

Воропаев Е. П., кандидат психологических наук, доцент ХНУИ  
имени И. П. Котляревского

УДК 159.94

## Психологические трактовки стандартной ситуации из музыкально-педагогической практики <sup>1</sup>

*В работе рассматриваются психофизиологические механизмы, которые недостаточно изучены в современной педагогике искусств. Показано, что правильное выполнение исполнительского приема не обязательно сопровождается адекватным переживанием и наоборот. То есть, психофизическое взаимодействие для исполнителя становится отдельной задачей. Отмечено что освоение исполнительских приёмов вне связи с решением учеником конкретных художественных задач остаётся одной из основных проблем современного художественного обучения и воспитания.*

**Ключевые слова:** *артистизм, психофизическое совершенствование, художественное воспитание, психология и педагогика искусств, артистическая деятельность, психофизическая проблема.*

*The article covers psychophysiological mechanisms used by musicians and theater artists that are not sufficiently studied in modern arts education. It shows that a correct exercise of a performance task is not necessarily being accompanied by an adequate feeling and vice versa. The mind-body interaction is therefore becoming a separate task for the performer. The success of a musician or actor depends in many respects on the harmony between his body and mind. A discordance between them results in at least two negative consequences: a disconnection between the artistic image and the movement representing it; also it can result in evolvment of professional diseases as automatic performances are not the best solution to the multiplex and difficult tasks of an interpreter.*

**Keywords:** *artistry, psychophysical improvement, art training, psychology and education of arts, artistic activity, mind-body problem.*

### Постановка проблемы

Известно, что задача артиста – это воплощение художественного образа средствами искусства, другими словами, материализация идеальных объектов. Композитор и музыкант выражает образ через

звук, актёр – через действие на сцене, танцор – посредством пластики, живописец – с помощью цвета и линии... И часто приходится слышать сетования творцов: как порой прихотлив и мучителен этот процесс и *насколько далёк материализованной слепок от оригинала, навеянного вдохновением*, наитием, внутренним видением. Актерам известен эффект второго после премьеры спектакля: еще вчера, на премьере, зал рукоплескал, а сегодня – равнодушный прием, хотя, казалось бы, ничего не изменилось! Но публика спешит в раздевалку, сценическое таинство расстроено... А вот пушкинский Сальери, просматривая плоды своего вдохновенного творчества – жжет их. То, что казалось шедевром в горячке вдохновения – оказалось банальностью.

Стало быть, в художественном творчестве дистанция между психическим и физическим так далека, а их связь столь прихотлива, что разрушается привычное в жизни соответствие психических процессов физиологическим: так, в идеомоторном акте представление о действии рождает реальное действие, а причиненная телу боль переживается как страдание. В сценической же практике порой доходит до курьезов: известный герой Патрика Зюскинда, контрабасист, признаётся, что наиболее острым сознательным желанием оркестрантов может быть не воплощение замысла автора, а демонстрация непослушания дирижёру. То же самое — в фильме Феллини «Репетиция оркестра»: музыканты сознательно вредят маэстро. А оркестрант из картины «Призрак замка Моррисвиль» вообще весь спектакль читает детектив, что, кстати, не мешает исполнению. Значит, художественный эффект создается не благодаря сознательным усилиям музыкантов, а вопреки им, или, в силу профессионального автоматизма, так сказать, «по привычке». А значит, восторги слушателей, находящихся в таком исполнении бездну смысла – не резонируют с переживаниями самих исполнителей, которых в данной ситуации можно сравнить с живой грампластинкой. Последние делают на сцене все необходимое, чтобы восторжествовал замысел автора, но сами бесчувственны к нему. Психофизическая связь между движением, звуком и адекватным образом у оркестрантов не установлена, хотя слушатель этого не знает: он слышит вдохновенные звуки и сам растворен в магии искусства. Или такой пример: на сцене – музыкант, которого «натаскали» на результат, он есть подобие механического пианино или современного компьютерного секвенсора, но игра его, тем ни менее, убе-

дительно, публика верит происходящему и кто-то переживает катарсис, в то время как исполнитель всего лишь выполняет инструкции своего учителя. Сознание его, безусловно, бодрствует, но его содержание – не вдохновенное содержание опуса, а ремесленный его подтекст: счет, динамика, артикуляция, агогика и пр. «анатомия» произведения, не одухотворенная, не прочувствованная им.

