прямоотой.

В консерватории Скрябин и Рахманинов оказались опять вместе. Для Скрябина получение высших отличий не было самоцелью, он и без этого знал себе цену. Самым авторитетным мнением было мнение его самого. Вступив в конфликт с педагогом по классу свободного сочинения Аренским, он так и не закончил консерваторию как композитор. «Задаешь ему одно, а он приносит совсем не то... Сумасброд какой-то!» - жаловался на Скрябина Аренский.

Рахманинов же, в силу своей обязательности и чувства долга, щепетильно относился к оценочным баллам. «Я хотел получить золотую медаль - Скрябин к этому не стремился, так он совсем не работал», - пишет Рахманинов об этом времени.

Мысль Скрябина всецело была поглощена его творчеством, и поэтому все то, что отвлекало его и мешало этому процессу, не было для него существенным. Творчество было для Скряби-

на его формой существования. Отсюда та бытовая рассеянность Скрябина, о которой ходили легенды. Рахманинова же отличала исключительная собранность и аккуратность во всем до педантичности. Он никогда не опаздывал и был всегда точен и пунктуален, к порученным обязанностям относился очень серьезно. У него был четкий распорядок дня, само творчество было подчинено этому распорядку.

Сильно развитое чувство сопереживания, человеческой доброты и сочувствия к окружающим не позволяло Рахманинову принимать материальную помощь, тогда как Скрябина уже и во взрослой жизни постоянно поддерживали друзья. Среди них были самые яркие меценаты и музыканты того времени: Сафонов - директор Московской консерватории, Беляев - крупнейший музыкальный издатель, Стасов - «великий критик» и другие. Скрябин ценил в окружающих способность проникаться его идеями, не мог переносить никакой критики. Любая помощь со стороны друзей, в том числе и материальная, воспринималась им как само собой разумеющееся.

Разница в психотипе сказалась и на отношении к общественным делам. Оба композитора входили в состав Русского музыкального издательства и как члены редакционного совета должны были рецензировать сочинения молодых композиторов. Рахманинов добросовестно просматривал партитуры других авторов. Скрябина же, равнодушного к чужой музыке вообще, тяготила эта обязанность, и поэтому он либо отвергал многие рукописи, либо принимал «на глазок».

Наиболее откровенно основные психические особенности, свойственные тому или иному психотипу, проявляются в его эстетической позиции. Сама суть и смысл искусства для Скрябина и Рахманинова диаметрально противоположны. Для Скрябина в большей мере характерен девиз «Искусство для искусства», Рахманинов считал, что музыка должна быть понятна широким массам. Оба музыканта хотели очищать и поднимать людские души, но цель эта реализовывалась у каждого по-своему. Скря-

бин навязывал свою волю, пытаясь создать музыкальное произведение, которое бы безоговорочно подчинило себе все окружающее в восхождении к прекрасному будущему. Рахманинов создавал красивые и благородные музыкальные образы, как бы показывая, к чему стоит стремиться и что невозможно не любить.

К реализации своей мессианской программы Скрябин относился очень серьезно. Удивляет глубочайшая проработка философской и религиозно-мистической литературы, которая была осуществлена композитором для создания своих монументальных творений. Его «Мистерия» должна была осуществить некий вселенский синтез субъективного и объективного, сознательного и бессознательного, материального и духовного, всей природы в целом.

Скрябинский солипсизм исходит из специфики его психотипа. Свое Я композитор чувствует постоянно, ощущает и наблюдает его во всех градациях и изменениях. Все мироздание, весь космос Скрябину очень легко представить как порождение его психической организации. Извне он получал лишь толчки-стимулы к новым чувствам, переживаниям, мыслям.

...Я емь и ничего вне меня...

...Ничего, кроме моего сознания, нет и не может быть. Я Бог!

Я ничто, я игра, я свобода, я жизнь, я предел, я вершина,

Я Бог!

Эти и другие восклицания Скрябина могут покорибить слушателей своей откровенностью в самовозвеличании. Однако данное мировосприятие есть характеристика не только его одного. Бердяев, Ницше, Шопенгауэр воспринимали мир аналогично.

Рахманинов же был далек от философии. М. Шагинян вспоминает, что в доме Метнеров, где часто бывал и Рахманинов, происходили интересные философские споры, в которые он никог-

да не вступал. «Он терпеть не мог отвлеченности, стыдился их так же, как люди стыдятся интимностей, и даже краснел от них, называл их «вумные разговоры». У Рахманинова не было столь целенаправленной программы жизни, как у Скрябина. Его цели определялись чаще всего внешними обстоятельствами. Все его дела и поступки были связаны с реальной жизнью. Для него важны не градация и мельчение настроений, а широкие пласты сильных чувств. Его эстетическая позиция существует естественно, ориентируется на отклик масс. Именно поэтому его музыка была и остается любима и понятна каждой русской душе.

Практически одновременно Скрябин и Рахманинов представили свое творчество на суд слушательской аудитории. На музыкальном небосклоне начала века зажглись две яркие звезды. Каждая засияла своим особенным притягательным светом, сразу обнажив полярность музыкального мышления двух авторов. Скрябинская звезда - далекая. Очень необычная, манящая своей уникальностью и изысканностью, она притягивала к себе своей мистической силой и загадочностью. «Гениальный искатель новых путей... при помощи совершенно нового, небывалого языка открывает перед нами такие необычайные, еще не могущие даже быть осознанными эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности», - говорил о нем молодой Мясковский. Рахманиновская звезда - ближе и, наверное, поэтому кажется ярче. От нее исходит свет ясности, любви, простоты и здоровой радости.

Само рождение скрябинских произведений есть некий мистический акт. Импровизируя за инструментом, композитор впадал в аффективное состояние, упивался им, блаженствовал от своей музыки. «Неясные желания во мне и смутные мечты. Я не знаю еще, что создать, но, тем не менее, я желаю создать... Я создаю мир игрою моего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, гневом, надеждой, сомнением». Л.А. Скрябина оставила описание творческого экстаза композитора: «Ночью с ним сде-

лался нервный припадок. Это, я заметила, всегда у него бывает перед появлением на свет новых музыкальных мыслей... Сначала он совсем похолодел, потом у него что-то делалось с сердцем, а главное, с головой... Все это кончилось к утру горькими слезами... после чего он утих, но не заснул ни на одну секунду. И так он пролежал до четырех часов вечера в полном изнеможении».

Творческий почерк Рахманинова, несмотря на всю свою эмоциональность, имеет очень много от работы мысли. Это, именно, не мистический экстаз, а работа композитора, очень строго относящегося к своему творчеству. Рахманинов, обладая исключительными музыкальными способностями, сочинял музыку за счет внутреннего слуха. «Я сочинил одну вещь - «Каприччио на цыганские темы». Это сочинение уже готово в голове», - пишет он Слонову.

Если искать причинно-следственные связи к стилю творчества, то наша гипотетическая цепочка имеет следующий вид:

психотип - определяющая детерминанта творческого стиля

На примерах творческого стиля Рахманинова и Скрябина покажем действие этой формулы.

Все оттенки ощущений: наслаждение, томление, желание, экстаз и другие - проявляются у Скрябина в тематизме малых форм. В крупных формах: сонатах, симфониях, поэмах - все это подчинено общей рациональной идее, связанной с образами сверхчеловека, космоса, запредельности, бесконечности вселенского синтеза. Очень показательна в этом смысле программа к 4-ой фортепианной сонате, написанная самим автором. «В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная, звезда мерцает светом нежным. О, как она прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе, звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, сияние дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь. Танец без-

умный! Опынение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. В вихре, меня уносящем, от тебя я удаляюсь. В жгучей радости желания исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, ибо вечно я желаю! И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься, сияние нежное! Желанием безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю... И пью тебя, о, море света! Я, свет, тебя поглощаю!»

Рахманинов же не столько ощущает, сколько живописует. Сила, широта и мощь его чувственного потока выливается через образы природы, Родины, востока, русской обрядовости в этюдах-картинах, прелюдиях, музыкальных моментах, ноктюрнах, романсах. Это наброски, зарисовки, «этюды» к его большим живописным полотнам: концертам, кантатам, хорам, сонатам, симфониям.

Синтетическое мышление Скрябина пронизывает и его музыкальный язык. Синтез звука и цвета - одна из характеристик его мироощущения. Однако у него не просто связаны цвет и звуковой тон, как принято считать, но существует некое триединство ощущения, звукового тона и светящегося цвета. «Ведь вот же основной аккорд, - и он взял прометеевское шестизвучие, - это же у меня заменяет трезвучие. В классическую эпоху трезвучие соответствует плану равновесия. А теперь оно заменяется у меня вот этим созвучием. Это совсем иное ощущение... Это должен быть свет, лучезарность», - объяснял Скрябин. В психологии этот феномен получил название синестезии.

Не только синтез тональности, цвета и ощущения, но и единство гармонии и мелодии являются характерными особенностями скрябинского музыкального языка. «Ведь так и должно быть: гармония и мелодия - это две стороны одного принципа, одной сущности, они сначала в классической музыке все разъединялись... А теперь у нас начинается синтез: гармония становится мелодией и мелодия - гармонией... И у меня нет разницы

между мелодией и гармонией, это одно и то же».

Рахманинов был, прежде всего, мелодистом. Он считал мелодию основой всей музыки, где гармония служит лишь ее оформлением.

Известнейшие темы его произведений - песенно-кантиленные, широкие и запоминающиеся именно своей мелодичностью. «Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова - главная цель композитора», - утверждал Рахманинов.

Тончайшая дифференцировка чувств, ощущений, нервно-изломанное восприятие Скрябина легли в основу новых гармонических средств: бифункциональность, энгармонизм, дважды-лады, нонаккорды, доминанта с расщепленной квинтой. Его новаторство космично в том смысле, что эти же находки имели место в других музыкальных направлениях и были устремлены в будущее. Так, межкультурные связи скрябинской гармонии с языком джаза усматривает ведущий теоретик в области джазовой гармонии композитор Юрий Чугунов.

Рахманинов не был новатором. Его гармонический язык традиционен и прост.

Одна из граней проявления особенностей психотипа находит выражение в ритмической ткани музыки. Как в обыденной жизни у Рахманинова все шло в строгом, четком ритмопорядке, так и музыкой управлял волевой, властный, мощный ритмоорганизатор. Асафьев сравнивал рахманиновскую ритмику с «волевой рыцарственной поступью».

Некоторый внутренний хаос, избыточное стремление к свободе наложили отпечаток на сложность метроритмической структуры скрябинских произведений. Сам ритм был подчинен его прихотям и капризам: вздохи, паузы, междометия, *rubato*.

Исполнительство - это окно, через которое льется поток индивидуальности души. Наиболее естественно и откровенно бессознательное в психике выходит наружу через манеру исполнения, силу, красоту звукового туше, акцентировку, педализа-

цию, темповые отклонения, внутреннюю ритмику и пульсацию. Исполнительский стиль концентрирует в себе все аспекты психотипа: поведенческие, личностно-мировоззренческие, темпераментальные, волевые - все то, что и создает свой особенный, узнаваемый, не похожий ни на чей стиль исполнения.

Изящество, утонченность, особенная нервность, действующая как электрический ток, отличали игру Скрябина. Всеми современниками, слышавшими его, отмечалась интимность стиля, нюансированность чувств, виртуознейшая педаль, которая обволакивала и гипнотизировала слушателя. «Слушая свою музыку, он как-то странно замирал лицом, глаза его закрывались, и вид выражал почти физиологическое наслаждение; он открывал веки, смотрел ввысь, как бы желая улететь, а в моменты напряжения музыки дышал порывисто и нервно», - описывает его исполнение Сабанеев. Скрябинская игра была игрой для избранных ценителей, поэтому он не любил играть на широкой публике, которая в своей массе не могла уловить ни тонкости исполнения, ни космологизма его идей.

Рахманинов был признан современниками величайшим пианистом XX века. Как и во всем, он в своем исполнительстве подходил к каждой вещи с абсолютным расчетом и точностью. Он считал, что надо постепенно давать глубину и силу звука, чтобы в кульминации «вершинная точка зазвучала так, как если бы упала лента на финише скачек». Все та же чеканная четкая ритмоорганизация мышления и музыкального языка пронизывала его исполнительские интерпретации. В них чувствовалась соразмерность всех компонентов исполнения: его *rubato* и *espressivo* находилось в равновесии с основным ритмом и темпом. Рахманинов не любил обнажать перед публикой своих чувств, и даже страстные, романтические места звучали у него сдержанно, без надрыва, с декламационной выразительностью.

Показательно впечатление Оссовского от игры Рахманинова, который исполнял музыку Скрябина. «Пьесы были те же, множество раз слышанные от самого Скрябина, но смысл их, характер,

экспрессия, стиль стали совсем иными. На хрупкие, трепетные, прозрачные, как бы из эфирных струй сотканые образы, еще недавно возникавшие под магией рук Скрябина, стали наплывать новые, иные образы. Плотные, прочные, резцом гравера четко очерченные, сдвигая прежние с мест, они возбуждали какое-то беспокойство, приводили в нервное, неуютное душевное состояние. Стремительный полет в безбрежность сменился решительной поступью по твердой земле. Исчез характер импровизации... Вместо того возобладали впечатление взвешенности, обдуманности. Зыбкие формы оказались окованными стальным ритмом».

Подводя итоги, можно утверждать, что психотип играет ведущую роль в композиторской и исполнительской деятельности музыканта. В нашей статье на примере Рахманинова и Скрябина мы показали, как он определяет тематику, выбор музыкальных средств и исполнительскую манеру.

Еще раз оговоримся, что исторический контекст, традиции, определенные условия воспитания и образования играют существенную роль в становлении и развитии облика творца. Наша задача как музыковедов и психологов показать, что в исследовании и анализе творчества того или иного деятеля культуры ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов особенности его психической организации.

Настало время прозвучать тому заключительному аккорду, в котором Скрябин и Рахманинов так и останутся рядом в истории музыкальной культуры. В этом аккорде слышится и расщепленная квинта отношений, и диссонанс мировоззренческих установок, и тот щемящий отголосок несовместимости их психологических типов, который авторы хотели бы донести до читателя.

А. Шенберг.
«Шесть маленьких фортепианных пьес»
ОР. 19: Приоритеты формообразования
и психотип композитора

Еремеева Ж.В.

Пермский государственный институт искусства и культуры

Пермь, Россия

«XX век войдет в историю как период величайшего потрясения самих основ искусства», – писал Ю. Холопов, подразумевая, что «происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке» [4]. Обобщая, можно говорить о сдвигах парадигмального масштаба, конкретным выражением которых стало радикальное обновление основ музыкальной композиции, в том числе:

– сочинение «специальных форм звуковых вибраций вместо традиционного использования готовых форм»;

– отказ от «векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» [там же].

Вместе с тем, при всех кардинальных изменениях в области

композиционной организации новейшая музыка прочно вошла в музыкальную практику XX века, а значит – была воспринята современниками, понята и принята ими. Факторы, которые обеспечили адекватность восприятия, ставшую, в свою очередь, залогом понимания и признания, множественны. Обратим свое внимание на один из них и сформулируем предположение о его природе следующим образом: если композиторами были отвергнуты типовые формы и традиционные средства формообразования, то ими должны были быть соблюдены некоторые общие закономерности реализации процессуальных представлений в области организации художественного материала во времени.

Для верификации выдвинутого положения обратимся к циклу «Шесть маленьких фортепианных пьес» ор. 19 А. Шенберга и проанализируем его с помощью метода измерения событийной плотности, предложенного Н. Зубаревой. В его основе лежит квалификация звуковых явлений фонического уровня музыкального произведения как событий, подсчет их числа в каждой условной единице художественно-коммуникативного времени и нормирование, обеспечивающее соизмеримость данных о плотности событий различных видов. Последующее графическое представление полученных количественных данных позволяет судить об интенсивности событийного потока и художественных эффектах, самым тесным образом связанных с возникающим у слушателя впечатлением напряженности, «уровень которой помогает ему ориентироваться в процессах образного развития и композиционного становления музыкального произведения» [2, с. 125].

Произведя для шести пьес Шенберга предусмотренные избранным методом вычисления, рассмотрим построенные на их основе трехпараметрические графики и диаграммы суммарной напряженности. Поскольку первая пьеса играет в цикле особую роль (раскрывающуюся только в результате чувственного и рационального знакомства со всем циклом), целесообразно начать анализ со второй и третьей частей, имеющих аналогичную «со-

бытийную композицию». Так, на графиках Рисунка 1 виден синхронный спад плотности всех видов событий в четвертом такте, благодаря которому образуется «событийная цезура», делящая пьесу на два построения в соответствии с реальным членением текста. В первом построении наибольшей активностью отмечен ритмический фактор, постепенно утрачивающий ее после цезуры. В ряду фактурных событий, напротив, именно во втором построении происходит рост плотности, уравновешивающий таким образом событийную насыщенность музыкальной формы.

А. Шенберг. «Шесть маленьких фортепианных пьес» op. 19 № 3

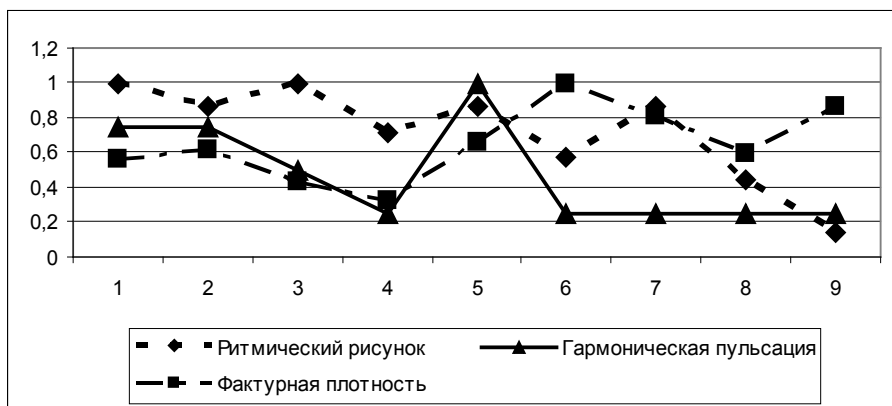


Рисунок 1

На гармонической кривой точка экстремума приходится на пятый такт, отмечая максимальной событийной плотностью центр пьесы. Профиль этого потока весьма примечателен: в первой половине он «обобщает» схожие в целом контуры других кривых, а во второй – «нейтрализует» взаимно противоположные взлеты и падения численности ритмических и фактурных событий. Такая конфигурация как нельзя более наглядно иллюстрирует известное положение о центральной роли гармонии в системе музыкального мышления Шенберга.

А. Шенберг. «Шесть маленьких фортепианных пьес» op. 19 № 3

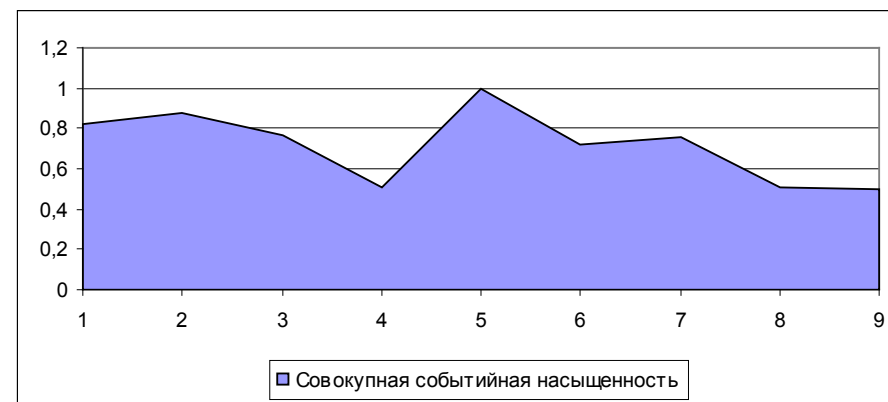


Рисунок 2

Оценивая участие ритмических, ритмогармонических и фактурных событий в процессе композиционного становления, мы можем рассматривать не только каждый из параметров по отдельности, но и их совместное действие. На Рисунке 2, где помещен рельеф суммарной событийной насыщенности, видно, что он в обоих построениях имеет контур восходяще-нисходящей волны, а это позволяет отнести «событийную композицию» к развивающему типу.

Между тем, в нотном тексте второго построения мы не найдем ни работы с первоначальными интонациями, ни даже возвращения к первоначальному типу изложения, что достаточно типично для шенберговских сочинений периода создания «Шести маленьких фортепианных пьес», когда композитор далеко продвинулся по пути «освобождения» от тематического мышления в целом и от разного рода повторностей в частности [5]. В этих условиях «событийная композиция» анализируемой пьесы приобретает особое значение, поддерживая целостность музыкальной формы на неспецифическом, но чрезвычайно важном для восприятия уровне.

В следующей части цикла обращает на себя внимание глубокая цезура в 9-м такте (см. Рисунок 3), то есть там, где предыдущие пьесы заканчивались. Ритм и фактура в этом – основ-

ном – отделе вновь состоят в комплементарных отношениях, а общий профиль событийности опять-таки определяет гармония, причем зубцы ее кривой, симметрично расположенные, имеют также строго симметричные значения функции событийной плотности. Ведущую формообразующую роль гармонии особенно явно демонстрирует диаграмма Рисунка 4, конфигурация которой максимально близка кривой гармонической пульсации. В 8-9-м тактах событийные потоки синхронизируются, и это локальное обобщение их индивидуальности «предсказывает» заключительное построение, подытоживающее событийное развитие данной части. При этом на диаграмме совокупной событийной насыщенности образуется четырехтактовая «возвышенность», которая коррелирует с аналогичным рельефным образованием в начале третьей пьесы по принципу зеркальной симметрии.

А. Шенберг. «Шесть маленьких фортепианных пьес» оп. 19 № 4



Рисунок 3

А. Шенберг. «Шесть маленьких фортепианных пьес» оп. 19 № 4



Рисунок 4

В пятой части цикла тенденция к синхронизации событийных потоков, наметившаяся в конце предыдущей, охватывает всю пьесу; исключение составляет лишь фактурная кривая, дважды (в 4-й и 14-й точках) опаздывающая к двойному пику (см. Рисунок 5). Максимальная синхронность изменений плотности всех видов звуковых событий достигается в последней, шестой части, что наглядно демонстрируют графики Рисунка 6 (единственным исключением становится лишь ритмический экстремум 7-го такта).

А. Шенберг. «Шесть маленьких фортепианных пьес» оп. 19 № 6

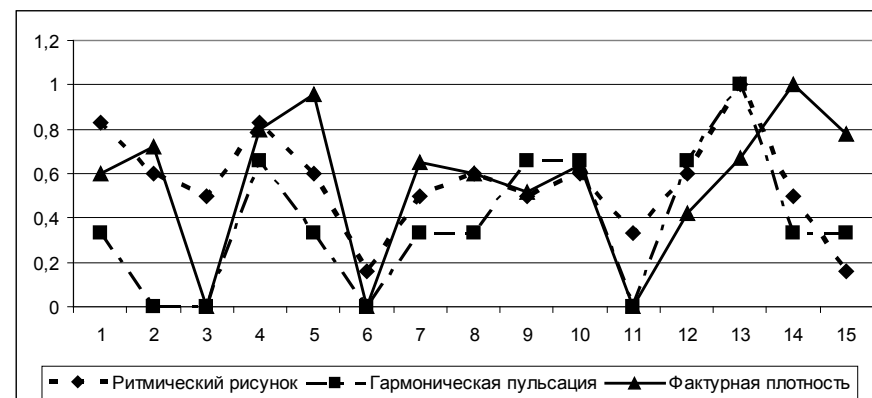


Рисунок 5

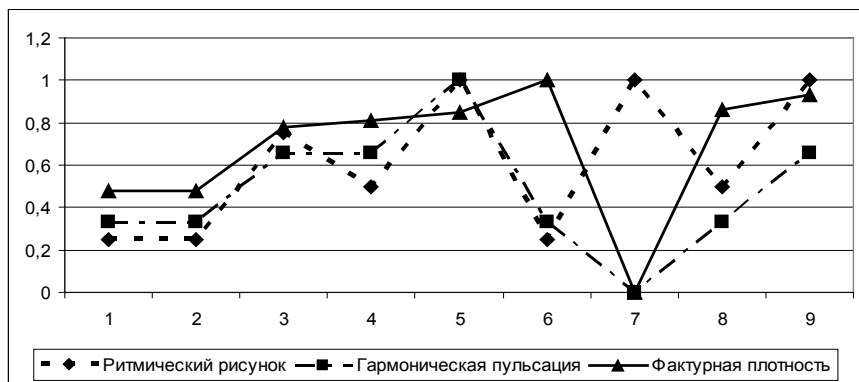


Рисунок 6

Сейчас, когда весь цикл уже рассмотрен, мы можем вернуться к его началу. В первой пьесе заложена своего рода «генетическая программа», на основе которой развивается весь циклический «организм». Это утверждение справедливо как для специфически музыкального уровня организации художественного целого, так и для уровня событийного. Рассмотрение данного вопроса по отношению к конструктивным элементам художественной ткани не входит в задачу нашей статьи. Что же касается структуры событийных рядов, то в ней отчетливо выделяются три фазы: для первой из них (точки 1-6) характерна комплементарность отношений между потоками событий, для второй (точки 6-11) – их синхронизация, для третьей же (точки 11-17) – синхронность (см. Рисунок 7). На этих же принципах, как мы показали ранее, строится событийная структура всего цикла.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что в «Шести маленьких фортепианных пьесах» 19-го опуса достаточно ясно и ярко проявились те черты музыкального мышления А. Шенберга, благодаря которым, по мнению Т. Адорно, становится возможным создание додекафонии, а именно – опора на единую идею

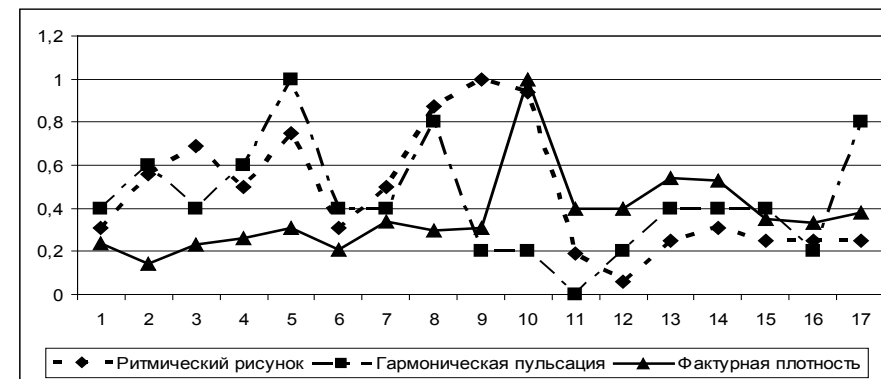


Рисунок 7

и четкий рационалистический подход к ее реализации [1, с. 32]. Именно Шенберг воплотил в жизнь идеал рациональной сплошной организованности всего музыкального материала: «В его музыке все измерения не просто развивались в равной степени, но еще и каждое продуцировалось из другого вплоть до конвергенции» [там же, с. 110-111]. Эти положения, подробно раскрытые в научной литературе применительно к специфическим элементам музыкальной композиции, впервые получают в нашей работе подтверждение для явлений не-специфического порядка – звуковых событий и динамики изменения их плотности во времени. Метод, который мы применили, позволил в процессе анализа оперировать звуковыми явлениями как таковыми без учета их принадлежности к тем или иным музыкально-грамматическим системам. Такая возможность имеет особенно существенное значение при обращении к новой музыке, поскольку раскрывает детерминированность музыкальной формы произведений не только закономерностями техники композиции, но и присущими композитору особенностями художественного познания.

Рассматривая полученные нами результаты в обозначенном аспекте, необходимо отметить следующие черты музыкального мышления Шенберга:

- большое внимание к конкретным деталям и возможностям их рациональной комбинации;
- смелые эксперименты в области формы ради выполнения конкретной художественной задачи;
- подчиненность собственной системе рациональной организации музыкального материала и т. д.

Такие выводы представляются нам надежными свидетельствами принадлежности Арнольда Шенберга к типу А в неопифагорейской системе психологических типов «Психосмология», разработанной группой российских психологов International Institute of Differential Psychology под руководством Н.Л. Нагибиной [3, с. 166-169].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Адорно, Т. Философия новой музыки: Пер. с нем. Б. Скуратова; Вст. ст. К. Чухрукидзе / Т. Адорно.. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
2. Зубарева, Н.Б. Тайны музыки и математическое моделирование: Алгебра или гармония?.. Гармония и алгебра! / Н.Б. Зубарева, П.А. Куличкин. – М: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 256 с.
3. Психология музыкального искусства в портретах: Научно-популярное издание / Науч. ред. Н.Л. Нагибина. – М.: Издательство ИДР, 2010. – 215 с.
4. Холопов, Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Элек-тронный документ]. (<http://www.kholopov.ru/prdgm.html>). Проверено 12.06.2012.
5. Track List by «Arnold Schoenberg – The Piano Music» (from the cover) [Электронный документ]. (http://www.mymusicbase.ru/PPS3/sd_3191.htm). Проверено 12.06.2012.

Дали и Ван Гог. Два мастера - два мира - один психотип

Масленникова А.В.

**Институт высшей нервной деятельности и физиологии
Российской академии наук**

Москва, Россия

Целью нашего обзора познавательных стилей и ценностно-мотивационных установок двух художников стало сравнение их установок по отношению к себе и миру как экстраверта и интроверта. В нашем обзоре мы рассмотрим таких ярких представителей художественного творчества как Винсент Ван Гог и Сальвадор Дали.

Часто, исследуя художественное творчество и фигуру автора, мы сталкиваемся с проблемой преломления ценностно-мотивационной сферы и познавательных особенностей через призму экстраверсии. Так, казалось бы, нет более непохожих по стилю творчества, темам и т.д. художников. Но и С. Дали и В. Ван Гог принадлежат к одному психотипу А (Нагибина, 2000). Ключевые слова типа: удовольствие, игра, защита, юмор, завоевание положения в обществе, интерес к своим потребностям в сексуальной и пищевой сфере, интерес к изучению своего бессознательного. Тип А в искусстве видит цель «выставлять жизнь лицом, а не

трактовать о жизни», доставлять удовольствие себе и читателям (зрителям, слушателям). Для художников в творчестве характерна насыщенная цветовая основа, точная линия, внимание к деталям, гротескная манера, картины-головоломки. Основные темы: сюжетные картины, человеческие страсти, глубина и реализм жизни, восторженное чувственное восприятие природы, ее ярких красок.

Однако, если для Дали все вышперечисленное явно присуще, то Ван Гог явно не ассоциируется ни у психологов, ни у искусствоведов с удовольствием и гротескной манерой. Кроме того, Дали оставил большое наследие: множество картин, набросков, записей, воспоминаний о нем и его самого о себе. Ван Гог о себе не писал, современники сравнительно редко упоминали его в своих воспоминаниях и все, что у меня было для анализа из автобиографических текстов – это его письма и редкие воспоминания о нем его друзей. Не говоря уже о том, что про каждого из выбранных художников можно сделать клиническое исследование. Тем не менее, я сделала попытку показать, что у этих двух художников было общим, и в чем была разница.

Ван Гог

• Внешний вид

Я написал свой автопортрет в пепельных тонах. Пепельный цвет, получившийся в результате смешения веронеза с французским суриком, на фоне бледного веронеза образует единое целое с коричневатой-красной одеждой. Утрируя свою личность, я стремился придать ей характер почитателя вечного Будды. Портрет дался мне нелегко...

Резонерские рассуждения о внешности: К. М. спросил меня сегодня, нахожу ли я красивой «Фрину» Жерома, а я ответил, что мне гораздо больше нравится уродливая женщина Израэльса или Милле или старуха Эд. Фрера. Что, в сущности, значит такое

красивое тело, как у этой Фрины? Физической красотой обладают и звери, может быть даже в большей степени, чем люди, но души, живущей в людях, которых пишат Израэльс, Милле или Фрер, звери не имеют, а разве жизнь дана нам не затем, чтобы мы обладали богатой душой, даже если при этом страдает наша внешность?

Гоген о нем: Мне пришла мысль сделать его портрет в момент работы над натюрмортом с подсолнухами, которые он так любил. Когда портрет был закончен, он мне сказал: Да, это я, я, но я – сошедший с ума.

• Поведение

Что до меня, то я теперь буду делать вот так: когда люди начнут говорить мне то-то и то-то, я буду заканчивать за них фразу, прежде чем они успеют произнести ее, то есть поступать так же, как я обращаюсь с некоторыми персонами, которые, как известно, имеют привычку протягивать мне палец, вместо того, чтобы открыто пожать руку. (Я сыграл вчера подобную же шутку с одним досточтимым коллегой моего отца). В таком случае я тоже держу наготове один-единственный палец, которым осторожно и с совершенно невинным лицом дотрагиваюсь до пальца собеседника, и мы «обмениваемся рукопожатием» таким образом, что человек не может ни к чему придраться, хотя чертовски хорошо чувствует, что я в свой черед выставляю его дураком.

Гоген о нем: Прежде всего я всюду и во всем находил беспорядок, который меня коробил. Коробка с красками еле вмещала все эти тюбики, выжатые, никогда не закрывавшиеся; но, несмотря на этот беспорядок, на все это месиво, все на полотнах так и сверкало. То же самое и в его речах. В Арле набережные, мосты, суда, весь юг превращались для него в Голландию. А писать по-голландски он забывал.

• Мышление

Подобная манера работы не хуже любой другой, более подробной, в которой сделаны, например, «Зимние садики». Ты сам

сказал – они прочувствованы. Отлично! Однако это не случайно: я рисовал их снова и снова, потому что сперва в них не было никакого чувства. А затем, после окостенелых, неуклюжих и неловких вариантов, появились эти, окончательные. Почему они что-то выражают? Да потому, что они вызрели у меня в сознании, прежде чем я начал писать их. ... если в этюдах что-то есть, то это, бесспорно, получается не случайно, а обдуманно и намеренно.

Картина, кто бы ни писал ее, должна по преимуществу выражать только одну мысль, и притом выражать совершенно ясно.

• *Память.*

Ван Гог подчеркивает эмоциональность своей памяти и сетует, что это мешает работать, воспроизводить детали реально.

У меня еще живо в памяти то волнение, в которое меня поверг прошлой зимой переезд из Парижа в Арль. Как я ждал, когда же наконец передо мной откроется нечто похожее на Японию!

Я очень редко работаю по памяти – я почти не пользуюсь этим методом.

• *Восприятие*

Выполняя данное обещание, пишу тебе. Начну с того, что этот край по прозрачности воздуха и радостному сочетанию красок кажется мне таким же прекрасным, как Япония. Вода здесь – словно пятна чудесного изумруда и богатого синего в пейзажах, вроде тех, какие мы видим на японских гравюрах. Закаты бледно-оранжевые, и земля из-за них кажется синей. Ослепительное желтое солнце! А между тем я еще совсем не видел местности в ее обычном летнем великолепии. Костюмы женщин очаровательны, и на бульварах, особенно по воскресеньям, видишь комбинации цветов очень безыскусственные, но чрезвычайно гармоничные.

• *Ценностно-мотивационная сфера*

Я думаю, что чем больше человек любит, тем сильнее он хочет действовать: любовь, остающаяся только чувством, я никогда не назову подлинной любовью.

• *Материальные ценности*

«Он рисует за деньги?» - это рассуждения дурака, так как это высокоинтеллектуальное существо, очевидно, почитает аксиомой, что оригинальность мешает делать человеку деньги.

Я хочу, чтобы все мы стали рыбаками в том море, которое называется океаном реальности. С другой стороны, я хочу, чтобы у меня и моих спутников, которым я время от времени докучаю, была вот такая маленькая хижина на берегу, где его, сидя у горящего очага, ждут жена и дети.

Я ответил моему корреспонденту, что не претендую на знакомство с продажной ценностью вещей; поскольку он, как торговец, говорит, что мои рисунки не представляют собой продажной ценности... Если же я все-таки заговорил с ним о цене и не мог отдать свои рисунки бесплатно, то лишь потому, что у меня, как и у всех людей, есть свои человеческие потребности: мне требуется еда, крыша над головой и тому подобное.

• *Отношение к искусству*

Отношение к живописи: Уверяю тебя, что я без памяти влюбился в эту Даму Натуру, или Реальность, и с тех пор чувствую себя глубоко счастливым, хотя она все еще упорно сопротивляется, не хочет меня и я частенько получаю нахлобучку, пытаюсь раньше времени называть ее своею... Но не думай, что существует только одна женщина по имени Дама Натура, или Реальность; нет, это только фамилия целого семейства сестер с различными именами. Так что нам нет нужды быть соперниками... Так вот, на мой взгляд, существует два рода любовниц. Есть такие, с которыми занимаешься любовью, все время сознавая, что с одной или даже с обеих сторон нет постоянного чувства и что ты не отдаешься своему увлечению полностью, безусловно и безоговорочно. Такие любовницы расслабляют человека, они льстят и портят его... Любовницы второго рода совершенно не похожи на первых. Это женщины из мрамора, сфинксы, холоднокровные гадюки, которые хотят раз и навсегда связать мужчину по

рукам и ногам, не платя ему со своей стороны безоговорочным и полным подчинением. Такие любовницы – сущие вампиры: они леденят и превращают в камень... Есть люди – и мы с тобою, Раппард, вероятно принадлежим к ним, – которые, лишь полюбив по-настоящему, начинают сознавать, что до этого у них были только любовницы первого и второго рода, и которые сознательно или бессознательно, но всегда достаточно знакомы с представительницами обоих родов.

Отношение к публике: Время от времени мне хочется, чтобы кто-нибудь из друзей посмотрел работы, находящиеся у меня в мастерской, что случается очень редко; но я никогда не испытывал и вряд ли испытаю желание зазывать широкую публику смотреть мои вещи. Я вовсе не безразличен к оценке моих работ, но и здесь ненавижу излишний шум: известность и популярность – вот то, к чему я меньше всего стремлюсь...

О методе: Постараемся овладеть тайнами техники до такой степени, чтобы люди были обмануты ею и клялись всеми святыми, что у нас нет никакой техники.

Сальвадор Дали

• Внешний вид

Усы: После этой каннибальской трапезы оставалась несъеденной лишь одна деталь личности философа, одна единственная косточка, в которую я уже готов был вонзиться зубами, – его усы! Позднее Федерико Гарсиа Лорке, зачарованному усами Гитлера, суждено было провозгласить, что «усы есть трагическая константа человеческого лица». Но мне надо было превзойти Ницше во всем, даже в усах! Уж мои-то усы не будут нагонять тоску, наводить на мысли о катастрофах, напоминать о густых туманах и музыке Вагнера. Нет, никогда! У меня будут заостренные на концах, империалистические, сверхрационалистические усы, обращенные к небу, подобно вертикальному мистицизму, подобно вертикальным испанским синдикатам.

• Поведение

Скорее всего, имея дело с этим художником и человеком, надо исходить из того, что буквально все то, что его характеризует (картины, литературные произведения, общественные акции и даже житейские привычки), следовало бы понимать как сюрреалистическую деятельность. Он очень целостен во всех своих проявлениях.

У меня была тетка, которую приводило в ужас все, что как то связано с испражнениями. При одной только мысли, что она могла бы хоть чуть чуть испортить воздух, глаза ее сразу же орошались слезами. Превыше всех своих достоинств она гордилась тем, что ни разу в своей жизни не пукнула. Теперь это уже не кажется мне таким нелепым мошенничеством. Должен сказать, что в периоды аскетизма, когда я веду интенсивную духовную жизнь, я и вправду почти никогда не пукаю. Часто встречающиеся в древних текстах утверждения, будто святые отшельники вообще не выделяли никаких экскрементов, представляются мне все более и более близкими к истине особенно если принимать во внимание мысль Филиппа Ауреола Теофраста, почтенного Бомбаста фон Гогенгейма (иначе говоря, Парацельс), утверждавшего, что рот – это не просто рот, а некое подобие желудка и если очень долго не глотая пережевывать пищу, а потом ее выплюнуть, то все равно можно насытиться. Отшельники живут, жуя и выплевывая коренья и кузнечиков. Все это одни слова да наивные иллюзии, будто они свои религиозные экстазы уже на земле питают воздухом небесным.

• Мышление

Я пребываю в состоянии непрерывной интеллектуальной эрекции, и все идет навстречу моим вожделениям.

Казалось, эти три ошибки были ниспосланы мне свыше. Они в одно мгновение прояснили все то, над чем так старательно трудился мой мозг. Когда Пиньо оставил меня одного, я еще немного посидел, наслаждаясь полутенью и размышляя. После чего напи-

сал углем с краю холста слова, которые переписываю сейчас в свой дневник. Переписывая, я нахожу их еще прекрасней, чем прежде:

В любой ошибке почти всегда есть что-то от Бога. Так что не спеши поскорей ее исправить. Напротив, постарайся постигнуть ее разумом, докопаться до самой сути. И тебе откроется ее сокровенный смысл. Геометрические занятия утопичны по природе и потому не благоприятствуют эрекции. Впрочем, геометры редко бывают пылкими любовниками.

Я никогда не умел быть средним учеником. Временами я, казалось, был наглухо закрыт для всякого знания, словно выхваляясь самой что ни на есть непроходимой тупостью, потом вдруг окунался в ученье с таким пылом, таким прилежанием и такой жаждой знания, которые могли сбить с толку кого угодно.

Не менее очевиден и тот факт, что, хоть я и прибегаю с таким удовольствием к чисто гастрономическим терминам, надеюсь, что они помогут легче проглотить мои чересчур сложные и трудноперевариваемые философские идеи, я неизменно требую от них самой суровой ясности – так чтобы на них был четко виден даже тончайший волосок. Просто не переносу никакого тумана, пусть даже и самого безобидного.

• *Память*

Благодаря долгим и весьма торжественным сумеркам мы ощутили прикосновение одной из прохладных, пьянящих летних ночей. Из палатки, что разбились невдалеке от дома, одна за другой, словно с давно знакомой пластинки, раздавались обычные для этой поры, неизменные песни – начиная со знаменитой «El Solitero de la Cardina». Эти импровизированные певцы неожиданно возбудили во мне мощный прилив какой то нежной и страстной истомы. С каждой новой песней я словно заново видел и с необычной остротой переживал летние воспоминания моего отрочества, когда я и сам раскидывал вот такие палатки и пел песни с друзьями. Благодаря этим безвестным туристам я вновь пережил воистину восхитительные мгновения своей жизни.

• *Восприятие*

У меня всегда, насколько я себя помню, была привычка просматривать газеты наизнанку. Вместо того чтобы читать новости, я их рассматриваю – и вижу. Еще в юности, стоило мне прищурить глаза, как я тут же в змеистых типографских извилинах начинал различать футбольные матчи, да так ясно, будто смотрел их по телевизору. Частенько мне даже приходилось делать передышку, не дожидаясь окончания тайма, настолько утомляли меня перипетии игры. Сегодня я вижу с изнанки газеты столь божественные и исполненные такого движения вещи, что принимаю решение заставить воспроизвести – в порыве возвышенного далианского поп арта – обрывки газет, содержащие эстетические сокровища, часто достойные самого Фидия. Те непомерно увеличенные газеты я велю проквантовать мушиным пометом...

Испокон веков люди одержимы манией постигнуть форму и свести ее к элементарным геометрическим объектам. Леонардо пытался изобрести некие яйца, которые, согласно Евклиду, якобы представляют собой совершеннейшую из форм. Энгр отдавал предпочтение сферам, Сезанн – кубам и цилиндрам. И только Дали, в пароксизме изощренного притворства поддавшись неповторимой магии носорога, нашел наконец истину. Все слегка изогнутые поверхности человеческого тела имеют некую общую геометрическую основу – ту самую, которая воплощена во внушающем ангельское смирение перед абсолютным совершенством конусе с закругленным, обращенным к небесам или склоненным к земле острием, который зовется рогом носорога!

Но слишком уж большое впечатление осталось у меня от последнего сна, который я видел этой ночью. Там была идея фотографического метода, с помощью которого можно воспроизводить «вознесение». Этот способ я непременно испробую в Америке. Даже уже окончательно проснувшись, я по прежнему находил эту идею не менее восхитительной, чем она показалась мне во сне. Вот он, мой метод. Обзаведитесь пятью мешками турецкого гороха и пересыпьте их содержимое в один большой ме-

шок. Теперь сбрасывайте горошины с десятиметровой высоты. С помощью достаточно мощного электрического света спроецируйте на этот поток падающих горошин изображение Пресвятой девы. На каждой горошинке, которая, подобно атомной частице, отделена от соседней некоторым свободным промежутком, отразится крошечная часть всего изображения. Теперь надо заснять всю эту картину задом наперед. Благодаря ускорению за счет силы тяготения этот падающий поток при обратной съемке создаст эффект вознесения. Таким образом, вы получите картину вознесения, согласующуюся с самыми строгими законами физики. Надо ли говорить, что подобный эксперимент в своем роде уникален. Можно усовершенствовать эксперимент, нанеся на каждую турецкую горошинку вещество, которое придаст им свойства киноэкранов.

Закрыв глаза, я представляю себе, будто купаюсь в какой то жидкости из оливковых листочков. Ночью, в ожидании яхты, я грезил о море, покрытом пятнами акварели всевозможной формы и окраски.

• *Ценностно-мотивационная сфера*

О Фрейде:

По признанию Дали, для него мир идей Фрейда означал столько же, сколько мир Писания означал для средневековых художников или мир античной мифологии – для Ренессанса.

Впрочем, это впечатление, быть может, обманчиво. Возможно, что специальное сопоставление текстов Фрейда и Сальвадора Дали, концепций Фрейда и картин Дали даст еще неизвестные результаты. Во всяком случае, такие картины, как «Сон» 1932 года, «Предчувствие гражданской войны» 1936 года или «Искушение св. Антония» 1946 года, да и многие другие произведения Дали заставляют вспомнить о фрейдовском мифе, о его «Эросе и Танатосе».

• *Материальные ценности*

Еще в отрочестве узнав о том, что Мигель де Сервантес, так

прославивший Испанию своим бессмертным «Дон Кихотом», сам умер в чудовищной бедности, а открывший Новый Свет Христофор Колумб умер в не меньшей нищете, да к тому же еще и в тюрьме, – так вот, повторяй», узнав обо всем этом еще в отроческие годы, я, внимая благоразумию, настоятельно посоветовал себе заблаговременно позаботиться о двух вещах:

1. Постараться как можно раньше отсидеть в тюрьме. Это было своевременно исполнено.

2. Найти способ без особых трудов стать мультимиллионером. И это тоже было выполнено.

Самый простой способ избежать компромиссов из за золота – это иметь его самому. Когда есть деньги, любая «служба» теряет всякий смысл. Герой нигде не служит!

• *Любовь к себе*

Еще с самого нежнейшего возраста у меня обнаружилась порочная склонность считать себя не таким, как все прочие простые смертные. И посмотрите, как блестяще мне это удается.

Самое главное на свете – это Гала и Дали. Потом идет один Дали. А на третьем месте – все остальные, разумеется, снова включая и нас двоих.

Совершенно необычайные экскременты получились у меня сегодня утром: две крошечные какашки в форме носорожьих рогов.

• *Отношения с миром*

Мои эмоции имеют совершенную форму континуума из четырех ягодиц, олицетворяющего нежность самой плоти Вселенной. Изнуренный трудовым днем, я, ложась спать, изо всех сил стараюсь донести до постели образ своих эмоций, снова и снова утешая себя тем, что ведь в конце концов Вселенная – пусть она даже и расширяется вместе со всей материей, которая в ней содержится, сколь бы обильной она нам ни казалась – сводится к новой и простой задаче о подсчете количества бобов (почти не переводимый намек на одну каталонскую поговорку, где перечис-

тывать бобы означает более или менее то же самое, что и пересчитывать горошины в качестве разменной монеты).