Известно также, что тайный (а порой и слишком явный) мотив многих исполнителей – снискать аплодисменты публики. Что не мешает им «параллельно» воплощать и, порой, глубокие смыслы, заложенные в исполняемом произведении, не смотря на то, что обе мотивации буквально разрывают его на части, поскольку они находятся в оппозиции. Об этом, в частности, говорит британский психолог, актер и режиссер Гленн Вильсон в своей работе «Таланты и поклонники» [2, с. 331]. Кроме того, этот исследователь, раскрывая профессиональные тайны деятелей искусств, утверждает, что *разрыв между действием и выражаемым им образом является одним из фундаментальных принципов сценической деятельности!* Объясняется это просто: ведь если бы актер каждый вечер в течение многих лет испытывал все страсти Отелло в полной мере, то такое напряжение просто убило бы его. Искренность переживания хороша раз-другой на стадии читки роли и на первой репетиции – утверждает ученый. А к моменту премьеры актер достигает способности почти хладнокровно следовать продуманной манере исполнения [там же, 117]. Таким образом, гармония между образом и его материализацией иллюзорна. Артист лишь делает вид, что перевоплощается, а на самом деле – лишь формально воссоздает канву поведения героя. В то же время он каким-то образом отдает себе отчет в том, что его игра передает именно то, что хотел автор, иначе обман быстро раскроется и представление закончится провалом. Значит, как-то связь между психическим и физиологическим все же осуществляется?

Попробуем разобраться в поставленных вопросах, поскольку это может обогатить педагогическую практику, а также открывает пути совершенствования мастерства любого артиста, служителя муз.

**Целью исследования** станет поиск психологических подходов к решению проблем взаимосвязи технических и художественных аспектов художественного творчества.

## Материалы исследования

Проблемами взаимосвязи психического и физического занимаются многие отечественные и зарубежные философы, психологи, физиологи. Но, к сожалению, исследователи закономерностей художественного творчества редко обращаются к ним. Хотя, казалось бы, именно механизмы взаимного перехода художественного образа и его материального отражения должны вызывать у них горячий интерес. Проследим этапы такого перехода на примере музыкального творчества. Поначалу автор, подражая жизни (как утверждают философы, раскрывая смысл мимесиса), рождает художественный образ:

На всякий звук

Свой отклик в воздухе пустом

Родишь ты вдруг (А.С. Пушкин, «Эхо»).

Далее он материализует в звуках свой замысел, овеществляя при этом «плоды мечты», и используя *тезаурус*, то есть особый музыкальный язык, а котором тональности, аккорды, гармонические последовательности и мелодические интонации предназначены для выражения идеальных объектов, имеющих художественную природу; далее эти звуки должны пройти повторную кодировку – уже в нотные знаки; читая их, будущий исполнитель опуса слышит (и / или извлекает) звуки, с их помощью заново моделируя образ, навеявший эти мелодии, гармонии и ритмы композитору; также он интерпретирует их, внося свое понимание в изначальный замысел, вдохновивший автора. Далее, в концертной ситуации слушатель воспринимает звуки, которые рождает исполнитель и уже, в свою очередь, выстраивает художественный образ, который, пройдя через такое обилие перекодировок, тем ни менее, видимо, во многом соответствует тому содержанию, который вкладывал в произведение сам автор (*Подобную картину рисует Л. Дорфман в работе «Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования» : параграфы «художественное» и «Психическое – в художественном, художественное – в психическом» - Е.В., добавлено после публикации*).

Чтобы яснее представлять существо этих перекодировок, проанализируем рядовой случай, взятый из музыкальной педагогики. Маэстро, слушая неуклюжую игру ученика, просит его: «Будь добр, сделай так, чтобы в твоей игре было больше воздуха и легкости: ведь это произведение передаёт тонкие чувства лирического героя, погру-

женного в состоянии раздумья и светлой печали». Ученик играет вновь, видно, что старается. Тем ни менее педагог морщится и произносит: «Педадь короче, бас глубже, левой рукой не громыхай, а концы фраз в мелодии не стреляй, как из ружья!». Ученик опять играет, после чего педагог удовлетворенно отмечает: «Вот теперь хорошо».

Что же произошло? Поначалу педагог предложил воплотить формулу: «художественный образ → его материальное воплощение». Этот прием хорошо работает с «музыкальными» учениками, легко перевоплощающимися, эмоциональными, суггестивно одаренными. Так сочиняет автор в состоянии вдохновения: достаточно вспомнить «Осень» Пушкина:

И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута – и стихи свободно потекут.

Вильсон также полагает, что сценическому творчеству присуща некоторая одержимость: актер не может выйти из-под влияния роли, продолжая действовать соответственно ее логике и после окончания спектакля (психолог называет это состояние «хунган») [2]; эту же идею можно найти у Ницше, говорившего о том, что творец – это «мундштук потусторонних императивов», посредник, пишущий «под диктовку» сверхъестественных сил. В русскоязычной психологии подобные идеи высказывает В. Дружинин: он утверждает, что художник работает в измененном состоянии сознания, образы приходят к автору «из ниоткуда» и как бы сами ложатся на бумагу [9, с. 437].

Возвращаясь к нашему ученику, мы видим: он не справился с поставленным заданием. Тогда учитель предложил иную схему: абстрагируясь от тонких психологических смыслов, он решил исполнительскую проблему на механическом уровне, предлагая выполнение некоторых двигательных задач. Конечно, выполнение их также требовали от ученика присутствия сознания, но качество психологической составляющей здесь совершенно иное. Успешные действия ученика сопоставимы здесь с результатами дрессуры. Учитывая, что музыканта учат, порой, более 15 лет, можно понять грустную педагогическую шутку, что за это время можно даже медведя научить музицированию (или, скажем, обезьяну Келера, демонстрирующую творческие навыки). Обратим внимание, что результат действий оценивает-

ся педагогом как удовлетворительный, то есть, художественный образ построен. Но, скорее всего, его красоты не становятся содержанием сознания ученика, хотя, казалось бы, что все действия, которые соответствуют его проявлению (в частности, в сознании учителя) – произведены.

Думается, этот такой педагогический «успех» является психологическим поражением маэстро. Возможно, с годами ученик «прорастает» и наполнит свою интерпретацию чувствами и смыслами. Но «нельзя играть, как дрессированная птица, исполнение должно идти от души» – утверждал еще Ф.Э. Бах [цит. по: 8, с. 48]. Скажем так: перекодировка идеального в материальное в данном случае не состоялось, или качество этой перекодировки не соответствующее. Вместо воплощения художественного образа мы видим реализацию пошаговой инструкции, с чем мог бы справиться и компьютер.

Нарисованную картину полезно рассмотреть с точки зрения Н. Бернштейна – автора хорошо известной теории уровней организации движения [1]. Думается, что в случае с механическим исполнением произведения на сцене можно говорить о работе уровня D, который, по мнению ученого, обуславливает возникновение первых осмысленных действий. Виды движений и действий этого уровня: самообслуживание в широком смысле, все предметные, трудовые и производственные действия, а также спортивные игры. Подчеркнем: балерина, исполняющая сложнейшие па – пребывает на более высоком уровне организации движения. В отличие от спортсменки, мастерски исполняющей движения, подобные балетным, *танцовщица еще выражает художественный образ, то есть ее движения должны быть одухотворенными*: они призваны выражать не только пластику, но и внутренний мир героини – Кармен, Одетты, Коппелии... Бернштейн полагал, что действия, которые основываются на образном мышлении, а также связанные с пониманием речи, письменным и устным выражением своих мыслей – управляются уже уровнем E. По мнению ученого, этот уровень наименее изучен, возможно, это даже не один, а несколько различных уровней. Видимо, именно этот уровень «усечен» у ученика из предложенного выше примера.