• **Отношение к искусству**

Метод: Я никогда не встречал своему плодотворному гибкому воображению пользоваться самыми строгими научными методами. Это лишь придавало строгости моим врожденным странностям и причудам. Так, даже находясь в лоне группы сюрреалистов, я умудрялся ежедневно заставлять их проглатывать по одной идее или образу, которые находились в полном противоречии с традиционным сюрреалистическим вкусом». В сущности, что бы я ни приносил – все оказывалось им не по нутру. Им, видите ли, не нравились задницы! И я с тонким коварством преподносил им целые груды хорошо замаскированных задниц, отдавая предпочтение тем, которые бы по вероломству могли соперничать с искусством самого Макиавелли. А если мне случалось сконструировать какойнибудь сюрреалистический объект, где совсем не проглядывало никакого фантазма такого рода, то уж его символическое функционирование непременно в точности соответствовало принципам действия заднего прохода. Так чистому и пассивному автоматизму я противопоставлял деятельную мысль своего прославленного параноидно критического аналитического метода.

Цель искусства: ...ведь экскременты, как считал Парацельс, представляют собою нить жизни, и при всякой заминке, паузе, выпуске газов от нее отлетают мгновения. Если говорить о времени, то это то же самое, что и движения Парковых (парки – в римской мифологии богини человеческой судьбы – символически перерезая нить, обрывают жизнь человека (примеч. пер.) ножниц, прерывающих, дробящих, истончающих нить нашего существования. Секрет бессмертия следует искать в отходах, в экскрементах и ни в чем другом... А поскольку наивысшая миссия человека на земле – одухотворять все вокруг, то именно экскременты то и нуждаются в этом в самую первую очередь.

Нет, честно, – не надо писать бесчестно!

Об обучении: Если вы отказываетесь изучать анатомию, искусство рисунка и перспективы, математические законы эстетики и колористику, то позвольте вам заметить, что это скорее признак лени, чем гениальности.

Для начала научитесь *рисовать* и писать как старые мастера, а уж потом действуйте по своему усмотрению – и вас всегда будут уважать.

Итак, познавательный стиль у обоих художников одинаков, большую общность мы видим и в ценностно-мотивационной сфере, однако последняя больше преломляется через призму экстра-интроверсии. Разница в поведении, внешности и отношении к себе и миру, а также направленность энергетики в целом отвечают представлениям Юнга об экстраверсии (у Дали) и интроверсии (у Ван Гога).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ван Гог В. Письма к друзьям. СПб: Азбука-классика, 2009.
2. Дали С. Дневник одного гения. М.: Поппури, 2003.
3. Гоген П. Ноа Ноа. СПб: Азбука-классика, 2009.
4. Нагибина Н. Л., Артемцева Н. Г., Грекова Т. Н. Психология искусства. типологический подход. М., 2005.
5. Стоун И. Живая жизнь. Пер. - Н.Банников. М., «Художественная литература», 1991.

Сопоставление познавательных стилей в подходе Р. Стернберга и системы познавательных типов в Психосмологии

И.И. Ильясов

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Россия

Прежде чем проводить сравнение систем познавательных типов у Стернберга и в психосмологии, мы сделаем следующее напоминание. Одним из важных принципов выделения типов (стилей) в психологии является использование факта наличия предпочтений, преобладания и частоты в актуализации и применении разных по свойствам процессов и способностей или их равносильность, а не разные уровни развития каждой способности или качества личности, хотя это последнее тоже иногда имеет место, (умный – неумный, скромный – нескромный и т.п.), но

Примерами обычных типологий служат различия зрительных, слуховых и тактильных типов по преобладанию/равносильности в использовании соответствующих перцептивных систем, или художественных и мыслительных типов, или волевых, интеллектуальных и эмоциональных типов и многих, многих других. К ним относятся и обе сравниваемые здесь типологии, предложенные Стернбергом и в психосмологии

Сопоставим теперь приведенные выше пять групп (категорий) характеристик познавательных процессов, предложенных Стернбергом, на основе которых им выделены 13 стилей (типов) познания, с характеристиками познания, на основе которых построена система типов в психосмологии.

В первой категории – функции – Стернбергом выделяются три стиля познания по предпочитаемым видам деятельности (метафорически названными как законодательная, исполнительная и судебная, которые реально являются созданием, исполнением и оценкой. В каждом из этих видов деятельности преобладает либо творчество и продуктивность («любит творить и т.п.), либо репродукция по правилам и образцам («любит выполнять, применять и т.п.»), либо примерно равносильно продукция и репродукция («любит оценивать и т.п.»)

В психосмологии данные характеристики не используются для выделения типов, а составляют компонент при описании особенностей познания вообще и творчества в частности каждого выделенного в психосмологии типа.

Во второй категории – формы – выделены четыре стиля познания по предпочтению характера работы с несколькими проблемами: монархический (любит заниматься одним делом в конкретный период времени, погружаясь полностью, отдавая ему всю энергию), иерархический (любит делать много вещей одновременно, выделяет приоритетные, распределяет энергию и время в связи с приоритетностью задач), олигархический (любит делать много вещей сразу, но имеет трудности в установлении приоритетов) и анархический (любит решать проблемы в случайном порядке, не любит систем, инструкций и разного рода принуждений).

По поясняющим описаниям перечисленных стилей они в определенной степени похожи на различия рациональных и иррациональных типов в психосмологии, выделяемых по преобладанию/равносильности логических, выводных операций (рациональное познание) или процессов непосредственного ус-

мотрения (восприятия) и догадки (иррациональное познание) К рациональным относятся два стиля – монархический и иерархический. К иррациональным стилям относится один стиль -анархический. Четвертый стиль в этой категории - олигархический является равносильным по предпочтению обеих характеристик.

При этом в психосмологии рациональные типы подразделяются на две разновидности по направленности на Мир (мыслительный) или на Я (чувственно-эмоциональный). Иррациональные типы также имеют те же две разновидности по этому основанию – иррационалы «направленные на Мир или на Я». Указанные разновидности рациональных (монархического, иерархического), иррационального (анархического) и равносильного (олигархического) типов познания в системе Стернберга отсутствуют.

Примечание. Выделение разновидностей рациональных и иррациональных типов по направленности «на Мир» или «на Я» в психосмологии соответствует различению логических и эмоциональных типов, являющихся оба рациональными, и различению интуитивных и сенсорных типов, являющихся иррациональными, в системе типов по К. Юнгу.

Третья категория – уровни. Здесь выделяются два стиля по преобладанию работы с обобщенными или конкретными знаниями. Один стиль - глобальный (любит работать с обобщениями и абстракциями), второй стиль - локальный (любит работать с конкретными примерами.) В психосмологии данное различение познавательных предпочтений учитывается в описаниях особенностей производных от каждого типа познания других познавательных и личностных качеств.

Четвертая категория - области направленности. В этом случае выделяются два стиля – внутренний (любит работать в одиночку, сфокусирован на внутреннем мире, самодостаточен) и внешний (любит работать с другими, сфокусирован на окружение и зависим от него). В некоторой степени это различие соответствует экстравертным и интровертным типам по Юнгу

и в психосмологии учитывается при описаниях производных от основных типов характеристик познания.

Пятая категория – склонности. Данная категория представляет два стиля, выделяемые по предпочтению двух разных способов деятельности - либеральный (любит делать что-либо новыми способами, не смотря на установленные порядки) и консервативный (любит делать что-либо традиционными способами, следуя установленным правилам). Либеральный стиль является.

фактически предпочтением творческого способа познания, а консервативный – предпочтением репродуктивного познания. Стили данной категории, на наш взгляд, совпадают по сути со стилями первой категории. Как мы отмечали выше, законодательный стиль основан на предпочтении создания нового, что является творческой деятельностью, исполнительный стиль основан на предпочтении использования уже имеющегося и созданного ранее другими, что является репродуктивной деятельностью, а оценивающий стиль может реализовываться как творчески, так и репродуктивно в зависимости от объекта и условий оценочной деятельности. О месте этих стилей в психосмологии смотри выше в комментарии к первой категории.

В психосмологии считается, что типы не меняются, но кроме доминирующих способов деятельности у каждого человека имеются и все остальные возможные, но менее развитые и актуальной задачей является осознание их наличия и развития в обучении, а также учет во взаимодействии разных людей (учеников и учителей, членов семей и т.п.) и обеспечения, по возможности, их соответствия решаемым проблемам, что совпадает с мнением Р.Стернберга.

Sternbergs typological conception and Psychosmology

Ilyasov I.I.

**Moscow State University
Moscow, Russia**

Before comparing the systems of cognitive types by R.Sternberg and in psychosmology, we'll make the following reminder. One of the important characteristics, used for distinguishing the personality types in psychology is the preference, (predominance) or equality in actualization and using different abilities, but not the level of development of every ability or personality trait, though the latter sometimes also takes place (clever or not clever, strong-willed or weak-willed etc.), but mostly in "common sense" psychology.

Many well known types singled out and described in psychology such as, for instance, visual, auditory and kinesthetic, or verbal and image representational, or impulsive (emotional) and reflexive (intellectual) and a lot of others are examples of types distinguished by the preference in using different perceptual systems, or in operating with different representations -images, words,symbols, or in prevailing different psychological functions (intellect, will, emotions) and so on. The cognitive types by Sternberg and in psychosmology are established the same way.

Let's now compare the presented above five groups (categories) of characteristics of the cognitive processes, suggested by R.Sternberg, on the bases of which he singled out 13 styles (types) of cognition with the characteristics of cognition, on the ground of which the system of types in psychosmology is constructed

Under the first category, called "functions" R.Sternberg distinguishes three styles of cognition according to the preferred kinds of activity ,metaphorically named legislative, executive and judicial, that really are creation, execution and evaluation. Each of this kinds of activity is either predominantly creative production (likes creating...), or reproduction (likes writing on assigned topics, do artwork from models etc.) or approximately equally creative and reproductive (likes evaluating etc.)

In psychosmology these characteristics are not used for the types differentiation, but enter the descriptions of the individual features of cognition in general and creativity in particular in reference to each type within the system of types in psychosmology.

The second category comprises four styles of cognition singled out on the basis of preferring certain of working with several problems within a given period of time. The styles are: monarchic (likes to do one thing at a time...), hierarchic (likes to do many things at once...),oligarchic (likes to do many things at once, but has trouble setting priorities), anarchic (likes to take a random approach to problems, dislikes systems...)

By the author's elaborating descriptions of these styles it is possible to treat them as similar to rational and irrational types in psychosmology, distinguished by prevailing or equally dominant either logical, deductive operations (rational cognition) or direct seeing (perception) and guessing (intuition)- irrational cognition). We think, that two styles – monarchic and hierarchic are rational, one style – anarchic is irrational and one style – oligarchic is with equal dominance of rational and irrational cognition.

Besides, in psychosmology the rational and irrational types are

subdivided into varieties by the orientation on the World (mainly thinking and logical when rational or intuitive when irrational) or on the Self (mainly emotional when rational and sensational when irrational). The mentioned varieties of the rational (monarchic and hierarchic), irrational (anarchic) and equally rational/irrational (oligarchic) types of cognition in the system of types by R. Sternberg are not singled out.

Note: The varieties of rational and irrational types, distinguished on the ground of orientation on “The World” or “The Self” in psychovology, corresponds to logical and emotional varieties of rational types and sensational and intuitive varieties of irrational types in the system of types by K. Jung.

The third category – levels. Two styles are distinguished under this category by the preference in working with general or concrete knowledge. One of the two styles is global (likes to deal with big picture, generalities, abstractions), the second style – local (likes to deal with details, specific, concrete examples). In psychosmology this differentiation of preferences in cognition is taken into account in descriptions of other cognitive and personality features, that are derivatives from every cognitive type.

Category four – scope. Here also two styles are singled out. One called internal (Likes to work alone, focus inward, be self-sufficient), the other called external (likes to work with others, focus outward, be interdependent). These two styles correspond, to a certain extent, to intravertive and extravertive types by K. Jung. They are as well taken into account in psychosmology in descriptions of characteristics of cognition as derivatives of the main types.

Category five – leaning. This category comprises two cognitive styles according to the prevailing of two different ways of activity - liberal (likes to do things in new ways, defy conventions) and conservative (likes to do things in tried and true ways, follow conventions). The liberal style is really a preference of creative ways of cognition and the conservative style is preference of reproductive ways of cognition. The styles, belonging to this category, in our opinion, are actually very

much alike the styles of the first category. As we mentioned above, the legislative style is based on preferring creating novelties, that is preferring creative activity. The executive style is based on preference of using everything already existing and created before by other people, that is actually reproductive activity. The judging style can be based on either creative or reproductive activity depending on the objects and conditions being evaluated. About the place of these styles in psychosmology see the comments to the first category of styles, given above.

In psychosmology it is accepted, that the types can not be changed, but besides the dominating ways of activity, every person has all other abilities, which are less preferred and developed. In this connection, there is an important task to make people become aware of the existence of these “weak” abilities and develop them in education, as well as to take styles into account, when dealing with interaction of different people (teachers and students, members of families etc.) and possibly providing for their correspondence to the problems, being solved, that is in agreement with the opinion of R. Sternberg.

BIBLIOGRAPHY:

Sternberg R. J. Intelligence, information processing, and analogical reasoning: The componential analysis of human abilities. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1977

Sternberg R. J. Metaphors of mind: Conceptions of the nature of intelligence. New York: Cambridge University Press, 1990

Sternberg R. J. Successful intelligence. New York: Plume, 1997

Артемцева Н., Ильясов И., Миронычева А., Нагибина Н., Фивейский В. Познание и личность: типологический подход. М., Книга и бизнес, 2004

Популярная психология типов. Ред. Н.Л. Нагибиной. М., IIDP, 2009.

**Методологические проблемы
исследования
музыкального языка**

К построению модели звуковой организации «ПАЛЕОМУЗЫКИ»

Зубарева Н.Б.

Пермский государственный институт искусства и культуры
Пермь, Россия

Тема настоящего исследования (вынесенная в заглавие этой статьи) относится к области «белого пятна» на периферии музыкально-исторического знания, что вполне закономерно, поскольку первичная звуко-творческая деятельность не оставила, более того – не могла оставить поддающиеся изучению памятники в силу «материала», находимого человеком в самом себе. Хорошо известно: чем обширнее территория науки, тем протяженней периферия, фронт соприкосновения познаваемого и познанныго с непознанным и непознаваемым. Это суждение совершенно справедливо и по отношению к поставленной задаче воссоздания незасвидетельствованного состояния звукового строя музыкального языка на стадии его зарождения. Однако периферийное положение имеет не только негативные, но и позитивные стороны, связанные с естественно возникающей возможностью межнаучных контактов. Назовем важнейшие из них.

Во-первых, в условиях далекой культурно-исторической периферии «палеомузыка» принадлежала неразрывному синкретическому единству всех видов дохудожественного творчества. Благодаря этому сегодня мы имеем все основания опираться на данные тех историко-искусствоведческих исследований, которые базируются на сохранившихся артефактах. При этом важнейшее значение приобретают выявляемые ими свойства создававшейся человеком «второй реальности». Отметим в этой связи статью В. Топорова «К происхождению некоторых поэтических символов», где он указывает на «открытость» палеолитических изображений [13, с. 81]. Это свойство, под которым ученый подразумевает «неспособность изображенного указывать границы изображения» [там же], является одним из признаков слитности естественной (природной) и искусственной (творимой человеком) среды, закономерного в условиях нерасчлененности трудовой и художественной деятельности. Обозначенный подход целесообразен и по отношению к «музыкальной» составляющей древнейших обрядов. В условиях синкретизма раннефольклорная (в потенциале – музыкальная) интонация еще не отделилась от интонаций разговорной речи, а это позволяет с высокой степенью вероятности предположить, что она функционировала как открытая система.

Во-вторых, теория музыкального языка весьма далека от центра интересов современного языкознания, будучи одной из его боковых ветвей. Однако достижения лингвистики, несомненно, могут и должны использоваться при изучении языков музыки. Сказанное относится, в частности, к теории глоттогенеза, в которой возникновение вербального праязыка принято относить к эпохе верхнего палеолита, когда на историческую арену выдвинулся *Homo sapiens sapiens*. В. Иванов указывает, что процесс перехода от «языка жестов», служившего орудием общения у гоминидов, к словесному языку направлялся главным образом отличиям речевого аппарата людей современного типа от речевого аппарата неандертальцев, в котором отсутствовала фарингальная полость, необходимая для дифференциации многих звуков,

в частности, гласных [5, с. 108-109]. В этой связи для периода, лежащего между *Homo sapiens* и *Homo sapiens sapiens*, важнейшей задачей оказывалось формирование такой звуковой материи, на которую позднее могли бы быть перенесены принципы построения последовательностей жестов рук, служившие гоминидам основным способом передачи сложных значений [там же]. Постольку, поскольку вокально-слуховой коммуникационный канал является для естественных языков и музыки общим, логично предположить, что в названный период «палеомузыкой» стояли аналогичные задачи.

Третью сферу межнаучных контактов образуют свойства универсального канала коммуникации, которые изучаются языковедением в различных аспектах – акустическом, артикуляторном, перцептивном и собственно лингвистическом. По отношению к музыкальным языкам акустические и перцептивные факторы оказываются не менее (а, скорее всего, даже более) существенными, нежели для языков естественных. С позиций настоящей работы особенно важным является то обстоятельство, что музыкальные звуки встречаются в природе исключительно редко [11, с. 18]. По всей вероятности, именно это обстоятельство обусловило такое устройство слухового анализатора человека, в котором отсутствуют нейроны, избирательно реагирующие на основную частоту гармонического спектра. Большая часть нейронов классического восходящего слухового пути принадлежит к одному из двух типов – фазическому или тоническому [15, с. 239]. Фазические нейроны передают информацию только об изменениях параметров звукового стимула, в то время как тонические нейроны информируют о наличии спектрального максимума в некоторой полосе частот, которая в общем случае должна быть существенно уже всего слухового диапазона. Для большинства нейронов ширина полосы меньше октавы [15, с. 230], что создает необходимые условия для адекватного восприятия сложных шумов и звуков речи. Однако по отношению к так называемым чистым тонам описанные «настройки» нейронов и нейронных каналов оказываются недостаточно тонкими.

Каким же образом осуществляется слуховой системой отображение му-зыкального звука в его специфических качествах? Ответ на этот вопрос дает уже не физиология, а психология. «Звуковой раздражитель, воздействующий на периферический орган слуха, – пишет А. Леонтьев, – вызывает ряд ответных реакций, в том числе специфическую моторную реакцию интонирования с ее проприоцептивной сигнализацией. Реакция эта <...> представляет собой процесс своеобразного «поиска», активной ориентировки, который и продолжается до момента сближения внутри рецептирующей системы интонируемой высоты с основной высотой воздействующего звука. Далее в силу наступающего своеобразного «резонанса» частотных сигналов, идущих от аппарата вокализации, с сигналами, поступающими от слухового рецептора (или удерживающимися «оперативной памятью»), этот динамический процесс стабилизируется, что и дает выделение высоты звука, т. е. отображаемого его качества. Учитывая эти данные, мы можем описать изученный нами процесс анализа звуков по высоте как процесс *компарирующего* анализа»¹ [8, с. 180].

С точки зрения проблематики нашего исследования описанный процесс интересен по меньшей мере в двух аспектах. Во-первых, не будучи «природной данностью», механизм компарирующего анализа должен был потребовать для своего формирования значительного исторического времени. В связи с этим следует признать правоту Э. Алексеева, считающего, что «само восприятие звука дифференцировалось на сравнительно позднем этапе, до которого «высота» долго была полностью поглощена тембром – этим нерасчлененным и сложным комплексом, характеризовавшим реальный единичный звук» [1, с. 99]. Дифференциация высоты и тембра – чрезвычайно важный фактор, поскольку в ее отсутствие некорректно рассматривать звук в ка-

¹См. более подробно о связи между деятельностью голосового аппарата и различием высоты звука в книге Г.В. Иванченко «Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы» [6, с. 41-46].

честве «материальной» основы присущего музыкальному искусству способа художественного моделирования.

В результате комплексного рассмотрения проблемы звуковой организации «палеомузыки» мы сформулировали исследовательскую гипотезу следующим образом: «протомелос» дохудожественной музыкальной практики на ее начальной генетической стадии отличался от просодики обыденной речи только чисто количественными звукочастотными изменениями, характер которых определялся закономерностями функционирования самоорганизующихся систем. Теоретические основания этой гипотезы относятся к разным областям науки, что определило использование операционных приемов этномузыкознания, психофизиологии и синергетики в процессе построения модели звукового строя музыкального праязыка.

Обращение к синергетике потребовало обоснования высказанного ранее предположения о том, что раннефольклорная интонация является открытой системой, то есть имеет внешний источник энергии и обменивается энергией с окружающей средой [9, с. 7]. Разносторонний анализ параметров обрядовой коммуникации показал, что соблюдаются оба названных условия:

— с физико-акустической точки зрения источник энергии (головной аппарат поющего) является по отношению к напеву внешним, во внешнюю же пространственную среду энергия поступает в виде звуковых волн;

— с художественно-коммуникативной точки зрения «энергетические процессы» в напеве обусловлены ритуальной ситуацией и таким образом связаны с окружающей музыкальную интонацию концептуальной, эмоцио-нальной, словесной, моторно-двигательной «средой» [4, с.116].

Для проведения исследования раннефольклорной интонации с помощью методов синергетики следовало выбрать соответствующий фольклорный материал, который, не будучи первобытным, сохранил бы архаические черты. Этому требованию,

по мнению М. Харлапа, отвечают русские крестьянские песни, которые «благодаря особым историческим условиям вплоть до XX века <...> сохранили ритмическое и ладовое строение, глубоко отличное от профессиональной музыки и книжного стихосложения. Связь значительной доли этих песен с дохристианскими обрядами позволяет отнести возникновение специфической народно-русской музыкальной системы к первобытнообщинному строю» [16, с. 224-225].

Отдельную методологическую проблему составил анализ песенных мелодий на предмет вычленения той структурной единицы, которая, обладая минимальной продолжительностью, была бы способна представлять от лица целого. В качестве такой единицы удобно принять «интонационную группу»; это понятие было введено М. Харлапом по результатам заочной полемики с А. Потебней и Х. Клингхардтом, обозначавшими данное явление как «синтаксическую стопу» и «речевой такт» [16, с. 232-234]. Основными свойствами интонационной группы являются наличие двух опорных точек (высокой и низкой – *Nochton'a* и *Tiefton'a*, по Клингхардту) и нисходящее направление движения между ними, обусловленное понижением и ослаблением звука по мере расхождения имеющегося в легких воздуха. Кроме того, роль дыхания проявляется в виде «нормальной средней величины» интонационных групп [16, с. 233], отклонения от которой весьма незначительны. Данное обстоятельство имеет существенное значение, поскольку в фольклористике стабильность «музыкальной величины формулы» рассматривается как одно из условий ее статуса структурной единицы [2, с. 53].

Исходное состояние рассматриваемой интонационной системы характеризуется достаточно высокой частотой колебаний, с которой мы отождествили значение ее энергии ($E \sim v^2$). С течением времени система совершает ряд переходов из состояния в состояние, вследствие чего ее энергия постепенно уменьшается. Это дает основания для использования вероятностного алгоритма переходов, предложенного А.Ю. Лоскутовым и А.С. Михай-

ловым [9, с. 219]. Если в результате перехода полная энергия системы понижается ($\Delta E \leq 0$), то он принимается безоговорочно; в противном случае переход принимается с вероятностью

$$p = \exp(-E/\Theta),$$

где ΔE – прирост энергии,

Θ – величина, характеризующая способность системы осуществлять переход².

Таким образом, описывая интонационную группу с помощью частоты ее опорных точек и времени звучания, выраженно-го в условных счетных единицах³, можно получить множество графиков, представляющих собой вероятные «траектории» мелодической линии.

Этим способом было обследовано 83 обрядовых напева из альбома «Традиционная музыка Русского Поозерья» [14]. В процессе их первичной обработки выяснилось, что 41 напев сегментируется на интонационные группы указанного типа, однако на следующем этапе исследования мы ориентировались только на первую интонационную группу напева; каждая из них была представлена десятью графиками, полученными в результате осреднения по ста реализациям.

Различия между графиками, описывающими одну и ту же группу, невелики, но они становятся очевидными при совмещении кривых друг с другом. О перспективности такого рода аналитической процедуры писал известный исследователь первобытной культуры А. Столяр, полагавший ее целесообразной при моделировании первичного изобразительного эталона с помощью наложения изображений [12, с. 39]. Не получив реализации в области исследования палеолитических памятников, эта идея в полной мере раскрыла свой эвристический потенциал в нашем эксперименте.

² $\Theta \sim L$, то есть продолжительности интонационной группы.

³Выбор этих условных единиц осуществлялся так, как принято в музыкальной фольклористике. См. подробнее в книге Б. Ефименковой «Ритм в произведениях русского вокального фольклора» [2, с. 52].

Примером ее применения при изучении раннефольклорной мелодики могут служить графики вероятных мелодических контуров интонационного ядра песни «Против царя кабака горюшечка солита»:

№ 10

Сравнение этих контуров выявило, что присущие им особенности позволяют разделить их на две группы. В первую группу вошли диаграммы, совпадающие не только в заданных точках, но и еще в двух «узлах», расположенных в частотных зонах тонов a1 (≈ 440 гц) и g1 (≈ 391 гц) (см. Рисунок 1). Именно эти тоны наряду с начальным b1 и конечным f1 составляют звукоряд песни⁴.

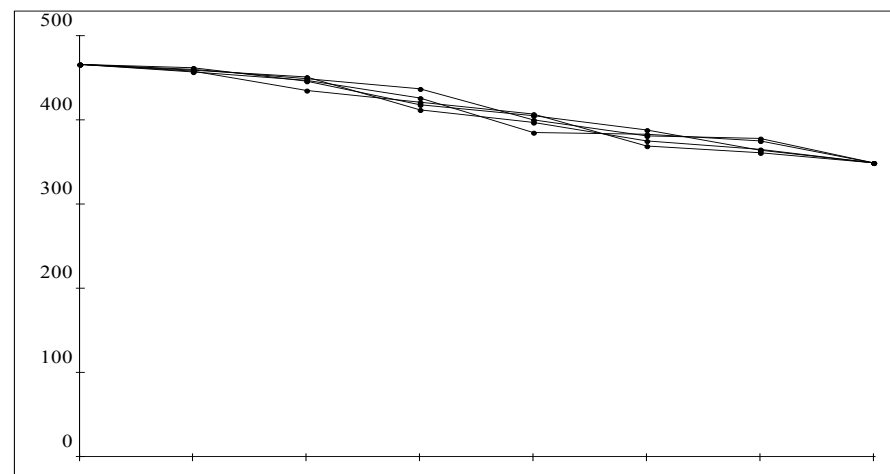


Рисунок 1

⁴О наличии «узловых точек, где голоса сходятся в унисон» пишет и М. Харлап [16, с. 253], но для него эти точки важны как зоны кристаллизации определенных интервалов [там же], а для нас – как зоны кристаллизации тонов.

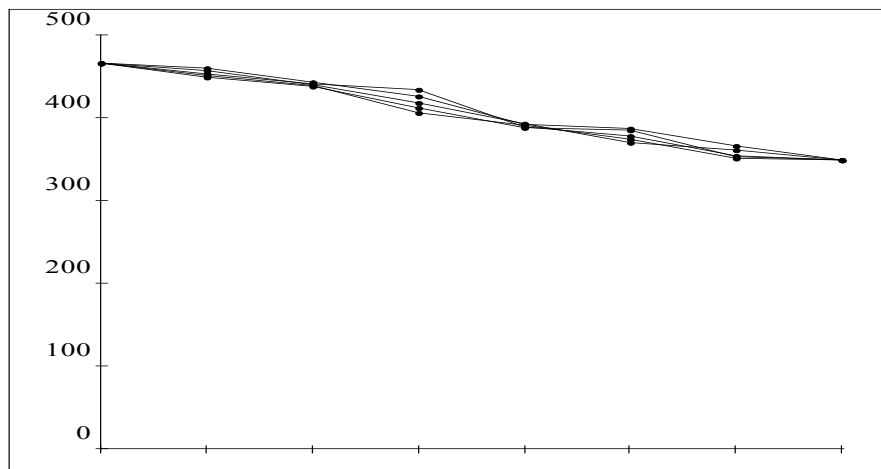


Рисунок 2

Во вторую группу вошли диаграммы, не имеющие совпадающих точек (см. Рисунок 2), и этот тип интонирования, не опирающийся на звуки с жестко фиксированной высотой, тоже представлен в напеве (таков, в частности, второй сегмент мелодии, где высота отдельных звуков указана приблизительно знаком \times).

Вероятные мелодические траектории, полученные в результате применения алгоритма совершаемых самоорганизующимися интонационными системами переходов, однотипны – различия между ними ограничиваются теми, что связаны со звуковым объемом и продолжительностью интонационных групп. Наблюдаемое подчинение определенному стандарту хорошо согласуется с имеющимися сведениями о других видах начальной творческой деятельности. Так, А. Столяр отмечает, что человек ориньяка воспроизводил лишь определенные виды зверей, но «даже эти немногочисленные избранники (прежде всего – важнейшие объекты охоты) изображались также не во всем многообразии жизненных ситуаций, а в основном единообразно в течение каждого хронологического отрезка, как бы в соответствии с совершенно обязательными для данного места и времени правилами» [12, с. 39]. Причиной ограниченности круга тем, харак-

терных для изобразительных реликвий палеолита, ученые называют ту черту первобытного сознания, которая определяла всю деятельность человека каменного века, а именно – узость сферы сознаваемого [7, с. 246-256].

Аналогичные высказывания типичны и по отношению к каноническим культурам, в которых «творческий акт нацелен не на преодоление стереотипа, а на следование ему. В этих культурах (к ним принадлежит и фольклор) преобладает повторное воспроизведение текстов по одним и тем же моделям, клиширование сложившихся структурных универсалий <...>» [2, с. 46]. В данном и подобном ему случаях основной акцент делается на мультиплицировании свойственных сознанию всех носителей традиции моделей с целью актуализации всем известной информации [10, с. 48]. При этом без внимания остается сам процесс перехода от простого повторения стереотипных операций к воссозданию моделей, обладающих статусом универсальной категории языка традиционной культуры. Одно из звеньев этого процесса – превращение интонационной траектории ранней обрядовой просодии в песенную мелодию, сохраняемую из поколения в поколение, – может быть реконструировано на основе результатов настоящего исследования.

Рассмотренный интонационный стереотип сыграл свою историческую роль в условиях коллективной формы зарождающейся звуко-творческой деятельности. Аналогичным образом складывалась и начальная изобразительная практика. В качестве ее результатов А. Столяр называет дополнительное сплочение коллектива, расширение возможностей общения, совершенствование координации [12, с. 45]. По всей вероятности, то же можно сказать и об интонировании обрядовых текстов. По отношению к будущему песенному фольклору оно стало аккумулятором опыта коллективного звукоизвлечения, в ходе которого оттачивались способы обработки звуковых сигналов, а несомая ими информация обогащалась. Расчленение характерного для речевой интонации частотного континуума на дискретный ряд тонов

происходило, по всей вероятности, благодаря унисонному совпадению нескольких одновременно звучащих вариантов просодии. Данные, полученные в результате исследования закономерностей эволюции самоорганизующихся интонационных систем, позволяют проследить пути абстрагирования от бесчисленного множества вариантов эк-мелического интонирования и приближения к интонированию высотно-дифференцированному.

Эти выводы, полученные благодаря комплексному применению подходов, присущих искусствоведению, психологии и синергетике, непосредственно связаны с развитием научных взглядов на становление основы музыкальной системы – качественной определенности тонов. Таким образом, выявленная возможность возникновения в звуковой среде обрядовой просодии собственно музыкальных качеств создает представление о путях формирования набора «тоном» (музыкальных фонем), способного стать субстанцией художественного языка зарождающегося искусства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев, Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект / Э.Е. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1986. – 238 с.
2. Ефименкова, Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б.Б. Ефименкова. – М.: Композитор, 2000. – 256 с.
3. Земцовский, И.И. Этномузыкознание: столетний путь / И.И. Земцовский // Народная музыка: история и типология (Памяти профессора Е.В. Гиппиуса, 1903-1985): Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И.И. Земцовский. – Л., 1989. – С. 7-17.
4. Зубарева, Н.Б. О «музыкальном глоттогенезе» (опыт сравнительно-исторического анализа ранних этапов становления звуковых языков) / Н.Б. Зубарева // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. М.П. Котюрова. – Пермь – Люблина, 2003. – Ч. 2. – С. 45-52.
5. Иванов, В. В. Глоттогенез / В. В. Иванов // Лингвистический энци-

- клопе-дический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1990. – С. 108-109.
6. Иванченко, Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы // Г.В. Иванченко. – М.: Смысл, 2001. – 264 с.
 7. Леонтьев, А.Н. Очерк развития психики // А.Н. Леонтьев. Избранные психологические произведения: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 1. – С. 184-279.
 8. Леонтьев, А.Н. Проблемы развития психики // А.Н. Леонтьев. – М.: Наука, 1965. – 495 с.
 9. Лоскутов, А.Ю. Введение в синергетику: Учебное руководство / А.Ю. Лоскутов, А.С. Михайлов. – М.: Наука, 1990. – 272 с.
 10. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. – М., 1973. – С. 16-22.
 11. Рыдник, В.И. О современной акустике / В.И. Рыдник. – М.: Просвещение, 1979. – 80 с.
 12. Столяр, А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания (К постановке проблемы) / А.Д. Столяр // Ранние формы искусства: Сб. ст. / Под ред. С.Ю. Неклюдова. – М., 1972. – С. 31-75.
 13. Топоров, В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) В.Н. Топоров // Ранние формы искусства: Сб. ст. / Под ред. С.Ю. Неклюдова. М., 1972. – С. 77-103.
 14. Традиционная музыка русского Поозерья: составление и комментарии Е.Н. Разумовской. — Санкт-Петербург: Композитор, 1998. — 240 с.
 15. Физиология речи. Восприятие речи человеком / Л.А. Чистович, А.В. Венцов, М.П. Гранстрем и др. – М.: Наука, 1976. – 386 с. 1273.

К сравнительному анализу стиховой и музыкальной интонации камерно-вокального произведения

Подоплелова Ю.Г.

Пермский государственный институт искусства и культуры

Пермь, Россия

Взаимодействие стиховой и музыкальной интонации является сегодня одним из наиболее сложных аспектов музыковедческих исследований: вокальное сочинение, соединяющее музыкальный и поэтический ряд, находится под «перекрестным» вниманием как музыковедов, так и филологов, и более того – «союз между поэзией и музыкой» (как определяет область Lied Б.В. Асафьев [4; 233]) требует в осмыслении интонации синтетического подхода, учитывающего закономерности обоих составляющих элементов и их взаимоотношений. Подобная двойственность нуждается в уточнении теоретических оснований понятия «интонация», которые были бы применимы одновременно к поэтическим и музыкальным «субтекстам» вокальной композиции. В данном исследовании осуществлена попытка формулировки исходных посылок комплексного анализа интонационной стороны камерно-вокальных произведений, а также кратко изложе-

ны первые результаты применения предлагаемой аналитической методики.

В научной литературе отмечается единая природа речевой и музыкальной интонации, которая выводится на общей психофизиологической основе речевого и вокального интонирования, а именно – на единстве механизма произнесения звуков, включающего голосовое напряжение, возникающее при повышении интонации, и разрядку при ее понижении [3; 45]. В собственно музыкальном контексте Б.В. Асафьев рассматривает категорию интонационного содержания в рамках «мелодийных образований» по аналогии со звучащей речью, определяя роль интонации с точки зрения ее эмоциональной выразительности, и связывая ее с раскрытием художественного подтекста сочинения [4; 357]. Значение данной установки для методологической базы исследований указанной области музыкальной композиции отмечают В.А. Васина-Гроссман [5; 10] и Л.А. Мазель [3; 19].

Мазель разрабатывает также положения, в соответствии с которыми интонацию оценивает не только как образнозначимый, но и как структурообразующий фактор, опирающийся на подъемы и спады напряжения [12; 82], уточняя, что в условиях европейской классико-романтической музыкальной системы управление мелодической формой, в том числе и в каденционных участках, происходит как результат комплексного единства интонационной и гармонической линий [там же]. В центре нашего внимания именно этот подход, так как в вокальном сочинении гармоническое кадансовое членение выступает фактором взаимодействия музыкальной формы с рифменной организацией поэтического текста. Согласование гармоний в периоде вокального сочинения, отмечает исследователь Л.Иванова, включает в себя контраст по типу «неустойчивый каданс в середине периода – устойчивый каданс в конце», который создается сменой гармоний [2; 86]. Подобное гармоническое согласование кадансов в периоде, в сочетании с их мелодическим и ритмическим сходством, составляют своеобразную «кадансовую рифму», которая,

вступая во взаимодействие с рифмой текстовой, усиливает последнюю [2; 88].

Филологическое определение речевого периода, являющегося основой синтаксического построения поэтического текста, содержит положение об обязательной интонационной двухчастности структуры [11; 111]. В звуковом воплощении различают несколько конструкций, связанных с типом рифмовки, влияющих на структурное членение периода: наиболее распространенный тип в классической отечественной поэзии – перекрестный тип рифмовки, с обязательным чередованием мужских и женских окончаний [6; 290]. При таком построении строфы формируется единое последовательное волнообразное интонационное движение [6; 310]. При опоясывающей рифме второй период строфы имеет обратное движение с первым, в результате чего строфа обретает большую замкнутость [там же].

Представление интонационной структуры в совокупности ее музыкального и стихового профиля требует объективации «общих интонационных закономерностей» [5; 19], заложенных в тексте исследуемого материала. Для решения данной задачи мы предлагаем точный подход, основанный на количественном анализе звуковых элементов вербальной и музыкальной составляющих вокального произведения. Он был предложен Н.Б. Зубаревой первоначально для инструментальных [8], а позднее и для вокальных произведений [7]. Данный метод, основанный на положениях теории нечетких множеств, позволяет сопоставить структурные явления музыкального и поэтического рядов в композиции вокального сочинения, формально являющиеся несоизмеримыми.

В аналитических целях мы рассматриваем три вида звуковых элементов, обладающих определенным конструктивным и содержательным значением:

– наименьшие единицы словесного и музыкального ряда (фонема и ата-кированный звук);

– единицы, отмеченные значимым для данного композиционного уровня признаком (стопные акценты и аккорды с новым тоновым составом);

– единицы, обладающие известной конструктивной целостностью (слова и фактурные вертикали) [1].

Подсчет указанных единиц может быть произведен в рамках условных временных единиц разного масштаба:

– в синтагмах, на которые разделил стихи композитор, и соответствующих им мотивах / фразах;

– в стихах и соответствующих им музыкальных построениях.

Нормированные (с помощью предлагаемой теорией нечетких множеств процедуры) ряды событий, будучи преобразованными в графики, позволяют судить не только о роли каждого вида событий, но и об общем рельефе подъемов и спадов напряженности. С нашей точки зрения именно этот рельеф репрезентирует интонацию в самом широком смысле слова – как явление метасистемного порядка.

Для демонстрации названного аналитического подхода обратимся к конкретному примеру – романсу А.С. Даргомыжского «Мне грустно» на слова стихотворения «Отчего» М.Ю. Лермонтова. В данном стихотворении привлекает внимание его «неклассическая» (с точки зрения отечественного стиховедения) шестистрочная структура, объединяемая попарно смежными рифмами (AAbbCC: 2+2+2). По-другому группирует строки Даргомыжский: опираясь на принцип посинтагменного деления стихотворного текста¹, композитор вокализует 13 синтагм в рамках одночастной формы, при этом на следующем за синтагменным структурным уровнем музыка второй-третьей (такты 8-17) и четвертой-пятой (такты 18-33) строк образует два различные по масштабам построения таким образом, что нерифмованные в оригинальном поэтическом тексте строки при вокализации оказываются, во-первых, равными по временной протяженности: вторая и третья строки занимают в общей структуре романса

по 5 тактов, четвертая и пятая – по 8; во-вторых, в музыкальном оформлении отсутствуют глубокие цезуры на границе разнорифмованных строк (12-13-ый и 25-26-ой такты). Наконец, схема гармонизации кадансов в данном решении также усиливает объединение отмеченных фраз за счет типового согласования каденций: доминантовое окончание третьей строки (такт 17) получает свое разрешение в совершенной тонической каденции лишь в завершении пятой строки (такт 33). При этом полный несовершенный каданс в 8-ом такте создает цезуру, отсутствующую в словесном тексте, где первая и вторая строки не разделены каким-либо знаком препинания. Несоответствие проявляется и на интонационном уровне: данная каденция имеет нисходящую мелодико-гармоническую интонацию (задержание к терцовому тону тоники с разрешением в нее в вокальной линии, последовательность D-T в аккомпанементе); между тем, в поэтическом тексте первая и вторая строки оказываются связанной логически-смысловой конструкцией с однородными сказуемыми, соединенными союзом «и» («я тебя люблю и знаю»), разнесенными по строкам, но объединенными анжамбеманом, оформляя, таким образом, единый восходящий интонационный профиль.

Можно ли рассматривать эту деталь как признак «встречной» композиции? Для ответа на этот вопрос необходимо, следуя методике В.П. Костарева, перейти от согласования поэтического и музыкального текстов «по вертикали» на уровень согласования «по горизонтали», которое образуется «неуловимым созвучием» стиха, мелодической фразы и гармонии [10; 72]. Применительно к данному романсу методика подсчета плотности звуковых событий позволяет свести воедино данные о событийной насыщенности разных уровней поэтического и музыкального рядов, и представить информацию в виде соответствующих графиков Рисунка 1, в нашем случае оформленных в рамках синтагменной структуры.

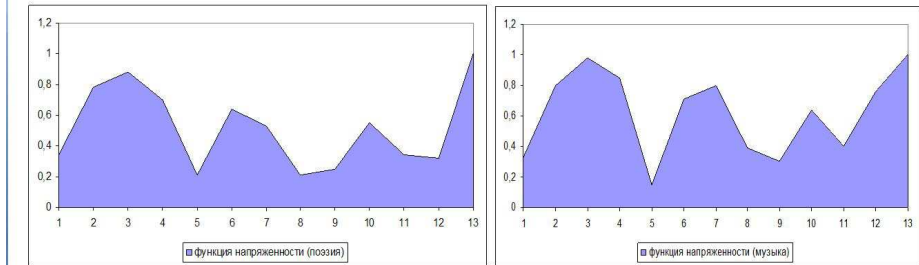


Рисунок 1

И музыкальный, и поэтический графики отражают данные об интонации, понимаемой в нашем случае как повышение в результате накопления событий и понижение в результате их убывания. Для удобства работы представим данные об интонационной насыщенности, образуемые событийными повышениями и понижениями, в виде Таблицы 1, куда включим также данные о

интонации	синтагмы												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	музыка												
мелодические	↓	↓	↓	↑	↓	↓	↓	↓	↑	↓	↓	↓	↓
гармонические	↑	↓	↑	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↑	↓	↓
«событийные»	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↑	↑
	поэзия												
«событийные»	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑	↓	↑	↑

Таблица 1

Отметим, что собственно гармоническая интонация, отраженная в таблице, является самостоятельной аналитической единицей и не включается в корпус данных о событийной насыщенности музыкальных звуковых рядов: если гармоническая интонация представляет, по сути, воплощение соотношений внутри аккордовых последовательностей по типу устой – неустой (чаще всего представляемых автентическими либо плагальными оборотами), то параметр событийной плотности суммирует и

учитывает частоту смены аккордов и любые изменения в тоновом составе созвучий; очевидно, в этом случае влияние на конечный результат может оказывать любой из указанных факторов. Внутри музыкального субтекста гармонические интонации действуют не однонаправленно с мелодическими. Так, мотив, соответствующий 1-ой синтагме, заканчивается скачкообразным нисхождением мелодии, которое сопровождается «восхождением» гармонии от тонической устойчивости к субдоминантовой неустойчивости. Подобные несовпадения (в 1-ой, 3-ей, 9-ой, 11-ой синтагмах) создают в своей совокупности интонационную неоднозначность музыки данного произведения, которую непросто (практически невозможно!) непосредственно соотнести с поэтической интонацией. В этом нам помогает анализ той особой интонации, которая образуется повышениями и понижениями напряженности в связи с увеличением числа звуковых событий и его уменьшением.

Так, комплекс интонационных профилей музыкального ряда (Таблица 1) демонстрирует приоритет гармонической интонации в случае ее разнонаправленного движения с мелодической: интонация событийного уровня следует за логикой гармонических напряжений и разрешений (за исключением 1-ой синтагмы). Рассмотрение соотношения музыкальных и поэтических интонаций свидетельствует о значительном последовательном росте их согласованности. Исключение составляют только 7-ая и 9-ая синтагмы (вокализирующие текстовые фрагменты «Иль сладкое мгновенье», «И тоской»), что на графиках Рисунка 1 отражается снижением интонационной насыщенности поэтического ряда и ее ростом в музыкальном ряду в точке 7 и противоположной направленностью в точке 9. Названные отступления музыкального ряда от интонационного профиля поэтического высказывания могут быть объяснены стремлением к соответствию логике специфической музыкальной формы, в рамках которой 7-ая синтагма находится в фазе активного развития и относится к зоне автентической неустойчивости (такты 22-25), в то время как 9-ая син-

тагма «встроена» в каденционную последовательность на этапе утверждения плагальной гармонии (такты 28-29).

Переходя от согласования музыкальной и поэтической структур «по вертикали» на уровень интонационных проявлений «по горизонтали», остановимся на наблюдениях, касающихся смысловой стороны стихотворения и особенностей его интонационного представления во времени. Выявить ком-позиционную структуру стихотворного текста позволяет анализ той «программы», которая обуславливает характер развертывания художественной мысли и которая, в свою очередь, обусловлена названием стихотворения – «Отчего?». Фактически, Лермонтов выстраивает весь текст как ряд ответов на вынесенный в заглавие вопрос. При этом начальная строка словно содержит в себе все стихотворение в миниатюре:

Мне грустно [отчего?], потому что я тебя люблю.

Последующие строки конкретизируют прозвучавший в первой строке ответ, сохраняя связь уточненных формулировок с исходной синтагмой:

Мне грустно [отчего?] от мысли о беспощадности молвы (2-ая и 3-ья строки).

Мне грустно [отчего?] от понимания неизбежности расплаты за светлые дни и сладкие мгновения (4-ая и 5-ая строки).

Мне грустно [отчего?], потому что весело тебе (6 строка).

Линию детализации подхватывает Даргомыжский; о чем свидетельствуют не только применяемые им специфически-музыкальные выразительные средства, но и распределение событийной плотности по синтагмам, на которые композитор делит стихотворные строки. Посинтагменная диаграмма словесного текста имеет характерные очертания «гряды» постепенно понижающихся пиков (см. Рисунок 1). Такой событийный рельеф, как было установлено нами ранее [13], типичен для произведений, в которых логика образного развития основывается на детализации исходного тезиса.

На диаграмме Рисунка 1 есть и еще одна деталь, привлекающая внимание – это различная организованность идентичного вербального материала последней (6-ой) строки и ее повторения (строки б1). Шестую строку Дарго-мыжский делит на две синтагмы (11-ую и 12-ую временные единицы), а б1 строку дает целиком (13-ая временная единица), в результате чего она становится в прямом смысле слова весомым завершением событийной композиции. Аналогичным образом композитор организует музыкальные события (см. диаграмму Рисунка 1). Более того – функциональное различие последних строк он воспроизводит на специфически-музыкальном уровне: если музыка 6-ой строки, повторяющая начало романса, служит тематической аркой, то строка б1, звучащая на новом интонационном материале, становится своего рода «музыкальным резюме».

С тем, чтобы скоординировать выявленные соответствия музыки и поэзии по вертикали и горизонтали, используем параметр «внутреннего жеста». Он предложен филологом Ю.Н. Казариным для обозначения доязыковых, дискурсивных основ поэтического текста и трактован как «явление промежуточного характера», объединяющее «качества поэтического ритма, мелодики, дикции и интонации» [9; 182]. В рамках собственного метода филолог доказывает положение, согласно которому особенности реализации синтаксических структур в поэтической строфе фиксируют и выражают знаки препинания [9; 183]. Перенос данного положения на исследуемый материал позволяет сделать вывод о том, что вариант Даргомыжского, не соответствуя рифме, соответствует строению словесного высказывания, отображенному посредством знаков препинания – кадансы 16-17-го и 32-33-го тактов корреспондируют с точками в конце 3-ей и 5-ой строк. В то же время отсутствие глубоких цезур между 12-13-ым и 25-26-ым тактами соответствует отсутствию знаков препинания после 2-ой и 4-ой строк.

Вариантная множественность композиционных трактовок

анализируемого романса (как актуализированных, так и потенциальных) может оцениваться в самых различных ракурсах и с самых разных позиций. Психофизиологический аспект трактовки понятия интонации, используемый нами в качестве исходной посылки исследования, при использовании количественного метода оценки плотности звуковых событий достигает художественно-эстетического уровня, предлагая новое понимание соотносительности поэтического и музыкального рядов камерно-вокального произведения. А перспектива нового метода заключается в прояснении синтетического подтекста, образуемого не только совокупностью поэзии и музыки, но также наиболее общими закономерностями присущего человеку художественного мышления.

ЛИТЕРАТУРА :

1. On the formation role of the «events dynamics» in the musical composition for voice and piano / P.A. Kulichkin, N.B. Zubareva // Proceedings of the International Congress on Aesthetics, Creativity, and Psychology of the Arts, Perm, June, 1-3, 2005 / Edited by E. Malianov, C. Martindale, E. Berezina, L. Dorfman, D. Leontiev, V. Petrov, P. Locher. – Perm, 2005. – P. 229-230.
2. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
3. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 751 с.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс, кн. 1, 2, 2-е издание / Б.В. Асафьев. – Изд-во «Музыка»: Ленинградское отделение, 1971 г. – 376 с.
5. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. 2. Интонация. 3. Композиция / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
6. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций / Под ред. З.И. Плавскина, В.М. Жирмунский. Изд. –е. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 464 с.

7. Зубарева Н.Б. Искусство глазами несмежных наук: взаимодействие музыки и поэзии с точки зрения теории нечетких множеств / Н.Б. Зубарева // Музыка и время. – 2006. – № 8. – С. 29-35.
8. Зубарева, Н.Б. Методологические опыты: искусствометрия и музыковедение / Н.Б. Зубарева. – Пермь: Реал, 2004. – 223 с.
9. Казарин, Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: учебник для вузов / Ю.В. Казарин. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 432с.
10. Костарев, В.П. Вокальное произведение как синтез искусств. Учебное пособие по анализу вокальных произведений / В.П. Костарев. – Екатеринбург, 2005. – 310 с.
11. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. Пособие для студ. Филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений / Д.М. Магомедова. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 192 с.
12. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии / Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
13. Подоплелова, Ю.Г. «Хочу правды» (к определению основных принципов работы А. Даргомыжского с вербальной составляющей камерно-вокального сочинения) / Н.Б. Зубарева, Ю.Г.

Культурно-психологические горизонты интерпретаций четвертой симфонии А.Брукнера

Хоменя А.А.

**Санкт-Петербургская Государственная Консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова.**

Санкт-Петербург, Россия

Далеко не каждому, даже истинно великому музыкальному произведению сопутствует внимание, понимание и любовь слушателей. Для того, чтобы произведение оказалось услышанным, часто нужна удача, счастливый случай. Как ни странно, трудный путь к нему только со стороны видится неожиданным: он «встроен» в само произведение, которое, согласно партитуре Вселенной, ведает о своей судьбе. И часто великое произведение терпеливо ждет своего часа. Когда партитуру открывает дирижер, которому даровано стать ее *исполнителем, интерпретатором, толкователем*, тогда и происходит встреча. И чем больше их, тем богаче жизнь музыки в культуре.

Музыка Антона Брукнера (1824–1896) казалась современникам «неисполнимой». Она действительно представляет определенного рода трудности даже для музыкантов-профессионалов, требует особой подготовки и невероятной концентрации вни-

мания от дирижера (как отмечают многие музыканты XX века, круг истинных дирижеров-брукнерианцев невелик¹). Только посредством достаточно большого количества исполнений/прослушиваний воспитывается навык восприятия музыки Брукнера. На родине композитора сформировать культуру ее восприятия оказалось возможным еще при его жизни (пусть и на ее закате). Тому способствовали энтузиасты – узкий круг почитателей его музыки, среди них дирижеры Г. Рихтер, Ф. Моттль, композитор и дирижер Г. Малер, исполнявшие симфонии Брукнера по мере своих возможностей, несмотря на сложности репертуарной политики того времени и косность вкусов публики. В 1880-е годы его симфонии стали известны в Европе и Америке. Оценка брукнеровского творчества была противоречивой, но какими бы ни были отзывы, признание все-таки пришло к Брукнеру на склоне лет. Во многом переосмысление музыки Брукнера за рубежом, происходившее в начале XX века, обязано продолжавшейся активной концертной жизни его симфоний.

В России же аудитория Брукнера не сформировалась и по сей день, что является следствием редких исполнений его произведений. При том, что произведения Брукнера все чаще появляются на афишах, исполняются ведущими коллективами страны и известными дирижерами, его музыка находится отнюдь не в эпицентре общественного интереса. Русскому слушателю не так легко войти в мир Брукнера. Это связано с обликом его музыки, с различными препятствиями, изначально обозначившимися на ее пути к слушателю, с особенностями бытования творческого наследия композитора в XX веке.

Волну исполнений симфоний Брукнера в России можно объяснить воздействием западной музыкальной жизни. Например, в Австрии Брукнера исполняют даже чаще, чем Малера. Вообще же, симфонии Брукнера в репертуаре дирижера – показатель его зрелости и мастерства. Опыт же В.Фуртвенглера, в двадцать лет

¹ Среди них – С.Челибидак, О.Йохум, Г.Ванд.

дебютировавшего в качестве дирижера с Девятой симфонией Брукнера в Мюнхене, только подтверждает тот факт, что не бывает правил без исключений: такое сложное и «проблемное» сочинение, как Девятая (неоконченная) симфония Брукнера почти невозможно исполнить, не владея обширным симфоническим репертуаром.

Рождение симфонических полотен Брукнера совпало с выходом на сцену музыкантов, имена которых стали впоследствии символами зарождавшегося в конце XIX века дирижерского искусства: Артур Никиш, Ханс Рихтер, Рихард Штраус, Густав Малер, Бруно Вальтер, Вильгельм Фуртвенглер и др. В это время Австрия являлась ареной борьбы различных музыкальных течений: адепты Брамса свысока относились к Брукнеру за его вагнерианство, вагнерианцы же, напротив, живо приветствовали композитора, зная о его преклонении перед их кумиром. Брукнер оказывался везде и нигде в одно и то же время!

Возможно, композитору нужен был самоотверженный музыкант-пропагандист его творчества, дирижер, который бы исполнял преимущественно брукнеровскую музыку, сочетая в концертных программах признанную и любимую публикой классику с его «непонятными» сочинениями. Но среди блиставших на концертной эстраде дирижеров такого музыканта не оказалось. Сам же Брукнер, как и многие композиторы-романтики (Ф.Мендельсон, Р.Шуман, Ф.Лист, И.Брамс, Р.Вагнер), не единожды вставал за дирижерский пульт (он руководил мужским хором в Линце), в частности, чтобы впервые познакомить публику со своими симфониями и самому же впервые их услышать. Но неудачи преследовали Брукнера одна за другой: Венский филармонический оркестр отверг его Первую симфонию (1866) как «сумасбродную», Вторую (1872) — как «бессмысленную» и «неисполнимую», премьера Третьей симфонии (2-я редакция - 1877) провалилась. Подобная реакция музыкантов, не говоря уже о холодном приеме публики, подрывала уверенность Брукнера в своем дирижерском, и что еще печальнее – композиторском мастерстве. Возможно, профес-

сионализма в дирижировании ему не хватало, но здесь Брукнер предстает как бы «без вины виноватым»: зная о скромности и чуждаковатости поведения композитора в жизни, естественно предположить, что его сценическое поведение находилось в противоречии с ощущением себя как композитора.

Авторитет Брукнера–симфониста заметно возрос после успешной премьеры Четвертой (далее – IV) «Романтической» симфонии (во 2-й редакции 1881 года) под управлением Х.Рихтера в Вене. Однако не все последующие замыслы композитора воплощались в звучание–жизнь. Пятая симфония, завершенная в 1876 году, была исполнена с опозданием на восемнадцать лет, а Шестую Брукнер так и не услышал полностью. Триумф Седьмой симфонии в Лейпциге под управлением А.Никиша, возможно, был самым ярким событием творческой жизни Брукнера. Несмотря на завоеванное признание, дирижеры (Г.Леви, Ф.Вайнгартнер) отказывались исполнять Восьмую симфонию из-за ее небывалых масштабов, сложной оркестровки и непонятной формы. Брукнеру снова приходилось прикладывать немалые усилия для того, чтобы она прозвучала в Вене, а также была опубликована. Девятую симфонию, как известно, Брукнер так и не успел завершить...

Как бы там ни было, триумфы и провалы брукнеровских произведений примечательны не только как безусловно важные культурно–исторические факты, но – каждый случай в отдельности – как проявление некой скрытой социально–психологической закономерности. Речь идет о том, что события–спутники на пути каждой симфонии от истоков замысла к воплощению и первому исполнению так или иначе отразились в будущей концертной жизни того или иного творения Брукнера, определенным образом – прямо ли, косвенно – повлияли на их восприятие следующими поколениями исследователей, музыкантов, слушателей.

На примере интерпретаций IV симфонии выдающимися дирижерами XX века (В.Фуртвенглер, О.Клемперер, К.Рихтер, С.Челибидак) возможно проследить формы диалога музыкантов разных поколений с Брукнером.

Обращение к IV симфонии продиктовано тем, что, наряду с Седьмой, она является одной из самых репертуарных, часто исполняемых. Именно с ее премьеры начался путь Брукнера–симфониста к широкому признанию. Доверив первое исполнение IV симфонии Х.Рихтеру, композитор как исполнитель своих симфоний больше не вставал за дирижерский пульт. Возможно, что этот факт каким-то образом повлиял на отношение Брукнера к собственным текстам. Он делает все, что в его силах, чтобы уберечь свое детище от участи первых трех симфоний, неудачные премьеры которых доставили ему немало скорбных переживаний (не стоит забывать, что композитору к тому времени было около шестидесяти лет). В надежде быть понятым и ожидая расположения публики, Брукнер предписывает программу второй редакции (1878) IV симфонии (первая редакция 1874 года, отвергнутая автором сразу после создания, впервые прозвучала только сто лет спустя). За сочинением нового Скерцо, которому композитор сам предпослал подзаголовок «Охота», следует сочинение нового Финала – «Народный праздник» в редакции 1880 года. В письме к Г.Леви в 1884 году Брукнер подробно расписывает программу каждой части симфонии, вплоть до того, что в теме побочной партии им отражено пение синицы.

Программность симфонии – особый, но не единственный сюжет подобного рода в брукнериане (вспомним Третью симфонию и историю ее посвящения Вагнеру, а также Седьмую – «звучащая память о Вагнере»). Однако IV симфония – «Романтическая» – единственная из всех, имеющая авторское название. Остальные получили свои «имена», надо сказать, не совсем точные и так и не закрепившиеся в сознании слушателей, с легкой руки музыкальных критиков, биографов, исследователей: «Апокалиптическая» – Восьмая, «Пиццикато-симфония» или «Трагическая» – Пятая, «Философская» – Шестая.

Как было отмечено, IV симфония имеет несколько редакций: самой исполняемой до сих пор является редакция 1878/80гг., но не меньшую художественную ценность представляет последняя

– 1888г., которой, как убедительно показывает Б.Корствед в своей работе, сам Брукнер отдавал предпочтение перед остальными.

В связи с изобилующей любопытными подробностями и интригующими сюжетами историей создания IV симфонии, симфонический цикл оказывается как бы разделенным на части, которые возникали отдельно, «сами по себе» в течение более чем десяти лет, обретая на своем пути к завершению все большую самостоятельность. Это первый случай редакции подобного масштаба в творчестве Брукнера (нечто похожее случилось и с Третьей симфонией, но процесс редактирования не так разросся), вследствие чего цикл распадается на серию картин – программа каждой части провоцирует фрагментарное восприятие целостности. Среди четырех частей симфонии самой репрезентативной и стабильной оказывается именно первая – менее всего «пострадавшая» от редакции, вошедшая во все редакции и выдержавшая любые программные истолкования.

Оттого, как трактуют ее дирижеры, зависит впечатление слушателя о развитии цикла в целом, о движении основной идеи. Из многочисленных записей IV симфонии четыре исполнения, что называется, обязательны к прослушиванию при знакомстве с ней.

Выбор аудиозаписей не в последнюю очередь был обусловлен временем, в которое та или иная возникала. Концертное исполнение IV симфонии Брукнера Берлинским Филармоническим оркестром под управлением В.Фуртвенглера состоялось в 1941 году – в тяжелый для Европы период Второй мировой войны. Сохранившиеся аудиоматериалы через поколения передают взвинченный голос того времени. Запись исполнения симфонии Мюнхенским Филармоническим оркестром под управлением С.Челибидаке 1993 года, также концертная, кажется, была сделана на другой планете: другое все – темпы, динамика, дыхание фраз, местоположение кульминаций, артикуляция, интонация. Это своего рода «радикальные» интерпретации по отношению к брукнеровскому тексту и его указаниям, контрастирующие не только между собой, но и с большинством других исполнений.

Четвертая с Симфоническим оркестром Берлинского Радио – одна из поздних записей К.Рихтера, концертное исполнение 1977 года, поражает совершенством дирижерской концепции. Не менее захватывающая интерпретация «Романтической» симфонии – студийная запись 1954 года О.Клемперера с оркестром Кельнского Радио.

После знакомства с каждой из трактовок в отдельности вместо ощущения их родства или сближения возникает впечатление, с одной стороны, еще большей удаленности сегодняшнего слушателя от объекта внимания, с другой – еще более глубокой его погруженности в предмет исследования в силу временной дистанции. Выстроенные в хронологической последовательности, записи исполнений не приводят к общему смысловому знаменателю, а также не сообщают ничего из того, что могло бы свидетельствовать об эволюции представлений о творчестве Брукнера. Если в отношении брукнеровских текстов возможно говорить об успехах текстологии, о все большем продвижении на пути к подлинному Брукнеру, то в исполнительском искусстве такие выводы неправомерны в принципе. Многие дирижеры и сегодня, когда проблема многочисленных редакций симфоний Брукнера, почти решена, продолжают «не замечать» степени важности вопроса и пользуются невыверенными текстами, игнорируя несоответствия источников. Конечно, разность текстов не везде значительная. Но даже в этом случае «правда», что называется, на стороне исполнителей, поскольку каждый из них все равно играет как бы свою собственную редакцию той или иной симфонии, исходя из своей внутренней звучащей партитуры.

С одной стороны, жаль, что подобный одновременный разнонаправленный опыт прослушивания симфоний Брукнера вживую сегодня просто невозможен ввиду редких исполнений музыки Брукнера в России. Аудиозаписи в этом случае оказываются не просто архивом или «музейным экспонатом», но чем-то, что «больше» искусства – живым источником, к которому припадаешь с жадной познания.

Интерпретация IV симфонии О.Клемперера производит впечатление очень взвешенной и органичной. Он строит звучащую форму I части не просто на жанровых контрастах основных тем сонатного аллегро, – а контрасты между партиями и, как часто бывает в симфониях Брукнера, цезуры между ними вызывают смены темпов внутри разделов, – но выводит на первый план инструментальную логику развития. Это очевидно уже в первой теме ГП. С самого начала Клемперер динамически подчеркивает фанфарный лейтмотив: каждое его проведение солирующей валторной звучит все тише, тогда как многие дирижеры зачастую мыслят этот раздел в одной динамической краске либо создают усиление звучности, прямо подводящее ко второй теме ГП. Любая из трактовок убедительна. Однако в интерпретации Клемперера логика инструментального развития распространяется и на все последующие разделы сонатной формы. Когда в т.15 на первый план выходят скрипки, хроматический подголосок подчеркивается дирижером не только потому, что это «первый выход» струнных, но в предвидении их будущего «возвращения»: перед началом разработки (тт. 179-192) возникает почти самостоятельная тема, сотканная из ниспадающих хроматических мотивов–вздохов у скрипок. Таким образом, как итог следования этой логике выстраивается интонационная арка от самого начала Экспозиции к ее концу.

Тематический материал, поручаемый Брукнером медным духовым инструментам, его, как правило, гимнический, приподнято–торжественный характер, а также сама тембровая краска нередко настолько увлекают дирижера, а за ним и слушателя, что вся прочая фактура оказывается фоном, «обслуживающим» главный тезис. Стратегия Клемперера принципиально иная. Когда первую тему ГП подхватывает группа деревянных духовых, солирующая валторна постепенно «уходит в тень» – так продолжается вплоть до вступления второй темы ГП. Подобное динамическое решение делает интерпретацию Клемперера едва ли не уникальной: в ней одна за другой следуют неожиданности. Во

второй теме медь сразу прорывается грозным кличем, чтобы затем, уже на максимальной громкости вернуться в начале заключительной партии.

Так, Клемперер подчеркивает развитие лейтмотива и его «незримое», но постоянное участие в интонационном сюжете остальных тем: не только в вертикальном срезе фактуры, – каждый раз выстраивая акустический баланс звучности, но и в линейно–горизонтальном движении, – не набирая темп, а наращивая звуковую интенсивность на следующем этапе возвращения лейтмотива. После двух значительных кульминаций в Разработке (с участием лейтмотива) фанфарный клич валторны в Репризе нисколько не скрывается за вторящим ему флейтовым подголоском, и, в противоположность тому, как это было в Экспозиции, вовлекается в общее крещендо к репризе второй темы ГП. Ее проведение (тт.413-435) – генеральная кульминация I части IV симфонии в трактовке Клемперера, тогда как во многих других исполнениях она находится либо в разработке, либо в зоне заключительной партии в репризе.

Развязка инструментального сюжета – в Коде – торжественное по духу, мощное провозглашение фанфарного квинтового лейтмотива у валторн, подхватываемое остальными группами инструментов. Клемперер проводит финальную постскрипту–кульминацию настолько убедительно, что не возникает и мысли о количестве повторов лейтмотива, неизбежно провоцирующих квадратность. Распределению динамических ресурсов в процессе развертывания удивительно стройной концепции I части принадлежит не последняя роль.

Интерпретация IV симфонии К.Рихтером захватывает сочетанием стремительности и гибкости темповых смен с неторопливостью проведения основных тематических линий. Дирижер подчеркивает кульминационные разделы симфонии, которых, однако, оказывается не так много, в отличие, например, от множества «локальных» кульминаций во взрывчатой по характеру трактовке Фуртвенглера. Градация их динамики подчинена еди-

ной сквозной линии: от Экспозиции к Коде. Рихтер чрезвычайно внимателен к соотношению в симфонических полотнах композитора разделов в динамике *ff* (например, мощное звучание меди у всего оркестра) и «действительных» кульминаций, которые во все могут и не совпадать как с разделами *tutti*, так и со знаменитыми брукнеровскими нагнетаниями–предыктами. Вторая тема ГП могла бы быть озвучена оркестром если не с тем же, как в Экспозиции, то с чуть большим нажимом (динамические указания автора и в Экспозиции, и в Репризе одинаковы – *ff*). Но Рихтер даже в самом начале Репризы не следует авторскому указанию – *p*, тем самым соединяя Разработку и Репризу в целенаправленном движении к Коде. Первая тема ГП возникает здесь не как «реплика из иного мира» (такому прочтению немало способствует появляющийся в Репризе флейтовый контрапункт, часто исполняемый почти отрешенно–трансцендентно – так, например, у Челибидаке), не как единое целое (в трактовке Клемперера), а как точка разобщенности и разъятия все еще гармоничного мира (тогда как все еще царит безоблачный *Es-dur* и отсутствуют какие-либо тональные перипетии).

Рихтеру удивительным образом удается создать ситуацию нарочитого несовпадения лейтмотива валторн с прочими контрапунктами–линиями. Так было уже в самом начале Экспозиции, где валторны обращали на себя внимание тем, что, даже «поделив» с деревянными духовыми право проведения первой темы ГП и при этом не желая отдавать эти права до конца, исподволь, с каждой репликой все настойчивее, завоевывали акустическое преимущество в подходе ко второй теме – первой кульминации. В начале экспозиции интонационного сюжета еще кажется, что некоторое несовпадение пластов – следствие механической помехи звукозаписывающего устройства или некоторой «неразыгранности» группы. Но это не мешает далее при прослушивании: напротив, возникает своего рода ретро–эффект записей, свойственный им на заре звукозаписывающей индустрии (напомним, здесь речь о пластинке 1977 года), и лишь когда этот эффект ста-

новится нормой исполнения, слух переводит звучащее несовпадение из области случайности в область смысла.

Так Рихтер подчеркивает особенность брукнеровской музыкальной ткани – ее иерархичность, этажи фактуры (в более поздних редакциях IV симфонии композитор стремится к их взаимопроникновению), где происходят порой антагонистические процессы. Из общей закономерности, обнаруживающей себя в самом облике – записи музыкального текста в партитуре, Рихтер выводит в первые ряды действующих лиц симфонии сам вертикальный срез – всю фактуру. В его интерпретации и лейтмотив, и сама первая тема целиком открывают заложенные внутри себя конфликт и напряжение, не разрешающиеся с окончанием I части. Пристальное внимание дирижера к архитектуре брукнеровской партитуры дает ему неиссякаемые возможности вести эту драматургическую линию до самого конца.

Фуртвенглер дирижирует IV симфонию как бы в ряду других «музык», но в общем русле «немецкой героики». Его интерпретация стремительна, центробежна, взрывчата и непредсказуема. Темповые смены, их гибкость и внезапность удивят любого слушателя, даже не особо щепетильного в отношении к брукнеровским ремаркам в партитуре. Самый радикальный момент этого исполнения – заключительная партия, звучащая в два раза быстрее основного, точнее, начального темпа. Складывается даже впечатление, что Фуртвенглер дирижирует не симфонию Брукнера, а какую-нибудь увертюру, где подобные смены темпа и характера разделов часты. Каждый такт партитуры Брукнера для дирижера заряжен «по-бетховенски»: откровенная героизация главной и заключительной партий без всевозможных отвлечений на интонационные детали или динамические нюансы убеждает настолько, что невольно забываешь о программном заголовке симфонии – «Романтическая». Однако чрезмерное внимание к событиям в зоне главной и заключительной партий приводит к некоторой непроявленности характера основной темы побочной партии (ПП). Для нее, как репрезентанта другого мира, нуж-

но и другое время развертывания. Но интенсивность проживания Фуртвенглером музыкальной формы постоянно берет свое, и в кульминационных фрагментах оркестр под его управлением проявляет себя по-настоящему свободно: ведь не всякий оркестр сумеет сыграть брукнеровские длительные разделы в динамике *ff* без надрыва и излишней утяжеленности!

Пожалуй, самое сильное впечатление производит раздел в конце Экспозиции: после кульминационного фрагмента, хорала меди на *ff* в т. 169 – обрыв и резкий контраст: органнй пункт F-F1 (доминанта к B-dur) на *ppp* у виолончелей и контрабасов, на фоне которого звучат мотивы из побочной. Фуртвенглер «врывается» в новый раздел в предыдущей динамике, если не на *fortissimo*, и, выжидая паузу чуть больше указанной, продолжает далее на *p*, как ни в чем не бывало. По сути, он ведет кульминацию всей Экспозиции к этому моменту – к F-F1 у струнных басов: первое слушательское впечатление о движении формы и ее основных вехах кардинально изменяется.

Необычно трактует дирижер и главную партию: во второй ее теме еще только зреет кульминация, и большинство дирижеров исполняют этот фрагмент, «придерживая» энергию и силу звучности, как бы не позволяя звуковой лавине обрушиться, тогда как Фуртвенглер изначально избегает всякой затаенности, каждый новый элемент в теме представляется ему поводом для разбега и крещендирования – так вторая тема оказывается не в становлении, а реализацией и демонстрацией основного образа.

Интерпретация Фуртвенглера в каком-то смысле «низвергает» указания, предписанные автором. Для слушателя с партитурой в руках необходимость в ней исчезает, остается только следить за тем, как дирижер размещает свою художественную мысль в пространстве музыкального текста.

Принципиально другой взгляд на IV симфонию Брукнера предлагает С.Челибидаке. События I части симфонии разворачиваются как бы в ином времени. Челибидаке погружает слушателя в мистериальное пространство, где нет «элементарного», «быто-

вого», «технического», порой даже «причинно–следственного», а есть только смыслово–разреженный континуум, в котором происходит вечное движение с перемещениями, перепадами и сменами разрядки и напряжения. Видимо, поэтому такая характерная черта лейтмотива, открывающего I часть, как пунктир, почти нивелируется: лейтмотив-клич утрачивает свою фанфарность, отчего и звучит как далекий призыв – почти экзистенциальный зов. Дальнейший ход событий, соответственно, приобретает совершенно другую направленность – не действенно–героическую, а возвышенно–мистериальную. Любопытно то, как «ведет» себя лейтмотив далее: лишенный своей первичной героической функции уже самого начала, в Репризе он и вовсе «подчиняется» флейтовому контрапункту, который ожидает его в начале каждого такта – из-за «украденного» пунктиром времени валторны не успевают взять дыхание перед повтором мотива, что создает небольшую паузу – и в конце концов уводит за собой...

Движение брукнеровской музыкальной ткани – это его собственный темп вслушивания в процессы микро- и макромиров. Темп этот, сколь тщательно не выписывал бы композитор соответствующие обозначения в партитурах, не зависит даже от дирижеров, часто искажающих его сущность – это темп внутренних событий, рассредоточенных в симфонии. Организация временных процессов в симфониях Брукнера, их живая пульсация многомерна. И Челибидаке, улавливая это, выбирает достаточно медленные темпы, в которых только и возможно успеть раскрыть перед слушателем все богатства звукового мира «Романтической» симфонии. Дирижер требует почти невозможную для восприятия меру пристальности внимания к деталям: в его интерпретации прослушан буквально каждый звук от его зарождения до самого угасания. Звучащая форма брукнеровской симфонии разворачивается неторопливо, как бы выстилается и протягивается на большие расстояния; динамические оттенки, кажется, вовсе не принадлежат тем тактам в партитуре, в которых они выставлены, – в трактовке Челибидаке процесс роста любого, даже самого не-

большого, события начинается заранее и исподволь – в первых «пустых» тактах с тремоло струнных, или даже раньше, за их пределами в звучащей тишине.

Гармония и медитативность интерпретации вовсе не означают отсутствия напряжения. Напротив, генеральная кульминация, звучащая скорее трагически, чем драматически, которую Челибидаке располагает в Разработке, не могла бы состояться, не будь в симфонии противоречия антагонистичных образов или хотя бы просто их присутствия.

Первая часть «Романтической» симфонии Брукнера–Челибидаке звучит как неделимое и растущее целое. Что это – постоянное созерцание–воспоминание о прекрасной, но ушедшей эпохе или предощущение рождения чего-то подобного ей?

Конечно, космичность концепции Челибидаке по отношению к музыке Брукнера более органична, нежели несколько антропоцентричный подход Фуртвенглера. В этом смысле обе интерпретации находятся на условных границах возможного (бесконечного) поля интерпретаций, но по разные стороны. Исполнения же Клемперера и Рихтера демонстрируют стилистически более компромиссные варианты трактовок I части симфонии Брукнера.

Такая принципиальная несводимость разных подходов к музыке Брукнера настраивает нас на более глубокое понимание его творчества, искусства в целом. Мы приходим к осознанию того, что «интерпретировать текст вовсе не значит наделять его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его воплощенную множественность»². В этом случае еще более значимым оказывается сам факт причастности к музыкальным текстам, к корпусу их интерпретаций.

Арт-терапия

²Барт Р. S/Z. М.: «Ad Marginem».1994. С. 14.

Библиотерапия как эффективный метод психологической поддержки, коррекции и лечения

Быкова И.В.

Московский институт психоанализа

Москва, Россия

ИСТОРИЯ БИБЛИОТЕРАПИИ

Библиотерапия как самостоятельное направление работы возникла на стыке психиатрии, психологии и библиотековедения.

Библиотерапия появилась много лет назад. При входе в библиотеку египетского фараона Рамзеса II висела табличка: «Лекарство для души». Так еще в далекие времена понимали значение книги.

Лечение с помощью книг применялось еще в первых библиотеках Греции. Пифагор, крупный ученый- математик и известный целитель, наряду с травами и музыкой успешно использовал литературу, стихи для лечения ряда заболеваний.

В Европе начало излечения книгой положили первые церковные библиотеки, в которых хранились книги религиозного содержания, приносящие верующим успокоение и надежду. Библиотерапия находилась под крылом церкви до эпохи Возрождения.

Научное обоснование библиотерапия получила лишь в на-

чале XX века. В 1915 г. В. Rush рекомендовал больным чтение. В конце XIX в. пропагандировали чтение Paul Ch. Dubois, A. Moll, Ot. Rosenbach. Первое упоминание самого термина относится к 1916 году, с тех пор появились сотни публикаций как теоретического, так и практического характера. В этом году съезд американской Ассоциации больничных библиотек обсудил технику выполнения заказов пациентов, которым нужна помощь в осознании и решении их проблем, и назвал эту технику библиотерапией. Уже первые исследователи этого вопроса считали, что библиотерапия эффективна потому, что позволяет читателям идентифицировать себя с героем и понять, что они - не единственные люди с подобной проблемой. По мере того, как герой решает эту проблему, читатель эмоционально включается в процесс и, в конце концов, обретает понимание своей собственной ситуации. В 1941 г. в медицинском словаре Dorland уже имеется определение библиотерапии.

Во второй половине прошлого века библиотерапия получает все более широкое распространение в мировой медицине. В России пользовались влиянием литературы на больных И.Е. Дядьковский, С.С. Корсаков, В.М. Бехтерев и др.

Замечательным явлением изучения и создания системы воздействия литературы на читателя, не имеющим себе равных в мировой практике, являются работы Н.А. Рубакина («Среди книг» и др.). Многие в его работах не утратило своего значения и до настоящего времени.

Библиотерапия при работе с детьми один из наиболее разработанных методов ее применения. Американским специалистам принадлежит лидерство в этой области, что подтверждается многочисленными публикациями как теоретического, так и прикладного характера. Возможность применения библиотерапевтических техник рассматривались американскими специалистами первоначально, только по отношению к детям - инвалидами, лишь спустя десятилетие специалисты доказали, что библиотерапия успешна в применении в работе с эмоционально

неуравновешенными детьми (Р. Ленковский, Шеридан, Стэнли и др.). Исследователи А.Фоссони Е. Хасбэнд (США) считают, что аллегорические рассказы могут помочь детям справиться с трудностями и страхами, обусловленными болезнями и медицинскими процедурами. Статьи других американских авторов раскрывают возможность применения библиотерапии в работе с приемными детьми, подростками, которые столкнулись с трудностями. В 1975 г. Генри Ольсен доказывал, что библиотерапия соответствует реальному миру: дети могут идентифицировать себя с книжным персонажем и свои проблемы с его проблемами, чтобы пережить их в управляемом режиме. В этом случае библиотерапия сравнивается с процессом предупреждения «болезни», ребенок проявляет самосознание и может управлять ситуацией в будущем. Таким образом, постепенно библиотерапия стала наполняться социально-психологическими знаниями. Опыт практического применения библиотерапии обобщен в специальных руководствах и библиографических указателях. В интернете существуют сайты, в которых представлены библиографические списки литературы для детей. Они классифицированы по возрасту ребенка и проблемам психо-эмоционального характера.

Европейская школа отличается от американской тем, что объектом своего внимания в работе, в том числе и с детьми, она расценивает, прежде всего, социальные группы, имеющие одинаковые психологические проблемы. В рамках этой школы групповые формы библиотерапии ставятся выше индивидуальных. Предпочтительным местом проведения библиотерапевтических сеансов признаются библиотеки, изотеки, музыкальные и литературные салоны. Сегодня в книжных магазинах Финляндии, Италии, Англии, Франции можно встретить «терапевтическую поэзию»- сборники стихов, оформленные в виде упаковок для лекарств. На обложке таких изданий указано назначение, противопоказания, дозировка, все как положено относительно медикаментов.

Среди стран бывшего социалистического лагеря библиотерапия активно развивается в Польше. В последние годы были проведены широкие исследования для определения потенциала библиотерапии в психотерапевтической работе. Проведены несколько симпозиумов, целью которых было установить фундаментальные и универсальные принципы применения литературы и искусств, при лечении пациентов в различных учреждениях страны. В польской реабилитационной педагогике наиболее интенсивно разрабатывает проблему использования средств библиотерапии доктор Высшей государственной педагогической школы имени Ангелиуса Силезиуса в г.Вальбжих Ирена Борецка. Библиотерапевтическая работа с литературой у И.Борецкой сочетается с элементами театрализации и драматизации, методами и приемами активизации читательских интересов, игровыми методиками, методами релаксации. В некоторых случаях, используются комплексные методики (драматизация, пантомимические сценки и т.д.).

ПОНЯТИЕ БИБЛИОТЕРАПИИ

Существует множество толкований термина «библиотерапия» - от популярных до строго научных. Например:

1. «Термин «библиотерапия» может быть определен как использование книг для помощи людям в решении проблем» (Алекс и Нола Кортнер (Alex, Nola Kortner), ERIC-дайджест).
2. Другое, более точное определение: «Библиотерапия - это техника для структурного взаимодействия между стимулирующим и воспринимающим, базирующаяся на использовании литературы» (Пардек (Pardeck), 1989).
3. Более конкретно библиотерапия определяется Риорданом (Riordan) и Вильсоном (Wilson) как «преднамеренное использование литературных материалов для понимания или решения актуальных терапевтических проблем человека» (Риордан и Вильсон (Riordan, Wilson), 1989, С. 506).

4. «Библиотерапия является одним из перспективных направлений психотерапии... опирающимся на глубинные закономерности психотерапевтического процесса, особую природу психотерапевтической (художественной, педагогической) коммуникации, механизмы художественного творчества и восприятия» (Кабачек О.Л. Библиотерапия как часть психотерапии и как аспект библиотечной педагогики//Психолог в детской библиотеке. — М., 1994. С. 22-40).

5. «В литературе встречается множество определений библиотерапии, отличающихся частностями, но единых в том, что это область деятельности на стыке медицины и библиотечного дела, связанная с активным вовлечением человека в чтение тщательно подобранной литературы с целью его излечения или решения его личных проблем» (Рослик Г.М. Немного о библиотерапии: Обзор заруб. лит.// Науч. и техн. лит. 1995. 7. С. 65-68.).

6. «Библиотерапия - «лечение книгой». Но в настоящее время такое толкование этого термина, пожалуй, недостаточно. Целесообразнее было бы говорить сейчас о лечении библиотекой в целом, ибо в эпоху кризисов «смутное состояние души» присуще не только пациентам неврологических клиник или других медицинских учреждений» (Казаринова Н. Информацией можно отравиться: (Библиотерапия)// Библиотека, 1997. 2. С. 54-55).

8. «... термин, который имеет отношение к обработке общественных проблем с помощью книг» (Warner).

9. «Библиотерапия... определена как процесс или деятельность, разработанные, чтобы помочь индивидууму решать свои проблемы или лучше понять себя через ответы в литературе» (Borders).

10. Наиболее точное определение библиотерапии, по нашему мнению, является «Термин «библиотерапия» означает приложение всех литературных жанров в терапевтическом процессе» (Encyclopedia of Psychology).

Объект, функции, задачи библиотерапии

Объектом библиотерапии можно назвать того, кто испытывает какие-то проблемы, стрессы или пребывающие в кризисных ситуациях. Среди них те, кто блокировал свои эмоции как энергетический фундамент жизнедеятельности, кто нашел обходные способы высвобождения, что привело к разбалансировке их отношений с окружающим миром. По мнению американских психологов, способность независимого манипулирования образами в воображении, сопереживания в процессе восприятия художественного произведения дают возможность компенсировать то, что человеку не удастся реализовать в действительности. Библиотерапия может применяться и в работе с инвалидами, которым необходима помощь в налаживании контактов с внешним миром или приспособлении к изменившимся из-за их болезни условиям, а также теми, кто временно нуждается в особом внимании в связи с какими-то проблемами. Объектом библиотерапии являются:

- Взрослые и дети, здоровые физически, но с различными аномалиями в психике.
- Дети и взрослые с различными физическими нарушениями.
- Одаренные дети.
- Дети с аномалиями в развитии.
- Дети с недостатком слуха.
- Дети с нарушением опорно - двигательного аппарата, с различными формами ДЦП.
- Дети сироты.
- Дети с сенсорной депривацией.
- Дети, перенесшие различные психотравмирующие ситуации, психологический стресс.

ЗАДАЧИ БИБЛИОТЕРАПИИ

Библиотерапия, как и вся арт-терапия, библиотерапия дает возможность клиенту в первую очередь, поверить в себя, в свои силы, искать и находить собственные ресурсы для решения проблемы. Библиотерапия предполагает формирование ценностной структуры личности, более глубокое понимание смысла жизненных явлений и развитие аналитико-синтетических способностей. В текстах, затрагивающих проблемы свободы, природы зла, которое человек видит в себе и в окружающем мире, отношение к смерти или к смыслу человеческой жизни, духовная составляющая текста проявляется обязательно - через символы, метафоры, свойства, приписываемые тем или иным героям, через возможности, которые предоставляются героям произведения, повороты сюжета. Независимо от того, что конкретно происходит в терапевтическом процессе, клиент получает сразу несколько исключительно конструктивных уроков.

Урок первый, следующий из работы с внешним образом оформленной метафорой заявленной проблемы: «Моя проблема отделима от меня. Я не есть моя проблема».

Урок второй, вытекающий из предлагаемых клиенту незнакомых способов взаимодействия (с терапевтом или с проблемой): «Для решения моей проблемы я могу прибегнуть к совершенно новым способам действия».

Урок третий, порождаемый самим терапевтическим процессом: «Я могу делать то, о чем и не подозревал». Поэтому можно смело сказать, область применения библиотерапии достаточно широка.

Это профилактика различных психологических нарушений; предупреждение и коррекция деструктивного поведения; агрессия; тревожность; протестные реакции; преодоление страхов; профилактика нервных срывов и депрессий; различные проблемы адаптации; помощь после стрессовых ситуаций.

Задачи библиотерапии в этой связи будут заключаться в противостоянии негативным патологическим тенденциям и в формировании установки к позитивной самореализации.

- Создать положительный эмоциональный фон.
- Улучшить понимание человеком своего поведения и мотиваций.
- Способствовать пониманию адекватной самооценки.
- Помочь человеку определить свои склонности и интересы.
- Облегчить последствия стресса.
- Показать человеку, что он, или она не первый, кто сталкивается с подобной проблемой.
- Показать личности, что есть более чем одно решение выхода из сложившейся ситуации.
- Помочь человеку более свободно обсудить волнующую его проблему.
- Помочь клиенту спланировать правильный путь решения
- Выйти на путь самореализации, самопознания, и в конечном и итоге самоактуализации (Маслоу), достичь психологической зрелости.

ФУНКЦИИ БИБЛИОТЕРАПИИ

- Диагностическая анализ произведения клиентом, беседа с психотерапевтом, введение дневника, написание клиентом сказок, рассказов и т.д. Все эти методы дают большой материал для диагностики.
- Моделирующая преодоление психотравмирующей ситуации, формирование веры в наличие собственных ресурсов, помогающих выйти из сложившейся ситуации.

- Коммуникативная диалог между психотерапевтом и клиентом, построенным построенный по принцип резонанса состояний: желание высказаться, выслушать и понять, установка на помощь.
- Психотерапевтическая изменение личностного отношения клиента к своей проблемы, обеспечение выхода из травмирующей ситуации.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ БИБЛИОТЕРАПИИ

- Библиоведческое- представители (Италия, Россия) которого считают, что библиотека должна играть роль фактора, только отвлекающих от мыслей о травмирующей проблеме, болезни читателя. Основной целью этого направления является руководство чтением индивида, направленного на эстетическое и интеллектуальное развитие личности. (Дрешер Ю.Н., Кабачек О.Л. А. Миллер 1975 и др.)
- Психотерапевтическое направление – представители (Германия, Финляндия, США) считают библиотерапию самостоятельным направлением в психотерапии и ведут групповые, индивидуальные занятия, целью которых является повышения степени адекватности оценок клиентами социального окружения и своих жизненных проблем. (Я. Биллстрем, Д. Бретт)
- Психокоррекционное вспомогательное направление в работе психотерапевта (США, Швеция, Финляндия, Россия). Наряду с другими формами работы, психотерапевт использует метод библиотерапии, это может быть чтение соответствующих книг, или отрывков, а также написание клиентом собственных литературных работ (рассказов, биографии, сказок, писем и т.д.) (Колошина Т.Ю. 2007, А. Брайен 2001)

Виды, формы, направление библиотерапии

ВИДЫ БИБЛИОТЕРАПИИ

- Нецеленаправленная – служащая, чтобы отвлечь клиента от навязчивых мыслей, поднять настроение.
- Целенаправленная- способствующая воспитанию силы воли у клиента, дающая понять причины возникновения конфликтов и травмирующих ситуаций у клиента, помогающие решить эти проблемы, дающие возможность найти собственные внутренние ресурсы и силы для самоактуализации клиента (Малоу).

ФОРМЫ БИБЛИОТЕРАПИИ

- Индивидуальная библиотерапия Для большей эффективности воздействия клиентам рекомендуется резюмировать прочитанные книги, главы, писать резюме «к улучшенным» вариантам книг или глав. В зависимости от проблемы клиента психолог либо рекомендует клиенту строго определенный набор книг, либо только ограничивает и обращает внимание клиента на определенную область литературы. При работе с детьми составляются список книг, прочтение которых может корректировать психологическую проблему ребенка. Также все чаще применяются методы самостоятельного сочинение клиентом литературных произведений.
- Групповая библиотерапия При групповой форме библиотерапии кроме требований, которые учитываются при создании любой психокоррекционной группы, необходим еще подбор членов группы по степени начитанности и читательским интересам. В классической групповой терапии, библиотерапия может использоваться как дополнительный метод психокор-

рекции. Возможны такие формы работы, как совместное сочинение сказок и т.д. (Осипова А.А., Колошина Т.Ю) Осипова А.А. Общая психокоррекция. Учебное пособие.

НАПРАВЛЕНИЕ БИБЛИОТЕРАПИИ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ

- Рецептурное - направленное на помощь ребенку в решении его психологических проблем. Подбор литературы осуществляется на заброс психокоррекции клиента.
- Мотивационное -направленное на мобилизацию духовных сил ребенка, позволяющее повышать свою самооценку и находить выходы из сложных ситуаций. Библиотерапия для детей строится
- На активном размышлении ребенка о прочитанном произведении.
- На творческом потенциале личности ребенка.
- На собственной художественно - литературной деятельности ребенка.

ПРЕИМУЩЕСТВА БИБЛИОТЕРАПИИ

- Разнообразие и богатства средств воздействия.
- Длительность воздействия.
- Возможность повторяемости.
- Интимность воздействия.
- Не требует специального оборудования.
- Воздействие художественной литературы незаметно для самого клиента.

(Алексейчик А.Е. «Введение в библиотерапию»)

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БИБЛИОТЕРАПИИ

- Метафоричность библиотерапии. Литература является метафорой, выражающей внутренние переживания человека (абстрактного человека вообще). Следовательно, любое литературное произведение – в том числе и то, которое создаст клиент в ходе арттерапевтической сессии, - будет своего рода метафорой его жизни.
- Триадность арттерапии. Второе –главным – отличие библиотерапии, как и всей арттерапии, возможность заменить привычную диаду «терапевт – пациент» («консультант – клиент») на триаду «терапевт – произведение искусства – пациент», то есть сделать психотерапевтический альянс психотерапевтическим треугольником. Работа в таком режиме дает возможность не преодолевать сопротивление, а напрямую использовать его, наглядно показывая возможность изменений (очень часто этого вообще не приходится делать, так как для клиента такая возможность быстро становится самоочевидным фактом). При этом и клиент, и терапевт достаточно хорошо защищены: они ведь работают с литературным произведением, а не с проблемой клиента.
- Ресурсность библиотерапии. Методы библиотерапии ресурсы сами по себе, так как лежит вне сферы повседневной жизни клиента. (Колошина Т.Ю.)

СЛАБЫЕ СТОРОНЫ БИБЛИОТЕРАПИИ

- Невозможность применения к клиентам с низким интеллектом.
- Невозможность применения к пациентам при острых психических и психосоматических заболеваниях. В этих случаях внешние раздражители могут причинить обострение заболевания. (Алексейчик А.Е.)

Анализ и систематизация имеющихся подходов в библиотерапии

БИБЛИОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ

Основной целью каждой библиотерапевтической программы – является попытка изменения отношения или поведения. Нужно отвести много времени на беседы и дискуссии о прочитанных произведениях, а также использовать техники арт-терапии (психодрамы, игротерапии, куклотерапии и т.д.), которые помогают клиенту идентифицироваться с литературными героями, входить в роль; но одновременно дают возможность держаться на дистанции от личных проблем и опыта. Это возможность объективно увидеть себя и свои проблемы, что позволяет думать и говорить о них без нервных перегрузок оставляя время на более полную «проработку» проблемы, делая выводы и определяя некоторые правила поведения желающих измениться в ходе библиотерапии.

Библиотерапевтическая программа имеет еще одну важную цель – гармоничное и творческое развитие личности клиента, что может способствовать осознанию им собственной значимости, дает шанс проявить себя в группе и приобрести веру в себя.

Помимо старательно подготовленного сценария все библиотерапевтические программы должны характеризоваться изменчивостью. Часто во время терапевтических занятий что-то случается, то есть то, чего не предвидел автор программы. В такой ситуации от проводящего занятия библиотерапевта требуется быстрая реакция. Никто не должен уйти с занятия с чувством, что его проблема неразрешима, ибо это было бы очень нежелательным для дальнейшего процесса реабилитации.

МЕТОДЫ БИБЛИОТЕРАПИИ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ

- Беседы о прочитанных произведениях. Обсуждение строится на анализе причин поступков героев, на движении мысли детей внутрь сюжета, среды, в которой живут герои. Обсуждение строится на анализе причин поступков героев, на движении мысли детей внутрь сюжета, среды, в которой живут герои. Разговор о книге сливается воедино с разговором о жизни. Этот метод получил название «метод дельфина»: обсуждение книги то устремляется в глубину произведения, то выныривает на поверхность, к жизненным реалиям. Это помогает детям выражать свои чувства, осознавать собственные качества и выбрать образы поведения, тем самым создавая для них новый опыт и возможность вживание в общество. (Е. Стользенберг (2001) О. Л. Кабачек (1999))
- Сочинение историй, сказок, мифов и т.д. самим психотерапевтом. Выпущено ряд книг с произведениями психотерапевтов это: Дорис Бретт – «Жила-была девочка, похожая на тебя» (1999), «Истории про Энни» (1998) «Путь к волшебству» Т.Д.Зинкевич-Евстигнеевой (1998), ” Т.Д.Зинкевич -Евстигнеевой и Т.М.Грабенко “Практикум по креативной терапии (2001) и многие другие. В их основе – умение словом помочь ребенку восстановить нарушенное равновесие в психике, вызванное энурезом, заиканием, страхом темноты и одиночества. В рамках данных направлений библиотерапии рассматривается также технология оказания психологической помощи при переживании утрат, экстремальных состояний, акцентуаций характера ребенка.
- Написание детьми собственных литературных сочинений. В этом случае рецептурное, мотивационное направление библиотерапии сливаются воедино. Когда дети сочиняют свою историю или сказку, то они имеют возможность повысить свою самооценку, решить проблему так, как им самим кажется это наиболее естественно, то есть принять решение. (Т.Ю.