Рассматриваемую ситуацию интересно сравнить с моделью, предложенную А. Корниенко в работе [7]. Исследователь предлагает вариант решения психофизиологической проблемы, основанный на

определении психики как свойства мозга получать знания о ближайшем будущем объектов и явлений действительности. Напомним, что психофизиологическую проблему обычно рассматривают как частный случай проблемы психофизической; на протяжении многих веков ее неоднократно признавали либо трудноразрешимой, либо вообще неразрешимой для науки. Корниенко предлагает физиологические процессы, протекающие в мозгу и обеспечивающих отражение «настоящего», назвать простыми, а более сложные физиологические процессы, протекание которых обеспечивает получение знаний о ближайшем будущем этого настоящего – сложными. Тогда эти последние, полагает ученый, и соответствуют понятию «психика» или имеют психические свойства. Переходя опять к картине «неодухотворенного» механического исполнения (следует признать условность такого определения, поскольку в жизни даже самый немзыкальный исполнитель все же в известной степени «проживает» свою интерпретацию), предположим, что такая игра может быть приравнена к «простому физиологическому процессу» по Корниенко. То есть, исполнитель делает «что нужно», но, по-видимому, смутно представляет, что получится в результате его виртуозных усилий. «Одухотворенная» же игра будет сложным процессом. Действительно, ведь кроме исполнения многочисленных рекомендаций, написанных в нотах, нужно еще передать «логику чувства», разворачивающуюся в опусе, воссоздать драму идей и мотивов, лежащую в основе произведения (с учетом его стилевых особенностей, присущих эпохе, в которой жил ее автор, его национальную принадлежность, пр.). А значит надо держать в голове прошлое, настоящее и будущее художественного переживания, добиваясь его правдоподобного разворачивания. Кроме того, следует анализировать: как воспринимает интерпретацию зритель, стараться наладить общение с ним, предчувствуя его реакции...

Исходя из сказанного, можно заключить, что для оценки качества работы артиста важно: с каких уровней по Бернштейну исходят сигналы, управляющие исполнением произведения. Или, по Корниенко: анализируемая интерпретация является *простым физиологическим процессом*, или *сложным*, имеющим *психологические свойства*? Тогда автоматическую активность артиста лучше трактовать как связь физического с физическим, редукция идеального к материальному. О такой редукции говорит, в частности, Ю. Гиппенрейтер в [5],

утверждая, что все процессы материальны, но они выступают в двух резко различающихся качествах, или формах: в субъективной (прежде всего в виде явлений, или фактов, сознания) и в объективной (в виде биохимических, электрических и других процессов в мозговом веществе). Это не решает, по мнению Гиппенрейтер, психофизиологическую проблему, поскольку «все равно существует два рода явлений, или два непрерывных потока: поток сознания и поток физиологических процессов» [там же, с. 52]. Зато такая *редукция*, думается, хорошо описывает картину, представленную выше, когда ученик почти автоматически исполняет произведение, и хотя при этом создается впечатление, что он находится «в образе», на самом деле, на сцене лишь исполняются предписания автора и педагога.

Кажется, что где-то здесь можно усмотреть тот «зазор» между физическим и психическим, из-за которого психофизиологическая проблема выливается в бесконечный спор. Вероятно, когда речь идет о сложных формах отражения действительности, о тонких проявлениях человеческого духа, связь между психическим и физическим настолько усложняется, что может допускать самые различные трактовки, касающиеся ее природы. Допустим, возвращаясь к анализируемому примеру, укажем, что у ученика недостаточно культуры, в том числе культуры движения, что и обуславливает его нечувствительность к сложным художественным образам. Можно возразить: но почему один и тот же исполнитель, играя программу, хорошо подготовленную, может демонстрировать как вдохновенную, так и совершенно бездарную игру? Примеров история предоставляет предостаточно. Причина этого — влияние публики, капризные внутренние состояния и настроения артиста, помогающие или мешающие исполнению, воздействие погоды, другие детерминанты. А можно пойти и по радикальному пути, и, опираясь на закон сохранения энергии, *вообще отрицать наличие связи между телом и душой*, как это делают некоторые исследователи: ведь «если бы материальные процессы вызывались идеальной, психической, причиной, то это означало бы возникновение энергии из ничего. Наоборот, превращение материального процесса в психический (нематериальный) означало бы исчезновение энергии» — полагает Гиппенрейтер, разворачивая точку зрения сторонников психофизического параллелизма [там же, с. 225].