Колошина (2002), Т.М. Грабенко (2002), Э. Джил (2002)

- «Вживание в роль» избранного героя и разыгрывание сцен (драм), отражающих литературную ситуацию или фрагмент биографии литературных героев участниками занятий. Здесь библиотерапия тесно контактирует с куклотерапией, драмотерапией. (Т.Ю. Колошина, И.Борецка).
- Самостоятельное чтение ребенком книг по списку, рекомендованному ему терапевту. Сила психотерапевтического воздействия книги возрастает, если она адресуется не читателю вообще, а определенному индивиду, максимально соответствует специфике его кризисной или дискомфортной ситуации, согласуется с его потребностями, интересами, запросами. (А. Брайен (1999) Дрешер Ю.Н Кабачек 2004),)

Модель библиотерапевтического воздействия, эффективность библиотерапии

Задача библиотерапевта – предложить такой тип терапевтической работы (терапевтической программы), чтобы переживания, связанные с усвоением литературы помогли ребенку понять состояние, в котором он находится. Чтобы библиотерапевт мог быть уверен в результативности примененного метода, он должен получить обратную информацию об эффективности своих действий. Рефлексия – это последний этап библиотерапевтической программы, он имеет важное значение для клиента, который осознает, что изменилось для него (или в нем) во время данного терапевтического процесса.

Модель библиотерапевтического воздействия можно реализовать на основании одной или нескольких библиотерапевтических программ. Для каждой программы библиотерапевтического воздействия следует подобрать соответствующий список лите-

ратуры и тщательно продумать способ терапевтической работы с использованием данной литературы. Создавая конспекты и сценарии терапевтических занятий, нужно учитывать основную терапевтическую цель и интеллектуальный уровень, психофизические особенности ребенка и эмоциональное восприятие всех участников терапии. Иногда с целью поднятия настроения, исправления нарушенной самооценки или поведения достаточно проведения нескольких часов игры с использованием элементов библиотерапии, в других случаях обязательным является соответствующе организованная непродолжительная или продолжающаяся длительное время педагогическая терапия с элементами библиотерапии и техник психодраммы.

ЭФФЕКТИВНОСТЬ БИБЛИОТЕРАПИИ (И.Борецка)

(ЕЯ) – это функция следующих переменных:

$EЯ = f(D, B, P, S, A, I)$, где

D – диагноз, определение состояния психических и культурных потребностей и интересов данного человека, а также соответствующий подбор терапевтической литературы;

B – библиотерапевт, его личность и знания;

P – пациент (участник библиотерапии), вид и степень сложности его заболевания (различных нарушений), жизненный опыт, психическое состояние на данный момент, связанная с ним степень удовлетворения нужд и уровень мотивации;

S – ситуация терапевтическая (состояние здоровья или самочувствие пациента) и план ее изменения;

A – общая терапевтическая атмосфера, результат эмоциональной связи между библиотерапевтом и пациентом;

I – интенсивность и время продолжения терапии.

ВЫВОДЫ

Библиотерапия не имеет согласованного четкого определения понятия. Нельзя признать ни теорию, ни практику библиотерапии достаточно разработанными. Большая часть работ, относящихся к библиотерапии - работы об искусстве вообще в его лечебном применении, о библиотеках для больных, а не о психотерапевтической помощи клиенту с использованием художественной литературы. Не достаточно разработаны границы библиотерапии, как метода психотерапии. Использование книг в психотерапевтических целях по-разному воспринимается классическими учеными, врачами, практическими психологами, социальными работниками, родителями, педагогами, библиотекарями. Поэтому вся литература по библиотерапии, естественно, отражает точку зрения специалиста или эксперта, который работает в той или иной области. Не случайно, термин библиотерапия не упоминается даже в самых солидных зарубежных руководствах по психотерапии, реабилитации, психосоматической медицине (см. руководства Y.F. Garret, Norris G. Harring, G.Klumbies, S.Kratochvil, H.Strotzka, Th. von Uexkull).

Несмотря на то, что библиографические программы довольно широко представлены в разных научных публикациях, у них нет общей целенаправленной функций. Работы российских ученых в основном представлены социологами и библиотекарями не имеют психотерапевтическую основу. Программы, разработанные зарубежными учеными, в основном направлены на работу с людьми с ограниченными возможностями - инвалидами. Нет четкой позиции роли библиотерапии в психокоррекционной работе.

Тем не менее, несмотря на такие противоречивые научно-исследовательские выводы, оказалось, что интерес к использованию библиотерапии в последнее время значительно возрос. Создаются Ассоциации Библиотерапевтов (США, Финляндия, Швеция, Польша), разрабатываются новые методы работы с инвалидами, детьми с отставанием в развитии умственных спо-

собностей, применения художественной литературы в работе с тяжелобольными людьми. В нашей стране создаются списки литературы для работы библиотекарей с детьми инвалидами (Российская Государственная детская библиотека; Московская городская библиотека им. Гайдара). Разработана функция эффективности библиотерапии (И. Борецка). Анализируя работы различных авторов, нельзя не заметить, что все они сходятся в одном - библиотерапия не является панацеей, но значимость ее для психотерапевтической, реабилитационной и педагогической работы неоспорима.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Александров В.П. Сквозь призму детства /В.П. Александров //Дет. лит. Сб. ст. — М., 1998. — С. 8–70.
2. Армадеров Г.Р. Организация психологической службы в Российской государственной детской библиотеке с использованием компьютерных технологий /Г.Р. Армадеров //Науч. и техн. б-ки. — 1995. — №2. — С.92–100.
3. Балашова Л.А. К вопросу о библиотерапевтическом воздействии юмористической книги на читателей — младших школьников /Л.А.Балашова //Педагогика детского чтения: История, теория, перспективы: Межвуз. сб. науч. тр.; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — М., 2002. — С. 64–70.
4. Балашова Л.А. К проблеме библиотерапевтического воздействия книг Астрид Линдгрэн на юного читателя / Л.А. Балашова //Модернизация системы образования в сфере культуры и искусства: Мат. междунауч.-практ. конф. (дек., 2002 г.); Мин-во образования РФ. — Тамбов, 2002. — С. 177–179.
5. Беленькая Л.И. Ребенок и книга: О читателе восьми-девяти лет /Л.И.Беленькая; Предисл. А.Парфенова. — М.: Книга, 1969. — 167 с.
6. Библиотека и юный читатель: Практ. пособие /Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина /А.С.Адаменко и др. — М.: Кн. палата, 1987. — 255 с.

7. Библиотерапия: Задачи, подходы, методы: Сб. ст. /Сост. *О.Л.Кабачек*. — М.: БМЦ, 2001. — 128 с.

8. Библиотерапия — новое направление в работе детских библиотек: История вопроса и современность /Сост. *В.В.Климова*. — Тамбов, 2001. — Вып. 1. — 16 с.

Гончарова А.И. Комическое (смех) в худ. литературе как одно из средств библиотерапевтического воздействия на читателя /*А.И. Гончарова* // Библиотерапия: Задачи, подходы, методы. — М., 2001. — С. 25–28.

9. *Гончарова А.* Смех — отличное лекарство /*А. Гончарова* //Б-ка. — 2000. — №10. — С. 77–78.

10. *Грищенко З.* «Пришли мне чтения доброго...» /*З. Грищенко* //Дошк. восп. — 1993. — №1. — С. 98–100.

11. Дети и подростки в мире книжной культуры: По итогам социолог. исслед.: Сб. науч. тр. /Рос. гос. б-ка, Сост. *А.И.Лебедева*. — М., 1993. — 128 с.

12. *Добрынина Н.* Слоеный пирог искусства чтения /*Н.Добрынина* //Б-ка. — 2001. — №9. — С. 52–55.

13. *Дрешер Ю.Н.* Исторические предпосылки и теоретико-методические основы библиотерапевтических исследований: Тез. докл. Пятой междунар. науч. конф. (М., 25–26 апр. 2000 г.). Ч. 1 /*Ю.Н. Дрешер*; М-во культуры РФ, Моск. гос. ун-т культуры и искусств и др. — М., 2000. — С. 17–19.

14. *Дрешер Ю.Н.* Книга лечит /*Ю.Н. Дрешер* //Мир библиогр. — 1999. — №4. — С. 45–50.

15. *Дрешер Ю.Н.* Кого и как лечит книга /*Ю.Н. Дрешер* //Б-ка. — 1999. — №3. — С. 68–70.

16. *Дрешер Ю.Н.* Современная концепция подготовки специалиста-библиотерапевта: Науч.- метод. пособие / *Ю.Н. Дрешер*.- М.: Либерея, 2003.-247с.

17. *Ефремова Н.* Юные россияне: взгляд издателя, библиотекаря, писателя /*Н. Ефремова* //Б-ка. — 2001. — №11. — С. 43–44.

18. *Иванова Г.А.* Современная концепция библиотечной работы с детьми и подготовка кадров /*Г.А. Иванова* //Библиотечное дело — 2003: Гуманитарные и технологические аспекты развития. Мат. Восьмой междунар. науч. конф. (М., 24–25 апр. 2003 г.). — М., 2003. — С. 64.

19. *Ильин И.* Духовный смысл сказки //*И. Ильин* //Лит. в шк. — 1992. — №1. — С. 2–10.

20. *Ильина В.* Читают ли дети в читающей стране? /*В. Ильина* //Б-ка в шк. — 2001. — №5. — С. 4.

21. *Исаева Е.Н.* О соционической библиопсихологии и соционической библиотерапии /*Е.Н. Исаева* //Библиотековедение. — 2000. — №6. — С. 53–60.

22. *Кабачек О.Л.* Библиотерапия как часть психотерапии и как аспект библиотечной педагогики /*О.Л. Кабачек* //Психолог в детской библиотеке. Проблемы. Методика. Опыт: Сб. метод. мат. /Рос. гос. дет. б-ка. — М., 1994. — 42 с.

23. *Кабачек О.Л.* Как они читают: (Особенности восприятия книги девочками и мальчиками дошкольного возраста) /*О.Л. Кабачек* //Обруч. — 1998. — №6. — С. 9–11.

24. *Кабачек О.Л.* Сказка в век компьютера /*О.Л. Кабачек*. — М.: Либерея, 2001. — 205 с.

25. *Казаринова И.Н.* Возможности библиотерапии /*И.Н. Казаринова, Е.Л.Смагин* //Науч. и техн. б-ки. — 1999. — №8. — С. 34–37.

26. *Карвасарский Б.Д.* Психотерапия /*Б.Д. Карвасарский*. — М.: Медицина, 1985. — С. 127–133.

27. *Клюшина Н.* Библиотерапия /*Н. Клюшина, М.Сапоровская* //Библиотекарь. — 1991. — №9. — С. 51–52.

28. Книга и чтение в жизни небольших городов. — М.: Книга, 1973. — 328 с.

29. Концепция библиотечного обслуживания детей в России /Рос. гос. дет б-ка. — М., 2002. — 25 с.
30. Концепция национальной программы «Чтение» //Дет. лит. — 2002. — №2. — С. 4–11.
31. Крейденко В.С. Библиотерапия: Возможности использования в общедоступных библиотеках /В.С. Крейденко //Современное библиотечно-информационное образование. Учеб. тетради. Вып. 2. — СПб. 1997. — С. 32–51.
32. Лебедева А.И. Картина чтения в жизни младших подростков /А.И. Лебедева //Массовая б-ка: Теория и практика: Сб. /Рос. гос. б-ка. — М., 1992. — С. 56–66.
33. Лебедева А.И. Место чтения в жизни младших подростков /А.И. Лебедева //Дети и подростки в мире книжной культуры: Сб. науч. тр. /Рос. гос. б-ка. — М., 1993. — С. 55–69.
34. Лебедева А.И. Чтение не становится любимым занятием /А.И. Лебедева //Б-ка. — 1993. — №4. — С. 10–12.
35. Леонтьева Н.В. Детская книга в формировании духовного облика младшего школьника /Н.В. Леонтьева //Дети и подростки в мире книжной культуры: Сб. науч. тр. /Рос. гос. б-ка. — М., 1993. — С. 25–55.
36. Леонтьева Н.В. Первый этап вхождения в мир книги /Н.В. Леонтьева // Дети и подростки в мире книжной культуры: Сб. науч. тр. /Рос. гос. б-ка. — М., 1993. — С. 7–25.
37. Лисицин Ю.П. Искусство и здоровье /Ю.П. Лисицин, Е.П.Жилиева. — М.: Знание, 1974. — С. 29–37.
38. Миллер А.М. Некоторые проблемы библиотерапии за рубежом: Обзор лит. /А.М. Миллер //Библиотековедение и библиография за рубежом. Вып. 36. — 1971. — С. 93–107.
39. Михайлова Л.П. Что будут читать дети XXI в. («Фолиант — белые ночи») /Л.П. Михайлова //Дет. лит. — 2001. — №5–6. — С. 89–90.

40. Мишкиненене Г.Р. Библиотерапия в медицинских библиотеках /Г.Р. Мишкиненене //Науч. и техн. б-ки СССР. — 1987. — №3. — С. 20–21.
41. Пальгужева Г.М. Мир детской библиотеки для детей и родителей. Итоги социол. исслед. /Г.М. Пальгужева //Дет. б-ка. — Ниж. Новгород, 1977. — №1-2(13-14). — С. 91.
42. Просалкова Ю.В. XX век и чтение детей /Ю.В. Просалкова //Мир б-к сегодня: Науч.-информ. сб. /Рос. гос. Информкультура. — 1997. — Вып. 2. — С. 5–8.
43. Просалкова Ю. Итоги столетия. Что читает подрастающее поколение в конце XX века /Ю. Просалкова //Б-ка. — 2000. — №2. — С. 36–39.
44. Просалкова Ю. Защитим сказку! /Ю. Просалкова //Б-ка. — 1999. — №11. — С. 72–74.
45. Просалкова Ю. Что читают дети мира в конце XX столетия: [О проекте междунар. сравн. социолог. исслед. разработан. РГБ] /Ю. Просалкова //Б-ка. 1997. — №2. — С. 5–6.
46. Рослик Г.М. Немного о библиотерапии /Г.М. Рослик //Науч. и техн. б-ки. — 1995. — №7. — С.65–67.
47. Руководство по психотерапии /Под ред. Рожнова. — 3-е изд., доп. и перераб.- М.: Медицина, 1985. — С. 304–309.
48. Симонов, Б.А. О библиотерапии /Б.А Симонов //Библиотековедение. — 1996. — №6. — С.38–41.
49. Сказкотерапия: Метод рек. Вып. 2 /Сост. В.В.Климова /Тамб. обл. дет. б-ка. — Тамбов, 2001. — 23 с.
50. Скаллер Р. Библиотерапия /Р. Скаллер //Библиотекарь. — 1965. — №11. — С. 36–37.
51. Тимофеев А. Лечит слово... /А. Тимофеев //Б-ка. — 200. — №4. — С. 37–39.
52. Тихомирова И. Покатилось яблочко по блюдецку, да по волшебному /И. Тихомирова // Б-ка. — 2001. — № 7. — С. 51–54.

53. Тихомирова И. Учиться языку чувства //И. Тихомирова //Б-ка. — 1997. — №11. — С. 58–60.

54. Трофимова Р.А. Библиотерапевтический эксперимент в селах Алтайского края (некоторые итоги) //Р.А. Трофимова //Библиотековедение. — 2002. — №5. — С. 63–68.

55. Тумурук А.В. Чтение детей в 7–9 лет: Удивление. Переживание. Открытия //А.В. Тумурук //Дет. б-ка. Профессиональный информ. журнал. -№1 (25) Ассоциация дет. б-к России. Нижегород. гос. обл. б-ка. — Н.Новгород. — 2000.

56. Умнова Ю.Б. Библиотерапия на службе здоровья: Метод. рек. //Ю.Б. Умнова. — Тамбов, 1989. — 6 с.

57. Хворостянова, М.Е. Информация, поучение или наслаждение //М.Е.Хворостянова //Нач. шк. — 1999. — №2. С.9–12.

58. Чудинова В.П. Книжная вселенная детства //В.П. Чудинова //Читающая Россия: мифы и реальность: По мат. Рос. науч.-практ. конф. Москва, дек., 1996. — М.:Либерея, 1997. — С.81–89.

Сказкотерапия

Горбунова Е.Н.

Московский институт психоанализа

Москва, Россия

Сказкотерапию используют в воспитании, в образовании, в развитии, и как инструмент психотерапии.

Работа со сказкой направлена непосредственно на лечение и помощь клиенту. Проанализируем как психотерапевт создает условия, в которых клиент, работая со своей сказкой находит решения жизненных трудностей и проблем. В содержании сказки мы бережно прикасаемся к основным переживаниям клиента. Мы диагностируем состояние, определяем желаемое и если возможно предлагаем варианты психокоррекции.

Человек погружается в свой жизненный сценарий, если его окружает стрессовая ситуация, что-то очень активно начинает повторяться в его жизни, и он играем одну и ту же роль, или есть сходство с тем, что происходило в детстве. В такие моменты он обращается к решениям, которые несли ранее активную эмоциональную нагрузку. Иногда одного осознания достаточно, чтобы сценарий потерял власть над вами. Но надо меняться самому, менять взгляды, привычки, ценности и ориентиры.

«Источником человеческой активности являются жизненные силы организма, присущие любому живому существу импульсы к действиям, направленным на сохранение жизни и продолжение рода. Наиболее сильным проявлением таких жизненных импульсов выступают сексуальность и агрессивность» [1]. Американский психотерапевт Э. Берн, развивая идеи З. Фрейда, отмечает, что у человека есть два сильнейших стремления: стремление к созиданию (либидо), что порождает любовь и стремление к разрушению (мортидо), что приводит к ненависти, жестокости [3].

Сказки, как культурный срез, демонстрируют нам все это буквально. Сложившаяся культура умирляет проявление враждебных животных инстинктов человека. Она накладывает на поведение людей определенные ограничения и запреты, благодаря которым становится возможным социальная жизнь и определенным образом программируется жизнедеятельность людей, ведь каждый человек живёт, выстраивая свою индивидуальную деятельность по программам, которые определяются социальными условиями и усвоенными личностью культурными установками, так называемыми сценариями. Понятие «жизненный сценарий» ввел в научный оборот американский психоаналитик Э. Берн. Под жизненным сценарием он понимал определенные модели поведения, согласно которым личность организует ход своей жизни [3]. Безусловно, человек сам планирует свою жизнь. Но представления людей о том, как бы они хотели её прожить, формируются под влиянием окружающей социальной среды. Сложными являются длительные сценарии, определяющие профессиональную деятельность, формы досуга, дружеские или любовные отношения, семейную жизнь. Такие сценарии формируются в виде отдельных целей, задач и принципов, а уже жизнь вносит в них существенные коррективы.

Человеческая жизнь следует образцам, известным по мифам, легендам и сказкам. Еще Юнг определил связь между архетипами (соответствующими волшебным фигурам в сценарии) и личностью (которая разыгрывает сценарий) [4]. Фрейд говорил о по-

вторяющемся принуждении и о принуждении судьбы, Эриксон последовательно рассматривал жизненные циклы людей от рождения до смерти.

Собственный сценарий оказывается связанным со сценариями других людей, вначале родителей, потом супругов и со сценариями сильных мира.

В жизни любого человека бывают трудные ситуации: стрессы различной природы, потери близкого человека, разочарование в любимом, невозможность найти общий язык с близкими людьми. Эти проблемы возникли не на пустом месте. Начало им было положено в нашем детстве. Поэтому, если их не решать сразу и не извлекать соответствующих уроков, вырабатывается своеобразный жизненный сценарий, мешающий нам быть счастливыми. Периодически происходит наложение временных кризисов, и происходит обострение симптомов. Человека кидает в крайности: или к необходимости необдуманных действий (развода, ухода с работы и т.п.), или к полной апатии и избегания общения с внешним миром, а он особенно нуждается в своевременной психологической, психотерапевтической помощи.

У тех, кого не любили, развивается прочное чувство, что их никто не любит, и они отбрасывают любое свидетельство противоположного, а за любым проявлением симпатии ищут дурные намерения. То, что они были лишены любви, сделало их зависимыми, но они боятся зависеть от другого, потому что это делает их слишком уязвимыми. Хорни сравнивает эту ситуацию с ситуацией «человека, который умирает от голода, но не осмеливается съесть что-либо из страха, что еда отравлена» [6].

Фрейд считал, что эти решающие детские переживания сравнительно немногочисленны и носят в основном сексуальный характер, а Хорни была уверена, что за невротическое развитие отвечает вся совокупность детских переживаний. Согласно модели Хорни, ранние переживания так глубоко влияют на нас не потому, что создают фиксации, заставляющие человека воспроизводить инфантильные стереотипы, а потому, что обуславливают

наше отношение к миру. Последующие переживания тоже влияют на наше отношение к миру, и оно, в конце концов, выливается в стратегии защиты и черты характера взрослого человека. Ранние переживания могут повлиять сильнее, чем более поздние, поскольку именно они определяют направление развития, но характер взрослого – продукт всех предыдущих взаимодействий его психики и окружающей среды. Нормальный человек способен проявлять гибкость, подвижность и избирать направление своего движения в зависимости от обстоятельств, но у человека, бежавшего от самого себя, выбор движения становится безальтернативным.

Другие тенденции продолжают существование, но становятся бессознательными, проявляясь в замаскированной форме. Конфликт между тенденциями не был разрешен, он просто был загнан в подполье. Когда спрятанные тенденции по какой-либо причине приближаются к поверхности, человек ощущает жесточайшее внутреннее беспокойство, которое порой парализует его, не дает ему двигаться вообще ни в каком направлении. Под каким-то мощным влиянием или под действием крупного провала своего основного решения человек может переизбрать свою главную стратегию защиты на одну из вытесненных. Он считает, что «переменился», «многому научился», но это лишь замена одной защиты на другую. Тот, у кого доминирует смирение, пытается одолеть свою базальную тревогу, добиваясь расположения и одобрения и устанавливая контроль над другими через их потребность, заинтересованность в нем. Он стремится привязать к себе других своей слабостью, любовью, уступчивостью, добротой. Поскольку ему одновременно нужно сдать на чью-то милость и необходимо получить возможность безопасно выразить свою агрессивную тенденцию, его часто влечет к себе противоположный, экспансивный тип человека: через него он может участвовать в господстве над жизнью.

Такие отношения часто перерастают в «болезненную зависимость», при которой наступает кризис, если уступчивый партнер

начинает ощущать, что его подчинение не получает награды, ради которой он жертвовал собой. В работе «Новые пути в психоанализе» Хорни говорит об искажении «непосредственного Я человека», наступающего под давлением окружения. «Приспособление к родительским потребностям зачастую ... приводит к превращению ребенка в «псевдоличность», развитию мнимого Я» [7].

«Вернуть человеку его самого, помочь ему вновь обрести свою непосредственность и найти свой центр тяжести в себе самом» [6]. Подлинное я – не фиксированная структура, а набор «присущих человеку потенциалов» (таких как темперамент, способности, дарования, склонности), который является частью нашей наследственности и нуждается в благоприятных условиях для развития. Это не продукт научения, поскольку нельзя никого научить быть самим собой; но это и не то, что не поддается внешним влияниям, поскольку актуализация, воплощение подлинного я в действительность осуществляется через взаимодействие с внешним миром. Этот процесс может идти различными путями, в зависимости от тех или иных обстоятельств. Однако для того, чтобы самоосуществление вообще могло состояться, в детстве человеку требуются определенные условия. Они включают в себя «теплую атмосферу», позволяющую ребенку выражать свои собственные мысли и чувства, добрую волю близких в удовлетворении различных его потребностей и «здоровое столкновение его желаний и воли окружающих». Если ничего этого ребенок в семье не получает, то «пережитое в детстве... и не получившее должного выхода чувство одиночества приводит к изоляции человека от самого себя» в дальнейшей жизни [7].

Чтобы компенсировать ощущение своей слабости, ничемности и неадекватности (несоответствия), мы создаем, с помощью воображения, «идеальный образ себя» и наделяем его неограниченной силой, властью и невероятными способностями. Процесс самоидеализации следует рассматривать во взаимодействии с межличностными стратегиями, поскольку на идеальный

образ сильно влияет главная стратегия защиты, превозносящая те или иные личностные качества. Идеальный образ себя, в конечном счете, не улучшает нашего отношения к себе, а, скорее, ведет к усилению ненависти к себе и дополнительным внутренним конфликтам. Хотя качества, которыми мы наделяем себя, определяются нашей главной межличностной стратегией, вытесненные стратегии тоже имеют свое право голоса; и поскольку каждая из них прославляет свой набор черт личности, различные аспекты идеального образа себя противоречат друг другу, и каждый из них борется за право быть реализованным в действительности. Кроме того, поскольку почувствовать собственную значимость можно лишь, став своим идеалом, все, что «не дотягивает» до него, признается презренным. Так формируется «презренный образ себя», который и становится мишенью самокритики.

Теория о жизненном сценарии очень хорошо объясняет механизм образования структуры личности. Э.Берн считает, что «...каждый человек в определенной степени «запрограммирован» с ранних лет...» [3]. Выше говорилось о том, как неблагоприятная обстановка в родительском доме может привести к негативным отклонениям в развитии личности: «Способность новорожденного быстро приспосабливаться к требованиям родителей приводит к тому, что потребности ребенка в любви, уважении, отзывчивости, понимании, участии, сочувствии часто вытесняются в бессознательное.» В результате, из такого ребенка вырастает человек, не умеющий выражать адекватно свои собственные чувства, так как его подлинное Я недоступно для его сознания, и все его действия, и даже эмоции продиктованы работанным в детстве сценарием.

«План на будущее составляется в основном по семейным инструкциям... Ребенок рождается свободным, но очень скоро теряет свободу... Ребенок уже знает, как стать победителем или неудачником, как он должен воспринимать людей, как будут относиться к нему другие люди и что означает «такие, как я», так как всему этому его учили. Рано или поздно ребенок услышит

историю о ком-нибудь «таком, как я»... В дальнейшем из того, что человек читает и слышит, он формирует «предсказание» и дальнейший жизненный план. Это и есть первый вариант жизненного сценария» [3].

В качестве примера создания жизненного сценария рассмотрим роль родителей в формировании будущей женщины. Очевидно, образцом для подражания являются взрослые члены семьи женского пола: «Чтобы «создать» леди, нужно начинать с бабушки; чтобы «создать» шизофреничку, нужно тоже начинать с бабушки... Отец может диктовать директивы, но в основном мать вырабатывает для дочери образец, и материнский Взрослый наставляет, как воплотить его в жизнь...» [3]. Вот примеры некоторых сценарных элементов. Умение ощущать и вести себя как красивая женщина — «это вопрос не анатомии, а родительского разрешения». «Делать для кого-то и учиться у кого-то — вот подлинный смысл сценарного аппарата. Напомним, что дети обычно делают что-то для родителя противоположного пола, а учатся у родителя того же пола.» Так рождается жизненный сценарий, на котором базируются основные позиции и тенденции поведения человека, а, следовательно, и его судьба.

«Человек, путающийся в лабиринтах своего сценарного аппарата, одновременно имеет и свои собственные независимые побуждения... У каждого мужчины, у каждой женщины есть свой «тайный сад», ворота которого охраняются от вторжения грубой толпы непосвященных. Это зримые представления о том, что бы они сделали, если бы могли делать то, что им хочется. Счастливы правильно выбирают время, место и чело-века для осуществления своих мечтаний, другие осуждены печально бродить за пределами собственных стен, где витает их мечта» [3]. О влиянии жизненного сценария, образованного в детские годы, на формирование поведения личности, говорит А. Миллер: «Взрослый человек способен на искреннее проявление чувств, только если в детстве у него были родители..., способные понять его [7].

Процесс принятия решения может осуществляться как на сознательном, так и на подсознательном уровне. Многие из этих запрограммированных ответов и сценарных решений формируются в самом раннем детстве как результат взаимодействия ребенка со своими родителями и с другими значимыми для него людьми, как это описано Э. Берном. Среди различных чувств и эмоций существуют также «вытесненные» переживания, подавленные с помощью защитного механизма. Эти переживания становятся заметными и существенно затрудняют интеграцию личности.

«Сценарии» в данном случае – особый класс программ поведения, развивающихся во времени».

Отрицательное влияние этих патогенных программ, считает Ловелле [8,] состоит в том, что они:

1. Препятствуют росту личности;
2. Затрудняют необходимые социальные контакты;
3. Приводят к хроническим внутренним или внешним конфликтам;
4. Приводят к снижению самооценки;
5. Приводят к хроническому чувству вины и т. п.

Данные патогенные программы поведения приводят к страданию потому, что, несмотря на то, что они находятся в ядре личности, человек все же не полностью отождествляет себя с ними: он чувствует, что мог бы вести себя по-другому и быть при этом более счастливым». Но знаний и навыков другого поведения у него нет.

Исходя из позиции Эрика Берна, задача «аналитика заключается в том, чтобы любому обратившемуся за консультацией человеку помочь стать свободным в осуществлении своих стремлений. Он помогает Ребенку пробиться сквозь царящее порой в голове у пациента вавилонское столпотворение и добиться, чтобы он сказал: «Именно этого я и хотел, и я сделаю это так, как мне самому хочется».

Психотерапевту полезно знать любимую сказку или историю из далекого детства пациента, ибо она может составлять «сюжет его сценария со всеми недостижимыми иллюзиями и будто бы неизбежными трагедиями этого человека. Психотерапевт может встать перед необходимостью выбора: чтобы помочь пациенту, нужно подорвать иллюзии, на которых основана его жизнь. Надо, чтобы пациент понял, что должен жить в мире, каков он есть, а не в мире своих иллюзий. Это одна из самых тяжелых задач, выпадающих аналитику: «сказать пациенту, что Сан-та Клаус не существует. Но осторожной подготовкой можно смягчить удар, и, быть может, психотерапевт будет тогда прощен...», как сказал Эрик Берн [3].

«...задача психотерапевта, по Рейнальдо Перес Ловелле, отнюдь не в том, чтобы декларировать клиенту найденные истины, а в создании условий для осознания клиентом причин своих проблем. А самое главное – условий освобождения клиента от груза старых, разрушительных жизненных программ и сценариев [8].

Эрик Берн считал, что существует три способа изменения неосознаваемого внутреннего плана всей жизни: психотерапия, тяжелый путь самопознания и любовь.

На сегодняшний день есть много психологических методов, которые человек может использовать, имея перед собой некое «зеркало» другого человека, обычно это опытный психолог-консультант или мудрый человек, переделывающий патологичный сценарий в мудрую притчу, помогающую жить.

Это три «волшебные вещи», войдя в сюжет сценария позитивно изменяют его направление. Как в сказках: Золушка стала Принцессой, Иванушка-дурачек – Иваном-Царевичем, Лягушка - Царевной.

Интересен и такой подход. Основателем метода системных расстановок является немецкий психотерапевт Берт Хеллингер. Он исследовал закономерности отношений человека внутри рода

и создал психологический метод, который помогает осознать семейно-родовые корни своих проблем, улучшить отношения с близкими людьми, найти решение для сложных жизненных ситуаций, изменить свою жизнь. Если для Берна важнейшими элементами сценария являются трансакции и интеракции между родителями и детьми, а также родительские послания, то Хеллинггер с его системно-ориентированным сценарным анализом рассматривает всю семью и род, их судьбы и их влияние на отдельного человека. После того как Хеллинггером были обнаружены действующие в системах силы и существующие в них заданные условия (базовые потребности в связи, уравнивании, порядке и иерархическом порядке, полнотности и признании не вечности), стало ясно, что внутренний образ, по которому человек выстраивает свою жизнь, не обязательно должен быть связан с пережитым им лично — он может отражать судьбы других членов семьи или рода и тем самым указывать, какое или чье место занял ребенок в своей семье ради сохранения «равновесия» в семье или роде.

По словам Берта Хеллингера: «Семейные расстановки, в общем-то, очень простой метод. Выбирают заместителей для наиболее важных участников отношений, расставляют их по отношению друг к другу и так оставляют. В процессе расстановки внезапно выявляется и показывается нечто скрытое, причем тот, для кого делается расстановка, сразу замечает то, что выявляется. Это просто».

Согласно этому методу семья, род рассматриваются как система, жизнь которой подчиняется определенным законам, определенному порядку. Мы знаем законы, которые действуют в окружающем нас мире, а законы Рода, семейной системы знают немногие. Хеллинггер называет их «Порядки любви». Любовь – это течение отношений между людьми, и она может существовать только там, где она поддерживает жизнь. Нарушение порядка жизни (а значит и семьи) приводит к утрате любви и, как следствие, к конфликтам, разводам, невозможности создать

семью, болезням, ранним смертям и несчастным случаям среди членов семьи - и взрослых, и детей.

Через сказки можно подобраться к сути проблемы.

Сведения, полученные при работе со сценарием, могут быть использованы в последующей семейной расстановке. Найти решение здесь позволяет ориентированность на процесс, чуткость и резонанс души терапевта с душой клиента. Тогда в семейной расстановке с помощью сжатых целительных фраз и действий можно найти решение, например, для непосредственно пережитого или освободиться от перенятого, стоя напротив того самого человека. Эти фразы и действия возникают из сосредоточенно-спокойного восприятия целого.

Кому-то поможет психоанализ в проработке проблем, кому-то системные расстановки, суггестивная психология, кто-то в арт-терапии или сказкотерапии раскроет свой внутренний мир. Возможности безграничны. Надо не бояться самопознания и самосовершенствования.

Что может сделать каждый из нас:

Чтобы узнать собственный сценарий жизни, хорошо вспомнить свою любимую сказку из детства. Если вспомнить трудно, тогда первая пришедшая на ум (а это не случайно!) сказка и является вашим сценарием жизни. Чтобы его узнать, необходимо проанализировать пересказ любимой сказки.

Сценарий нашей жизни написан еще в детстве. Его основу составляют:

Внушения родителей, их запреты и послания (повеления);

Сказки, фильмы и их герои, поведением которых мы восхищались и хотели быть на них похожими;

Какие-либо сюжеты из наблюдений за реальной жизнью, или в кинофильмах;

Песни, которые играют по кругу в нашей голове, и мы не замечаем, как текст песни откладывается в подсознании, програм-

му которого мы потом выполняем.

Иногда эти послания, впечатления и детские решения бывают противоречивыми, и мы чувствуем, что нас раздражает, чувствуем себя некомфортно.

Что делать? Как начать жить своей жизнью, как сейчас хочется Вам, взрослому человеку, а не тому впечатлённому ребенку, принявшему решение на основе неточных непроверенных данных с тем, детским, ограниченным сознанием?

Вспомнить, какие сказки, песни, герои были Вашими любимыми.

Вспомнить, что было похожего в Вашей жизни и в поведении этих героев или, если это была песня, то сценарий по какому тексту Вы играете в своей жизни?

Осознать, что это есть в Вашей жизни.

Придумать новый продуктивный сценарий своей счастливой жизни.

Жить вообще без сценария – возможно, но к этому нужно быть готовым.

По сценарию, который мы неосознанно для себя режиссировали, мы выбираем профессию, партнера в семейной жизни, и сам образ жизни.

Существует 3 типа жизненных сценариев:

1-й - выигрышный, с героем-победителем;

2-й - проигрышный, с персонажем-неудачником;

3-й - невыигрышный, с героем-середняком.

Победители всегда достигают цели. Неудачникам постоянно мешают окружающие или обстоятельства, хотя, на самом деле, причина поражения кроется в исполнителях такого сценария.

Как же именно формируется жизненный сценарий?

Одно из самых важных слагаемых – момент зачатия. Что побудило родителей на этот шаг – любовь или расчет? Был ли же-

лателен определенный пол ребенка? Случайно ли все получилось или долго планировалось? Все это повлияет на жизнь новорожденного. Естественно, у ребенка, зачатого в любви, больше шансов стать «победителем».

По ходу воспитания малыш получает огромное количество посланий от родителей о том, что хорошо и что плохо, делает выводы о самом себе. Позиция «я плохой» настраивает ребенка на сценарий «неудачника». Вот почему так важно как можно больше и чаще хвалить малыша, в буквальном смысле подчеркивать его положительные качества.

К 6-ти годам ребенок уже «знает», какой сценарий ему подходит. И вдруг он слышит историю, в которой узнает себя. Кстати, сказки, придуманные родителями, имеют гораздо большее влияние, т.к. описывают самого ребенка и его близких, что не всегда хорошо. Итак, финал найден. Дальше жизнь пойдет во взаимном поиске героев, исполняющих роли из этой сказки. Красная Шапочка встретит своего волка, а Принцесса - Принца. Манера поведения будет одинаковой и на больших временных отрезках, и в повседневных мелочах.

Если вы понимаете, что ваш сценарий успешен, волноваться не о чем, нужно просто приближаться к счастливому финалу. Но что делать, если все не так безоблачно?

Изменить ситуацию можно. Ваша роль может иметь несколько граней. Вспомните отца из сказки «Аленький цветочек»: он как «неудачник» проиграл дочь, но как «победитель» был удачливым купцом. Во-вторых, проанализируйте свои ошибки. Очень вероятно, что это будет один и то же промах, совершаемый постоянно. Подумайте, что нужно сделать, чтобы не наступить на грабли снова.

Жизненный сценарий можно изменить, и сделать это никогда не поздно. Возьмите ручку и лист бумаги. Напишите сказку о своей жизни, т.е. вашу биографию, не упустив ни одного события. Напоминает когда-то услышанную историю? Чью роль играете

вы? Если не «победителя», подумайте, как именно изменить свое поведение, чтобы добиться большего.

А теперь напишите финал истории, где ваш герой получает все желаемое. Обратите внимание на старость. Пусть она проходит в собственном богатом доме, в окружении любящей семьи. Именно осознание счастливого финала поможет вам выбирать правильные шаги в жизни. Перечитайте получившуюся историю. Если теперь жизненный сценарий ведет к успеху, вы почувствуете умиротворение и спокойствие.

Подготовьте платформу для новой жизни уже сейчас, и пусть все будет, как в прекрасной сказке!

В большинстве случаев человек проводит всю жизнь, обманывая мир, а обычно и себя самого. Повседневное поведение может быть обманчивым, но важнейшие решения уже приняты: человека какого типа он выберет в супруги, в какой постели умрет и кто будет в этот момент с ним рядом. В жизни может случиться не так, но хочет человек именно этого. Как любая история, ваш сценарий имеет начало, середину и конец. В нем присутствуют герои, героини, злодеи и второстепенные персонажи, основная тема и отдельные сюжетные линии. Сценарий жизни может быть комичным, трагичным; интересным и скучным; банальным и неординарным; вдохновляющим и позорным.

Положительное значение сказок заключается в том, что они дают детям чувство власти и контроля над своей жизнью в тех случаях, когда они чувствуют себя беспомощными. Их отрицательное значение, во-первых в том, что предлагаемое решение имеет волшебный характер и иногда работает в реальной жизни. И второе, сказка навязывает образ, жесткие рамки характера, выбранного героя, стиль поведения. Порой во взрослой жизни мы удивляемся - «Откуда это у меня?»

Как девушка и парень ищут друг друга? Зазорным считалось в девках засидеться, поэтому девушки сами активность проявляли. В сказках невесту похищали злые сказочные персонажи, а жених шёл искать за тридевять земель. Невеста не сидит, сложа

руки всячески помогая жениху себя выволить. Помогает советом, либо выведывает у своего поработителя (Жоцея Бессмертного) его самые сокровенные тайны, где смерть его спрятана. А иногда и к Бабе Яге за помощью пошлёт за волшебным клубком.

Баба Яга является проводником для подростков в мир взрослых. Пряжа Баба Яга - знак её власти над судьбами людей, дара предвидеть будущее. Часто из её рук герой сказки получает волшебный клубок, путеводная нить которого указывает верную дорогу к счастью. Образ Бабы Яги - материнская бессознательная стихия, Злая Мать, часто, прообраз будущей свекрови. Женские персонажи в русских сказках активны, изобретательны, деятельны. В отличие от сказочных героев мужчин им редко кто помогает, и надеяться не на чудо, а на себя. Куда же в реальной жизни деваются навыки активного и уверенного поведения женщины? Почему в бизнесе, в политике их единицы. Почему бизнес для женщины не в интерес, радость и удовольствие, а когда с мужем не повезло и надеяться больше не на кого? Возможно, сказка подсказет.

В русских сказках женщины все свои таланты направляют на помощь герою.

Апофеоз женской помощи мужскому персонажу - «Сказка про Емелю» и его замечательную щуку. «Рыба» женского рода, да еще и щука. Щука, как жена преданно и безвозмездно выполняет любые прихоти Емели-дурака. В жизнь Емели входит еще один женский персонаж - печка. Печка - материнский символ: теплая, с открывающимся чревом в котором пекутся, рождаются пироги. Емеля с печкой не расстается, даже к царю свататься едет с печкой-матерью. Помогая своим мужьям и женихам, героини понимают, что их кумиры далеки от идеала, но все равно их любят - не за ум, не за красоту и богатства, а часто именно за их отсутствие. Любовь эта не женская, а материнская. Мать может пожалеть своего Иванушку, а если надобно, то и пожертвовать собой ради него.

Русские сказки воспевают в женщинах материнское начало, именно оно составляет основу души русской женщины. Сказки

об этом так долго сказывали, что русская женщина с беззаветной преданностью относиться к мужчине, выказывая ему материнскую заботу, становясь ему бескорыстным другом, не требующим ничего взамен.

Почему необходимо понимание сценария? Сценарий дает нам возможность понять, почему люди ведут себя так, а не иначе. Особенно это важно знать в отношении способов поведения, которые являются болезненными или самоуничижительными для нас. Почему мы продолжаем делать то, что приносит неприятные чувства? На это транзактный анализ дает ответ: для усиления и укрепления нашего сценария! Когда мы в сценарии, то навязчиво придерживаемся детских решений. Но мы уже взрослые и мир вокруг нас изменился. И тогда мы стремимся организовать мир вокруг нас так, чтобы он оправдал наши ранние решения. Из сказок, мира тайн и загадок мы узнаем о волшебных превращениях и чудесах. Сказки и их персонажи иногда очень точно передают чувства, которые мы испытываем в жизни, но в отличие от сказочных героев, у людей случается так, что какая-то их часть «застревает» в одном эпизоде сказки. В сказке можно найти помощников и скрытые ресурсы. Найти причину собственной «заколдованности». Исследование сказочного сюжета указывает на ресурсы, которые есть в нашей системе и которые могут быть в нашем распоряжении, если мы открываемся и позволяем им включиться в нашу жизнь. В сказке «Красная шапочка» отца нет, отношения между поколениями подорваны, соблазнитель волк, нарушена стадия формирования базового доверия у человека. В сказке «Золушка» возможны вариации: от «счастливых» домохозяек до «удачного» замужества, или нет счастья в жизни, если нет волшебной крестной матери. Сказка «Спящая красавица» о старых девах и капризных женах. В сказке девушка может остаться красавицей спустя столетие. В реальности барышня рискует превратиться в старую деву. В мифологии часто встречаются волшебные сны. Иллюзия, что когда придет принц, девушке снова будет пятнадцать лет, а не тридцать, сорок, пятьдесят, и перед ними бу-

дет целая жизнь. Это иллюзия вечной молодости, скромная дочь иллюзии бессмертия. В реальной жизни принцы – это молодые люди, что со временем они становятся королями и бывают гораздо интереснее. Вот в чем наиболее трудная и сложная задача психотерапевта: развеять иллюзии и настроить клиентку не проводить жизнь в ожидании.

Сказка «Принцесса на горошине» предполагает априори требовательную свекровь. Сказка «Перышко Финиста – Ясного Сокола» о женатых мужчинах, а сказка «Красавица и чудовище» о созависимых женщинах. Женщина надолго засыпает, засыпает эмоционально, то есть перестает чувствовать любовь. Этакий своеобразный способ убежать от реальности, когда жизнь не может предложить того, что может соответствовать ожиданиям у поклонниц сказки «Белоснежка и Семь Гномов». Ребенок, вынужденный (на некоторое время) покинуть дом. Ранние разлуки, чувство покинутости, утрачивается доверие по сказке «Гензель и Гретель». В сказке «Волк и семеро козлят» исключен из системы отец. Сказку «Бэмби» любят те, у кого отсутствует один (или оба) родителя. В сказке «Снегурочка» дочь соперничает с матерью из-за отца. В сказке «Русалочка» это невозможность быть вместе; разный возраст, социальное положение, другие условности; психологически несовместимый брак. У любителей сказка «Белоснежка и Краснозорька» мужчина и две женщины. Сказка «Счастливый Ганс» рассказывает о том, как мужчина теряет (проигрывает) свое состояние или имущество. В сказке «Дюймовочка» поучительный сценарий. Надо только набраться сил и терпения. Дюймовочка сбежала от противной жабы, не осталась и с жуком, постоянно дружившим с разного рода насекомыми, и улетела на ласточке в теплые края, где встретила с королем эльфов. Дюймовочка нашла своего Принца.

Мы бессознательно пытаемся найти того, кто похож на суженого из той, «нашей сказки», сужая тем самым границы своего выбора. И получается так, что выбор партнера предопределяет и жизненный сценарий.

Главное — вовремя заметить, что вы претворяете в жизнь грустную историю, знакомую с детства.

ВЫВОДЫ

Основное предназначение сказкотерапии, которое используется в работе, состоит в том, чтобы достаточно быстро, эффективно и доверительно прикоснуться к эмоциональной сфере клиента и вернуться к внутреннему Ребенку. Для диагностики Сознательного нашей психики существует много способов, а с Подсознанием работать значительно сложнее. Глубина понимания и широта переживания сказки зависит только от человека, сама же сказка изначально мудра и глубока. Формы поведения, ролевые взаимодействия, персонифицирование эмоций, субличности, части «Я» одного человека, сознательный поиск «Анимы» и «Анимуса», процесс трансформации, все это мы пытаемся, как пазл собрать воедино. И при этом мы понимаем, что сказка достаточно активное внушение, поскольку сама атмосфера чтения сказок это предполагает. Для ребенка это процесс взросления, а для взрослого возможность возвратиться назад в детство, что очень важно в психотерапевтическом процессе. Сказкотерапия для взрослых дает хорошие результаты в проработке жизненных ситуаций. Сценарии отношений практически все отражены в известных нам сказках. В детстве увлекают, а затем сценарии воспроизводятся в зрелом возрасте, когда клиент ищет и выбирает партнера. Не стоит забывать, что параллельно с миром сказок существует реальный мир.