Художник, тем ни менее, стихийно верит в целостность души и тела, каждый день (с меньшим или большим успехом) реализуя их связь. Проблему эту ставил еще Дени Дидро, анализируя в своем «Парадоксе об актере» игру обдуманную, опирающуюся на знание природы человека — и интуитивную игру «нутром», в которой много спонтанности, но мало продуманности: «Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто — вне себя: эта власть — привилегия того, кто владеет собой» [6]. Это можно трактовать следующим образом: «играющий нутром» управляет своей игрой с психологического уровня E по Бернштейну, хоть и делает это по-любительски. Тогда «обдуманная игра» может быть интерпретирована или как движения «механической птицы» (выше было показано, как «отстраненно» артист играет страсти Отелло), то есть с уровня D; или как высокое мастерство исполнителя, который, выстраивая технику своих движений, при этом еще контролирует результаты создаваемой иллюзии, «вживаясь» и в содержательную сферу произведения, донося до зрителя художественный образ. Конечно же, такая деятельность управляется с уровня E. Аналогично — в театральном творчестве тоже можно выделить два подобных подхода. Вильсон обозначает их как художественный и технический (в русскоязычной литературе — «театр переживания» и «театр представления»). Основное различие между этими двумя школами исполнительского мастерства состоит в том, играет ли актер «изнутри — наружу» или «снаружи — вовнутрь», то есть «вживается» ли он в роль или проецирует себя на аудиторию, рассматривая роль главным образом с точки зрения публики. В последнем случае, «Если актер способен притвориться искренним — он состоялся» [2, с. 111].

Сложную «составную» технику сочинения раскрывает Пушкин в письме Раевскому, написанному в июле 1825 года. Анализируя свою работу над «Борисом Годуновым», поэт говорит: «Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов». Другими словами, одни эпизоды сочиняются с помощью техники, ремесла, в опоре на известные закономерности, каноны творчества; другие же требуют от автора или погружения в интенсивные переживания, или — выступления, измененного состояния сознания. Последнее — «вдохновен-

ное» управление творческим процессом, видимо, происходит уже не с уровня E, а предполагает существование сверхсознательного этажа управления «F». Термин «сверхсознательное» часто употребляли в своих работах П. Симонов, П. Ершов, соотнося его с проявлениями творческой интуиции [10]. Выделяя признаки творческого акта, Дружинин также говорит о его спонтанности, невозможности контроля со стороны воли и разума [9, с. 438]. О своеобразном «выходе» за пределы собственной личности и рассудочности во все времена твердили служители муз.

Итак, технически верное исполнение может рождать адекватный художественный образ, правильное внутреннее состояние, соответствующее замыслу автора – вплоть до катарсического потрясения слушателя и самого исполнителя, перенесения их в «иные миры», наполненные блаженством и светом. Описания таких состояний можно найти в художественной литературе (Л. Толстой «Крейцерова соната», О. Генри «Фараон и хорал», Б. Окуджава «Музыка», А. Величанский «Под музыку Вивальди» ...). И наоборот: творческий «фонтан», вдохновенный порыв, плоды работы воображения, двигаясь «изнутри – наружу», рождают адекватные им средства выразительности. Стало быть, художник в своей деятельности всегда исходит из наличия психофизиологической связи; более того, это один из ключевых механизмов его творчества. Эта позиция вступает в конфликт с научными теориями, которые ее отрицают, например, с психофизиологическим параллелизмом, упоминаемым выше. Также *артист будет против утверждения о нерасчлененности сознания и мозга*, поскольку, как было показано выше, психическое и физическое обнаруживает в художественной деятельности некоторую свободу друг от друга.

Вернемся же к игре «нутром», описанной Дидро. Выше было высказано предположение, что исполнитель здесь находится на уровне E по Бернштейну. Его деятельность координируется смыслами, которые объединены не предметами, а отвлеченным заданием или замыслом. При этом планомерность и продуманность, профессиональная отточенность движений, характерная для уровня D, могут отойти на второй план: «Не ждите от них никакой цельности; игра их то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то плоска, то возвышенна. Завтра они провалят место, в котором блистали сегодня, зато они