Важен выбор объекта партнера в любви и дружбе из двух основных видов выбора объекта: по типу «поддержки и опоры», когда объект выбирают по образу исходного отношения к родителям или по «нарциссическому типу», когда объект выбирают по образу собственной личности, которую любят больше любого внешнего объекта. Многим необходимо видеть свое отражение в другом человеке, тем самым сохраняя свою самость, а не подстраиваться под чуждое и отказываться от своего внутреннего

мироощущения. Порой клиент не видит и не использует возможности, не позволяет себе ослабить оценочность, контроль за эмоциональной сферой и разрешить себе чувствовать. Порой забывает наделять партнера качествами, важными и значимыми для нее, не изменяя другого человека, а дополняя. Клиент забывает посмотреть на ситуацию под разным углом зрения. Иногда не может изменить в первую очередь свое восприятие, принятие другого человека, найти в другом хорошее.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Фрейд, З. Введение в психоанализ [Текст] : лекции / З. Фрейд ; пер. с нем. Г. В. Барышниковой. – М. : Наука, 1989. – 456 с.
2. Фрейд, З. Тотем и табу [Текст] : Книга 1 / З. Фрейд // «Я» и «Оно»: Труды разных лет / пер. с нем. – Тбилиси : Мерани, 1991. – С. 193–350.
3. Берн, Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры [Текст] / Э. Берн. – СПб. : Университетская книга ; М. : Аст, 1996. – 399 с.
4. Юнг, К. Г. Архетип и символ [Текст] / К. Г. Юнг ; пер. с нем. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
5. Юнг, К. Г. Брак как психологическое отношение [Текст] / К. Г. Юнг ; пер. с нем. // Кон фликты детской души. – М., 1995. – С. 185–209.
6. К. Хорни, Невроз и личностный рост. Борьба за самоосуществление.
7. А. Миллер, Драма одаренного ребенка и поиск собственного Я.
8. Рейнальдо Перес Ловелле, Ядро личности, невротические симптомы и эффект психотерапии.
9. Ребер, А. Большой толковый психологический словарь: Основные термины и понятия по психологии и психиатрии [Текст]. В 2 т. Т. 1. А–О / А. Ребер ; пер. с англ. Е. Ю. Чеботарева. – М.: Вече : АСТ, 2003. – 592 с.
10. Энциклопедический словарь [Текст]. В 6 т. Т. 2 / под общ. ред. А. В. Петровского. – М. : Per Se, 2005. – 175 с.

11. Сонди, Л. Судьбоанализ [Текст] / Л. Сонди; пер. с нем. А. В. Тихомиров. – М. : Три квадрата, 2007.
- 12 Теория семейных систем Мюррея Боуэна: Основные понятия, методы и клиническая практика [Текст] / ред. А. Я. Варга. – М. : Когито-Центр, 2005. – 496 с.
13. Шутценбергер, А. А. Синдром предков: Трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциограммы [Текст] / А. А. Шутценбергер ; пер. с нем. – М. : Изд-во Института психотерапии, 2005. – 256 с.
14. Юттнер, Ф. Судьбоанализ в выводах [Текст] / Ф. Юттнер / пер. с нем. А. В. Тихомирова. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2002. – 262 с.
15. Юттнер, Ф. Судьбоанализ Липота Зонди [Текст] / Ф. Юттнер // «Психология судьбы» ; Сборник статей по глубинной психологии / под общ. ред. д. ф. н. проф. В. Б. Куликова. – 2-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург : Изд-во УрО РАН. – 1994. – № 1.
16. Мария-Луиза фон Франц. Архитепические паттерны в волшебных сказках./ Перевод с англ. В. Мершавки. - Москва, Изд-во Независимая фирма «Класс». – 2007. – 252 с.
17. Соколов Д. Сказки и сказкотерапия. – Москва, Изд-во Независимая фирма «Класс». – 2008. – 282 с.

Нейробиология музыкального восприятия и музыкотерапия

(по материалам немецких изданий)

Лободинская Е.А.

Московский институт психоанализа

Москва, Россия

Музыкальное восприятие и понимание музыки не только приятно, но и важно для существования. Власть музыки безгранична. В нашей повседневной жизни ничто так не возбуждает и не успокаивает, как музыка. В течение дня большинство из нас слышат музыку, воспринимая ее как фон (например, в магазине, в ресторане, во время подготовки к экзаменам или написании статьи). Музыка (греч. μουσική, прилагательное от греч. μουσα — муза) — искусство, средство воплощения художественных образов для которого являются звук и тишина, особым образом организованные во времени.

Что же такое ЗВУК? Может ли человек жить без музыки? Как мы воспринимаем звук вообще и музыку в частности? Все ли люди обладают абсолютным слухом? Какое воздействие музыка оказывает на человека? Круг этих вопросов освещен в новейших исследованиях в области нейробиологии в материалах немецких изданий.

С философской точки зрения звук существует только в случае, если наличествует его восприятие: «Звук — это воздушные вибрации, передающиеся на наши чувства через ушную систему, и признающимся таковым только в наших нервных центрах. Падения дерева или другое механическое воздействие будет производить вибрацию воздуха. Если не будет ушей, чтобы слышать, не будет и звука» [1] - (Scientific American, 5 апреля, 1884, стр. 218.)

УШИ — ЭТО ВОРОТА МИРА

Нейрофизиологов, представителей той самой ветви науки о человеческом мозге, что дает нам возможность приобрести фундаментальные знания об особенностях восприятия, ни в коем случае нельзя причислить к страстным поклонникам музыки или участинкам художественной самодеятельности. Но все же и музыканты, и нем музыканты из среды нейропсихологов едины в следующем мнении: уши — это наши ворота в мир.

Восприятие мозгом возбуждения слуховых рецепторов, возникшего в процессе слушания музыки, является более интенсивной деятельностью по сравнению с восприятием возбуждения других рецепторов. Под интенсивностью в данном случае подразумевается то, что клетки мозга, отвечающие за слух, реагируют на возбуждение, в десять миллионов раз более слабо, чем то, которое необходимо для передачи в мозг информации о прикосновении к коже. Музыка «соприкасается» с нашими органами чувств намного раньше, чем любой другой возбудитель.

Альфред А. Томатис, французский врач и музыкальный терапевт в одной из своих книг, написанной на основе его собственных опытов подчеркивает роль органов слуха и восприятия звуков в пренатальный и постнатальный период развития человека.

Из тезисов Томатиса становится понятно, почему беременная женщина, владеющая иностранными языками и разговаривающая на одном из них во время беременности, обязательно передаст своему ребенку особые способности к изучению того или

иного иностранного языка. Томатис приводит реальные факты, когда мать, например, во время своей беременности писала и говорила по-английски. Ее ребенок задолго до начала обучения в школе начал проявлять замечательные врожденные способности к изучению английского языка, хотя этот язык и не являлся исходным в доме его родителей. [2] — (Альфред А. Томатис. Слуховая терапия. (Звуки жизни — общение в дородовый период), 1989)

Нельзя и опровергать и другое открытие Томатиса, касающееся того, что у каждого языка действительно существует своя собственная музыка, свой собственный музыкальный фундамент (темп, динамика, метроритм, звуковысотность и форма). Одновременно со всем этим значимым становится и заявление Томатиса о том, что уши можно назвать жизненно важным психоэмоциональным органом человека. Контакты с миром начинаются еще в материнском лоне благодаря слуху, а не с момента нашего появления на свет. Да, теперь то мы — новорожденные, и наши органы слуха явлены миру. Но они уже давно работали на нас, еще во «внутриутробном прошлом».

Слух оказывает определенное влияние даже на сам процесс внутриутробного развития, пропитывает его музыкой. Например, мы слышим материнское сердцебиение задолго до нашего рождения, а именно 26 миллионов ударов, что нетрудно вычислить, если исходить из того, что мать вынашивает ребенка на протяжении положенных девяти месяцев. И в самом конце жизни мы до последнего вздоха воспринимаем музыкальные или акустические сигналы, в то время как прочие каналы восприятия уже полностью закрылись для нас. Умиравшие или находящиеся в коме люди слышат лучше и больше, чем подозревают их близкие, врачи, медсестры. [3] — (Г.-Г. Декер-Фойгт. Введение в Музыкалотерапию. Стр. 29)

Так что же такое звук и музыка для человека? Практически это источник жизни! «Музыка сердца», музыка, которую мы всегда носим в себе.

Удивительно то, сколько затрачивает наш мозг усилий на анализ казалось бы такого «бесполезного» как музыка. Исследования последних лет обнаружили, что несколько областей нашего мозга задействованы в процессе превращения из «частотного салата» симфонии в музыкальное переживание.

Так почему же наша голова прикладывает так много усилий, и для чего существует абсолютный слух — как способность распознавать высоту звука.

Мозг «питается» музыкой. Много центров в голове предназначены для анализа прекрасных звуков. По-видимому, они задействуются больше для понимания языка, чем для длительного раздумывания.

Пять лет назад Вольф К. перенес мозговую травму. К счастью это был лишь легкий инсульт. Его способности говорить и передвигаться были почти ограничены, при этом 64-летний инженер смог скоро покинуть клинику. Но когда он распаковывал свой чемодан, заметил, что с ним было что-то не так: «В то время как я раскладывал свои вещи, моя дочь поставила фортепьянный концерт. Это звучало странно. Я пошёл в гостиную и сказал ей: Не слышишь ли ты это? Проигрыватель сломан!», вспоминает Вольф К. На следующий день он посетил своих соседей: «И их стереоустановка была также испорчена!» Очевидно, ни соседи, ни дочь не слышали то, что он воспринимал - а именно «звуковую кашу вместо музыки». [4] – Статья. Karin Hollricher. Konzert im Kopf. Журнал Bild der Wissenschaft, 8/2003, стр. 24-31.

Врач направил Вольфа К. к Экарту Альтенмюллеру, профессору физиологии музыкального восприятия и музыкальной медицины в Ганновере. Он сообщил: «Магнитно-резонансная томография показала, что несколько участков мозга около правой верхней и средневисочной извилин были повреждены апоплексическим ударом. «Эти извилины принадлежат к нейронным центрам в мозгу, которые нужны человеку, чтобы из частотной неразберихи, которую производят Берлинский симфонический оркестр или Rolling Stones создать музыкальное переживание.

Альтенмюллер пояснил: «Мозг больше не мог правильно обрабатывать музыку вследствие травмы. Господин К. заболел амузией».

Травмы мозга могут привести к тому, что человек воспринимает музыку только лишь как звуковую кашу. «Этот диагноз сильно потряс меня», говорит Вольф К. Хотя он не играет сам на инструменте. Но до того дня в декабре 1998 он был очень музыкальным, имел тонкий музыкальный слух и регулярно посещал концерты. Перед апоплексическим ударом он мог распознавать джазовых солистов по стилю игры, как они играют на кларнете или саксофоне. Теперь ему не удавалось даже расслышать в симфонии пианино, скрипку или литавры.

Альтенмюллер: «Тесты, которые мы провели с господином К., показали, что он мог определять довольно точно высоту звуков. Он мог узнавать также ритмы и простые мелодии, такие как ‘маленький гусёнок’ или ‘спи, ребеночек, спи’ – разумеется, если они игрались только на одном инструменте. Но он был бессилён перед оркестровой музыкой. Он не мог отличить также звуки от аккордов. По-видимому, у него пропало ощущение окраски звуков». В окраске звука, в тембре инструмент раскрывает себя. Она определяется характером и интенсивностью гамм, которые производит инструмент.

Если мы слушаем музыку, болеро ли Равеля или ‘Yesterday’ Битлз, нашему мозгу приходится чрезмерно напрягаться при декодировании и толковании. Ведь музыка исключительно комплексна. Она состоит не только из аккордов, тембров, мелодий и гармоничности, ритмов и метров. Музыка структурирована, она следует определенным правилам. Для слушания музыки используется также память: Как только музыка начинает звучать, сравнивают ее с уже прослушанным, пытаются вспомнить, знакома ли она.

В течение последних 10 лет исследователи много узнали о том, как мозг распознает отдельные составные части музыки и обрабатывает их. Нейробиологи наблюдали за образными процессами в мозгу у бесчисленных профессиональных музыкантов и музы-

кантов любителей, а также музыкантов дилетантов, чтобы обнаружить путь, движение музыки. Сегодня они знают, что не имеется «музыкального центра», который, как раньше предполагали, находится в правой части мозга. При слушании музыки человек скорее нуждается во многих отделах мозга и в нейронных связях.

Между простой способностью слышать звук и распознаванием гармоничной мелодии или складывающимся ритмом очевидно лежит целый мир в коре головного мозга. Ошибки или сбои в различных частях ведут к разным проблемам при восприятии музыки. Это стало известно от людей, у которых в последствии операций или апоплексического удара развилась различная форма амузии, а у некоторых возникала проблема с речью.

Музыка схожа определенным способом с языком: оба служат коммуникации. Они являются высокоорганизованными комбинациями высот тона, тембром, акцентов и ритмов, и их задача следовать определенным правилам. Тем не менее считалось до недавнего времени без возражений, что музыка и язык - это не обе стороны одной медали.

Совсем иной взгляд у доктора Штефана Кельш из института нейро-психологического исследования Макса Планка в Лейпциге: «Музыка взаимодействует с языком намного больше, чем предполагают». Он проводил исследования с помощью томографа со студентами, которые никогда не играли на музыкальных инструментах и не имели музыкального образования, проигрывал им различные аккорды, и иногда Кельш позволял так называемые неаполитанские «косые» звуки. Неожиданно, как только они слышали «косые» звуки, то возбуждались те же области мозга, которые отвечают за грамматические ошибки в предложении на манер «Рыба удилась». В то время как искаженное предложение активировало, прежде всего, левое полушарие мозга, ошибочные аккорды вызывали импульсы нервов в обоих полушариях. [4] – Статья. Karin Hollricher. Konzert im Kopf. Журнал Bild der Wissenschaft, 8/2003, стр. 24-31.

Измерение потоков мозга (ЭЭГ) подтвердило магнитно-резонансное изображение (МРТ). Как структурные ошибки в предложении, так и ошибки в аккордах вызывают то, что нервы дико «выстреливают» в языковом центре мозга, в зоне Брока, в течение максимум 180 миллисекунд после прослушанного переживания. Люди чувствуют грамматическую ошибку особенно выделяющейся в конце предложения. Так же это ведет себя, по видимому, в музыке: Если ошибочные аккорды лежали в конце короткой музыкальной фразы (последовательности), отклонения ЭЭГ были особенно сильны.

Кроме того, Кельш узнал, что определение значения при языке и музыке функционирует схоже. Он исследовал семантический грунт. Под этим понимается, что мозг, едва услышав предложение, выбирает сразу из мыслительного словаря подходящие слова к услышанному предложению. Если к примеру, слышат или читают «его взгляды блуждают в дали», представляют скорее простор, чем выхлоп.

Похожее происходит у людей с музыкальным слухом. «Мы играли музыкальные произведения студентам, а они должны были отметить крестиком, какие ассоциации они связывают, например с королем или ковром, с мужчиной или женщиной», говорит Кельш. «Этим мы могли подтвердить, что при слушании музыки также функционирует семантический грунт». Впервые научно доказано, что при трагически звучащих тактах из симфонии Бетховена, думают о герое, а не о блохе.

Заключение Кельша: У нашего мозга есть отдел смыслового значения и структуры музыки, который функционирует по существу также, как при анализе семантики и синтаксиса языка. «Впрочем, я убежден в том, что музыкальные качества такие как ритм, мелодия и акцент, которые принадлежат также к языку, содержат фундаментальную информацию, которая необходима для изучения языка и языкового понимания. Без музыки или музыкальности мы, вероятно, не были бы в состоянии выучивать язык», говорит Лейпцигский исследователь.

Все же, человек любит музыку, вероятно, уже с рождения. Кельш: «Музыкальность свойственна от природы всем людям за некоторым исключением, у каждого изначально есть исключительное тонкое чутье музыки». Если в каждого человека с пеленок заложена определенная музыкальность, что же тогда является происхождением музыкальной гениальности?

Профессор Лутц Йенске, нейропсихолог университета Цюриха согласен. «Определенный градус» музыкальности свойственен от природы. Но чтобы из талантливого получился гениальный музыкант, необходимо приложить очень много усилий. Йенске подкрепляет свой тезис двумя исследованиями, которые проводились со студентами консерваторий в Берлине и Лондоне. Во-первых, было установлено, что заключительное выставление оценки студентам непосредственно соотносилось с количеством часов занятий. И во-вторых, только те студенты стали солистами, которые занимались в среднем 75000 часов на инструменте. Их более ленивые коллеги, которые занимались только 3500 часов, смогли стать только лишь учителем музыки. «Без интенсивных занятий даже из Моцарта не получился бы гений», говорит Йенске.

Интенсивное музицирование в младенчестве оставляет — как и любая другая интенсивная тренировка — видимые следы в мозгу. Профессор гарвардской медицинской школы в Бостоне Готтфрид Шлауг установил, что мозжечок музыкантов содержит больше серого вещества и слуховой центр головного мозга более выражен, чем у не музыкантов. Кроме того у музыкантов мозолистое тело больше. Эта часть мозга связывает левый и правый полушарии головного мозга.

Чем раньше начинают играть на инструментах, тем более отчетливы структурные изменения в мозгу — которые сохраняются, по-видимому до глубокой старости. Йенке сообщает, что у музыкантов в преклонном возрасте выше среднего хорошая оперативная память: «Их мозг показывает гораздо меньше обусловленного старением изменений, чем мозг не музыкантов.

Очевидно музицирование замечательный 'бег трусцой' для мозга».

Если начинают играть на пианино или другом музыкальном инструменте только после 40 лет, то мозг не особенно сильно изменяется анатомически. И все же можно научиться играть на инструменте в более старшем возрасте. Это удастся, так как мозг исключительно пластичен и нервные импульсы создают новые связи и пути в коре головного мозга.

Именно это гениальное качество пластичности мозга способствовало восстановлению у Вольфа К. способности слышать музыку: «В прошлом году я сопровождал свою жену на музыкальные дни Киссингер. На улице мы услышали группу. Я сказал: «Они же играют полет шмеля!» Моя жена была абсолютно ошарашена — и наказала мне посещать с ней фортепьянный концерт. Это было настолько замечательно! Через какое то время, я не только смог снова слышать музыку как и раньше, нет, она захватила меня очень глубоко». Музыка оказала исцеляющее воздействие на Вольфа К. при активном участии слуха...

Музыкальный слух связан с общей музыкальной одарённостью человека, выражающейся в высокой степени его эмоциональной восприимчивости к музыкальным образам, в силе и яркости вызванных этими образами художественных впечатлений, смысловых ассоциаций и психологических переживаний.

ВРОЖДЕННАЯ 'ГОЛОСОВАЯ ВИЛКА' - это как установленный в ухе камертон. Так называемая внутренняя шкала, по которой можно считывать определенную высоту тона для каждого издаваемого звука. Каждый человек в начале своей жизни обладает замечательной способностью, наличие которой предполагается только у выдающихся музыкантов: это абсолютный слух. Так гласит новый результат исследования нейрофизиологов из университета Мэдисона Висконсина, и подтвердили они это исследованиями, которые они проводили с детьми. Разумеется, эта способность обычно с течением нескольких лет исчезает, если ее не обнаруживают, не сохраняют и не развивают.

Поэтому она встречается очень редко. Даже среди музыкантов менее 5% тех, которые точно могут идентифицировать «ЛЯ» или любой другой звук и пропеть его без заданной величины «точки нуля», например камертоном или каким-либо инструментом. [5] - (Статья. Wolfram Knapp. Angeborene Stimmgabel. Журнал Bild der Wissenschaft, 8/2003, стр. 32.)

У музыкантов есть, как правило, и вполне натренированный относительный слух: исходя из заявленного звука — пианино или камертоном — они могут точно распознавать все остальные звуки, также определять интервалы. Это принадлежит к основным способностям каждого музыканта, даже каждого «нормального» музыкального человека. Без этой способности никто не мог бы спеть песню, не было бы хора.

Иногда обнаруживают абсолютный слух у людей, у которых едва ли это можно было бы предположить. Йоханнес Кнапп предполагает: «Иногда я слышу, как кто-то на улице насвистывает шлягер, и при этом попадает точно в высоту звука, в которой услышал эту музыку по радио. Вероятно, у многих имеется латентный абсолютный слух, который дремлет неопознанно в них».

Это предположение недавно проанализировала психолог Дженни Шаффран, директор «Лаборатории детского развития» Висконсинского университета в Мэдисоне. Она почти уверена, что почти каждый маленький ребенок владеет абсолютным слухом. По мере подрастания это в большинстве случаев пропадает. Тот, кто однако постоянно занимается музыкой, может это сохранить.

Шаффран подразумевает под этим функцию мозга, которую младенцы используют для познания. С ее помощью они обнаруживают в родном языке клише (содержательные образцы), и это помогает им в изучении языка. С помощью такого «статического изучения» младенцы узнают, например, где отдельные слова начинаются в устном предложении и заканчиваются.

Маленькие статисты — так Шаффран называет их — используют те же самые навыки как и при разговоре, чтобы понимать музыку. При тестировании детей и взрослых она разработала метод, при помощи которого смогла определить, узнавал ли испытуемый различные звуки с помощью абсолютного или относительного слуха.

Тесты показали, что взрослые справлялись с заданием очень хорошо с помощью относительного слуха, и крайне редко прибегали к помощи абсолютного слуха. А дети наоборот, превосходно использовали абсолютный слух, но не особо получалось использовать относительный слух.

«Мы точно знаем, что дети не являются «Чистой доской». Они приходят в этот мир со свойственными от природы возможностями познания, похожими на плотно соединенную схему, которая делает учение только возможным», говорит Шаффран. «Эта структура вероятно подходит для всех видов учения, не только для музыки, но и для языков».

Шаффран предполагает, что абсолютный слух утрачивается у большинства, вероятно потому, что такая точная информация излишняя в нашей будничной жизни: «Абсолютный слух — это слишком точный инструмент для познания. С его помощью мы не можем воспринимать вообще все реальные звуковые впечатления».

Шаффран подчеркивает: Многие исследования указывают на то, что люди, которые в раннем возрасте научились играть на инструменте, с большей вероятностью обладают абсолютным слухом. То, что мозгу кажется рациональным, это сохраняет. Также среди слепых, это следует из дальнейших исследований, абсолютный слух встречается чаще, так как высота звука от шума движущейся машины или идущего человека передает важную информацию об окружающей среде.

Лутц Йанке, профессор нейропсихологии из Цюрихского университета, также указывает на связь абсолютного слуха и

языка. При его исследованиях, на сколько интенсивная умственная тренировка влияет на нейронное соединение в мозгу, он установил в том числе, что у музыкантов при многолетних интенсивных упражнениях область рабочей памяти существенно увеличивается. «С помощью регулярных упражнений», говорит Йанке, «образуются уже рано определенные нейронные связи, которые ассоциируют звуки с языковыми сигналами». Этим Йанке — в противоположность Шаффран — показывает, что абсолютный слух не свойственен от природы, а может приобретаться в раннем младенчестве.

То, что способность абсолютного слуха локализована в языковом центре мозга, известно уже давно, в то время как при нормальной музыкальной деятельности активны другие участки мозга. О французском композиторе Морисе Равеле, создателе популярного «Болеро», писали, что он в 1932 в следствие повреждения мозга в автомобильной катастрофе потерял свой абсолютный слух.

При изучении языка, подчеркивает Джени Шаффран, абсолютный слух играет очень важную роль. Язык — это, вероятно, самый комплексный продукт человеческой духовности, предполагает она. И все же годовалые осиливают изучение языка с удивительным успехом — вероятно, благодаря абсолютному слуху, этому неповторимому дару, который у большинства из нас увядает или исчезает.

ЗВУК КАК ЛЕКАРСТВО

Какое воздействие оказывает музыка на людей страдающих различными заболеваниями? В звуках музыки содержится целительная жизненная сила.

История Элис Х. - это история превращения. Теперь Элис все время ходит с плеером, чем бы она не занималась. „Она знает, что ей удастся сделать все под музыку“, сообщает Михаэль Таут,

который наблюдал пожилую даму в своей клинике при Государственном университете Колорадо. Много лет ее мучила болезнь Паркинсона, при которой разрушаются и гибнут нейроны черного вещества среднего мозга, и вследствие этого нарушается координация движений. Руки дрожат, мимика застывает, идти возможно часто только лишь согнувшись и семеня. Но если Элис Х. надевает плеер, ее движения становятся свободными и уверенными. Музыка возвращает ей власть над ее телом.

Медицинская сказка? Действительно растущее число исследований указывает на то, что благодаря музыке нарушенные функции мозга целенаправленно поддаются положительному воздействию. „Исследования последних 10 лет ведут к новой картине музыкальной терапии“, рассуждает Таут. Коренной немец и в прошлом профессиональный скрипач руководит центром биомедицинского музыкального исследования в Государственном университете Колорадо. Таут исследует нейрофизиологические эффекты звука. Он говорит о возникшем в науке понятии, таком как «нейромузыкология», которое могло бы объяснять, почему, например, больные болезнью Паркинсона, пациенты с апоплексическим ударом, эпилептики или люди с хроническими болями извлекают пользу из музыки. [6] - (Статья. Dr. Martin Lindner. Klingende Medikamente. Журнал Bild der Wissenschaft, 8/2003, стр. 36.)

Действительно целительная сила звуков известна тысячелетия. Во многих культурах едва ли можно отделить друг от друга музыку, медицину, ритуал и религию. Эта взаимосвязь свидетельствует о власти музыки над душой и телом.

Сила, которая послужила еще Давиду при дворе царя Саула. Ставший помазанным королем Израиля Саул навлек на себя гнев Бога, как описано в Ветхом завете: „А от Саула отступил Дух Господень, и возмущал его злой дух от Господа. И сказал Саул слугам своим: найдите мне человека, искусного в игре на арфе, и представьте его ко мне.“ Давид, будучи тогда еще пастушком, играющем на арфе, был доставлен в королевский двор, и „вся-

кий раз когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв арфу, играл рукою своею. Таким образом отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него.“ Возможно, сегодняшние нейрофизиологи интерпретировали бы страдания Сауля как депрессию или фобию – и указали бы на комплексную систему нейро- проводящих сигналов, которая, очевидно, положительно влияет через акустическое воздействие на органы чувств.

Таким образом, врач из Гарварда Анне Блуд и ее канадский коллега Роберт Цаторре два года назад продемонстрировали, что прослушивание особенно приятной музыки – той музыки, от которой мурашки по спине – активизирует нейронные участки коры головного мозга, который ученые обозначают как «система вознаграждения» мозга. Эта система стимулируется также такими эйфорическими возбудителями как хорошая еда, секс или употребление кокаина. При этом, вероятно, были замешаны нейротрансмиттеры такие, как дофамин и свойственные телу опиаты, аргументируют исследователи.

Разумеется, никто до сих пор не может сказать, в какой мере объяснить такие механизмы, к примеру, как положительное влияние музыкотерапии при депрессиях, фобиях или шизофрениях, комментирует исследователь музыкальный терапевт Давид Алдридж университета Виттен-Хердеке. Хотя музыка как терапевтическое средство давно используется как раз в психиатрических отделениях. Все же, клинические исследования, почти соответствующие современной исследовательской методике, до этого не проводились, говорит Алдридж. И он добавляет: „Если мы понимаем музыку не только как художественную форму, а как и терапию, мы также должны доказать, что она действует – и как она действует.“

Точно так считают Михаэль Таут и его группа, что это теперь частично можно объяснить. Квинтэссенция их исследований: Во многих случаях – прежде всего, при дефектах речи и нарушениях моторных функций организма – целительная сила музыки могла бы основываться на ее ритмичной структуре.

Таким образом исследования пациентов с болезнью Паркинсона показали, что длина шага увеличивается и увеличивает скорость ходьбы, если пациенты согласуют свои движения с ритмичным тактовым генератором. Если испытуемые (пробанды) тренировались в течение трех недель, то положительный эффект сохранялся без тренировки следующие три недели. Пешая тренировка без акустического стимула напротив была безрезультатна.

Что еще примечательно: Даже сильно заплетающаяся при заболевании болезнью Паркинсона речь становится яснее и для посторонних понятнее, если пациенты громко читают под удар метронома. Очень похожие успехи оказывались у людей, которые перенесли апоплексический удар. Заданный ритм не только помогал им лучше контролировать сравнительно стереотипное движение ног при ходьбе. А также комплексные хватательные движения частично парализованной рукой становились снова целенаправленнее и плавней.

Какие нейробиологические механизмы скрываются в частности за этим, конечно, один из наиболее острых неразъясненных вопросов, на который пытаются сейчас ответить нейроисследователи музыки. Многие ученые предполагают, что процесс музыкального возбуждения тесно связан в мозгу с моторной и даже языковой обработкой информации. Это кажется убедительным хотя бы потому, что пациенты вновь обретают свою способность говорить после апоплексического удара, только часто сначала не проговаривая, а пропевая слова. Кроме того, известно давно, что дети при нарушениях развития речи излечиваются благодаря музыкальной терапии.

Музыка, музыка.... Как-то мы привыкли, что музыка, это средство для поднятия настроения, приятного отдыха, возможно даже активного, если вспомнить танцы. Но музыка может быть также средством исцеляющем от недугов, а также средством для развития интеллектуальных возможностей человека. Хорошо известно удивительное влияние музыки Моцарта не только на коррекцию заикания, но и на коэффициент умственного разви-

тия человека. Но, это гений Моцарта. А как же остальная музыка? Неужели она создается только для развлечения? Доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории Нина Бергер утверждает, что современная ритмическая музыка, которая порой не дает нам уснуть, очень положительно влияет на подсознание молодежи. Эта ритмическая музыка, и равномерные движения под нее, дают молодым людям ощущение защищенности. Якобы, эта музыка компенсирует им то, что они недополучили в детстве.

Нина Бергер также утверждает, что музыкальное образование играет недооцененное влияние на развитие человека, на формирование его, как личности. А также на развитие детей. Она приводит в пример случаи из ее практики, когда маленькие дети (два-три года), которые вообще не умели говорить, через несколько месяцев обретали речь. Разговор идет не об обычных детях, а о тех, у которых было замечено отставание вербального развития. И все это благодаря музыкальным занятиям.

Таут и его коллеги продвинулись на шаг вперед в своих исследованиях. С помощью специальных методов, которые измеряют мозговое кровообращение и вместе с тем активность отдельных участков мозга, удалось показать: Ритмичное раздражение побуждает не только слуховую кору головного мозга, но и множество так называемых сенсорно-моторных областей коры головного мозга, так же, как и мозжечок – всю сеть нервных центров, которые, как известно, участвуют при координации моторных последовательностей. Очевидно акустическая информация непосредственно попадает в моторную систему. Даже на активность моторных нервных клеток в спинном мозге похоже влияет также акустическое раздражение.

Особенно примечательно: Таут вместе с итальянскими коллегами смог доказать, что связь между музыкой и моторикой функционируют частично даже ниже порога сознания. Испытуемые, которые стучали пальцами по столу, совершенно автоматически подстраивались под задаваемый метрономом ритм, даже когда они совсем неосознанно замечали колебания темпа.

Заключение этих исследований очевидно: С помощью ритмичного раздражения возможно управлять извне моторными процессами в мозгу. И именно в этом лежит потенциал музыкальной терапии, полагает Таут и его коллеги: Когда сложные моторные процессы в мозгу не могут быть согласованы по времени, то ритмичная музыка могла бы принимать функцию внешнего таймера – и задавать в какой-то мере такт, который координирует концерт нейронов. [6] - (Статья. Dr. Martin Lindner. Klingende Medikamente. Журнал Bild der Wissenschaft, 8/2003, стр. 41.)

Житель Чикаго невролог Джон Хугхес разработал схожую идею. Хугхес заметил, что у пациентов с эпилепсией соната Моцарта для двух фортепиано могла нормализовать не только замеренную в ЭЭГ активность мозговых волн – даже у пациентов в коме – а также фактически снизить число приступов. При последующих компьютерных анализах оказалось, что в музыке Моцарта громкость, очевидно, с определенной периодичностью то возрастает то убывает, и, кроме того, мелодические линии чаще повторяются.

Точно такая же периодичность, однако – которая, к примеру, присутствует в незначительной мере также в музыке Гайдна и Баха – проходила параллельно с некоторыми вызванными в мозгу самостоятельно ритмичными активными колебаниями, аргументирует Хугхес.

То, что все же временная структура музыки оказывает решающее влияние на собственные ритмы нервной системы, полагают также многие другие ученые. Анестезиолог и специалист по болям Ральф Шпинтге говорит даже о ритме, как о связующем звене – „Missing Link“ – между музыкой и медициной. Как раз для терапии хронических метаболических болей и при операциях музыка – это ценное вспомогательное средство, говорит Шпинтге. Таким образом исследования при хирургическом вмешательстве и при лечении кариеса показали, что гормон стресса уменьшается на болевой порог в крови пациентов, если им перед и во время процедуры проигрывается музыка в наушниках.

Уменьшенная реакция на стресс телом может положительно отразиться вновь на ощущении боли. Действительно находящиеся в кругообороте стресс и боль, нейрофизиологические процессы и субъективное переживание тесно переплетены друг с другом, комментирует Ханс Фолькер Болай. Каждая боль обнаруживает как физические так и психические компоненты – и по-прежнему многие музыкальные медики усматривают в музыке не столько таймер для нейробиологических процессов, а скорее психотерапевтическое средство для преодоления эмоциональных конфликтов. То, что это возможно с помощью музыки, показала группа Болай из Гейдельберга на еще неопубликованном исследовании детей, страдающих мигренью. Зачастую дети, воспитанные ориентированными на успех, не могут гибко реагировать на стрессовые ситуации. Кроме того, у них часто возникают трудности воспринимать свои эмоциональные и физические ощущения и описывать их, сообщает Болай: „Боль - только тогда самый большой враг, когда пациенты не умеют с ней обходиться.“ Тем не менее, это можно изменить, если бы дети научились выражать свою боль с помощью музыкальных инструментов. Неожиданным образом жалобы вследствие этого значительно уменьшились, чем в сравнительной группе, в которой применялось средство от мигрени, сообщает Болай.

Точно также в силе музыкальной терапии убежден Давид Алдридж: Она помогает выражать то, что невозможно выговорить. Таким образом доставляет умирающим или пациентам больных раком – к которым все чаще применяется музыкальная терапия - всевозможные душевные страдания, которое ни в коем случае не ограничивается только ощущением боли. „Боль и страдание связаны друг с другом, все же, это не одно и то же.“ Там, где медикамент хоть и успокаивает боль, но тем не менее страдание не устраняет, „спетая песня может выразить психические переживания и облегчить вследствие этого бремя болезни“, думает Алдридж. К этому Алдридж добавляет: „Музыка - это отношение“. Таким образом люди с болезнью Альцгеймера при помощи пения

песен вызывают в памяти не только уже забытые воспоминания, но также и более неиспользуемые слова. Так же музыка вырывает из изоляции пациентов, пробуждает внимание и увеличивает интерес к социальной жизни – эффекты, которые очевидно проявляются у лечащихся пациентов от болезни Альцгеймера, и в общем проявляется у пожилых людей.

С помощью музыки врачи могут целенаправленно влиять на функции мозга. Музыка способствует устранению дефектов речи и нарушению моторных функций организма, облегчает боль и помогает избежать эпилептических приступов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Г.-Г. Декер-Фойгт. Введение в Музыкалотерапию. 2003 (Hans-Helmut Decker-Voigt. Aus der Seele gespielt. 2003)
2. Н.-Н. Decker-Voigt. Mit Musik ins Leben. Die Wirkung der Klänge in Schwangerschaft und früherer Kindheit, Muenchen 1999.
3. Альфред А. Томатис. Слуховая терапия. 1989.
4. Н.Л. Нагибина, А.В. Масленникова. Психология Искусства. ИИДР. Москва. 2011
5. П. Н. Бережанский. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000
6. Слух абсолютный и относительный // Наука и жизнь. — 1988. — № 11. — С. 155-156.
7. Журнал BDW – Bild der Wissenschaft. Das Gehirn giert nach Musik. - 2003 – С. 24-41

**Особенности воспитания и
обучения творческой
личности**

Роль родителей в воспитании творчески одаренных детей

Дауэнхауэр И.

International Institute of Differential Psychology
Berlin, Germany

Бесценным подарком, полученным человеком от природы, является способность мыслить, творить, создавать что-либо новое. Дух и материя вступают в теснейшую связь. Как сделать, чтобы это взаимодействие воплотилось в реальную мысль, в осуществимую идею, в творение? Откуда берётся энергия и что вдохновляет одарённого на творчество? А что, собственно, и есть сама творческая одарённость?

Не бывает бездарных детей, кто одарен больше, кто меньше, но в каждом ребёнке заложен творческий потенциал. «Гении падают с неба», - сказал Дидро. И на первый взгляд, раз все одарены, то и проблемы, собственно, не существует. «Но чтобы попасть в ворота дворца», а не упасть мимо - одарённость должна иметь возможность образовываться и развиваться. Так что на самом деле - это сложная и актуальная проблема, требующая внимательного изучения. Творческие личности - это движущая сила человечества. Выявление таких личностей является насущной задачей психологии. При желании можно вовремя распознать творческую одарённость и создать условия для её раскрытия в

будущем. Важную роль в такой помощи, естественно, играют родители.

Быть «белой вороной в стае» всегда трудно и не только ребёнку. Нормальные дети неосознанно боятся и избегают их. Поэтому одаренные дети далеко не всегда стремятся демонстрировать свои достижения перед окружающими. По формам проявления одарённость может быть потенциальной и актуальной.

Потенциальная одарённость не проявляется явно вследствие наличия психологических барьеров на её пути - ребенок может иметь к чему-либо талант, но бояться проявить его, испугавшись быть непонятым или непринятым окружающими. В процессе исследований между детьми и подростками нам встретились различные проявления этой проблемы. В одном случае ребёнок стеснялся своего музыкального таланта и даже друзьям об этом не рассказывал, т. к. это отличало его от сверстников и делало «не похожим». В другом случае подросток боялся реализовывать свои способности композитора, т.к.ему было предъявлено обвинение в «слишком классической музыке» или в другом случае «никому не интересно, что ты хочешь, такое уже всё было». Но ведь, чтобы отступить от правил, нужно их сначала изучить и только потом выработать и развить свой стиль.Способности динамичны по природе. И в таких случаях они могут просто деградировать. Казалось бы, при наличии одарённости нет причин для угасания склонностей и потребностей в творческой деятельности. Но без стимулирующих условий из «одарённого» ребёнок превращается в «бесперспективного».Поэтому на преподавателях и родителях лежит ответственность за создание благоприятных условий для развития творческого потенциала.

Одаренных детей вообще отличает склонность к самокритике, депрессиям и низкой самооценке. Если такой ребенок сделает ошибку, на которую ему ещё и укажут авторитеты, в нем может развиваться комплекс неполноценности. Хотя что такое ошибка в творчестве - клише, которое преграждает путь новому, развивающемуся. Как результат, одарённость может остаться незамечен-

ной и не реализованной. Чтобы этого не случилось, родителям следует чаще уделять внимание тому, чем ребенок занимается, ведь если он может скрыть свое увлечение от родителей, то уж никак не скроет его от самого себя. Важно также, что если потенциал одарённого ребёнка так и останется не раскрытым, то больше потеряет от этого не столько сам ребёнок, сколько общество. «Мало счастья иметь талант. Надо ещё, чтобы талант имел счастье»(Гектор Берлиоз.)

Актуальная одаренность проявляется очевидно и не вызывает сомнений ни у родителей, ни у педагогов, оценивающих её уровень. Это самый благоприятный с точки зрения перспектив развития вид одаренности, так как специалистам, оценивающим степень одаренности ребенка, можно с наиболее вероятной точностью определить ближайшие перспективы совершенствования навыков ребенка с целью сохранения одаренности и быстро с богатого поля получить столь ожидаемый урожай.

Не стоит, однако, от одарённого ребенка ждать сверхспособностей одинаково и в других областях знаний. Если родители будут навязывать ему мнение о том, что талантливость должна проявляться во всем, ребенок может замкнуться и разочароваться в себе. Но родителям нельзя и акцентировать свое внимание лишь на одной способности ребенка. Иначе он будет думать, что кроме музицирования, например, больше ни на что не способен. Эмпирические исследования показали, что между одаренностью ребёнка и успешностью в учебе нет жесткой и однозначной положительной зависимости. Большой разброс и одинаковое распределение

душевных и физических сил на многие сферы деятельности тормозит, приглушает, процесс развития одаренности в каком-либо одном профилирующем направлении.

Конечно, педагоги, в основном, уделяют внимание учащимся с признаками актуальной одаренности. Ведь в таком случае есть стопроцентная уверенность в успешности, результативности вкладываемых усилий. Казалось бы, если у тебя неординарные

творческие способности, то они никуда не денутся, не исчезнут. Талант всегда найдёт себе дорогу, это же дар божий. Как часто на детских конкурсах мы восторгаемся, сколько музыкальных гениев у нас существует! Какие сложные произведения они исполняют в таком раннем возрасте! А позже, основная масса сравнивается и становится никому уже не интересной. Одаренность существует лишь в постоянном движении, в постоянном развитии. Нельзя ограничиться одним шаблонным пакетом знаний, приобретённым в начале творческого пути. Как бы ты не был хорош, всегда существует «но», которое можно усовершенствовать. Одаренность требует постоянного развития приобретённых навыков, вплоть до «пожизненного обучения». Это прежде всего способность прилагать усилия. Одаренность обеспечивает не успех в какой-либо деятельности, а только возможность достижения этого успеха. Как помочь такой творчески одарённой личности выработать в себе качества и черты характера, без которых никакая природная талантливость реализоваться и состояться не сможет. Воспитание одаренности в детях есть одновременно воспитание их цельной личности, главное – правильно направить неиссякаемый поток творческой энергии в позитивное русло. И важную роль в этом играет родительское воспитание и родительская поддержка. По характеру требований существует три основных родительских стиля, выделенных американским психологом Дианой Баумринд:

- авторитарный стиль не позволяет родителям хорошо узнать своего ребенка, понять его внутренний мир и способствовать развитию творческой личности. Высокая требовательность, строгая дисциплина, насильственное принуждение ребенка к выполнению родительских предписаний и слабое внимание к собственным потребностям ребенка, который мыслится преимущественно как объект педагогического воздействия.
- авторитетный стиль базируется на партнерском, хотя и неравноценном взаимодействии ребенка и родителей. Акцентирует к собственному сознанию ребенка, дает простор раз-

витию его индивидуальных способностей при сохранении родительского контроля, формы которого меняются по мере взросления ребенка. Родители следят за новыми педагогическими и психологическими литературными источниками, хорошо представляют себе, как должен развиваться ребенок и какие этапы должно проходить становление его личности.

- перmissive или снисходительный стиль базируется на избегании контроля, детей не порицают. Родители предоставляют ребенку максимум свободы и самостоятельности, причем отсутствие контроля нередко оборачивается невниманием к ребенку.

Часто бывает, что родители не умеют правильно оценивать результаты труда своих детей. При возникновении трудностей они не замечают прогресса в действиях ребенка. При быстром и лёгком успехе захваливают его до такой степени, что ребенок считает себя всезнающим, пренебрегает другими детьми (вспомним Алёшу - персонаж из «Чёрной курицы» А.Погодельского). Ошибки воспитания могут состоять, и в том, что требования к детям неоправданно занижаются или завышаются, это может привести к переживаниям детей, стрессам, апатии.

Стратегия поощрения одаренного ребенка должна быть достаточно сдержанной — нельзя постоянно его хвалить. Необходимо приучать его к мысли о возможности появления неудач. Причем наличие постоянных и лёгких успехов сам ребенок должен воспринимать как свидетельство заниженных трудностей. Поощрение родителями и педагогами за различные попытки, а не только за успех, похвала за старание ведет к тому, что ребенок не будет бояться пробовать себя, экспериментировать, а не стремиться избегать неудач. Воспитание одаренности в детях есть одновременно воспитание их цельной личности.

Излишнее вмешательство и чрезмерная опека родителей, которые с детства окружают детей повышенным вниманием и контролем, и привязывают их к своим чувствам и настроению,

могут также оказать негативное влияние на ход обучения одаренных детей. Чрезмерно опекающие родители навязывают ребёнку наиболее безопасный для себя способ решения проблемных ситуаций. При этом ребенок избавлен от необходимости принятия решений, поскольку решения предлагаются ему без его участия. Что естественно тормозит развитие процессов саморегуляции, приводит к потере самостоятельности и мотивации к освоению нового.

О творческой одаренности ребенка следует судить в единстве категорий «могу» и «хочу» «Талант – способность воплотить то, что ты сознаёшь» (Ф. Ф Скотт Кей). Одарённость связана с психологическими свойствами личности, системой ценностей, интересов и установок. Дети с творческой направленностью обладают рядом поведенческих характеристик, которые не всегда адекватно воспринимаются окружающими людьми. Одаренный ребенок нуждается во взрослых наставниках не меньше других детей, однако он предъявляет особые требования, как к уровню знаний такого наставника, так и к способу взаимодействия с ним.

Рассмотрение вопросов о том, какой необходим подход к каждому ребёнку индивидуально, как влияют на это типы личности учеников и самих преподавателей связано с проблемой обеспечения дифференцированного подхода в процессе образования. Эмпирические исследования в этой области дали возможность ближе подойти к решению этого вопроса (табл).

Использование методики ТАС для дифференцированного подхода в соответствии с типом личности одаренного ребёнка, открывает преподавателям возможности облегчить процесс обучения. Родители же получают рекомендации эффективной поддержки ребёнка в этом нелёгком процессе.

Общими мотивационными признаками одаренных детей являются прежде всего чрезвычайно высокая увлеченность предметом, интенсивная погруженность в свой предмет, одержимость и стремление делать все наилучшим образом. То, что ребенок делает с любовью, он постоянно совершенствует, быстро и легко

находит новые стратегии решения, не останавливаясь, доводит задачу до максимально высокого уровня исполнения. В результате конечная цель его творчества часто значительно превышает первоначальный замысел.

Способность к глубокому анализу, отличная память и повышенная концентрация внимания неотемлемо относятся к характерным чертам одарённого ребёнка. Даже наличие помех не влияет на восприятие информации, на успешный творческий процесс. В пример можно привести наблюдаемого нами подростка, сочиняющего музыку на пикнике в присутствии большой и шумной компании.

Особо одаренные дети занимаются деятельностью, которая им наиболее интересна и легко даётся, составляющая суть их одаренности. Любую другую деятельность, которая не входит в сферу их склонностей, большинство одаренных детей избегают. Например, у музыкально одарённых детей, часто встречаются проблемы с физическим воспитанием. Они неохотно посещают уроки физкультуры. Часто этому капризу потворствуют и сами родители, из страха получить физическую травму.

Необходимо подчеркнуть у одарённых детей высокую требовательность к результатам собственного труда, склонность ставить сверхтрудные цели и настойчивость в их достижении, стремление к совершенству. Одаренный ребенок получает удовольствие от самого процесса познания «Цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех» (Б. Пастернак). Тогда как обычного ребёнка значительно больше волнует результат. Одаренный ребенок довольно легко признается в своем незнании или непонимании вопроса. Для обычного ребенка это всегда стрессовая ситуация, ситуация неудачи. Отсюда и различное отношение к отметкам: одаренный отдает приоритет содержанию деятельности, для обычного важен результат и его оценка.

Повышенная впечатлительность или сверхчувствительность связаны у одарённого прежде всего со сферой его предметного интереса. События, не слишком значительные для обычных

детей, становятся для повышено уязвимых детей, источником ярких переживаний, могут привести к отчаянию. Особая уязвимость одарённых детей приводит к тому, что случайные слова, жесты, мимика окружающих часто воспринимаются как проявление неприятия к себе. Их реакции на разного рода раздражители и стимулы часто преувеличены. Например, уже повзрослевший пианист надолго запомнил как глубокую обиду вскользь брошенное на уроке по фортепиано шутивное замечание отца в его адрес, что вызвало тогда незамедлительные слезы. В других случаях их повышенная эмоциональная чувствительность носит скрытый характер, и проявляется в излишней застенчивости. Но именно эта сверхчувствительность ведёт к способности удивляться и видеть проблемы и противоречия там, где другим всё представляется понятным, рождает более глубокое и тонкое понимание явлений.