блеснут там, где провалились накануне» [6]. Это может означать следующее: такая игра слабо опирается на «фоны» (автоматизмы) из более низких уровней по Бернштейну (А, В, С, D). Здесь мы сталкиваемся с «зазором» между психическим и физическим: сложный образ не всегда найдет свое адекватное выражение в пластике. Об этом же говорит автор «Музыкальной психологии», В. Петрушин: «слуховой образ, за который так ратуют некоторые музыканты-педагоги, являясь продуктом высших органов психики, не может сам по себе привести к наиболее точным исполнительским движениям, так как он направляет главным образом, смысловую сторону и не может отвечать за тонкие целенаправленные движения» [8, с. 53]. Исходя из сказанного, назовем исполнителя, играющего «нутром» (по Дидро) – любителем. Тогда профессионал – это «актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образу, воображением, памятью, — будет одинаков на всех представлениях, всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове; нет в его декламации ни однообразия, ни диссонансов» [6]. Его деятельность управляется сложнейшими идеалами из уровня E по Бернштейну; в то же время, его мастерство зиждется на владении «фонами» из нижележащих этажей. Другое дело, учитывая, что «специалист подобен флюсу: полнота его односторонняя» можно допустить скатывание такого профи на эти уровни при утери связи с этажом E. Это может произойти, если ему, допустим поручают роль, не соответствующую его амплуа, что требует выработки новых психофизических связей, порой, мучительного складывания переживания из «кирпичиков» физических действий.

Пожалуй, на этом следует остановиться и перейти к следующему разделу, формулируя итоги статьи, поскольку, как видно, поднятые проблемы потребуют более обстоятельного рассмотрения.

### **Выводы и перспективы дальнейших исследований**

Итак, взаимосвязь между психическим и физическим у художника может осуществляться по-разному. Во-первых, это *школярская игра*: старательный ученик, не вкладывая в исполнение художественного содержания, производит действия, которые окружающие трактуют как адекватное исполнение. При этом уровни, лежащие выше уровня D (по Бернштейну [1]), могут быть задействованы лишь ча-

стично: играет «дрессированная птица» (по Ф.Э. Баху). В крайних случаях, когда музыкант играет автоматически и при этом читает книжку, можно утверждать, что процесс исполнения зиждется не на взаимодействии идеального с материальным, а связывает материальное с материальным же (по Корниенко [7]). Такое исполнение описывается формулой физический стимул – физическая реакция. Это опускает «с небес на землю» некоторые образцы артистической деятельности и указывает, в частности, на серьезные недостатки в педагогике искусств.

Следующую разновидность взаимосвязи была названа выше *любительской*. Уровень Е (по Бернштейну) руководит интерпретацией, которая разворачивается как художественно незрелое, прихотливое и изменчивое действие, подверженное внезапным провалам и взлетам. Причины этого – недостаточная развитость у музыканта воображения, эмоциональности, неосведомленность относительно замысла автора, разворачиваемого в данном произведении, а также – сознательный выбор играющего. Возможно, он думает, что «выкладываться» на сцене – это значит демонстрировать капризные чувства и манерничать. В рамках отдельной работы следует рассмотреть творческий процесс, который, по-видимому превосходит недостатки этого «любительского» уровня: например, вдохновенный художник в состоянии исступления создает новое произведение. Переменчивость такого процесса проистекает от новизны создаваемого здесь и сейчас материала. Возможно, здесь уместно будет предположить уровни (по Бернштейну), лежащие выше уровня Е и характеризующие управление движением в измененных состояниях сознания (экстаз, воодушевление, творческая одержимость).

И третья разновидность связи: *зрелый мастер, профессионал* играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образу, воображением, памятью. Все рассчитано, изучено, упорядочено в его голове и потому он будет всегда равно совершенен. Говоря метафорически, у такого творца «слезы льются из мозга» (Дидро). У Гиппенрейтер есть выражение, характеризующее деятельность на таком уровне профессионализма: «осталась только музыка, техника ушла». Возможно, именно о такой игре Л. Выготский в работе [4] говорил, что она опирается на «единства высшего порядка», «сплавы психических функций».

Важным следствием из сказанного является то, что использование исполнителем разных вариантов психофизического взаимодействия может стать *проблемой выбора самого исполнителя*. То ли артист воплощает формулу «стимул-реакция», автоматически исполняя распоряжения руководителя (режиссера, дирижера, педагога, автора текста); то ли он увлечен эмоциональным самовыражением; или, вживаясь в замысел автора, он ищет средства его воплощения – чувством, волей, разумом, стремясь овладеть процессом исполнения, находя пути к публике.