Одаренные дети ведут себя не предсказуемо, что делает их неудобными для окружающих и часто приводит к конфликтам. Учителя любят тех, кого есть чему поучить, а эти «сами с усами» Неприятие стандартных заданий и готовых ответов, независимость суждений и действий от мнения большинства - характерная черта одарённости. Внутренняя уверенность в том, что такое поведение возможно и правильно как раз и помогает им в творческой деятельности. Одаренные дети практически неспособны понять, как то, что просто и понятно им, не могут постичь окружающие. Такое характерное качество одарённого ребёнка, как готовность по собственной инициативе выходить за пределы исходных требований, бескомпромиссное отстаивание своего мнения, жесткая позиция своей точки зрения и вызывает нетерпимость со стороны сверстников, педагогов, родителей. Такими детьми не надо руководить, им надо создавать условия для развития и творчества.

Самооценка характеризует представление ребёнка о своих силах и возможностях. У одаренного ребенка она может колебаться от очень высокой до предельно низкой. Ребёнок может

ставить задачи, намного превышающие реальные возможности. Повышенная требовательность может превращаться в мучительную неудовлетворенность собой, привести к длительному переживанию своих неудач, к проблемам в эмоциональном развитии. Но именно эта противоречивость самооценки и есть условие поступательного развития его личности и способностей.

Для одаренного ребенка характерны воображение, интуиция, яркий темперамент, повышенная познавательная потребность в «умственных впечатлениях». Высокий уровень одаренности достигается тогда, когда способность к творчеству сопровождается увлеченностью, твердым стремлением к цели в сочетании с внутренней нравственной красотой и дисциплинированным трудом.

Любого ребёнка нужно готовить к бесконечному, порою непосильному изнурительному труду. Проявление способным ребёнком безволия, лени, поверхностного отношения к предмету, свидетельствует о дремотном состоянии одарённости и недостаточной зрелости. Труд, особенно труд одарённого, талантливого всегда должен носить элементы творческого вдохновения, в результате которого восполняется затраченная энергия и испытывается наслаждение. Но если труд превращается в насилие, в обязанность, то наступает момент, когда кончается творчество и ребёнок проявляет инстинктивный протест. Ребёнок выполняет задания только для того, «чтобы не ругали за плохие отметки, или чтобы не потерять имидж «талантливого», или не потерять уважение родителей...». Деятельность выполняется в лучшем случае добросовестно и ее результат даже при блестящем исполнении не превышает требуемых критериев. Родители должны помочь такому ребёнку взять себя в руки, и научиться вырабатывать в себе качества и черты характера, без которых никакая природная одарённость реализоваться и состояться не может.

Конечно, тяжело требовать от ребёнка отказа от многих соблазнов:отказа от бездумного, беззаботного детства. И ещё труднее одарённому принять это. Но счастливое детство - это совсем не обязательно ничего неделание и полная свобода

делать, что хочешь. Прожитые дни должны нести с собой полезное и разуму и душе. Счастлив тот ребенок, к мнению которого прислушиваются, а желания принимаются во внимание. Родители должны понимать, что без разумного принуждения обойтись невозможно. Но предельно важно чувствовать «золотую середину». Когда принуждение не переходит допустимые границы и не вызывает на всю жизнь отвращение к предмету деятельности. Исследования английского психолога профессора Майкла Хоуи показали, что достижения одарённых детей на 50 % зависят от благоприятной окружающей среды, в которой они воспитываются.

Дефицит талантов объясняется не оскудением человеческой природы, а отсутствием сильных натур, способных проявить мужество, упорство, настойчивость, жесткую дисциплину в самообразовании и самовоспитании. Майкл Хоуи утверждает, что каждый человек может добиться выдающихся результатов в той или иной области, если будет трудолюбив и настойчив. Умение критически переосмысливать общепризнанные каноны и стереотипы, «незыблемые истины», иметь мужество отстаивать новое – это и есть талант. «У каждого человека есть талант. Редко встречается только мужество следовать за своим талантом в ту темноту, куда он порою ведет»(Эрика Йонк)

История человечества накопила достаточно фактов, из которых следует, что одарённость, талант – большая ценность для общества. Очень важно для цивилизации, чтобы гениальность состоялась, а из одарённого ребёнка вырос не закомплексованный, неконтактный, с тяжёлым характером неудачник, а плодовитый, яркий, открывающий людям новые перспективы гражданин.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей. М., 2002
2. Божович Л.И. Личность и её формирование в детском возрасте. М.,1968
3. Ерёмкин А. И. Школа одарённости. Тайна рождения гениев. М., 2003.

4. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. Питер, 2000
5. Нагибина Н.Л. Психологические типы личности: влияние на музыкальную деятельность и обучение музыке. М., 2002
6. Нагибина Н.Л. Легко ли быть вундеркиндом? ИПР, Москва 2007
7. Нагибина Н.Л. Популярная психология типов. ИПР, М., 2009
8. Позняк Т.Н. Проблема творческой одарённости статья 2009
9. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха М., 1996
10. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества
11. Л. 1981 научный центр психического здоровья Рамн
www. Psychiatry.ru

Креативность и самореализация личности: постановка проблемы.

Артемцева Н.Г., Колесниченко В.О.

**Институт психологии Российской академии наук
Москва, Россия**

Со времени официального существования психологии как науки понимание, что такое креативность и креативная личность занимала и продолжает занимать умы многих исследователей (Варламова, Степанов, 1998; Дружинин, 2000; Маслоу, 1967; Пономарев, 1990; Savitz, Anthony, 1984; Vernon, 1988 и др.). Каждый из них предлагает свое определение, но ни одно из них не исчерпывает полного понимания явления. Мы предлагаем объединить точки зрения всех его авторов: креативность – это универсальная человеческая характеристика, творческое поведение и направленность личности, ее способность к творчеству; включает прошлые, сопутствующие и (или) последующие характеристики процесса, в результате которого создается не существовавшее прежде. Это совокупность особенностей психики, обеспечивающих продуктивные преобразования в деятельности, тип интеллектуальных способностей, одна из ведущих потребностей

личности в преобразовании. Это «творческость», творческая способность, как психологическое свойство, состоящее в интеллектуальной активности и чувствительности (сензитивности) к побочным продуктам деятельности. С ней связаны такие личностные качества: 1) поисковая мотивация; 2) чувствительность к побочным образованиям мыслительного процесса. Она подразумевает творческие: 1) процесс; 2) продукт; 3) личность; 4) ситуацию.

Креатив или креативная личность – это носитель потенциальной творческой активности. А творческая личность – это личность, занимающаяся творчеством, активный креатив. Важно, чтобы личность была потенциально творческой, была креативом, имела определенные творческие способности, и проявляла творческое поведение, т.е. была актуально творческой.

Особенности творческой личности могут влиять на ее творческое поведение, соответственно на ее творческую самореализацию. Проблема выявления творческих личностей породила множество их характеристик. Это когнитивная одаренность, чувствительность к проблемам, независимость в неопределенных ситуациях (Пономарев, 1998). По Кеттеллу к ним относятся сдержанность, сенситивность, воображение, открытость новому опыту и др. Стайн выделяет автономность, интегративность, использование психических потенциалов; Баррон, Тейлор (1964) - независимость суждений; Тейлор, Холланд (1964) - профессиональную веру в себя; самоконтроль, эмоциональную сензитивность (соответствует эмотивной акцентуации); условное рассмотрение авторитета, отделение источника от информации (Роке, 1965); силу Эго и эмоциональную стабильность (Кэттелл, 1966), которая может нарушаться акцентуациями характера; рассчитанный риск (Мак-Клелланд, 1964). К релевантным личностным особенностям по Баррону и Харрингтону (1981) относятся предпочтение сложности, эстетическая ориентация. Наиболее типичны эклектизм, способность удивляться и восхищаться (Годфруа, 1996).

К личностным особенностям креативов (здесь творческих личностей) также относят смелость, свободу, спонтанность, самопринятие и др. качества, позволяющие наиболее полно реализовать свой потенциал (Маслоу, 1968). У креативов существует тенденция к самоактуализации как обладание сильной мотивацией (Сафонцева С.В., 1999).

Прежде чем креативность станет актуальной, она, видимо, должна сформироваться как потенциальная. Поэтому мы пока рассматриваем особенности поведения креатива, как потенциального субъекта творческой деятельности и факторы, влияющие на творческое поведение креатива. Человек - саморегулирующаяся система, и когда неподходящие психические регуляторы поведения сформировались, можно и нужно их изменить. Психические регуляторы бывают внутренние (знания, планы, чувства и др.) и внешние (обстоятельства, «сопротивление» людей). Регулирование поведения - уменьшение несоответствия между складывающимся и необходимым (ожидаемым) его ходом или результатом. Креатив способен уменьшать это несоответствие. Изменения вносятся бессознательно при повторении обстановки, сознательно при ее сложности и изменчивости. Творчество – поведение в «изменчивой» обстановке, поэтому его необходимо изменять сознательно, что требует больших психологических затрат.

Саморегуляция - это инициатива, самостоятельность, иногда пассивность. Регулируется и саморегулируется поведение нервной системой. Регуляторами активности креатива могут быть: 1) знания об объектах; 2) знания о своих особенностях и возможностях; 3) эмоциональные состояния; мало выражены и осознаны (бодрость активизирует, тоска может парализовать активность); 4) потребности - природные (в новизне, активности) и социогенные (в познании, в одобрении, в семье); 5) идеалы - образцы людей, жизни; 6) убеждения - твердые, обоснованные взгляды. С каждой из перечисленных групп регуляторов связаны индивидуальные качества, влияющие на поведение. Связывает

индивидуальные свойства индивидуальный стиль деятельности - устойчивые действия, преодолевающие отрицательное влияние на деятельность какой-либо особенности субъекта (компенсаторная функция) или рассогласование его свойств (системообразующая функция). Только при учете индивидуальных особенностей возможны наивысшие достижения в профессиональной деятельности. Одной из таких особенностей является индивидуальный стиль ведущей активности. Для творческой личности ведущей, мы думаем, должна быть творческая активность.

Для осуществления творческой деятельности креатив должен быть потенциально готов к творческому поведению. Потенциальная готовность к творческим видам деятельности включает: 1) творческую направленность - потребность в творчестве, продуктивные и адекватные его цели и мотивы (личностный смысл); 2) эмоционально-волевые качества - самостоятельность целей, настойчивость в трудных целях, эмоциональную комфортность при решении задач (умение сохранять психологический комфорт или создание его психологическим окружением); 3) когнитивные процессы - оригинальность восприятия объектов, запоминание, сохранение и воспроизведение информации (хорошая память или компенсирование ее недостатков), воображение; 4) психодинамический блок - психомоторную реактивность, пластичность, психический темп; 5) психологическую готовность - мотивационную, эмоциональную, интеллектуальную; психодинамические свойства нервной системы.

Определенные личностные черты, как факторы, влияющие на поведение креатива, выделены условно. Это сделано с целью рассмотрения некоторых возможных личностных составляющих его творческого поведения, которое мы считаем основой его самореализации. Важно выявить факторы, способствующие творческому поведению, так как необходимо знать, как потенциальную креативность перевести в актуальную и постараться помочь креативу творчески действовать, а значит, «реализовываться».

Стадии творчества, как психического процесса: 1) осознание проблемы; 2) выработка гипотезы; 3) проверка решения. Оно включает взаимозависимые личностно-мотивационный и операционально-исполнительский блоки, тогда изменение мотивации личности будет влиять на исполнение решения проблемы. Творческий акт включает: 1) постановку проблемы (активно сознание); 2) решение (активно бессознательное); 3) его отбор и проверку правильности. Нахождение решения удовлетворяет потребность; этот этап эмоционален и сопровождается чувством уверенности (Пономарев, 1976), что подтверждает взаимосвязь между самореализацией (удовлетворением творческой потребности) и ростом уверенности, которая низка при дистимности, тревожно-боязливости и высока при гипертимности. При проверке решения оценка продукта интуиции субъективна, определяется потребностью, мотивом и эмоциональна. Объективно ценное может не соответствовать установке личности и быть отброшено. Когнитивный конфликт, недостаточная дифференциация результатов «зацикливает» личность на неудачах, и может увести креатива от мыслительной деятельности на последнем этапе. Неадекватность старых схем переживается как неудача. Личностная рефлексия разделяет операциональные неудачи и личностные провалы (Зарецкий, 1983), поэтому она должна «работать» и при необходимости корректироваться. Вообще, креатив может испытывать затруднения и прекратить творческую деятельность на любом ее этапе, поэтому важно знать закономерности творческого процесса и возможные пути преодоления проблем.

Процесс творчества - континуум поведенческих актов, поэтому модель поведения по Анохину можно применить и к творчеству. Тогда творческое поведение включает: 1) афферентный синтез (сбор информации), 2) программирование (принятие решения), 3) исполнение, 4) обратную связь. Пусковой стимул в поведении - потребность, мотивации; информация собирается, синтезируется, выделяется план удовлетворения потребности.

Так как среда гибка, планов должно быть больше одного. Затем исполняется программа и происходит сравнение с целью. Если потребность не удовлетворена, процесс происходит снова.

Механизм творческой деятельности по Пономареву - взаимосвязь внешнего (предметного) и внутреннего (модельного) планов действий. Внутренний – способность действовать “в уме” – особенность интеллекта, как аппарата ориентировки во времени и пространстве. Этот механизм связан с интуицией, бессознательн. Работа мысли сопряжена с тратой либо со сбережением умственной силы; сберегают ее мысли бессознательного, где осуществляется научная, художественная и пр. интуиция, вырабатываются идеи. Работа эта самопроизвольна, симптом и мерило траты сил – внимание, акт сознания.

При анализе креативности рассматривается взаимозависимость индивида и окружения на протяжении всего процесса творческой деятельности (Сафонцева, 1999). Так как креативы плохо приспособляемы к среде, важна поддерживающая среда для их развития и творческой самореализации. По Маслоу и Роджерсу к факторам самореализации относятся: позитивное отношение окружающих, доверие, безопасность, уверенность в будущем, благоприятная социальная ситуация (обстоятельства жизни, положение ребенка в семье, воспитание), удовлетворение потребностей в привязанностях, любви и дружбе, в причастности к группе, в социальном статусе. Это внешние факторы. Факторами самореализации также являются: самоуважение, самопознание, открытость переживаниям, внутренний локус контроля, самоопределение, нахождение смысла жизни, стремление к удовлетворению когнитивных и эстетических потребностей, знать и понимать; достижения в деятельности, ее выбор, самоорганизация, саморегуляция (Горячева, 1995). Саморегуляция – умение управлять деятельностью, отслеживать слабые и сильные стороны в работе своего «психофизиологического аппарата» и целенаправленно самоизменяться (Дикая Л.Г., Семкин В.В., Щедров В.И., 1994). Эти факторы больше характеризуют саму лич-

ность. Самоактуализации способствуют или не способствуют факторы окружения: общество, обстановка в семье - дети в условиях дружелюбия и безопасности имеют больше шансов для нее (Гриншпун, 1994). Хотя Ломброзо предлагает противоположные результаты.

Сочетание внешних и внутренних условий сохраняет индивидуальность в личностных проявлениях и в мыслительной деятельности. Креативность - интегративное свойство психики (Варламова, Степанов; 1998). Личностные образования, интегрирующие влияние внешних и внутренних факторов, играют ведущую роль в актуализации творческого потенциала. По Пономареву (1990) не существует особых, сформировавшихся в развитии, “креативогенных” черт индивидуальности. Говоря о самореализации творческих индивидуальностей, подчеркивается важность “креативогенных” черт характера, способствующих творческой активности.

Проблема детерминации креативности – также вопрос о преобладании внешней и внутренней детерминации творческой активности (Ермолаева-Томина, 1990). Креативность не преобладающе детерминирована изнутри субъекта творчества. Ее детерминирование изнутри объекта приводит, к предопределенности итогов творческой активности, что не согласуется с творчеством. Рубинштейн, интерпретируя креативность как детерминированной извне по отношению к субъекту, подчеркивает рецептивность мышления. Согласно Гнатко (1993) мышление субъекта и функционирование психики в целом не рецептивно, поэтому внутренне или внешне креативность детерминирована не в целом, а в некоторых аспектах. В его схеме креативогенеза подражательная стадия активности креативов в избранной деятельности предшествует творческой и является ее предпосылкой. Креативность формируется на основе психофизиологических предпосылок проработкой содержания проблемных ситуаций. Восприимчивость к проблеме, ее осознание и формулировка меняются в зависимости от личностного и когнитивного развития.

Существующие и выявленные проблемы способствуют развитию личности.

Таким образом, креативная продуктивность зависит: 1) от стратегий или когнитивных навыков обработки информации и использования знаний; 2) обширной и подвижной базы знаний, совершенного владения навыками, необходимыми в конкретной деятельности; 3) набора установок, склонностей, мотиваций и т.д., полученных от родителей, наставников, сверстников и из личного опыта, предрасполагающих и направляющих на поиск альтернатив, новых конфигураций и уникальных решений (Сафонцева, 1999). На креативность благоприятно действуют и такие факторы, как: радость, страстность, прилив стенических эмоций; снятие чувства страха, фрустрации; стремление к риску, независимости и т.д. (Климов В.А, 1969; Варламова, Степанов, 1998; Китаев-Смык, 2007; Гурин В.В., 2009).

Модель креативности Гнатко (1993) включает “потенциальную” и “актуальную” креативность. Потенциальная – додеятельностная, предрасполагает к актуальной, но не обеспечивает ее. Это возможность достигнуть творческих проявлений при определенных условиях - необходимое субъектное условие творчества. Актуальная – продукт взаимодействия характеристик креатива и деятельности - готовность к творческой активности, достаточное субъектное условие творчества. Чтобы потенциальная креативность стала актуальной, первая преобразуется освоением деятельности. Актуальная – воплощение в деятельности потенциальной, между ними “пролегал” процесс освоения креативом социально значимого вида деятельности. Обретение актуальной креативности – освоение деятельности через идентификацию с образцом. Фазы ее развития: 1) подражание общепринятым формам и способам; 2) преимущественное подражание - идентификация избранному образцу; 3) творческие проявления. Потенциальная креативность детерминирована внутренне субъектом творчества; актуальная - взаимодействием характеристик деятельности с особенностями креатива.

Мы полагаем (используя модель Гнатко), присутствие у креатива потенциальной креативности означает наличие у него особенностей, связанных с действием природных, социальных и личностных факторов, в т.ч. описанных нами выше.

Креативность составляют способности, интеллект и индивидуальность, которые необходимо проявить в творческом поведении, зависящем от взаимосвязанных психофизиологических и психологических особенностей, определенных личностных черт (темперамента, характера, мотивации, направленности, воли, самооценки, саморегуляции и др.), являющихся факторами самореализации. Креатив, как потенциальный субъект творческой деятельности, зависит от воздействия среды (в том числе креативогенной) и наследственности (в том числе особенностей ЦНС), являющихся также факторами его самореализации. Личность имеет жизненное поле и жизненную стратегию, в которых творчество должно занимать одно из главных мест, систему регуляторов поведения и индивидуальный стиль деятельности, которые должны удовлетворять творческой деятельности.

Таким образом, мы подошли к выводу, что креатив нуждается в творческой самореализации, следовательно ему важно знать, что положительно, а что отрицательно влияет на его творческую деятельность. Творческой личности важно знание и осознание психологических механизмов, способствующих и препятствующих успешной самореализации. Для этого и необходимо изучение психологической природы самореализации креативной личности.

К построению программ лично-ориентированного обучения

Кусаинова М.А.

**Каспийский государственный университет
технологий и инжиниринга им. Ш. Есенова
Актау, Казахстан**

Анализ основных философских и психологических концепций личности, а также основных образовательных систем показал, что вопрос о том, как сделать обучение лично развивающим, еще окончательно не решен. Резюмируя работы философов и психологов можно сказать, что личностью может считаться человек, у которого есть своя позиция, свое отношение к жизни, в том числе к людям, собственное мировосприятие, к которому человек пришел в результате большой сознательной работы.

Проблема построения лично-ориентированного образования в той или иной форме постоянно присутствует в контексте гуманитарного знания. Однако, остается актуальным продолжение работы над созданием концепции и, одновременно, программ и образовательных технологий, которые могли бы на практике уже сейчас начать обеспечивать практическое решение задачи построения лично-ориентированного обучения.

Несмотря на активизацию исследований по проблемам лично-ориентированного обучения, в них в основном обсуждаются проблемы его сущности, поиска путей и способов изменения содержания школьного образования, модернизации традиционных форм и методов обучения в связи с учетом личных характеристик обучающихся. В лучшем случае речь идет о необходимости развития дифференцированного обучения, учитывающего индивидуальные особенности школьников. Однако это еще не решение проблемы построения действительно лично-ориентированного образования, требующего целого комплекса программ, средств и диагностик, способных выступить технологическим обеспечением нового типа обучения.

Нами сформулированы исходные принципы (см. Кусаинова М.А. 2004), которые могут стать основой при построении обучения как лично-ориентированного. Выделенные принципы являются основными положениями теории культурно-исторического развития (Л.С. Выготский и его научная школа). Эти принципы представляют собой ряд центральных идей разных отраслей психологии: общей, возрастной, педагогической и других.

На основе выделенных принципов нами была предложена условная психолого-педагогическая модель, фиксирующая то, что должно было бы войти в содержание лично-ориентированного обучения. С одной стороны, это необходимость ориентироваться на возрастные особенности учеников, необходимость учета и создание условий для развития индивидуальных особенностей детей. Главным при конструировании учебных программ должна стать ориентация на смысловую структуру развивающегося сознания ребенка.

С другой стороны, содержание лично-ориентированного обучения должно быть соотносимо с особенностями общечеловеческой культуры, таких ее характеристик как знаковая природа, смысловая сфера знания и т.д.

При этом в развертывании предметного и деятельностного содержания обучения ключевым моментом должна стать ориентация на реальность смысла.

Понятие смысла должно быть конкретизировано и развиваться, как в способах развертывания предметно-понятийного содержания обучения, так и в формах деятельности учащихся. Создание для учеников возможности осваивать не исполнительскую, но разные позиции - быть «исследователем», «художником», «помощником», - является, в определенном смысле, главным условием, которое способно обеспечить развитие детей.

Таким образом, личностно-ориентированное обучение, стоящее между человеком и культурой, должно иметь свои принципы, цели и задачи, а также особые способы построения программ и учебников, в которых смысловой компонент должен становиться главным как в развертывании предметно-понятийного содержания обучения, так и в характере деятельности, которую предстоит осваивать ученикам.

Сам процесс развертывания обучения должен строиться на законах интериоризации и экстериоризации, как основных законах усвоения, предполагающих обеспечение движения от материального к идеальному, и от социального к индивидуальному.

Выделенные принципы позволили нам перейти к работе над созданием конкретных программ и, соответствующих им новых образовательных технологий, включая начало практической работы над конструированием особого типа учебника.

Специфика программ, по которым строилось экспериментальное обучение, состоит в том, что в них одинаково значимы как для авторов-разработчиков программ, так и для учеников, являются две стороны: содержательная (предметно-понятийная) и деятельностная. Обе эти стороны прорабатываются в их внутренней взаимосвязи. Это должно иметь место не только на уровне программ, но и в реальной деятельности учеников.

При переходе к организации конкретной деятельности де-

тей, как и при конструировании самих программ личностно-ориентированного обучения, в качестве центральных моментов выступает: проработка понятия смысла как в предметно-понятийном, так в деятельностном аспектах программы, а также организация нового типа активности детей, которая не может быть сведена лишь к восприятию готовых знаний и определений, и, затем, воспроизведению полученных образцов действия.

В высшей степени важным является логика развития содержания предмета, от того, что сегодня ребенку самому близко, посвоему ценно, - от того, что может стать «точками роста», к тому, как предмет представлен в Культуре.

Таким образом, деятельность ребенка должна состоять в смыслопостижении и смыслопорождении относительно того, с чем он начинает иметь дело в обучении.

Также важно в контексте понятия смысла суметь предоставить ученикам возможность осваивать такую позицию: активно участвовать в построении предмета предстоящего изучения, искать способы его анализа, а затем все более и более самостоятельно начать работать с практическим материалом, принадлежащим к данной области.

Как показывает наш опыт, это реально, если вместе с детьми на первых конкретных фактах открываются в определенном смысле, главные свойства того материал, с которым ребенок начинает работать. Более того, ребенок учится самостоятельно фиксировать в особого рода моделях ключевые для данного предмета свойства и отношения. В результате - ученики оказываются способными к продвижению в новом для них предмете.

Вопрос о знаках как особого рода «психологическом инструментарии», должен быть специально введен в обучение в качестве одного из главных средств усвоения.

Фиксация учениками в моделях открываемых свойств материала, а затем использование созданных моделей в планирующей, обобщающей и контрольной функциях позволяет рассматривать

рождающиеся модели как ориентирующий образ. Сначала этот образ может иметь материальную, графическую форму, опираясь на который ученики получают возможность строить и развешивать собственную практическую деятельность.

Организация деятельности детей требует, согласно принципам личностно-ориентированного обучения, по возможности внутренне соединить игровую деятельность с учебной. Как показывает наш опыт, внутри игровых форм деятельности могут ставиться и начать серьезно решаться когнитивные, художественные и нравственные задачи.

Таким образом, условия построения обучения по принципам III-го (высшего) типа учения, предполагающего исследовательскую деятельность, активность в освоении позиции быть автором, уметь видеть проблемы в материале, с которым ученик имеет дело, ставить вопрос о поиске возможных способов их решения – все это может быть существенно важным для общего развития ребенка и его личностного роста.

Проведенное нами исследование в школах Казахстана показало, как на практике могут быть реализованы такие компоненты любого обучения, как мотивационно-целевой, деятельностно-смысловой и оценочно-результативный в их специфическом наполнении в контексте построения обучения как личностно-ориентированного.

Экспериментальное обучение показало, что обучающие программы, должны включать в себя, кроме предметно-понятийного и деятельностного содержания, также и диагностику, позволяющую в процессе самого обучения оценивать, как происходит, с одной стороны, усвоение материала программ, с другой - развитие тех, кто учится. Оценке должно подлежать одновременно развитие ученика в интеллектуальном, языковом и других планах. Особое внимание должно быть уделено оценке тех условий, от которых может зависеть общее психическое развитие учеников, напрямую связанное с их личностным становлением.

Созданный диагностический инструментарий показывает, что усвоение предлагаемого детям материала происходит достаточно успешно. Эффективность работы учащихся связана с тем, что деятельность учеников на уроках состояла не в запоминании детьми и дальнейшем применении предлагаемых им в готовом виде знаний, правил и действий по образцам, а в их включенности в построение самого учебного предмета с выяснением возможных способов работы с ним.

Проведенное исследование показало, что первоочередной задачей при построении личностно-ориентированного образования становится подготовка педагогов. Работа с учителями должна быть организована, как и работа с детьми, по тем же принципам III (высшего) типа учения. Педагоги должны осваивать исследовательскую авторскую позицию, приобретать собственный опыт творческой работы, быть не просто исполнителями методических предписаний, но уметь выстраивать учебный процесс как личностно-ориентированный.

Выполненное исследование подтвердило исходное предположение о том, что реализация личностно-ориентированного обучения будет возможна, если обучение конструируется на деятельностно-смысловой основе как совместная коммуникативно-познавательная деятельность обучающихся и обучаемых, направленной на их развитие.

Для диагностики оценки результатов личностно-ориентированного обучения следует учитывать специфику учебных дисциплин (изучение языковых дисциплин в начальных классах) с включением интегральных содержательно-смысловых и деятельностных характеристик личности. Разработанная диагностика свидетельствует о высокой эффективности предложенной модели личностно-ориентированного обучения, повышении уровня интеллектуального, языкового и общего психического развития учащихся, сформированности у детей авторской, исследовательской позиции, способности к рефлексии и толерантному мышлению.

Для реализации личностно-ориентированного образования необходима профессионально-психологическая подготовка педагогов, технология которой предполагает разработку специальных образовательно-профессиональных программ, создание условий для углубленного теоретического и практического освоения учителями способами конструирования нового типа программ и организацию аналогичной деятельности с детьми по принципам III (высшего) типа учения.

Реализация указанных выводов будет способствовать переходу к новому типу обучения.

Вместе с тем, сформулированные выводы не претендуют на окончательное решение проблем, связанных с построением личностно-ориентированного обучения, нами лишь показана возможность построения начального этапа обучения, а также некоторые из способов подготовки педагогов к работе в условиях развертывания нового типа обучения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кусаинова М.А. Личностно-ориентированное обучение младших школьников: методология, концепция, система. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – 238 с.
2. Кусаинова М.А. Личностно-ориентированное обучение: история, теория, технология. - Усть-Каменогорск: Изд-во ВКГУ, 2000. – 240 с.
3. Кусаинова М.А. Индивидуализация учебного процесса в современной общеобразовательной школе. - Усть-Каменогорск: Изд-во ВКГУ, 1999. – 130 с.
4. Кусаинова М.А. Педагогическая психология: Словарь. - Усть-Каменогорск: Изд-во ВКГУ, 2003. – 153 с.

Методики предметов “Мастерство актера” и “Сценическая речь” русской психологической театральной школы для повышения успешности профессиональной самореализации личности

Огаркова (Дубинская) Ю. Л.

**Московский институт психоанализа
Москва, Россия**

Самореализация, как известно, - одна из основных потребностей личности [1]. Как отмечается множеством авторов в современном обществе один из важных аспектов самореализации личности – это профессиональная самореализация [2-4].

Однако нередко мы встречаемся с ситуацией, когда отлично обученный специалист испытывает трудности в профессиональной самореализации, связанные а) с неумением социализироваться в профессиональной среде, в коллективе и б) с неумением достойно представить имеющиеся знания и умения, использовать их полноценно. Эти трудности можно связать с неразвитыми коммуникативными способностями личности, пониженной самооценкой, недостаточной верой в свои профессиональные возможности, искаженным видением своих профессиональных и личностных качеств и другими негативными факторами. В результате, работник испытывающий трудности в профессиональной самореализации по одной из двух вышеуказанных причин

(а чаще – по их совокупности), перестает чувствовать свою профессиональную ценность, теряет мотивацию и может уйти из профессии или, если останется, заниматься ею из чувства долга, не испытывая подлинной профессиональной самореализации.



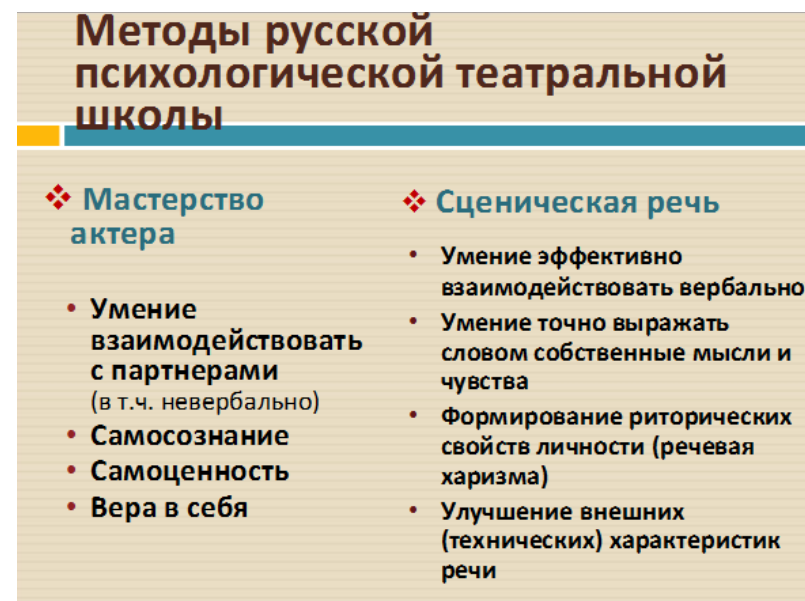
Целью педагогического эксперимента, который проводился автором на базе Первой национальной школы телевидения (факультет телевидения и рекламы МАГМУ) и Высшей школы (факультета) телевидения МГУ им. М.В. Ломоносова, было помочь будущим специалистам не травматично, но наиболее успешно и эффективно перейти от учебной к профессиональной деятельности. Профессиональная область участников связана с повышенной физической и психической нагрузкой, высоким уровнем коммуникации, наличием множества стрессовых ситуаций, повышенным уровнем ответственности. Это профессиональная среда работников телевидения – преимущественно телеведущих и телекорреспондентов.

Наблюдения целевой аудитории проводились более 4 лет.

В недавней работе – первой в серии работ, рассматривающих использование психофизических тренингов русской психологи-

ческой театральной школы для повышения успешности профессиональной самореализации личности, автор подчеркивал, что такого рода тренинги позволяют достигать будущим профессионалам успешной профессиональной реализации, причем максимально нетравматично и эффективно [5].

В настоящей работе автор, продолжая научные изыскания в обозначенном направлении, подтверждает опыт успешной социализации студентов, рассматривает методики, которые этому способствовали, и вводит новый термин, облегчающий адаптацию данных методик для обучения специалистов в других профессиях.



Подходы условно делятся на две части, одна из которых, основанная на элементах мастерства актера, влияет непосредственно на умение общаться партнерами, на самосознание, самоценность, веру в себя. Другую часть, связанную с риторическими свойствами личности, автор считает необходимым также выде-

лить для рассмотрения с точки зрения психологии, так как речь относится к высшей нервной деятельности человека и, потому, речевые тренинги помимо своих основных – технических – задач, несомненно, оказывают влияние и на психические процессы личности и на моделирование речевого, публичного поведения.

В адаптации “техники речи” к нуждам тележурналистов в качестве основополагающего выбран доказавший свою эффективность комплексный подход [6], дополненный наработками автора [7].



В рамках данного подхода предлагается разбить работу с основным объектом труда телеведущего и телекорреспондента - устным текстом - на три этапа:

- технический этап (техника речи),
- логический этап (логика речи),
- эмоциональный этап (визуализация, рождения отношения к сказанному, эмоциональное наполнение).

Техника речи

- организация тела, снятие физических зажимов
- фонационное дыхание
- голособразование и голосоведение
- Выразительная артикуляция и точная дикция
- орфоэпия

! произноси правильно
принУдить

Техника речи включает в себя работу со следующими разделами:

- организация тела, снятие физических зажимов, мешающих полноценному звучанию,
- фонационное (речевое) дыхание,
- голособразование и голосоведение,
- выразительная артикуляция и точная дикция,
- орфоэпия.

Вторая часть – логика речи – предполагает умение точно доносить основную мысль текста. В этом поможет работа по трем направлениям:

- расстановка логических ударений внутри предложения,
- правильное (сообразное смыслу текста) ведение интонационной кривой,
- расстановка пауз.



Третьей части – эмоциональной работе с текстом - часто не уделяется внимания вообще, либо ее рассматривают кратко в разделе “логика речи”. Однако работа именно с этим разделом формирует умение преподнести текст ярко, образно, харизматично. Основной принцип - наработка навыка максимально конкретно визуализировать прочитанное с целью рождения у читающего яркого отношения к предмету своей речи. Для того чтобы сделать этот процесс легким, богатым образами, а главное – автоматическим, используются ассоциативные методы, а также навыки работы с “копилкой впечатлений и ощущений”, о которой более подробно мы поговорим в следующей части, посвященной навыкам актерского мастерства, необходимым журналистам.

Из множества навыков, которые формирует предмет “мастерство актера” у будущих артистов драматического театра и кино, на взгляд автора абсолютно необходимыми и многократно повышающими эффективность журналиста в качестве коммуниканта, являются следующие:

- навык психофизического раскрепощения,
- навык многоплоскостного внимания,
- навык работы с партнером.

Умения актерской школы помогают научиться быть в общении самодостаточной личностью, не становиться зависимым от собеседника, но и не “давить” на него, в то же время, уметь корректно влиять на партнера, заставляя мыслить при помощи своих вопросов, овладеть навыками невербального общения.

Особого внимания заслуживают упражнения на работу с личной “копилкой впечатлений”, ведь только полагаясь на свой – уникальный - эмоциональный и интеллектуальный опыт, научившись эффективно и сообразно ситуации с ним работать, тележурналист превращается из типовой “говорящей головы” в “штучный продукт”, индивидуум, узнаваемую, ни на кого не похожую телевизионную Личность, профессионала, признанного и уважаемого собой, зрителями и коллегами.

Не об этом ли мечтает каждый работник эфира, не это ли делает его незаменимым, а значит, конкурентоспособным и состоявшимся в своей профессии?

Автор считает, что использование подходов русской психологической театральной школы, элементов психофизических тренингов подготовки артистов театра и кино для повышения показателей социализации профессионала в коллективе актуально не только для профессионалов телевизионного экрана, но и для представителей иных профессий, особенно тех, которым приходится выступать публично, воздействовать словом, добиваться контакта с аудиторией.

Этот вопрос был исследован при проведении индивидуальной работы и целевых тренингов с представителями непубличных профессий. При проведении подобных тренингов автором было введено понятие, которое можно считать универсальным – то есть имеющим право на использование вне зависимости от профессиональной принадлежности испытуемого – для публич-

ных и для непубличных видов деятельности. Это пирамида публичности. Пирамида публичности объединяет в себе обозначения (преимущественно в терминологии русской классической театральной школы) групп навыков, формирование которых необходимо для того, чтобы профессиональная социализация проходила успешно и нетравматично. Причем этапы работы расположены в порядке необходимости их подключения, так как навык, нарабатываемый на текущем этапе, базируется, на уже встроенном и частично автоматизированном навыке предыдущего этапа.



Построенная таким образом «пирамида публичности» позволит с одной стороны обучающимся наглядно понимать процесс, над которым они работают, и понимать, в каком месте процесса они сейчас находятся, с другой стороны, позволит педагогам быть профессионально грамотными, вести занятия последовательно и организованно.

«Пирамида публичности» охватывает полный комплекс знаний и навыков, способствующих эффективной социализации в

профессиональном коллективе, повышению профессиональной и личностной самооценки, улучшению коммуникативных свойств личности и т.д., то есть в конечном итоге – более успешной и эффективной профессиональной самореализации. Кроме того грамотная работа с «пирамидой публичности» помогает сформировать такое качество как «речевая харизма», на этапе работы с которым необходимо подключать уже методы психологической проработки личности. По результатам проработок представляется возможным найти и сформировать «речевой имидж» или личный «имидж публичного выступления», позволяющий оратору всегда находится «в своей тарелке», чувствовать себя уверенно в формате публичного выступления или напряженной коммуникации независимо от количества зрителей или собеседников и сложности обсуждаемой темы. Наиболее быстрого результата в этом направлении работы удастся достичь путем сочетания классических методик русской психологической театральной школы и современных методик психологической практической работы.

Автор отдает себе отчет, что фрагментарно методики сценической речи и мастерства актера в настоящее время уже используются при подготовке к публичным выступлениям представителей различных профессий. Однако, считает, подробное фрагментарное использование в одних случаях дает меньший результат по сравнению с возможным, в других, к сожалению, может даже представлять опасность: как было показано выше – один навык во многом основывается на уже сформированном предыдущем, а значит, важно их последовательное формирование. Поэтому, автор утверждает, что лишь использование полного комплекса – «пирамиды публичности» - позволяет достичь устойчивого и долговременного результата в области мастерства публичных выступлений, мастерства коммуникации в условиях повышенной сложности и, как следствие, успешной профессиональной самореализации, особенно в публичных профессиях, связанных с повышенной ответственностью и частыми стрессовыми ситуациями.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Maslow A. Motivation and personality. Rev.ed. New York: Harper and Row, 1970
2. Купрейченко А.Б. Экономическое самоопределение: Теория и эмпирические исследования / А.Л.Журавлев, А.Б.Купрейченко; М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2007.
3. Абульханова – Славская К.А. Стратегия жизни. М.: Мысль, 1991.
Анцыферова Л.И. Развитие личности и проблемы геронтопсихологии. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2004.
4. Галажинский Э.В. Системная детерминация самореализации личности // Автореф. дисс.на соис. ученой степени д.псх.н. – Барнаул: БГПУ, 2002. 43 с.
5. Огаркова (Дубинская) Ю.Л. Использование психофизических тренингов русской психологической театральной школы для повышения успешности профессиональной самореализации личности // Материалы Всероссийской научной конференции “Человек в экономических и социальных отношениях”. Издательство “Институт психологии РАН”, Москва, 2012.
6. Зарецкая И. И., Бруссер А. М., Оссовская М. П. Устная речь в деловом общении. М., 2009.
7. Дубинская Ю.Л. Использование дыхательной системы “Бодифлекс” в комплексном речеголосовом воспитании актеров и специалистов прочих публичных профессий. // Телесность как социокультурный феномен: опыт междисциплинарного анализа. Тезисы докладов. М., 2009.

Самопознание как один из основных аспектов саморазвития

Титов А.В., Титова Ж.Г.

Московский институт психоанализа

Москва, Россия

На протяжении всей истории человечества интерес к пути самопознания оставался неизменным, он сохранился и в наши дни. Утверждение ценности самопознания и саморазвития можно обнаружить в большинстве религиозных, философских, психологических и педагогических концепций. И, наверное, пока существует человечество, мечта-загадка-задача «познать себя» будет волновать лучшие умы.

Наверняка и многие из нас могут вспомнить, что бывали в жизни моменты, когда нас серьезно занимал поиск ответов на глубинные философско-религиозные вопросы: «Кто такой человек? Зачем люди вообще живут на Земле? Какой в этом смысл? Почему мир именно таков? Есть ли Бог? И, если есть, то какой Он?» Далее наш взгляд обращался к самим себе: «Кто я? Откуда и зачем я? Чем я отличаюсь от других? В чем смысл моей жизни, моих радостей, побед, поражений и страданий?» И те, кому посчастливилось получать переживание ответов, наверняка могут сказать, что эти переживания открыли в их жизни новые горизонты.

Бердяев писал о философских аспектах самопознания так: «Речь идет о самопознании, о потребности понять себя, осмыслить свой тип и свою судьбу... В познании о себе человек приобретает к тайнам, неведомым в отношении к другим. Я пережил мир, весь мировой и исторический процесс, все события моего времени как часть моего микрокосма, как мой духовный путь. На мистической глубине все происшедшее с миром произошло со мной. И настоящее осмысливание заключается в том, чтобы понять все происшедшее с миром как происшедшее со мной»¹.

Если рассматривать вопрос о самопознании в более прикладном, «приземленном» аспекте, то можно сказать, что это процесс познания себя самого как «внутри» - сильных и слабых сторон своей личности, особенностей, черт характера, отношений с самим собой, так и «снаружи» - своих отношений с миром и с другими людьми.

Т.е. практическая задача самопознания - все более глубоко познавать свои возможности и максимально использовать их для повышения качества своей жизни и деятельности. Ведь только постоянное самопознание и саморазвитие являются средствами открытия своего личностного и творческого потенциала и выявления тех сфер деятельности, где этот потенциал может быть использован с максимальным результатом.

Еще один важный аспект самопознания – уменьшение уровня эгоцентризма и сосредоточенности человека на своих проблемах в пользу более активной деятельности на благо других людей. «Насколько больше мы осознаем себя через самопознание и действуем соответственно этому, настолько уменьшается пласт личного бессознательного, накладываемый на коллективное бессознательное. При этом возрастает сознание, которое больше не заточено в ограниченный, сверхчувствительный личный мир интересов цели. Это расширенное сознание больше не будет ранимым, эгоистическим набором личных желаний, страхов, надежд и амбиций... Напротив, оно принимает на себя функцию связи

с миром объектов, приводящих человека к абсолютной, связующей и неразрывной общности с миром в целом»² - писал К. Юнг.

Все это для многих очевидно и вряд ли вызовет возражения, однако у процесса самопознания есть определенные сложности и специфика, препятствующие продвижению по этому пути. Далее мы попробовали обозначить главные, на наш взгляд, моменты, которые необходимо учитывать, занимаясь практикой самопознания.

- Человек с трудом видит самого себя: многолетнее привычное отождествление со своими представлениями о мире и поведенческими моделями становится бессознательным и создает ощущение их естественности, «таковости». Например, человек может иметь определенный сценарий развития отношений с противоположным полом. И, несмотря на то, что его сценарий деструктивен, и ежедневно он видит множество других вариантов развития отношений, «свой» сценарий остается неизменным.

- У каждого человека есть неосознаваемые на данный момент мотивы и побуждения. Другими словами, имеют место механизмы психологических защит: вытеснение, подавление, самооправдания, рационализации, обесценивание и т.д., искажающие реальность самовосприятия и жизненной ситуации. Эти мотивы и побуждения создают сопротивление или внутренний конфликт с сознательно устанавливаемыми целями и оказывают влияние на принятие решений. Поэтому человек зачастую испытывает трудности как с постановкой по-настоящему значимых и мотивирующих целей, так и с действиями по их достижению.

- Действуют родовые и социальные программы и стереотипы, навязывающие свои ценности и смыслы. В результате часть побуждений человека может оказаться обусловленной ими, а не его личными внутренними ценностями и потребностями. Эти, по сути, чужеродные побуждения также оказывают влияние на постановку целей и принятие решений.

- Желание изменений наталкивается на инерцию, лень и сопротивление. При освоении нового для получения первых результатов порой нужны систематические и продолжительные усилия. По-настоящему значимые цели, как правило, лежат далеко от зоны комфорта, требуя четкого планирования и полной самоотдачи. Если жизнь достаточно комфортна в материальном плане, бывает сложно сформировать серьезный мотив и дать обоснованный ответ на вопрос «Зачем мне жить иначе?» И даже в кризисных ситуациях человек зачастую упорно продолжает придерживаться старых привычных паттернов поведения.

- Повседневная суета и проблемы то и дело отвлекают от по-настоящему важного и требуют к себе внимания.

- Окружение человека зачастую имеет свои цели и не только не способствует, но и противится большему самосознанию, и, как следствие, меньшей подверженности манипуляциям.

- Существуют этапы развития, когда не обойтись без помощи другого человека. Не видя себя со стороны, не получая адекватной обратной связи, человек может годами ходить вокруг одной и той же ситуации или проблемы. Поэтому на пути самопознания и саморазвития иногда необходим мудрый наставник, который тактично укажет на ошибки, и не будет навязывать свои стереотипы.

Таким образом, самопознание – это необходимый для развития и повышения качества жизни аспект бытия, который может открыть человеку новые жизненные смыслы и перспективы. Однако этот путь нелегок и требует от человека высокой степени включенности и самоотдачи. Самопознание приближает человека к самому себе, но, как говорил К. Роджерс: «Максимальное раскрытие себя, бытие самим собой не решает проблем. Оно просто открывает новый путь существования, в котором больше глубины и силы переживаний чувств, больше широты и разнообразия. Человек чувствует себя более уникальным и отсюда – более одиноким, но гораздо более подлинным»³.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Н.А.Бердяев. Самопознание (опыт философской автобиографии). - М.: Международные отношения, 1990. – стр. 4.
2. Юнг К. Проблемы души нашего времени. М., Прогресс 1993 – стр. 201
3. К.Роджерс. Взгляд на психотерапию. Становление человека. М.: Прогресс, 1994 – стр. 158.
4. Гильдебранд Д. фон. Сущность христианства. СПб.: Алетейя, 1998
5. Трунов Д.Г. Введение в феноменологию самопознания: монография; Перм. гос. ун-т. — Пермь, 2008.
6. Маралов В. Г. Основы самопознания и саморазвития: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. — 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2004.
7. Стайн М. Принцип индивидуации: О развитии человеческого сознания: М.: Когито-Центр, 2009
8. Плотин. Избранные трактаты: М.: АСТ, 2000
9. Юнг К. Аналитическая психология. Тавистокские лекции: - М, Азбука-классика, 2007
10. Кохут Х. Восстановление самости. – М. Когито-центр, 2002

О психологии актерского мастерства

Титов А.В.. Титова Ж.Г.

Московский институт психоанализа

Москва, Россия

Театральное искусство родилось в глубокой древности. В разные времена оно было призвано то развлекать, то воспитывать, то проповедовать. И во все времена со своими задачами театр справлялся: его возможности многообразны, а сила воздействия велика. Средние века в применении к театру выдвинули определение *Theatrum Mundi*, что в переводе с латыни означает «мир в театре». Сценическое пространство представляли как модель мироздания, где следовало разыграть, повторить таинство творения. В эпоху Возрождения на театр всё чаще стали возлагать задачи исправления пороков. Осуждая «низкие нравы и заблуждения, следует побуждать людей к жизни достойной», - говорится в одном из сочинений того времени. А в эпоху Просвещения искусство сцены оценивалось очень высоко - как «очищающее нравы» и поощряющее добродетель. Эти идеи позже развил русский писатель и драматург Н. В. Гоголь. Для него сцена - «это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

А наше знакомство с народным драматическим театром при ДК им. Горбунова, началось в 2005 году. Мы пришли в студию актерского мастерства как психологи, чтобы обучиться актерским техникам. И, пройдя обучение, остались в театре, что вполне закономерно: ведь НДТ – это театр с богатой и насыщенной 80-летней историей. Это особый дух и атмосфера и ни на что иное не похожая, добрая, живая и развивающая среда. Такой театр обогащает и украшает жизнь всех, кто с ним соприкасается, делая ее более глубокой и осмысленной.

Народный Драматический Театр – театр уникальный. В основе этой уникальности лежит гармоничное соединение мастерства актеров-профессионалов и актеров-любителей с многолетним стажем. Труппа театра – это особые люди, беззаветно любящие театр и преданные ему до конца жизни.

Этот театр имеет в своем репертуаре в основном классические постановки. В театре работают профессиональные режиссеры, занятия по актерскому мастерству и сценическому движению проводят профессиональные педагоги. Но театр также и открыт новым идеям, эксперименту и импровизации. Одной из таких идей и был наш курс эмоциональной компетентности для актеров, ставший органичным дополнением к работе мастеров.

Наш курс решал четыре основных задачи:

Задача 1. Дополнительно развить воображение актеров для работы с образами.

Воображение для актера – это один из основных инструментов, дающих ключ к пониманию того как правильно и точно выстроить тот или иной образ. Великий русский актер театра и кино, педагог, М.А. Чехов предлагал отрабатывать свою роль в воображении. Способность прорабатывать в воображении паттерн перемещений персонажа по сцене и последовательность его переживаний от начала до конца спектакля облегчает вхождение в образ и увеличивает глубину и искренность игры актера.

Однако, как правило, это хорошо получается у того, кто может в данный момент отложить свои личные проблемы или актуальные чувства и войти в состояние нейтральности. Для этого необходимы навыки самонаблюдения и самодистанцирования, развитию которых уделялось время на каждом занятии. Для развития воображения мы применяли также ряд классических и авторских методик.

Задача 2. Развить способность переживать более широкий спектр эмоциональных состояний и навык осознанного управления ими.

Австрийский актер Мартин Шваб так писал об эмоциях в театральном искусстве:

«Театр живет за счет эмоций. Я играю не для себя, я играю содержание, через меня вечные тексты возвращаются к жизни. Но актеру необходимо уметь отделить свои эмоции от эмоций героя, а также иметь интуитивное чутье в отношении аудитории. Для исполнителя игра дает экзистенциальное исполнение. Это наполненный чувствованием процесс, которому он отдает всего себя, участвует лично. В игре также что-то происходит с актером, она меняет его».

Эмоциональная компетентность актера складывается из двух составляющих. Первая составляющая – распознавание и понимание своих эмоций. Это ключ к управлению собственным настроением, это основа необходимого каждому актеру навыка создавать себе соответствующий эмоциональный настрой на предстоящую репетицию или спектакль. Если актер умеет «переключать» свои внутренние состояния на те, которые необходимы в данный момент, то он гораздо более осознанно и весомо вносит свой вклад в создание общей атмосферы, столь необходимой для того, чтобы спектакль имел успех.

Вторая составляющая – хорошо понимать тонкости и нюансы эмоциональных переживаний других людей. Это позволяет актеру тонко чувствовать и точно передавать переживания своих персонажей.

И здесь многие актеры сталкиваются с вопросом: что делать, если имеющейся восприимчивости в эмоциональной сфере недостаточно? От чего она зависит? И как эту восприимчивость в себе развивать?

Безусловно, здесь имеет место наследственность и особенности характера. Но не только. Как говорил К.С. Станиславский, очень важна «эмоциональная память».

Эмоции – это всем известное, но объективно непростое ввиду своей радикальной субъективности явление внутреннего мира человека. Эмоции характеризуются широчайшим диапазоном форм и оттенков, о которых актер порой не всегда имеет точное представление.

Многие актеры, особенно начинающие, испытывают и воспринимают только те эмоциональные состояния, в которых они пребывают в своей повседневной жизни. Конечно же, у каждого человека достаточно различных эмоций, но без сознательной практики они воспроизводятся и воспринимаются с трудом.

Таким образом, занятия по развитию эмоциональной компетентности были построены на том, чтобы дать пережить актерам широкую гамму существующих эмоций и развить навыки управления своим эмоциональным состоянием.

Взаимодействуя со своими партнерами в ситуативных сюжетах с различной эмоциональной окраской и выполняя упражнения («Круг эмоций», «Шкала эмоций»), актер концентрирует внимание на эмоциональных состояниях, как своих, так и партнеров, начиная видеть тонкости, нюансы и полутона. Он знакомится с переживаниями новых эмоций и начинает различать их как внутри себя, так и у других. И, как следствие, начинает использовать их в работе над ролью и, конечно же, обогащает ими свою повседневную жизнь.

Также прорабатывались навыки держать границы и создавать дистанцию в переживании, чтобы оно не было неуправляемым и всеохватывающим.

Задача 3. Развить навык чувствовать, поддерживать и создавать атмосферу.

Этой теме также уделялось время на каждом занятии. Когда актер осваивает навык создавать собственную атмосферу через управление своим внутренним состоянием, он получает ключ к созданию продуктивных творческих отношений с партнерами и – признание зрителей.

Вот что писал про атмосферу М.А. Чехов:

«Я едва ли ошибусь, если скажу, что среди актеров существует два различных представления о сцене, на которой они проводят большую часть своей жизни. Для одних - это пустое пространство. Время от времени оно заполняется актерами, рабочими, декорацией и бутафорией. Для них все, что появляется на сцене, видимо и слышимо. Другие знают, что это не так. Они иначе переживают сцену. Для них это маленькое пространство - целый мир, насыщенный атмосферой, такой сильной и притягательной, что они нелегко могут расстаться с ней и часто проводят в театре больше времени, чем это нужно, до и после спектакля... Все, что было пережито ими за многие годы, приковывает их к этой сцене, всегда наполненной невидимым чарующим содержанием им нужна эта атмосфера театра. Она дает им вдохновение и силу на будущее. В ней они чувствуют себя артистами, даже когда зрительный зал пуст и тишина царит на ночной сцене.

И не только театр, но и концертный зал, и цирк, и балаган, и ярмарка исполнены волшебной атмосферой. Она одинаково волнует и актера и зрителя. Разве не ходит публика, в особенности молодая, в театр часто только для того, чтобы побыть в этой атмосфере нереальности?

...Тот актер, который сохранил (или вновь приобрел) чувство атмосферы, хорошо знает, какая неразрывная связь устанавливается между ним и зрителем, если они охвачены одной и той же атмосферой. В ней зритель сам начинает играть вместе с актером. Он посылает ему через рампу волны сочувствия, доверия и любви. Зритель не мог бы сделать этого без атмосферы,

идушей со сцены. Без нее он оставался бы в сфере рассудка, всегда холодного, всегда отчуждающего, как бы тонка ни была его оценка техники и мастерства игры актера... Спектакль возникает из взаимодействия актера и зрителя».

Когда мы работали над умением создавать атмосферу, то много внимания уделялось не только стандартным групповым этюдам, но и тому, чтобы актеры, когда они выходят за дверь студии, оставались чувствительными и осознанно практиковались в умении ощущать и чувствовать атмосферу всего, что их окружает: атмосферу своей семьи, рабочего коллектива, завтрака в кафе, вечернего парка и полупустого ночного метро...

И на последующих занятиях актеры часто делились своими открытиями, которые несли им переживания различных атмосфер и их смены. Здесь можно сказать, что умение чувствовать атмосферу места, в котором находишься, открывает новый, более тонкий уровень взаимодействия человек – мир.

Хороший эффект для развития чувства атмосферы давали и групповые пантомимы. Одной из самых интересных была следующая: нужно было изобразить старинный заброшенный замок и по возможности ярко передать исходящее от него ощущение и старины, и заброшенности. Группа в течение нескольких минут нашла весьма творческое решение. Особенно выразительны были статуи, покосившиеся башни и хлопающая створка ворот.

Задача 4. Получить эффективные методики снятия мышечных зажимов, расслабления и повышения энергетики.

Мышечное напряжение в той или иной степени присутствует у всех людей. В основном оно является результатом подавления «нежелательных» эмоций. В результате постоянного контроля психическая энергия, не находящая разрядки в словах или поступках, «застревает» в разных отделах тела, создавая хронические напряжения в мышцах.

Из всего многообразия методик снятия мышечных зажимов мы выбрали комплекс психофизических упражнений из гимна-

стики Гошу. Эти упражнения представляют собой чередующиеся маятниковые и скручивающие движения. Движения синхронизируются с дыханием и визуализацией образов.

К достоинствам этих упражнений можно отнести:

быстрое получение эффекта расслабления и гармонизации эмоционального состояния;

комплекс несложен в освоении и во время выполнения вызывает приятные ощущения;

в результате регулярного выполнения комплекса достигается особое внутреннее состояние организма, которое становится преградой для негативного влияния стрессов и других неблагоприятных психологических и экологических факторов;

осваиваются новые гармоничные паттерны движений.

Хочется отметить, что сегодня многие актеры успешно используют эти упражнения для снятия напряжения в течение дня и для психофизической подготовки к спектаклям.

В качестве резюме можно сказать, что театральное искусство и психология имеют много общего: направленность на развитие и актуализацию талантов человека, уважение к его уникальности, стремление более глубоко понять себя и других. Но главное в том, что театр и психология взаимно обогащают друг друга, позволяя более творчески и эффективно решать стоящие перед ними задачи.

Наш опыт показывает, что применение психологических и психофизических методик позволяет актерам более осознанно, продуктивно и творчески работать над своими ролями, повышать свою эмоциональную культуру, защищаться от «выгорания» и стресса и становиться более развитыми как личность в целом.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Чехов М.А. Об искусстве актера. - М.: Искусство, 1999.
2. Чехов М.А. Воспоминания / письма. - М.: Искусство, 1995.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой. т.1 – М.: Художественная литература, 1938.
4. Станиславский К.С. Работа актера над ролью. т.4 – М.: Художественная литература, 1938.
5. Немеровский А.Б. Пластическая выразительность актера. - М.: Искусство, 1976.
6. Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. С-Пб, Веды, 2010.
7. Бредбери Т., Гривз Д. Эмоциональный интеллект 2.0. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2011
8. Гоулман Д. Эмоциональный интеллект. – М.: АСТ, 2009
9. Психология мотивации и эмоций. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, М.В. Фаликман.- М.: ЧеРо, 2002

Самореализация личности ученика старших классов в системе дополнительного музыкального образования

Яник И.П.

Эстрадно-джазовый колледж «Консорт»

Москва, Россия

Современный мир характеризуется девальвацией гуманистических ценностей и нравственных норм. Сегодня как никогда актуальна проблема обретения духовной и нравственной целостности и, в этом плане, образование может внести огромный вклад.

Принцип самореализации является одним из важнейших в становлении личности учащегося. В плане обоснования и реализации этого принципа осуществлялись разработки по совершенствованию содержания, методов и форм обучения на разных уровнях преподавания (В. А. Ситаров, И. И. Ильясов, Д.Б. Богоявленская, Ю. А. Самоненко и др.). Интерес к данной проблематике возрос в последнее время в связи с новыми задачами системы образования по подготовке творческой личности, способной к максимальной самореализации. Данная установка находит отражение, как в требованиях государственного образовательного стандарта, так и в требованиях к дополнительному образованию и в частности, музыкальному.

Воспитание личности занимает особое место в обучении эстрадно-джазового вокалиста в связи с массовым характером этого искусства. Вокалист должен обладать многими качествами, среди которых музыкальные способности, артистичность, внешняя привлекательность и другие. Об этом в обучении вокалу много писали и говорили, однако научное обоснование этой значимой проблемы до сих пор остается актуальным.

Связь творчества с процессом самореализации человека очевидна и подтверждена многими исследованиями (Л.С. Выготский, Э. Фромм, Л.Я. Дорфман, Н.Л. Нагибина, Я.А.Пономарев, В.А. Ситаров, К.Г. Юнг и др.). В самом общем случае под самореализацией понимается наиболее полное раскрытие способностей, талантов, потенциалов и возможностей человека, осуществляемое путем включения его в социальные структуры. Однако наиболее полно самореализация осуществляется в процессах творчества. При этом отступают на задний план такие формы самоутверждения, как овладение материальными ценностями, престижное самоутверждение, приобщение к информации и интеллектуальной элите общества и т.п.

Таким образом, проблема, которая остро встала в системе образования, в частности музыкального - идти не от среднего ученика, а от конкретного ученика, создать педагогическую атмосферу для полноценной самореализации человека.

Цель нашего исследования - изучить проблему максимальной реализации ученика старших классов в системе дополнительного музыкального образования, создать методику постановки голоса, учитывающую музыкальные способности, способности развития и личностные особенности и показать ее работу в практике, показать универсальность данного педагогического подхода.

За последнее десятилетие проблема самореализации приобрела особую актуальность. Первоначально она была сформулирована в рамках психологии, но вскоре приобрела явно педагогико-воспитательное звучание. Дело в том, что процесс самореализации выражает наиболее глубокую, сущностную сторону человека. Са-

морerealization может разворачиваться одновременно в нескольких направлениях: по линии выполнения требований социальных структур, свободного разворачивания способностей и задатков, по линии реализации ценностных установок. На процесс самореализации оказывают влияние как внешние, так и внутренние условия. Своего высшего проявления активность и самореализация человека достигают в творчестве.

Творчество есть высший уровень самовыражения человека, в рамках которого формируются новые формы осознания себя и взаимосвязей с другими людьми. В процессе творческой деятельности происходит преобразование своей личности, ее обогащение и саморазвитие, резко повышается уровень самоуважения и самооценки. Творческий человек становится более интересным для самого себя, что является субъективной основой для самоутверждения в быстро изменяющемся мире.

Данная тема сложна и многопланова - именно из-за своей «неопределенности» (а точнее - из-за многовариантности определений). Но если уж говорить о самореализации в общем - то можно выделить самореализацию ситуативную на конкретный момент, самореализацию, связанную с конкретным периодом жизни и самореализацию «итоговую». Самореализация включает в себя различными гранями самость, Я-концепцию, самоактуализацию, образ идеального Я.

Самореализация - реализация собственного потенциала. Самореализация является одной из целей педагогического процесса, заключающейся в помощи личности осуществить свои позитивные возможности, раскрыть задатки и способности. Самореализация в иерархии потребностей Маслоу - высшее желание человека реализовать свои таланты и способности. Личность, стремящаяся к самореализации, отличается от других своим отношением к жизни - она живет больше в реальном мире, чем в мире абстрактных идей или стереотипов, которые большинство людей принимают за реальный мир. Стремление к самореализации помогает ей видеть вещи такими, какие они есть, а не таки-

ми, какими они кажутся. Этот тип людей заботится о благе своих близких, ориентирован на решение проблем и нуждается в дружеском общении при видимой склонности к уединению.

К. Юнг рассматривал «самость» как первичный образ, архетип, - комплекс, существующий в коллективном бессознательном. Архетип - это след, оставшийся в каждом из нас от далекого прошлого человечества; это психическое содержание, не имеющее своего источника в отдельном индивиде; это, прежде всего, фактор упорядочивающий, детерминирующий способ понимания. Архетип является регулятором психической жизни и узнаваем во внешних поведенческих проявлениях. Самость — это архетип целостности, символ полноты человеческого потенциала и единства личности. По Юнгу самость занимает центральное место в управлении психической жизнью и является высшей властью в судьбе индивида: «С интеллектуальной точки зрения самость — не что иное, как психологическое понятие, конструкция, которая должна выражать неразличимую нами сущность, саму по себе для нас непостижимую... С таким же успехом ее можно назвать “богом в нас”. Начала всей нашей душевной жизни, кажется, уму непостижимым способом зарождаются в этой точке, и все высшее и последние цели, кажется, сходятся на ней”.

В концепцию Я в современных психологических исследованиях включается: во-первых, когнитивный компонент – образ Я, отражающий половую, возрастную, социально-ролевую идентичности, картину своего тела (в сходстве и различии с другими живущими); во-вторых, эмоционально-ценностный компонент, отражающий отношение к себе в целом и отдельным компонентам своей личности, характера, деятельности; в-третьих, поведенческий, отражающий взаимовлияние и проявление первых двух компонентов в поведении.

Я - концепция характеризуется той или иной степенью ответственности миру действительности, о чем человек может судить лишь используя косвенные методы, через её сопоставление с Ты – концепциями, отражающими мнение о нем других людей, и че-

рез анализ результатов своей деятельности, планы которой составлялись с учетом его предположений о своих возможностях и потенциале.

Человеку свойственно иметь и строить не только теорию самого себя, такого, какой он есть сегодня в действительности, но и теорию идеального Я, такого, каким человек хочет быть в будущем. Полагается, что наличие такой концепции идеального Я, или будущего Я, является важнейшим мотивирующим фактором, побуждающим человека к действиям, направленным на саморазвитие, самореализацию, самоактуализацию, поиск подлинной жизни.

В гуманистической психологии ключевой является идея самоактуализации. Самоактуализация человека, по К. Роджерсу, есть проявление глубинной тенденции к актуализации. Под самоактуализацией человека Роджерс понимает 1) движение к конгруэнтности, 2) движение к реалистическому функционированию. Путь роста личности, по Роджерсу, это путь самопреобразования, объективным показателем которого является преобразование “Я-концепции”.

А. Маслоу определяет самоактуализацию как “напряженный процесс постепенного роста, кропотливый труд маленьких достижений. Самость содержит как общевидовое, так и индивидуальное. Самость раскрывается посредством самонаблюдения и психотерапии. Не “используемые” элементы самости действуют бессознательно. Даже подавленные, они остаются действенными детерминантами мышления и поведения.

Основные проблемы при исследовании понятий Я (Я – концепции) и Самость в современной психологии связаны в теоретическом плане – со сложностью разграничения психологических процессов, их содержания и результатов. Сегодня не существует удовлетворительной общепринятой концепции и основанного на ней языка теоретических понятий, позволяющих описывать процессы мышления, протекающего в контексте различных форм и состояний сознания и самосознания. В практическом плане труд-

ности вызываются тем, что влияние Я – концепции или концепции Самости на жизненный путь человека, на его полноценное развитие или деградацию, прямо связано с не всегда рационализируемой степенью его убежденности в истинности своей “теории самого себя”. Здесь психологи сталкиваются не только с труднейшими для исследования понятиями веры, доверия, сомнения, но и с тем, что язык строгого научного исследования оказывается неприспособленным для раскрытия содержания этих феноменов, что было выявлено К. Левиным, отметившим, что для их описания необходим “язык Достоевского”.

Понятие “самореализация” означает мыслительный, когнитивный аспект деятельности, теоретическую деятельность, работу на внутреннем плане. Самореализация проявляется в построении и корректировке, перестройке “концепции Я”, включая “идеальное Я”, картины мира и жизненного плана, осознании результатов предшествующей деятельности (формирование концепции прошлого). Самоактуализация и самореализация оказываются, таким образом, двумя неразрывными сторонами одного процесса, процесса развития и роста, результатом которого является человек, максимально раскрывший и использующий свой человеческий потенциал, самоактуализировавшаяся личность.

Вокалист – человек, который носит инструмент в самом себе. Его тело и душа рождают звучащий и зримый образ, который должен оказать воздействие как на него самого, так и на слушателей. Тело вокалиста должно соответствовать определенным стандартам. Душа вокалиста – суть творчества. Педагогическая задача состоит в обучении квалифицированно пользоваться своими телом и душой.

Методика, разработанная мной, позволяет учителю и ученику очень быстро, крупными мазками, через теоретические занятия и базовые упражнения максимально вскрыть свои возможности, как голосовые, так и музыкальные, творческие и личностные.

Несколько первых месяцев уходит на постановку дыхательной базы с обязательным прохождением всех пунктов. Парал-

тельно идут теоретические занятия с индивидуальным подходом к конкретному ученику.

Дальше путь идет обратно. То есть, предлагаемая система отличается от системы постепенного развития тем, что максимальные возможности ученика в области силы, энергетики, особенностей развития диагностируются уже в самом начале.

Голос ученика в первый период обучения по данной системе достаточно «орущий», им нельзя петь, он весь «ершится». Однако, через какой-то момент, он выглядит, еще не поставленным, но уже перспективным. Только придя к началу, ученик начинает достойно петь.

Методика направлена на максимальное развитие не только певческих, но и личностных качеств человека. Движение вперед совершается уже на следующей стадии развития. Здесь придается большое значение личностному росту и человеческому совершенствованию. Сейчас, на этой стадии, педагог может говорить с учеником уже на равных, обращаясь к его сознательному «Я».

На этом этапе встают другие проблемы и вопросы, которые ученик и педагог решают вместе: поиск себя и своего места в творческой среде, самоосознание, становление адекватной самооценки. Этот процесс должен быть абсолютно понятен для ученика и для педагога, так как они работают не «вслепую», а знают конец, к которому нужно прийти. Очень большое внимание необходимо уделять тому, что ученик пока еще не совсем понимает, доступно расшифровывая ему процесс, находя нужные образы и слова.

Очень важно в теоретической части привить будущему вокалисту уважение к своей профессии и наметить высокие цели. Ученики бывают разные, они находятся на разных ступенях развития своей личности. Как правило, люди приходят с желанием научиться петь с нуля или, имея определенные навыки пения. Их желания достаточно узки: хотелось бы просто петь (нравится сам физиологический процесс пения) или стать звездой, иметь славу, зарабатывать большие деньги. Так как методика универсальна,

она позволяет мобильно обходить истинные общегуманистические цели и мотивы, затрагивая актуальные на данный момент развития человека мотивы и потребности, опираясь на психологические особенности устойчивой познавательной сферы ученика.

Ученик должен понять серьезность этой профессии как искусства, помимо ее прикладного значения – веселить, развлекать людей. Он должен понять, что это социальная профессия. Мы знаем, что у состоявшихся певцов есть огромное количество «фанатов», которые полностью ему подчинены, массы людей, которые пойдут туда, куда он позовет. Именно поэтому важность правильного воспитания будущей звезды затрагивает интересы не только государства, но и мира. Важно не только как он поет, и «что» поет, но что он несет как личность (это не только слова песни, но и энергетический заряд человека на позитив, на веру, на надежду, на радость жизни).

Методика едина для всех на этапе постановки голоса. Для ученика самое важное понимать, что он делает. Если понимания нет, то ученик напоминает путника, заблудившегося в лесу. Он всегда ищет и ждет педагога-поводыря. Самое интересное, что начальный период постановки голоса в среднем одинаков как у человека талантливого, так и не очень одаренного. В этот момент все равны. Они могут наблюдать друг за другом и оценивать свои перспективы без зависти.

Методика должна создавать веру у учеников в свои возможности и желание максимальной самореализации. Каждый человек уникален по своей природе. Особенно ярко это проявляется, когда человек имеет в своей душе склонность к искусству. Это, как правило, люди эмоциональные, артистичные, тщеславные и одновременно очень ранимые. Именно поэтому, занимаясь с учениками постановкой голоса, нужно к каждому отдельному человеку найти индивидуальный подход. Задача сложная. Здесь очень многое зависит от совместимости характеров, интеллектов педагога и ученика. Зная характер ученика, его голосовые дан-

ные, духовные запросы, уровень интеллекта, педагог может помочь быстрее со-ориентироваться в выборе своего «вокального» лица (лириче-ский певец, характерный, драматический), а также в выборе стиля, в котором он проявит себя с лучшей стороны (эстрад-ный жанр, джаз, рок, шансонье, бард, ретро и т.д.).

Таким образом, предлагаемая система обучения эстрадно-джазовому вокалу включает в себя несколько сторон, каждая из которых достаточно значима.

«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 взаимопониманию 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, т.е. 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.

Исследования о связи психотипа и творческого стиля в интерпретации вокального образа показали, что резонансная теория легко и органично дополняется учением о психотипах: каждый тип имеет доминирующие резонаторы в своем арсенале. Этот факт необходимо использовать в обучении вокалу. Все взаимосвязано: психотип, резонаторы, энергетика, сила, образ. Но все эти составляющие опираются на особенности души и тела не абстрактного

общего ученика, а конкретного, с определенной структурой психики и ее свойств.

Содержательное наполнение несущего энергетического потока – свет от человека исходит или тьма - зависит от его душевной сути. Самые великие звезды этого жанра располагают к себе, прежде всего, своими человеческими качествами (плохими или хорошими), бесконечным обаянием; а голос является лишь способом передачи состояния души исполнителя публике. Душа развивается. Она может стать лучше или хуже, ее определяют поступки и мысли человека. И здесь уже резонаторов и энергетика мало, важен образ, в котором есть гуманистическая направленность.

Методика направлена на максимальное развитие не только певческих, но и личностных качеств человека. Образ колонны, с разными гранями помогает ученику ориентироваться как в профессиональных, так и человеческих качествах, необходимых для творческой личности, особенно, для социализированных видов искусства.

Составляющие колонны:

- Человеческие: энергетика, харизма, индивидуальность, обаяние, умение повести за собой, увлечь своими идеями, своим видением мира, эрудиция, честолюбие, нормальные амбиции (стремление быть первым в своей профессии, но идти не по «трупам», не расталкивая всех локтями, трудолюбие, умение учиться всегда (остановка на этом пути заводит в тупик творческую мысль и человека в развитии).
- Вокальные: умение запоминать ощущения на пути правильной постановки голоса, фиксировать и повторять их.
- Музыкальные: слух, ритм, способности осваивать различные музыкальные инструменты и т.д.
- Внешние: умение соответствовать публичности образа, вкус, артистизм, имидж.
- Грань профессиональной гигиены: знания (врожденные или приобретенные), позволяющие всегда быть в максимально хорошей вокальной форме.

Грани колонны у каждого конкретного ученика и их трансформации являются своего рода профессиограммой, образом реального и идеального Я в вокальном творчестве. Этот образ и дискуссии педагога и ученика от урока к уроку по сближению реального и идеального Я позволяют делать опору на рефлексию учащегося в учебном процессе, совместно обходить проблемные зоны, искать возможности их компенсации или устранения.

Таким образом, система обучения эстрадно-джазовому вокалу включает в себя несколько сторон, каждая из которых очень значима и составляет цельный образ человека искусства, как для себя, так и для окружающих.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дружинин В.Н. Способности и жизнедеятельность. / Индивидуальность и способности. М., 1994, с.71-81.
2. Дорфман Л.Я. Искусство и эмоции. М., 1996.
3. Инге Унт. Индивидуализация и дифференциация обучения. М., 1990.
4. Климов Е.А. Индивидуальный стиль деятельности. Казань, 1969.
5. Матюшкин А.М., Сиск Д.А. Одарённые и талантливые дети. // Вопросы психологии. 1988, №4, с.88-97.
6. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2002.
7. Музыкальное воспитание в современном мире. Материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию. (ИСМЕ). М., 1973.
8. Нагибина Н.Л. Мастера российского джаза. М., 1999
9. Одарённые дети. Пер. с англ. (Общ. ред. Г.В.Бурменской и В.М.Слуцкого), М., 1991.
10. Ситаров В.А. Дидактика. М., 2008.
11. Эмоции, творчество, искусство. Тезисы докладов международного симпозиума. Пермь, 1997.

Новые психокоррекционные арт-технологии

Настольная психологическая игра “Мастер двух миров”

По материалам доклада, прочитанного на
Пятой международной сказкотерапевтической конференции
“Психология сказки и Сказка психологии”

Греков И.В.

Московский институт психоанализа

Москва, Россия

«Давным-давно»... Так начинаются любимые сказки родом из детства, которыми бабушки напутствовали нас ко сну. Позади прожитый день с его заботами, обыденный мир, а впереди забытьё странных видений. В сказке все реально как наяву, и в то же время в ней есть место чуду, территория сказки - это пограничье двух миров: дневного и ночного. Психологическая топография разделяет пространство человеческой жизни на две области: сознание и бессознательное. Сознание, как замок на скале, залитой солнцем, возвышается над диким лесом «бессознательного», с его темными дремучими чащобами. «Эта судьбоносная сфера, - пишет Дж. Кэмпбелл, - таящая в себе как опасности, так и сокровища, может быть представлена по-разному: как далекая страна, лес, подземное, подводное или небесное царство, таинственный остров, высокая горная вершина или как состояние глубокого погружения в сон» [1]. Прежде всего, сферу бессознательного стоит понимать как внутреннее пространство психики,

о котором человек мало что знает, пока кризис не вынудит его обратиться к самопознанию, или посетить психолога.

Сказочная история начинается со знакомства с обыкновенным человеком, простаком, который жил-поживал, да беды не знал, и вдруг... Ключевое слово «вдруг», им обозначается начало перемен в жизни героя. И оказывается, что это «вдруг» переворачивает спокойную жизнь героя с ног на голову, меняет все с плюса на минус. Сказочное «вдруг» означает потерю, угрозу или задачу, справиться с которыми предстоит нашему герою. «Вдруг» нападает Дракон, похищает принцессу и отравляет источник живительной влаги, как в легенде о святом Георгии-змеборце. «Вдруг» глашатай объявляет королевский бал, и добрая фея помогает несчастной Золушке попасть во дворец. Или взять кинематограф, который активно использует сказочные и мифологические сюжеты. «Вдруг» мальчик Гарри узнает, что он сын чародея, когда в его дом заявляется бородатый великан, чтобы разлучить его приемными родителями [7]. Или, прозаичнее, «вдруг» безработная многодетная мать попадает в автомобильную аварию, проигрывает суд, и остается без гроша в кармане [10]. Примеров можно привести множество, и все истории будут похожи друг на друга. Предчувствие беды ставит под сомнение перспективы благополучного будущего. Царь повелевает отыскать героя, готового решить проблему всенародной важности, пусть даже ценой собственной жизни. Когда среди благоразумных граждан все-таки находится смельчак по имени Иван-дурак, его с монаршим благословением посылают сражаться с Драконом, или отправляют куда-глаза-глядят на поиски волшебного снадобья. Надо поспешить, так как промедление смерти подобно, и попытка спрятаться от проблемы только усугубит проблему. Покидая уют родного очага, герой расстаётся со всем, что давало ему защиту и уверенность в завтрашнем дне. Разрыв с прошлым пугает, неопределенность будущего вызывает чувство тревоги. Да и пересечь порог нового мира, который начинается где-то за воротами замка, не так-то просто, ведь страж порога преграждает

дает путь. В сказках и мифах «страж порога» - это первый, встреченный героем, представитель иноземья, наделенный сверхъестественной силой. В русской сказке о богатыре Илье-Муромце - это Соловей-разбойник, в мифе о царе Эдипе - это Сфинкс. Схватка с противостоящей силой становится инициацией, условием перехода. Впереди героя ждут испытания куда посерьезней. Дальше герою предстоит пройти «дорогой испытаний», где ему еще потребуется доказать свое героическое призвание в схватках с могучими врагами. Итак, сказочный герой покидает дом для того, чтобы сразиться с чудовищем, или отыскать сокровище, в пути он преодолевает препятствия и опасности, и возвращается с победой. Приключения героя происходят на чужбине, но все подвиги совершаются ради блага людей, оставленных в родном краю. Герой обязан вернуться с сокровищем в родные края, ибо в этом его предназначение, жить среди людей и помогать другим. Приобретенная в «потустороннем» мире бессознательного ценность становится достоянием «родного» мира сознания.

Путь Героя ведет к мрачному замку, в котором томится принцесса в ожидании спасителя. Много веков спустя, сказочный мотив «спасения принцессы» по-прежнему актуален, и без него не обходится ни один приключенческий фильм. Обретенное сокровище и победа над чудовищем приносят избавление от проблемы, заявленной в начале сказки, как отправное событие. Принцесса вырвана из лап злодея, цитадель зла разрушена. Но это еще не конец истории. В случае победы Герой возвращается в отчий дом в новом качестве кандидата на трон. Его главное достижение, по выражению исследователя мифов Дж. Кэмпбелла - это «свобода жить». Только теперь герой может праздновать победу. Возмужавший и сильный, он уже не Иван-дурак, а Иван-царевич, готовый мудро править своим королевством. Совершая подвиги, герой осуществляет свои цели и приобретает ценности, но не материальные, а духовные, ведь, в самом деле, поиск Чаши Грааля направляет рыцарей круглого стола, но главным достоянием странствующих рыцарей оказывается приобретенный вну-

тренний опыт. Волшебные сокровища только символизируют то духовное богатство, которым владеет герой, равно как и корона, которую возлагают на чело героя, указывает на его полную власть над собственной жизнью.

Почему нам нравится слушать сказки и смотреть фильмы о героях? Потому что мы узнаем о судьбах людей, способных менять свою жизнь самым невероятным образом, решать сложнейшие проблемы и получать удовольствие от жизненных побед. Но, если мы сопоставим сценарии нескольких успешных кинолент, то убедимся в том, что они сделаны буквально под копирку в том смысле, что, при всем многообразии деталей, они дублируют структуру истории. Например, ровно посередине кинофильма герой обязательно попадает в жуткую передрыгу, и почти у каждого киногероя есть возлюбленная, друг и противник. Дело в том, что в основе большинства кинофильмов, сказок и мифов лежит структура, названная американским исследователем мифологии Джозефом Кэмпбеллом «мономиф». Этим термином исследователь подчеркивает то, что всякий миф о герое, независимо от того, происходит ли он из Греции или из Скандинавии, или из другого региона планеты, имеет структурой одинаковую событийную последовательность, которая раз за разом воспроизводится во всех мифах. В своей книге «Тысячеликий герой» (1949) Джозеф Кэмпбелл описывает базовые архетипические темы, присутствующие в мифах о героях по всему миру.

С точки зрения психологии, «мономиф» в увлекательной форме повествует о том, как психика взрослеет, совершенствуется и созревает. Хотя в мифах и сказках происходит множество удивительных событий, никаких чудес, кроме чуда человеческой психики тут нет. «Сценарий» мономифа воздействует на всех положительным образом. В детстве мы получаем огромное удовольствие от сказок, взрослея, обращаемся к литературе, которая ведет свое происхождение от мифов, и ходим в кино, потому что история о герое всегда находит отклик в человеческом сердце. «Мономиф» - это многократно переписанная летопись проис-

хождения и развития человеческого сознания, зафиксированная в архетипических образах, что делает возможным ее прочтение.

Главное действующее лицо мифа - «тысячеликий» герой. Содержание мифа тоже «тысячелико», но, по сути, одинаково. Тысячеликий герой будет повторять свои подвиги «на бис», потому что душа человека требует постоянного напоминания самой себе о том, как жить счастливо. Мономиф является своего рода «зашифрованным» посланием, которое передается через культурное наследие, сохраняется человечеством ради всеобщего блага. Путешествие Героя есть не что иное, как образец правильного жизненного сценария. Юнгианский психолог Мария-Луиза фон Франц пишет: «Функция мифологического и сказочного героя заключается в том, чтобы напоминать нам о правильном поведении в соответствии с общей человеческой структурой. Разнообразие вариантов правильного поведения говорит лишь о сложности этой задачи» [3].

По мнению многих психологов, мифическое путешествие героя отражает последовательный процесс развития и укрепления Эго, то есть той части психики, которая отождествляется с сознанием. Здесь и далее мы будем использовать терминологию, предложенную К.Г. Юнгом. Становление Эго происходит вследствие активизации базовых архетипов, которые способствуют «продвижению» Эго к цели, которую можно понимать как становление самостоятельной целостной личности. Архетип для наглядности можно сравнить с кристаллической структурой снежинки, которая передается всем снежинкам, при том, что ни одна снежинка не похожа на другую. Архетипы называют формами, шаблонами, без собственного содержания, которые заполняются индивидуально-психологическим опытом человека. В каждом мифе есть Герой, и это архетип, ему противостоит враг (антагонист), и это тоже архетип, равно как и Принцесса в башне, которую предстоит вызволить отважному Герою.

В кинофильмах встречаются те же самые архетипы, что и в архаичной мифологии. В начале истории Герой слаб, не приспособ-

лен к жизни в Новом мире, всему его надо учить, и на помощь приходит мудрый Наставник. Герой развивается под руководством мудреца и его архетипическое взросление проходит четыре стадии: дитя, воин, мудрец, король (см. Илл. 2).

Архетипы - это элементы, из которых складывается миф, мифологема. Чертеж, по которому из архетипического конструктора собирается модель мифа, универсален и называется «мономиф». Но так как в разных мифических историях меняются действующие лица, обстоятельства, то в глаза бросается многообразие деталей повествования, а сходство канвы остается незамеченным.

Марк М. и Пирсон К. в своей книге «Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов» [2] объясняя, что такое архетипы, приводят пример с программным обеспечением, предустановленным на новом компьютере. В том случае, если какая-либо программа, например, для обработки фотографий, или для набора текста, не представляет интереса для пользователя, она попросту остается невостребованной до той поры, пока не возникнет потребность в ее функционале. По Юнгу, архетипы развивались в процессе эволюции подобно внутренним органам, невидимым глазу, и они всегда при нас, но являясь «психическими органами», архетипы запечатлеваются и в творениях рук человеческих, в культуре, искусстве, религии.

К. Г. Юнг настаивал на том, что все люди владеют общим психическим наследием. Он называл «коллективным бессознательным» некое хранилище родовой памяти, в котором сохраняется психический опыт человечества и генетически наследуется из рода в род в структурах мозга, постоянно обогащаясь индивидуальным содержанием. Воспользуемся воображением, и сравним коллективное бессознательное с почвой, из которой происходит все живое, и куда снова возвращается в круговороте жизни и смерти.

Для того, чтобы новое зерно дало росток и развилось в могучее дерево, его необходимо посадить в почву, ведь только под

землей могут упрочиться корни растения и напитаться полезными для роста веществами. Дерево принесет плоды и верхушкой протянется к небу, только если надежно укоренится в земле. Так и бессознательное служит для сознания «плодородной почвой», из которой оно черпает силы для роста. Концепция коллективного бессознательного К. Г. Юнга подвергалась критике, но можно с уверенностью утверждать, что по всему миру постоянно воспроизводятся одинаковые архетипические истории. «Психе содержат все образы, которые когда-либо поднялись в мифы», - писал К.Г. Юнг. В мифах содержания бессознательного переводятся на язык сознания. Разгадывая свои личные и общечеловеческие мифы, мы овладеваем реальностью «двух миров». Дело в том, что мифы и архетипы являются, по мнению исследователей (Дж. Кэмпбелл, К.Г. Юнг, Э. Нойманн и др.), выражением внутренней человеческой драмы, участниками которой до нас становились поколения предков.

Мифический герой во время путешествия за сокровищем приобретает друзей и врагов, и с нашей точки зрения, эти вымышленные персонажи являются частями психики, наравне с Эго-комплексом, который отождествляется с Героем. Точнее будет назвать действующих лиц мифа субличностями. Субличность - это архетип, заполненный собственным психическим опытом индивида. При этом надо помнить, что архетипическая драма разыгрывается внутри человеческой психики, а не где-то в дальних сказочных краях. Даже Антагонист, могущественный злодей, действует во благо Героя-Эго. Архетипы-субличности, которые мы выделяем как базовые (по словам К.Г. Юнга архетипов может быть великое множество), соответствуют обязательным персонажам мифа. Это Герой-Эго, Возлюбленная (-ый) - Анима (Анимус), Наставник - Самость, Друг героя - Тень (будем и далее использовать привычную терминологию К.Г. Юнга).

Антагонист, заклятый враг героя, соответствует Хаосу, иначе говоря, раздробленному состоянию психики, лишенной целостности. Герой не может пробраться напрямик к заветной цели, ему

нужно заручиться поддержкой Возлюбленной, обрести Друга, и Наставника, и только вместе они смогут преодолеть все препятствия на пути к цели. В конце концов, Герой должен помнить, что он сам лишь часть целого, и осознавая потребность в присутствии других частей, собрать команду соратников, которые на самом деле лишь дополняют Героя. Ближе к финалу Герой может лишиться дружеской поддержки, и остаться в одиночестве, что символизирует самодостаточность Героя-Эго. Вспомним евангельский эпизод, называемый «моление о чаше», когда Христос молился об избавлении от трагической судьбы и просил апостолов бодрствовать с ним, но ученики заснули. Выйти на бой с Врагом можно только один на один, в этом судьба Героя.

Брак Героя и Возлюбленной, а в большинстве сказок и мифов это особа королевских кровей, или жена, обладающая мудростью, символизирует акт воссоединения противоположностей, и не только мужского и женского начал в единое существо, в «идеального» человека, но и воссоединение всех разрозненных частей психики, из которых диада мужского и женского начал самая первая и основная. Последующая коронация Героя завершает взросление психики и подтверждает переход на новый уровень бытия, который Дж. Кэмпбелл называет «Мастер двух миров». Неизменным условием обретения сокровища является последовательное прохождение всех этапов мономифа. Открывая новые земли на карте внутреннего пространства, приобретая друзей и врагов, Герой-Эго находит необходимые ценностные ресурсы для поддержания сил. Наша героическая задача состоит в том, чтобы «включить» все базовые архетипы субличности в структуру своей психики. Но тут важна система и последовательность. Нельзя сразу наброситься на Дракона с голыми руками, для начала надо добыть волшебный меч и овладеть мастерством боя под руководством Наставника. Обнаружение и задействование бессознательных частей психики, их активизация, то есть выведение их из потенциального состояния, и есть настоящая цель путешествия героя. Рассмотрим подробнее базовые архетипы, выделяемые нами.

Герой-Эго. В начале мифа или сказки мы первым делом встречаемся с главным героем (хотя бывают редкие исключения). Это происходит потому, что для человека эта самая осознаваемая часть психики. К.Г. Юнг сравнивал психику человека с айсбергом, большая часть массы которого скрыта под водой, и только верхушка ледяной скалы возвышается над поверхностью. Видимая часть айсберга соответствует уровню Эго. Поэтому первое, что мы узнаем о герое, это реалии его будничной жизни в социальной обстановке (юнговский архетип «Персона»). Условием взросления Героя-Эго является уход из дома, путешествие в дальние края. В акте ухода, бегства или изгнания индивид противостоит толпе, точнее сообществу обывателей, которое он покидает. Этот плероматический мир достатка, лишенный счастья, напоминает современное общество потребления. По-прежнему, внимая зову предков, мы ищем счастье в мифах и религиях. Оставаясь под кровом родительского дома, то есть на уровне сознания, который мы характеризуем как «детский», герой никогда не спасет принцессу, не одолеет врага и не станет королем. Сделав свой выбор, Герой отправляется в дорогу, но предстоящий путь когда-нибудь завершится у порога родного дома. Путь героя цикличен, как повествует о том история долгого возвращения Одиссея на Итаку, или евангельского блудного сына в родные края. «Герои являются моделями для здорового Эго, то есть эго-комплекса, который не нарушает общую структуру личности, а нормально действует как средство внешнего выражения этой структуры» [3].

Самость. Сущность взаимодействия Героя-Эго с Наставником- Самостью состоит в расширении поля личного сознания за счет объединения с «высшим Я». Мудрец направляет Героя, помогая сориентироваться в Мире Ночи, это его руководитель, но архетип мудреца - это лишь персонификация Самости в том облике, в котором эта могущественная сила может открыться Герою. Процитируем определение Самости из книги Фрейджер Р., Фэй- димен Д. «Теории личности и личностный рост»: «Самость - архетип центрированности. Это единство сознания и бессозна-

тельного, которое воплощает гармонию и баланс различных противоположных элементов психики. Самость определяет функционирование целостной психики методом интеграции... Самость - глубокий внутренний руководящий фактор, который может показаться легко отличимым от сознания и эго, если не чуждым им Эго остается центром сознания, важной структурой психики. Оно обретает связь с самостью в результате долгой, тяжелой работы понимания и принятия бессознательных процессов» [4].

Анима. Юнг обнаружил, что человек психически состоит из двух противоположностей, с которых собственно и начинается раздирание человеческой психики на части, враждующие между собой. Он назвал их «Анима» и «Анимус». Анима - это душа по-гречески (Анимус - мужского рода). Так мир устроен от начала, что мужчину влечет к женщине, а женщину к мужчине. Через познание своей психической противоположности мы познаем полноту человеческой природы. Древние космогонии сообщают, что первозданный человек изначально был обоюдопольный. Средневековые алхимики называли финальную стадию делания «священным браком», то есть воссоединением разрозненных природных начал. Библия провозглашает первого сотворенного человека, нераздельного в себе, целостного, образом Божиим, *Imago Dei*, что тождественно королевскому титулу Героя. Анима в мифах и сказках принимает облик Принцессы (Анимус - принца), объекта любви Героя.

Тень. Главный герой иногда оказывается не способен справиться с «грязной работой», которую ему побрасывает судьба. Помехой становятся моральные и этические принципы, а то и слабость характера. «Заратустра не позволяет», - как говорил Остап Бендер. Случается так, что для того, чтобы продвинуться дальше Герою требуется приобрести «друга» менее цивилизованного, и не связанного нравственными ограничениями, который всегда выручит в затруднительных ситуациях, когда Герою не хватает сил справиться самому. Друг Героя воплощает архетип Тени, присущий каждому человеку, по мнению К. Г. Юнга. В западных

кинофильмах роль друга исполняет темнокожий актер или ребенок. Этот персонаж «оттеняет» благородного Героя, и, зачастую, не гнушается противозаконными действиями ради достижения общих целей. Друг героя нередко обладает отрицательной харизмой как Хан Соло [8], извлекающий из спасения галактики личную выгоду. Иногда друг героя неприятен и жалок как Горлум [6], который неустанно науськивал Фродо надеть кольцо всевластия и самому превратиться в отвратительного «Горлума». В к/ф «Бойцовский клуб» [5] друг героя становится его наставником, и фильм демонстрирует зрителю опасность, в которую попадает человек, оказавшись во власти такого «друга». Однако, Друг рано или поздно покидает Героя. Иногда он уходит трагически как евангельский Иуда, апостольский казначей. В фильме «Полночный ковбой» [9] персонаж Дастина Хоффмана, хромоногий воришка, отходит в мир иной на руках главного героя, как раз в тот момент, когда они направляются к своей мечте - морскому побережью. Герой под занавес остается совсем один, так как теперь он являет собой сильное Эго, и не нуждается в помощниках, даже если расставание с ними причиняет боль. Теперь Герой готов встретить Дракона один на один. Чудовище хаоса, каким бы жутким оно ни казалось, будет повержено, так же как мрак ночи неизменно изгоняется новым рассветом. Одержав победу, герой во славе является миру. Триумф совершенного человека иллюстрируют церковные иконы на сюжет Воскресения Христа, на которых Спаситель мира представлен как победитель Ада. Герой отправляется в путь из отчего дома, шествует в «мире дня», переходит «в мир ночи», и возвращается домой. Пройдя испытание Дня и Ночи, герой становится «Мастером двух миров», зрелой личностью, достигшей целостности. Здесь, в апофеозе мифического сюжета, Герой достигает понимания единства сущего, становится властелином внутреннего мира, который обретает в себе самом, и одновременно постигает все внешнее бытие.

Дракон, враг, «антагонист» - это противник мифического героя. Змей, которого побеждает герой, олицетворяет Хаос враж-

дебного, пугающего ночного мира - бессознательного, а герой, наоборот, проливает свет, созидает мир, претворяет Хаос в Космос упорядоченного бытия - сознания.