Плодотворным представляется дальнейший анализ процессов и этапов художественного творчества с позиции Бернштейна, соотнося эти этапы с уровнями построения движения, предложенными ученым. В частности, выше было показано, что слуховой образ, за который так ратуют некоторые музыканты-педагоги, являясь продуктом высших органов психики, не может сам по себе привести к наиболее точным исполнительским движениям.

Анализируя процесс художественного творчества, можно внести лепту в решение психофизиологической проблемы. Думается, артисту будет близка идея Гиппенрейтер о гипотетическом «едином процессе» жизнедеятельности и его многих составляющих, выходящих за рамки психического и физического [5]. На эту роль, в частности, могут претендовать сверхпсихические (в иной терминологии – «пневматические» [3]) детерминанты художественного творчества: вдохновение, исступление, экстаз, растворение личности в «потусторонних императивах» (Дружинин, Ницше, Платон).

Обращаясь к практическим аспектам и перспективам дальнейших психологических исследований в данном направлении, предположим следующие вопросы. Какова степень механизации допустима в исполнении? Какова природа художественного образа, или: как в нем соотносятся эмоциональные, рассудочные, волевые аспекты? Что значит «представлять образ симультанно» (это часто рекомендуют педагоги, опираясь на тот факт, что Моцарт видел свои будущие произведения единомоментно). Каковы условия адекватной передачи замысла? Как сохранить свою нервную систему от стрессов – ведь глубокое проживание роли может нанести психологическую травму исполнителю. Как сформулировать для себя «сверхсверхзадачу» (по К. Станиславскому) своего творчества? В немного другом ракурсе –

это проблемы соотношения традиций и новаторства, если предположить, что ратование за традиции – это опора на устоявшиеся приемы, а значит, во многом, путь «от приема – к образу», и наоборот. Думается, результаты именно психологических исследований, проведенных в данных направлениях, заинтересуют педагогов искусств, исполнителей, авторов.

### Список литературы

1. *Бернштейн Н. А.* Физиология движений и активность / Н. А. Бернштейн. – М.: Наука, 1990. – 499 с.
2. *Вильсон Гленн.* Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники. Пер. с англ. / Гленн Вильсон. – М.: «Когито - Центр», 2001. – 384 с.
3. *Воропаев Е. П.* Волновые движения в артистической практике / Евгений Воропаев // Образование личности. 2014. № 2. С. 76-86. <http://www.ol-journal.ru/journal/2014-%E2%84%962.html-0>
4. *Выготский Л. С.* К вопросу о психологии художественного творчества актера.: Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 6. Научное наследие / Под ред. М. Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1984. – 432 с.
5. *Гиппенрейтер Ю. Б.* Введение в общую психологию. Курс лекций / Ю. Б. Гиппенрейтер — М.: ЧеРо, 1996. — 352 с.
6. *Дени Дидро.* Парадокс об актёре. // С.С., т. V. Театр и драматургия. Вст. ст. и прим. Д. И. Гачева, пер. Р. И. Линцер, ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. Academia, 1936.
7. *Корниенко А. Ф.* Психофизиологическая проблема и ее решение // Вестник ТГГПУ, 2007. №1(8) С. <http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/C%20313-323.pdf>
8. *Петрушин В. И.* Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – М.: Академический проект; Трикста, – 2008. – 400 с.
9. Психология. Учебник для гуманитарных вузов / Под общ. ред. В. Н. Дружинина. — СПб.: Питер, 2001. — 656 с.
10. *Симонов П. В., Ершов П. М.* Темперамент. Характер. Личность. — Москва: «Наука», 1984. — 161 с. <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st009.shtml>

і Стаття была заново отредактирована перед публикацией на <http://library.by> .  
Исходник : Воропаев Е. В. Психологические трактовки стандартной ситуации  
из музыкально-педагогической практики // Электронный журнал «Общество.  
Культура. Наука. Образование», 2016. Вып. 1 URL: [http://cipv.ru/static.php?  
mode=page\\_626](http://cipv.ru/static.php?mode=page_626) .