Идея создать настольную психологическую игру по мотивам мономифа пришла нам два года назад, и была реализована усилиями. «Мастерской софийной психологии» (И. Греков, Е. Доргахова, 2012). «Мастер двух миров» - это психодиагностическая и психокоррекционная игра, в которой участники придумывают собственную сказку, историю о приключениях героя, используя метафорические карты, игровое поле и фигурки персонажей. Игра состоит из нескольких этапов, отображающих структуру большинства легенд и сказок («мономиф» Дж. Кэмпбелла). В игре есть набор символических карт, на которых изображены существа из средневекового фольклора и поле, выполненное в виде «мандалы», а также ролевые фигурки персонажей. Игроки совершают воображаемое путешествие по миру, созданному средневековой фантазией. Каждая новая карта - это новая встреча со сказочным существом, которое может стать помощником, советчиком, или, наоборот, помешать игроку. Отыгрывая роль, клиент выбирает помощников, задает персонажам вопросы, фантазирует. Раздача карт добавляет в игру элемент непредсказуемости. Как и в жизни, в игре есть место для случайности и чуда. Новые карты и наводящие вопросы помогают игроку выявить скрытые смыслы мотивации и целеполагания. Нереальные персонажи и обстоятельства помогают игроку «отпустить» фантазию, расслабиться, и в то же время проработать, конкретизировать, увидеть, «заякорить» проблему, которая беспокоит его в реальном мире. Поэтому игра называется «Мастер двух миров». Даже стиль изображения персонажей балансирует на грани реалистичности и вымысла, создавая ощущение «двумерности» игрового процесса.

Во время психотерапевтической сессии в игровой форме выявляются особенности ценностно-мотивационной сферы клиента. Игра помогает клиенту осознать свои жизненные цели и выявить препятствия к их реализации. В начале игры осущест-

вляется выбор героя, и это тоже важный диагностический момент идентификации и выявления своего «образа Я». Играя с клиентом, психолог размышляет вместе с «героем» над стратегией решения проблемы. Поле, а по сути, это карта, на которой изображены этапы приближения к цели, структурирует фантазию героев (участников игры). Движение героя к цели идет через перенесенные точки (смысловые и проблемные опоры). Методика психодиагностики, ставшая концептуальной основой игры

«Мастер двух миров» положена в основу кандидатской диссертации Ильи Грекова. «Мастер двух миров» - это своего рода метамоделю психического пространства. В игре события происходят в «волшебном» игровом пространстве, неподвластном законам реального мира. Территория игры освобождается от причинно-следственного детерминизма нежелательных поступков и непоправимых следствий. Игра, как и сказка, обещает счастливый конец, решение проблемы, выигрыш, ради которого клиент посещает психолога. Игра способна обеспечить необходимую для раскрытия личности свободу творческого самовыражения, и при этом обеспечить безопасность при работе с бессознательным. В качестве медиатора между психологом и клиентом, игра страхует от негативных помех терапевтического процесса, нередко возникающих вследствие переноса и проекций. Взаимодействуя через игру, клиент и специалист оказываются «на одном поле», на равных. Противостояние сменяется партнерством, со-участием в общем деле. Сам по себе процесс игры приятен, вызывает чувство удовлетворения и радости. Игра снимает ограничения рационального контроля, способствуя спонтанным инсайтам. Игроку, как сказочному герою, под силу найти выход из самого затруднительного положения.

Процесс игры способствует постижению психической реальности игроков, «проецируя» картины внутреннего мира вовне, в реальные слова и действия. Проработка в игре базовых архетипов направлена на созидание и усиление Эго, через обнаружение ресурсов на глубинном ценностном уровне.

Игровое поле представляет собой квадрат, в который вписаны шесть концентрических окружностей. Каждый круг - это новая стадия пути, они подписаны: «Отчий дом», «Новый мир», «Дорога испытаний», «Гиблая земля», «Логово врага», в центре изображена Чаша Грааля.

Поле, как специальное игровое пространство, разграничивает реальность и сказочный мир. Посмотрев на игровое поле, можно заметить сходство с буддистскими мандалами. Современная психология познакомилась с мандалой, благодаря исследованиям Карла Густава Юнга, который считал ее символом Самости. В своей автобиографии «Воспоминания, сны, размышления» психолог вспоминает, как нарисовал свою первую мандалу, а со временем сделал рисование мандал регулярной процедурой самонаблюдения. По его мнению, каждая нарисованная мандала запечатлевала изменчивую картину психической трансформации. Слово «мандала» переводится с санскрита как круг. Многие мандалы имеют округлую форму и выделенный центр. Поле игры показывает мир как план, без лишних деталей, но с четко обозначенной структурой. На средневековых гравюрах Христа иногда изображают с циркулем, как архитектора мира, который видит всю нашу жизнь сверху, в масштабе. Мандала - это духовная схема мироздания.

Концепция игры восходит к тем далеким временам, когда человек еще не научился верить в чудо. Оставаясь дома, среди забот и хлопот, наши средневековые предки грезили странствиями в неведомые дали, и часто отправлялись в долгий путь... в своем воображении. На средневековой географической карте мира (Marra mundi) умещается весь мир, как и на буддистской мандале.

Встречаются карты в виде круга, разделенного на три сектора, образующих букву «Т». На других картах в центре помещался священный град Иерусалим, а на периферии располагались как известные территории, так и вымышленные, населенные странными существами: кентаврами, людоедами, псеглавами,

одноногими скиподами, говорящими растениями, ангелами и демонами. Средневековый паломник, вернувшийся из Святой земли, считал своим долгом поделиться с земляками историями о чужих краях, где ему довелось побывать. Рассказы такого рода по большей части были выдумкой, и не имели ничего общего с реальностью.

Но стиль повествования, который мы обнаруживаем, читая воспоминания путешественников, настойчиво убеждает нас в истинности слов рассказчика. И хочется верить, что диковинные создания Божьи, неизвестные по сей день науке, в самом деле, населяли дальние страны, и приключения, выпавшие на долю странника - сушая правда. «Достоверные» истории полны реалистичных деталей, даже тогда, когда речь идет о самых невероятных чудесах, рассказчик перечисляет приметы неведомых мест и участников событий, которые никогда не происходили.

Сценарий игры состоит из сцен, драматургия которых предполагает постепенное усложнение и развязку, и напоминает архитектуру драматических произведений. Согласно Аристотелю, драма имеет начало, середину и конец. Сцена продолжается примерно 15 минут, и весь сценарий типовой игры включает в себя шесть ключевых сцен. Игра продолжается до тех пор, пока герой не совершает переход на один из последующих уровней.

Игра начинается с выбора персонажа. Клиенту предлагается выбрать фигурку на роль себя самого (из 12 фигурок). Клиенту предлагается задать один вопрос своему игровому протезе, и самому же ответить за него. Затем, наоборот, задать себе вопрос от лица персонажа. Погруженность в игру достигается через идентификацию со своим «актером». Герою придумывается имя, дается краткая характеристика. Затем проводится инструктаж по игровому процессу, и клиенту предлагается разместить персонажа у кромки карты. В ходе игры фигурка перемещается по полю от периферии к центру, что символизирует странствие героя и поэтапное погружение в «духовный мир» внутренних ценностей. Психотерапевт задает наводящие вопросы, ответы на ко-

торые конкретизируют клиентский запрос, проясняют образ-Я клиента: «Где ты живешь? Чем занимаешься? Почему покидаешь ты дом?». Затем проводится обсуждение.

Игра хотя и рассчитана на участие психолога и клиента, но возможна и для одного человека, когда он сам выступает собственным «психотерапевтом», самостоятельно проигрывая все роли. Роль профессионального ведущего важна, он помогает клиенту «разыграть», и сопровождает по Пути Героя, что требует необходимых профессиональных знаний и навыков.

В соответствии с законом драмы, протагонист, то есть главный герой, может быть только один, а второстепенные роли распределяются среди остальных игроков соответственно ситуации. Постепенно в игру вовлекаются новые фигурки-персонажи. Они исполняют архетипические роли «лучшего друга», «объекта любви», «наставника», возможно, значимых близких. Дело в том, что базовые архетипы, рассмотренные нами выше, наполняясь индивидуальным опытом, становятся субличностями, внутренними актерами. Манера исполнения одной и той же роли будет различаться у разных актеров. Гамлет в исполнении Иннокентия Смоктуновского не похож на Гамлета, сыгранного Мелом Гибсоном или Владимиром Высоцким. Если архетип - это сценарий роли, то субличность - это актер, конкретный исполнитель роли, обладающий индивидуальными особенностями. То, что принято называть «Я», дробится на части, каждая из которых живет своей жизнью, имеет свои потребности и хочет проявить себя.

Многие «неразрешимые» проблемы клиента являются следствием конфликтов между разными частями «Я» - субличностями. Получается, что психика человека - это целая театральная труппа, состоящая из отдельных субличностей. Там есть и заслуженные актеры, и новички, фавориты публики и статисты. Как говорят, у плохого актера только три штампа, а у хорошего их тридцать три. Для своего самовыражения внутренние актеры используют тело, эмоции, мышление человека. Разлад случается тогда, когда актеры начинают верховодить, и каждый претенду-

ет занять место режиссера. Если режиссер (Эго) теряет контроль над подопечными (субличностями), они начинают стремиться к независимому существованию. Как будто режиссер им нужен только для того, чтобы выпустить их на сцену, а там хоть трава не расти, перестают слушаться. Каждый актер руководствуется собственной мотивацией и начинает вести автономную жизнь.

Работа с субличностями направлена на то, чтобы укрепить Эго, упрочить его в позиции центра личности. Активизируя субличности, осознанно взаимодействуя с ними, мы снова становимся единым целым, в котором воссоединяются разрозненные части «Я». В этом внутреннем актерском ансамбле каждый актер оказывается на своем месте, и выполняет требования режиссера. Контроль над субличностями освобождает психику от власти бессознательных сил. Состояние внутренней междоусобицы в результате интеграции субличностей сменяется перемием, в котором прежние противники усиливают друг друга. Играя в «Мастера двух миров», клиент, как режиссер, выстраивает сюжет, контролирует все игровые события, но и участвует одновременно как актер, сосредотачиваясь на конкретных персонажах. Пробуждение архетипических субличностей способствует полному выведению психического закулисья на сцену, позволяет увидеть взаимодействие разных «суб-Я», понять подтексты, заложенные в их действиях. Спектакль субличностей помогает клиенту полнее раскрыться в процессе творческого самовыражения, развеять страхи, обсудить желания и события прошлого. В диалогах персонажей, в их взаимодействии проявляются ключи к более полному пониманию проблемы клиента. Кроме того, субличности могут выручить Героя в трудной ситуации, помочь советом или действием. Напомним, что все персонажи игры являются частями психики, целостность которой может быть достигнута только в результате интеграции противоборствующих субличностей.

Фигурки персонажей, исполняющих роли субличностей, лишены собственной истории, они не «злые» и не «добрые», их характеристики могут быть истолкованы только индивидуально.

Игроки разыгрывают свои фантазии с помощью миниатюрных фигурок, на которые проецируется существующее в данный момент психическое напряжение. Внутренние процессы, такие как чувство вины или стыда, выражение агрессии или желаний, оживотворяют игровых персонажей, наделяют их энергией действия. Надо помнить, что все разыгрываемые события и конфликты, которые мы наблюдаем в игре, являются внешним представлением глубинных переживаний. Игра переводит содержания бессознательного на язык символов, а затем снова интегрирует приобретенный опыт в бессознательное. Подобно тому, как драма выходит за пределы авторской рукописи, оживая через игру актеров на сцене театра, так и сокровенное бытие души воплощается в игре «Мастер двух миров» через конкретные физические действия, вербализации, осуществляя которые, играющие не только рационально, но и всем своим существом «проживают» символическую реальность.

Другой важный компонент игры - ассоциативно-метафорические карты, на которых изображены персонажи средневекового, преимущественно, фольклора. Работа с фигурками и картами происходит по принципу создания событий и включения в них персонажа. Используя карты, выкладывается событие, происходящему дается вербальное описание. Событие «монтируется» из двух карт (минимум), и наделяется индивидуальным смыслом. Подобно тому как склейка двух кадров при монтаже кинофильма рождает третий смысл (эффект Кулешова), сочетание двух карт может давать бесконечное число комбинаций и трактовок. Когда процесс выкладки карт завершен, следует задать клиенту вопросы о том, что за персонажи изображены на картах, какие у них характеры, и взаимоотношения, и что вообще происходит между ними. Далее клиент рассказывает историю о событии, свидетелем которого он стал. Перед тем, как клиент приступит к выбору двух карт из набора (обычно шесть карт), психотерапевт задает ему наводящий вопрос. Например: «выберите две карты, которые выглядят для Вас пугающими (или самыми непонятными)».

Игра используется как действенный психодиагностический инструмент для сбора важной информации о клиенте в результате анализа реакций, эмоций, чувств, возникающих в процессе взаимодействия с картами и просто анализа расположения карт в наборе и их символического значения. Как такового «ключа» к символическим картам нет. Они могут быть прочитаны с точки зрения юнгианской символики, или любой другой, изображениям могут быть найдены соответствия в словаре символов, но мы настаиваем, что символические карты наделяются тем смыслом, который вкладывает в них каждый человек индивидуально. Карты - это ключи, или «манки» для бессознательных содержаний психики. Как писал поэт Уильям Блейк в «Вечносущем Евангелии»: «мы смотрим в Библию весь день, я вижу свет, ты видишь тень». Символы, с которыми мы встречаемся в игре, являются проекциями, и как раз в символических образах проявляется, эманурует, тот внутренний мир психики, который мы называем «бессознательным». Символы служат переходом, окном в мир бессознательного. Выбор карты или персонажа, созерцание и другие когнитивные процессы открывают клиенту новые смыслы, тем самым приближая решение проблемы. Выслушивая рассуждения клиента, важно обращать внимание на детали повествования, характеристики места и характера действия, на отношения и реакции между персонажами, на мотивы поступков.

Проигрывая волнующие ситуации с помощью ассоциативных карт, создавая историю, клиент освобождается от напряжения и бессознательно находит для себя те ответы, которые ему было сложно получить. А психотерапевт, в свою очередь, получает уникальную возможность реально увидеть внутренние перипетии Мира клиента в данный момент. Работа начинается с обнаружения поверхностных проявлений проблемы и подводит к глубинным основаниям, на которых она существует. Рассказы, сопровождающие внутриигровые ситуации, в которых клиент делится своими мечтами и открытиями, обнаруживают потенциальные ресурсы психики. Событие описывается, как происходящее

«здесь и сейчас», что характерно для психотерапии, работающей с экзистенциальной проблематикой. Сбор психодиагностической информации осуществляется путем анализа событийных сюжетов. Можно просто спросить клиента: «Что напоминает Вам эта сцена?» или «Вы можете вспомнить похожую ситуацию из собственной жизни?».

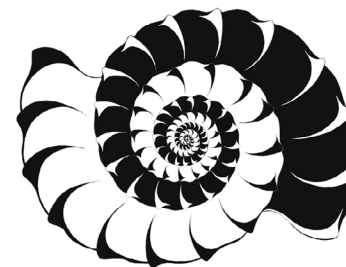
Продуктивный метод терапевтической работы - обмен ролями. Например, Герой на короткое время «становится» Другом, а Друг - Героем. Человеку свойственно примерять на себя роли других людей, и мысленно проигрывать ситуации и за себя и за другого, представляя будущее событие, или пытаясь «пересмотреть» события прошлого, а то и «переделать». Это и называется «войти в положение». Здесь открывается возможность соотнесения игровых ситуаций с реальной жизнью. Вплести в игру смысловые мотивы реальности. В этой технике психотерапевт может предлагать клиенту провокационные и неожиданные реакции второстепенных персонажей. Когда «актер» говорит, звучит голос субличности, которая в свою очередь играет роль по архетипическому сценарию. Когда мы вступаем в диалог, то внимаем и отвечаем нам внутренний актер. Субличности - это актеры, разыгрывающие архетипическую драму. К. Г. Юнг выводит несколько основных актерских амплуа, и утверждает, что с этими актерами взаимодействует, так или иначе, каждый человек. В технике монолога герой излагает свои чувства и мысли вслух, комментируя свои действия в игре. Техника разговора с самим собой дополняется техникой дублирования. вспомогательное лицо дублирует протагониста, помогая выразить его чувства как можно полнее. Техника диалога используется как основная техника взаимодействия в игре, и хорошо подходит для проработки конфликтов между игровыми персонажами.

Роли субличностей «исполняет» сам клиент, последовательно исполняя роль каждого персонажа. На определенных этапах работы в диалог включается психотерапевт, или им разыгрывается ситуация между персонажами, на которую герой может по-

смотреть со стороны. Данная техника может быть использована для работы с конфликтными ситуациями, в которые вовлечены значимые близкие (супруги, родители и дети). Игровой процесс способствует выявлению уровня агрессии и стратегий поведения в конфликте. Если на приеме у психотерапевта находится близкий для клиента человек, он может присоединиться к игре. Появляется возможность наблюдать поведение членов семьи в процессе взаимодействия в игре, исследовать чувства и мотивы.

Игра «Мастер двух миров» развивает воображение, навыки коммуникации, стимулирует фантазию. В игре предусмотрен развлекательный вариант правил, добавляющих элемент соревнования. В этом случае участвовать в игре могут от двух до четырех человек, и суть игры заключается в спонтанном придумывании историй по картам. Рассказчики - отважные пилигримы, которые должны убедить друг друга в истинности своих историй о приключениях, и получить в качестве награды Святой Грааль. Задача каждого игрока убедить слушателей в истинности своего рассказа. Игроки, имея на руках карты, используют их, чтобы сбить с толку рассказчика, а его задача продолжать рассказ, как ни в чем не бывало, подстраиваясь под новые обстоятельства, заданные картами. В игру добавляются «жетоны недоверия», которые распределяются во время игры, и победителем становится тот, у кого этих жетонов окажется меньше к финалу игры. «Карты доверия» нейтрализуют «жетоны недоверия». На каждой такой карте описаны реакции, которые обязаны продемонстрировать все игроки, кроме того, кто предьявляет «карту доверия» (например, «благодарные слушатели дружно ахнули от восторга»).

В первую очередь, настольная игра «Мастер двух миров» - это универсальный психотерапевтический инструмент, который может быть использован для работы по методикам юнгианского анализа, психосинтеза, когнитивной, поведенческой, нарративной психотерапии, имаготерапии, семейных расстановок, психодрамы. На сегодняшний день целесообразность использования игровых методов в психотерапии не вызывает сомнений.



Эмблема «Мастерской софийной психологии» символизирует синтез противоположностей, союз «двух миров».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук, АСТ, 1997.
2. Марк М. и Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов. С-пб.: Питер,
3. Фон Франц, Мария-Луиза. Избавление от колдовства в волшебных сказках М.: Класс, 2007
4. Фрейджер Р., Фэйдимен Д. Теории личности и личностный рост. М.: Мир, 2004

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

5. «Бойцовский клуб» (1999). Реж. Дэвид Финчер. По мотивам по мотивам одноимённого романа Чака Паланика
6. «Властелин Колец. Братство кольца» (2001). Реж. Питер Джексон. По роману Дж.Р.Р. Толкина
7. «Гарри Поттер и философский камень» (2001). Реж. Крис Коламбус. Экранизация одноимённого романа Дж.К. Роулинг
8. «Звёздные войны. Эпизод IV: Новая надежда» (1977). Реж. Джордж Лукас
9. «Полуночный ковбой» (1969). Реж. Джон Шлезингер
10. «Эрин Брокович» (2001). Реж. Стивен Содерберг

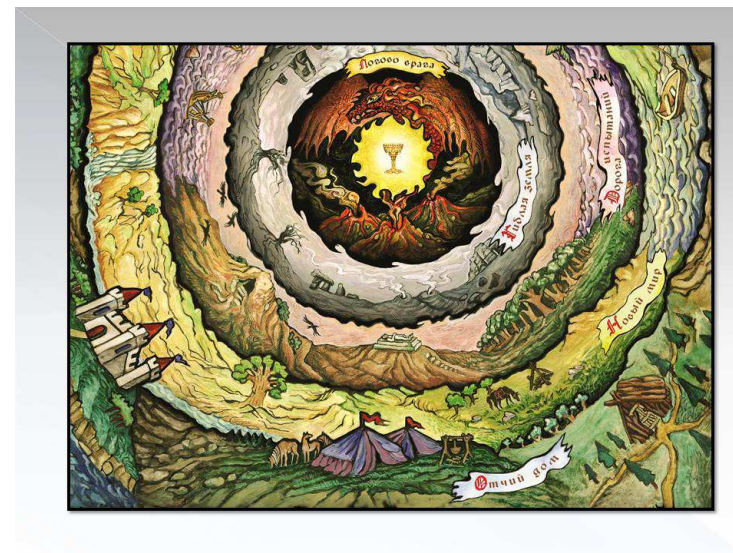
ИЛЛЮСТРАЦИИ:



Илл. 1. Схема пути Героя



Илл. 2. Этапы трансформации Героя



Илл. 3. Фрагмент игрового поля



Илл. 4. Игровые фигурки и карты

Ритмоорганизация национальной казахской музыки и орнамента как основа для создания программ релаксации

Нагибина Н.Л., Намазбаева Ж.И., Ниетбаева Г.Б.

**Московский институт психоанализа
Москва, Россия**

**Институт психологии КазНПУ имени Абая
Алматы, Казахстан**

Пространство и Время – две составляющие мира (внешнего и внутреннего), которые создают базис нашего самоощущения. Именно они определяют систему координат, в которой человек строит свою жизнь.

Системные представления о времени и пространстве закодированы в искусстве орнамента (визуального и звукового).

Существует поверье о том, что в самом начале всего мироздания Бог вложил в каждого представителя казахского народа малую частицу кюя (т.е. песни).

Миф о Первой охоте Великого Хисага-Тенгри по сути космогонический миф о творении времени. Животные, переплывшие реку, спасаясь от первого поднебесного тюркского кагана, стали символами календаря. «Пересекая Реку-Границу, животные выходят из нее не биологическими существами, а динамически пульсирующим энергетическим потоком земного Времени, которому они передают сущность Живого, а отдельным пульсациям (годам) – свои индивидуальные качества. Вполне вероятно, что этот миф

содержит закодированную информацию о переходе биологической энергии в хрональную... Биоэнергия животных под воздействием поля Реки-Границы, перешла в энергию времени» (1, с.24)

Имена животных тенгрианского календаря использовались в традиционной теории музыки. Казахская визуальная и звуковая орнаментика часто имеет названия животных или их признаков. Так, например, в названиях интервалов след гуся означает кварту, а след волчонка – квинту.

«Особое, можно сказать, магическое, вводящее человека (и животных) в медитативный транс, соотношение повторности и вариантности на всех иерархических уровнях музыкальной структуры – основа формообразования в кюях, уподобляющая их развитие органическому росту» (1, с.43).

Отдельные исследователи полагают, что роль и значение узора в жизни казаха можно сравнить только с песней и словом; как и песня, многообразный по форме народный орнамент, был постоянным аккомпанементом всей жизни казахов, «казахи как бы живут в мире орнамента» (3).

Орнамент – композиция, построенная на ритмическом чередовании и организованном расположении сходных элементов. Основные черты казахской орнаментики - равенство фона и узора, ограниченность цветовой гаммы, наличие верха и низа, совпадение конца и начала.

В пульсе орнаментов закодированы космические законы. И в звуковом и в визуальном орнаменте есть качества пространства и времени: безначально-бесконечное, недואльно-непрерывное (концы одних циклов одновременно являются началами других циклов), вариантно-эволюционное (повторы в определенный момент выходят на новый качественный уровень).

Главным эмоциональным стержнем звукового и визуального орнамента является ритм. Функция ритма – упорядочить, задать границы звукового и визуального потока, объединить ритмы тела и ритмы духа в едином узоре. Идея ритма и симметрии считается

большинством исследователей ключевой в понимании построения орнамента, «одним из важных факторов красоты форм», и именно повторяемость, симметричность отличает орнамент от простого украшения объекта.

«Повторяющиеся на продолжительных участках кюя штриховые ритмоформулы, образующие основной комплекс ритма, тембра и динамики, идущий от темпа и характера ударов, играют важную роль. Они не просто поддерживают звуковой поток, но и вносят в его организацию принцип периодичности», - отмечает Мухамбетова А. в своем исследовании «Пространство и время кюя» (1, с.235).

Существует определённый комплекс мотивов и символов, которые можно считать универсальными. В визуальном орнаменте это круг, крест, квадрат, мотив мирового древа, а также различные сочетания спиралей. В звуковом орнаменте основными интонационными сочетаниями являются кварто-квинтовые. С квинтовой настройки все и начитается.

В европейской классической музыке пространство и время отличается рационалистической расчлененностью структурных единиц и их ясной и однозначной функциональностью в потоке линейно направленного необратимого процесса. В казахской традиции принцип по закону подобия пронизывает структуру кюя на всех иерархических уровнях – интонационно-мелодическом, ритмическом, фактурном и ладовом, создавая «хоровод» эмоционально-драматического действия, в котором начало и конец слиты.

Композиционный строй орнамента призван акцентировать внимание на настроении, красоте и магических космогонических образах, зашифрованных в простых символических формах.

Как показали исследования Г. Омаровой, в кюях сложился устойчивый комплекс музыкальных тем-символов, связанных с основными категориями тенгрианского мировоззрения: тема зла, тема противостояния злу, тема равновесия, тема благопожелания. Победа шамана мыслилась как установление необходимого рав-

новесия в соотношении полярных сил. Энергия сил зла должна быть уравновешена энергией сил добра. Кроме того, добро должно нести заряд перехода в развитие и повторение на новом уровне.

«Некоторые исследователи предлагают комплексное постижение смысла орнамента на эмоциональном уровне: армянская исследовательница Зегаор Тараян разработала теорию «семантических качеств орнамента», под которыми понимаются «те его признаки, которые вызывают определенные настроения», а именно размер, цвет, энтропия, ритм, симметрия, плавность/изломанность линий и т.п.», - отмечает в своем диссертационном исследовании А.А.Шевцова.

Орнамент – это путь от хаоса к порядку. Здесь велика роль центра - места наибольшей концентрации энергии, вертикали, которая включает в себе принцип активной энергии, и горизонтали, символизирующей пассивную энергию. Круг воплощает идею равновесия.

Медитативные техники связаны с трансформациями энергетических потоков человека. Длительное количественное перемещение неизменного материала по горизонтали фактически останавливает время. Человек под магической властью ритмоформулы и символических кодов ощущает себя гармоничным отражением мирового порядка. Его энергия усиливается, резонируя с энергией космоса.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002.
2. Омарова Г. Казахская кобызовая традиция: Автореф. ...канд. искусствоведения. Л., 1989.
3. Шевцова А.А. Казахский народный орнамент как этнографический источник: на материалах XIX-начала XX вв. Автореф. ...канд. исторических наук. М., 2004

Психическая энергия и Сурат Шабт Йога: от «Я» - к Вселенной

Дауэнхауэр Д., Дауэнхауэр И., Масленникова А.В.,
Нагибина Н.Л.

Universität der Künste, Berlin, Germany

Московский институт психоанализа, Москва, Россия

Институт ВНД и физиологии РАН, Москва, Россия

International Institute of Differential Psychology, Berlin, Germany

Что стоит за психической энергией, как ее измерить? Как увеличить КПД психической энергии? Наука еще очень далека от ясных и однозначных ответов на поставленные вопросы. Но именно за ними стоят перспективы развития психологии как науки.

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

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? Ум-

ственную? Чувственную? Откуда он ее брал? Как ее восполнить?

Звук - это энергия. За 1 секунду звук может совершить большую или меньшую работу. Однако сила голоса не всегда является энергетически мощным воздействием. Иногда шепот и паузы имеют большее влияние на слушателя, чем сотни децибел. Сила — важнейшая составляющая психической энергии, но не 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.

Таким образом, резонанс как психический, так и физический – суть профессиональной работы с энергией. **Что стоит за резонансом психическим и физическим?**

Психологический резонанс

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».

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.

Какие средства есть у оратора, 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 бессознательное.

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



- Все пытаюсь понять, что же основное в вашем взаимодействии с миром? Наверное, переживание чувств и страстей, какая-то энергетическая составляющая?

- Это действительно так. Профессия моя, к счастью, позволяет мне играть и работать с энергетическими потоками. За концерт ты можешь разрядиться, общаться... все зависит от тебя. Можно задержать музыкальное дыхание, послушать, повибрировать на одной ноте. Паузы тоже дают возможность управлять энергетическим процессом. Человек и живет в таком цикле: то сосредоточен, то расслаблен, то напряжен... - целый ряд состояний.

(Из беседы с Александром Росточкиным)



- Насколько атмосфера зала и зрительские симпатии отражаются на вашем исполнении?

- В исполнении для меня очень важен энергетический контакт с залом. Можно прекрасно и интересно мыслить за роялем, извлекать красивейший звук, но исполнение вас не заденет. Для меня очень важно, чтобы общение, взаимодействие со слушателями состоялось.

- В телепередаче «Двойной портрет» (с Петруччиани) вы рассказывали об эффекте слушателя на кончиках своих пальцев, не могли бы вы еще раз вспомнить, как это было?

- Какой-то концерт, по-моему, в Таллине. Это ощущение было у меня единственный раз, когда я мысленно охватил зрительный зал, во всяком случае, первые десять рядов. Было такое ощущение, что между пальцами и зрителями существует какая-то связь. После окончания игры, чуть оглянувшись, я увидел: первые ряды встали и аплодируют. Это был успех. Но зато после очень болела голова.

(Из беседы с Игорем Брилем)

Физический резонанс

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

Известный исследователь вокальных данных В.П. Морозов 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.

«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. 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. Энергетику надо грамотно использовать. Профессионал должен уметь ею грамотно владеть, уметь окультурено ее подавать. Энергетика бывает разная – кучкообразная, стрелообразная, направленная, расширяющаяся. Исполнитель должен знать, когда использовать одни приемы, а когда другие.

Инструменталисту достаточно технического владения инструментом, в то время, как певец носит свой инструмент в себе самом и потому полностью зависим от состояния собственного организма.

(Из беседы с Ингой Яник – певицы и педагога)

Эмпирическое исследование 1

Мы решили исследовать обыденные представления о психической энергии (Нагибина Н.Л., Осипов Д.В., 2003). Использо-

вался 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 Института позитивной психотерапии г. Москвы, студенты Воронежского государственного университета факультета психологии, 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. Процедура контент-анализа использовалась для подсчета частотности ассоциаций.

Наиболее часто встречаются ассоциации:

✓ «сила», «взрыв», «заряд», «мощь», «напряжение», «подъем», «свобода», «реакция», «психика», «движение».

✓ слова, связанные с рациональным 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».

Эмпирическое исследование 2

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 (эмоции, мозг, чувства, мысль, взаимодействие, любовь, свет, волнение, спокойствие, радость, злость, сила, нерв, нервная система, бодрость, разум) в процентном соотношении от 0 до 100, насколько, по их мнению, каждое слово, соответствует понятию «психическая энергия».

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.

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	50,18
Волнение	47,20
Злость	45,95
Спокойствие	44,08
Свет	42,30
Нерв	34,9

Таблица 1. Средние значения (% согласия) ассоциации на понятие «психическая энергия»

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 «рациональность».

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».

Индивидуальность исполнителя формируется на определенной основе. Эта основа содержит в себе как физические данные, так и психические предрасположения. Как оказалось, 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.

Как работает иррациональное и рациональное познание в этом процессе: степень участия, последовательность, качественные составляющие участия? На эти вопросы ответ 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.

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.

Говоря о творческом процессе нельзя не коснуться вопроса перехода психической энергии из сферы бессознательного в систему сознания, так как понимание этого механизма позволяет раскрыть содержание бессознательных процессов в творчестве. Изучая процесс творчества, Карл Юнг утверждал: «Самое главное отличие гения от обычного человека - он творит за счёт бессознательного». Парадоксальная идея Юнга состояла в том, что убеждение в абсолютной свободе творчества, скорее всего, как он считал, «просто иллюзия, поскольку тот, кто творит, полагает, что плывет, хотя на самом деле его несет невидимое течение».

Например, в музыкальном творчестве сочинение музыки во многом связано со способностью композитора «услышать», интуитивно почувствовать родившуюся идею, порой совершенно неожиданным образом и в непредсказуемой ситуации. Приведём в пример слова одной юной пианистки и композитора Д.: «Чем бы я ни занималась, музыка всегда со мной. Это происходит независимо от меня. Музыка - часть меня. Постоянно и навсегда в голове возникают где-то ранее услышанные гармонии. Причём, я их как будто точно знаю. Если, например, я на CD слышу музыку, тут же во мне возникает моё видение этого произведения. Или если я слышу произведение для оркестра – тут же возникает переложение для фортепиано». Д. говорит: «Иногда я хотела бы освободиться от этого и отдохнуть, но это не в моих силах».

Идею Юнга можно считать правильной только отчасти, так как импульсы из бессознательного, в конечном итоге, хотя и частично, контролируются сознанием. Возникает процесс противоборства, названный динамическим принципом творчества. Бессознательное в союзе с сознанием создает тот творческий результат, который потом признают гениальным. Когда одно засыпает, начинает функционировать другое, которое может оказаться гораздо продуктивней.

Д. рассказывает: «Конечно, в процессе учёбы приходится, так сказать, не дожидаясь вдохновения, писать музыку. В конечном счёте, это отличает дилетанта от профессионала. Но, как

правило, на следующий день мне это не нравится. Да, это не плохо, профессионально, но сохранить это для себя мне не хочется. Зато когда я переживаю психологический срыв, в моей голове рождаются мелодии, а порой и почти готовые произведения, которыми я сама наслаждаюсь, как будто это не моя музыка, а пришла со стороны. Я хочу подчеркнуть, что такая «хорошая» музыка, сочиняется только, когда я переживаю что-то «плохое», тяжёлое для меня. Такого никогда не происходит от положительного эмоционального стресса». Взаимодействие бессознательного и сознательного у творческой личности влияет на индивидуальную оригинальность художественного стиля.

Юнг сравнивал процесс фантазирования с течением процесса психической энергии. Когда нарабатанная психическая энергия концентрируется вокруг совокупности представлений и достигает высшей точки, тогда начинается выброс энергии. Психическая энергия реализуется и концентрируется на проблеме, все прочее в этот момент вытесняется на задний план сознания и закрывается для воздействий извне, внешняя жизнь отступает перед внутренней жизнью. Выброс психической энергии дает мощный заряд творческой активности. Преобразованная энергия, вовлекая в работу физическое тело, достигает центра души и обогащает душу прекрасными порывами творчества. А мыслительная и чувственная ткань, возникающая в процессе творчества, изменяет цветовую и качественную характеристику творения.

Юнг представлял себе душу «текучей, многосторонней, живой, способной к творческому развитию», она была для него предметом постоянного восхищения. А чтобы подготовить душу принять тот творческий порыв, который мы называем вдохновением, её необходимо в период развития постепенно готовить к «творению», по крупинкам выстраивая исходные смысловые структуры, формирующие новые пути, создающие начала. Вдохновение образно называют «ключом к идеям», обновляющим жизнь. Это особое состояние души, когда вдыхается «божья ис-

кра» или наполняется энергией процесс созидания. Вдохновение – это не только всплеск, но энергетический поток. Оно всегда не сёт с собой незнакомое, свежее – поэтому вдохновение даётся человеку для обновления мира. Теодюль Рибо писал: «Вдохновение резко врывается в сознание, хотя и предполагает предварительную, скрытую работу, часто весьма продолжительную».

Высшими продуктами индивидуальной творческой активности Юнг считал символы. Греческое слово «символ» означает «знак, примета». Эта универсальная категория, отражает специфику образного освоения жизни, т.е. освоения ее с помощью образов, воплощенных в результатах творчества. Именно символами каждый расшифровывает и воплощает свой творческий стиль, на который влияют психические характеристики личности, создающей эти символы. Социальное значение символов исходя из сновного положения идеи Юнга состоит в том, что такие социально значимые и абсолютные символы, выражающие состояние духа, мировосприятие и феномены эпохи, а, возможно, и человечества вообще – способна создавать только фантазия гениально одаренного человека. Поэтому одним из основных критериев выдающегося творческого дара (особенно в искусстве) Юнг считал такое творение, которое «поднялось неизмеримо выше сферы личной жизни и говорило из духа...».

Придерживаясь точки зрения, что личностный аспект творчества является его ограничением, Юнг полагал – только надличностное начало возводит творение в ряд выдающихся. «Лишь то творение становится событием для человечества, которое выходит за границы личного опыта, тогда оно становится выражением коллективного человека, а художник – это он и есть» .

Великие открытия поднимаются высоко за пределы традиционных идей. Но чтобы попасть в эту запредельную сферу нужен спонтанный процесс «за гранью» обычного, иногда доходя до той границы, где царит ненормальность. Только истинный мятёж является творческим. Только поединок спонтанности против косности стереотипов несет в себе гармонию созидания.

Творчество является непредсказуемым, загадочным, непостижимым путем, оно не зависит от воли человека. Можно предположить, что в основе творческого гения лежит – «Сверхсознание». Это сверхчувственное восприятие может приобретать способность развиваться вплоть до подключения к «Космосу». Последователи «интра-йоги» считают, что «на определённом уровне самоуглубления сознание приобретает способность мыслить, не прибегая к помощи мозга... Человек, не сумевший оторваться от логически последовательного мышления, подобен путешественнику, пешком изучающему город. Совсем иначе изучает тот же город человек, летящий над ним на вертолётё». Объясняя тот факт, что некоторые творческие открытия приходят в сознание человека как бы из вне, «интра-йога» трактует: «Потоки ментальной информации, как и индивидуально-личностные мысли, движутся в ментальном мире, переходя от одних групп личностей к другим...».

Эмпирическое исследование 3

Мы просили музыкантов-исполнителей нарисовать метафоры тела, души и их взаимодействия с музыкой во время исполнения. Инструкция была следующей: «Нарисуйте рисунок, изображающий состояние вашего «Тела» и «Души» в момент, когда вы находитесь на сцене. Вы «поймали состояние кайфа». Опишите это состояние».

Испытуемыми были студенты вузов искусства – Российской академии музыки им. Гнесиных, Московской консерватории им. П.И.Чайковского, Берлинского института искусств, Пермского государственного института культуры и искусства, а также молодые музыканты-исполнители эстрадно-джазового колледжа «Консорт» и Школы для одаренных музыкантов в Берлине. Всего в экспериментах приняло участие 75 человек.

Протокол Кристины Дауэнхауэр (12 лет)

перед выступлением: в животе много бабочек, очень щекочут, они высоко взлетают, перемешиваются между собой.

Тело: бабочки в животе

Душа: Земля(мир)

во время выступления: 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 стаёт всё больше и больше. С последним аккордом пузырик заполняет всё моё тело. И, в конце-концов, я стою свободная в целом мире.

Тело: бабочки в животе очень взволнованы

Душа: воздушный пузырик под сердцем

после выступления: в животе слабость, всё тело слабое. Хочется только расслабиться. Состояние облегчения, т.к. всё хорошо прошло.

Тело: слабое

Душа: расслабление, раскрытая Земля, раскрытое сердце

Из протокола Инны Гилмор.

Аспирантка Московской консерватории.

Я понимаю, о чем вы говорите. Когда я первый раз такое испытала, то это было абсолютное потрясение. Мне было тогда 26 лет. Мы играли сонату Франка. И 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 правда – то ты находишься в зоне правды. Это медитация. Я думаю, этому можно научиться. Если ты это испытал не раз, то ты можешь научиться входить в это состояние. 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.

Во время исполнения часто отмечались особенности взаимодействия тела и души со слушателями или зрителями, которые также можно классифицировать следующим образом:

✓ доминирование над зрителем, властвование. «Ощущаешь власть над залом. В любой момент ты заставляешь их делать, что захочешь».

✓ желание понравиться, завоевать симпатии. «Хочу, чтоб зритель запомнил, хочу как-то выделиться из всех»

✓ взаимодействие со зрителем, обмен энергией. «Чувство отдачи из зала». «Хочу передать зрителю всю энергетику».

✓ взаимодействие со зрителем, «заражение» эмоциями, переживаниями.

«Я радуюсь и радуется зритель

Мне страшно, но ему страшней

Мы в новую вошли обитель

За миг один дотронулись до жизни всей»

(из протоколов студентов Пермского института культуры и искусства).

Резюмируя ответы можно сделать следующие выводы:

- Хорошее физическое самочувствие, ощущение здоровья, спонсирует телу необходимую силу, мобильность и контроль над ним. «Если на душе плохо, то тело может всё равно блистать и выглядеть уверенно. А если телу плохо, то и душа не может радоваться».

- 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.

- Эмоциональная подготовка связана с полным «погружением в исполнение». Довериться своим чувствам, полностью отдаться переживаниям, пережить момент эмоционального парения. Реализовать своё «я», создать особую атмосферу воздействия на слушателей, увести их за собой из реального мира в мир своих фантазий.

• Концентрация внимания на настоящем моменте, переживание присутствия. 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.

Сурат-Шабт-Йога

Сурат-Шабт-Йога – йога Света и Звука. Акцент в этом учении явно смещен в сторону духовности. Душа – это «жизненный принцип и коренная причина в основе всего, ибо ничто не может появиться без нее». Душа ищет свою сущность в «мощном водовороте мира». Нужно учиться чувствовать сердцевину своей души и возможности слияния своей души с «Высшей Душой в сокровенных глубинах внутри». Через внутренний опыт, через самопознание человек может понять сущность мира. Сурат-Шабт-Йога, или Йога Звукового Потока заключается в настройке души на духовный поток. Эти идеи явились концентрацией духовных учений западных и восточных философов.

Сократ называл музыкантами тех, кто от чувственно воспринятых гармоний переходит к гармониям сверхчувственным, умопостигаемым и к их пропорциям.

Немецкий философ Ф.Шеллинг в своей «Философии искусства» 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 семи-струнной 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» (9, с.206-207). 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» (9, 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» (9, с.208).

Основные положения Сурат-Шабт-Йоги 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» (10, с.68).

Николай и Елена Рерих проповедуют новый путь человечества – к свету, к идеалу, основываясь на учении Агни-Йоги, которая легла в основу Сурат-Шабт-Йоги. Рерихи 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.

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 светоносной 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. **Община. 42***

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» (4, с. 90).

*«Можно привыкнуть пользоваться искусством как конденсацией сил. Не только возвышение деятельности, но и обострение сил даёт произведение красоты. Но это положение нужно принять сознательно и научиться пользоваться эманациями творчества». **Община. 224***

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.

Если рассматривать человека в единстве его тела и души как принимающую и пере-рабатывающую 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.



В Индии религия и музыка переплетены теснейшим образом. Мифологические тексты вкладывают вину (чисто индийский инструмент) в руки Сарасвати, которая является одновременно богиней искусства, знания и мудрости. Сарасвати осуществляет брак неба и земли, именно она созидает небесный Брачный Чертог — Чертог спасения и вечного блаженства.

И что самое интересное – в индийской музыкальной традиции осталась ориентировка на внутренний мир музыканта, на поиск личного центра (энергетического и смыслового), на фиксацию этого центра с последующим расширением. Задача музыканта – найти звуковое равновесие между своим Я и Вселенной. 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»; сердцевины, 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» (8, с.61).

Подводя итоги можно сказать, что проблема «психической энергии» требует комплексных исследований, которые учитывают как физический, так и психический уровни. Кроме того, важно учитывать тот факт, что есть индивидуальные различия, которые определяют характер работы с психической энергией. Эти данные необходимо использовать при подготовке артистов, раскрытия потенциала, а также они могут быть полезны для анализа и оценки исполнительского искусства.

«Все успехи великих и знаменитых людей являются в действительности лишь следствием блестящего использования ими своей силы воли, силы личного магнетизма, заключенного в

них самих» (6, с.5), - написал французский физиолог и психолог Шарль Рише более ста лет назад. Проблема психической энергии человека и возможности ею управлять – суть всех духовных практик. Поиски продолжаются. Слишком неуловим объект исследования, слишком он пугает ученых, привыкших к работе с физической, а не психической реальностью. Космические законы физики света и звука, по-видимому, наиболее близки к законам духа и конкретных проявлений его в человеке, к переходу физической энергии в психическую. Вероятно, психология в своем развитии скоро пойдет именно по этому пути.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Surat Shabt Yoga and Psycosmology. М., IIDP, 2012
2. Нагибина Н.Л., Масленникова А.В. Психология искусства. Музыка. М., IIDP, 2011.
3. Нагибина Н.Л., Масленникова А.В., Дауэнхауэр И. Психологический потенциал личности: проблемы исследования энергетики артиста / Міжнародна науково-практична конференція «Культурно-історичний та соціально-психологічний потенціал особистості в умовах трансформаційних змін у суспільстві», Одесса, 16-17 сентября 2011
4. Рерих Н. Путь жизни. М., 1990
5. Рерих Н. Цветы Мории. М., 1988.
6. Рише Ш. Гипнотизм и внушение. С-Пб., 1911.
7. Сеницын Е., Сеницына О. Тайна творчества гениев. Новосибирск, 2004.
8. Шейла Дхар. Музыка хиндустани — проникновение во внутреннюю суть / Индия. М., 1987.
9. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966.
10. Штайнер Р. Сущность цвета и тайна радуги. М., 2009
11. Шувалов А.В. Безумные грани таланта М., 1999.
12. Юнг К. Г. Психологические типы. М., 2006.

Заключение

Пришло время подвести итоги. Проблемы, которые были поставлены в рамках конференции, получили свое интересное решение.

Связь особенностей авторского стиля с психическими свойствами композитора наглядно выступила в анализе творчества Бетховена, Мусоргского, Шостаковича, Скрябина, Рахманинова, Шенберга и других. Продолжением психологической детализации характеристик личности и художественного творчества стал анализ двух стилистически оригинальных художников Дали и Ван Гога. Исследование И.И. Ильева стало неким итогом темы «Психотип и творческий стиль». Здесь проблема творчества представлена в сопоставительном анализе авторских классификаций Роберта Стернберга и Психосмологии.

Методологические проблемы исследования музыкального языка решены в оригинальных авторских вариантах. Междисциплинарный подход, в котором психология, музыка, математика, искусствознание слились в единый аккорд, представлен работами Н.Б.Зубаревой, Ю.Г.Подоплеловой, А.А.Хомена. Открыты новые пути, по которым, вероятно, пойдут следующие поколения исследователей.

Анализ ситуации в арт-терапии, представленный работами И.В. Быковой, Е.Н.Горбуновой и Е.А.Лободинской, дополняется новыми психокоррекционными арт-технологиями. Методы, разрабатываемые И.В.Грековым, Н.Л.Нагибиной, Ж.И.Намазбаевой, Г.Б.Ниетбаевой, раздвигают границы личности, конкретную психику помещают в пространство Вселенной, которая зашифрована в графических и звуковых символах.

Как воспитать творческую личность? Можно ли обучать творчеству? Как диагностировать творческие способности и как их развивать? Эти и другие вопросы находят свое решение в докладах на секции «Особенности воспитания и обучения творческой личности». Авторы из России, Германии, Казахстана обсуждают и решают вопросы самореализации личности в творчестве. Дискутируя о возможных путях построения оптимальных траекторий развития творческого человека, авторы предлагают оригинальные программы личностно-ориентированного обучения.

Международная научная интернет-конференция «Психология и искусствознание: исследование творчества и творческой личности» вызвала самый широкий интерес как ученых, так и практиков. Поставлены новые проблемы, предложены оригинальные решения. Продолжение следует...

Доктор психологических наук, профессор Н.Л.Нагибина

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Психология и искусствоведение:
исследование творчества и творческой личности.
Материалы международной конференции

Верстка и дизайн *М.Л.Нагибин*

Подписано в печать 27.12.12. Формат 60x84 1/16.

Печ. л. 18,25. Тираж 500 экз. Заказ № 47

Адрес: 111395, Москва, ул.Юности, 5