

*И. А. Герасимова*

### **Творческое сознание как дисциплинированная спонтанность\***

Согласно теоретико-информационному подходу в эпистемологии, когнитивная способность осознания и осознания у живых существ проявляется прежде всего в актах самосознания, которые обеспечивают управление высшими когнитивными функциями главным образом в виде планов, целей и намерений. Мне представляется, что сознательный контроль за работой элементов и подсистем когнитивной системы может простираться гораздо дальше перечисленного. В своей работе я попытаюсь осветить вопрос о возможностях и границах сознательного контроля сфер когнитивного опыта, которые обыденный ум относит исключительно в зону спонтанности.

Можно ли управлять эмоциями? Переживать или не переживать по своему усмотрению? Трансформировать негативные переживания в позитивные?

Можно ли управлять воображением или даже интуицией? Если да, то возможно ли научить работать с интуицией? Если нет, то стоит ли доверять интуиции?

Можно ли управлять своим телом, отдельными органами, клетками, поддерживая здоровье? Не потреблять бездумно запас жизненных сил, а созидать и пополнять их сознательно?

Ответы на многие из этих вопросов дают духовные практики, в которых учат управлять стихийными силами человеческой природы. Замечу, что успех управления как особой деятельности во многом определяется разумным сочетанием и науки, и искусства — особого мас-

---

\* Исследование проведено при финансовой поддержке РГНФ, грант № 04–03–00311а «Сознание: эволюционные, когнитивные и социокультурные аспекты».

терства, предполагающего талант и опыт. Что же такое искусство управления собой? Прежде всего — контакт сознания с бессознательным, предполагающий их взаимное обогащение и развитие. Анализ творческих процессов убеждает в том, что границы между сознательным и бессознательным подвижны, творчество не знает границ в установлении путей контакта, диалога и даже сотрудничества с бессознательным.

### **Чувства как инструменты творческого сознания**

Если в непосредственном переживании субъект и мысленные репрезентации объекта слиты — в этом состоянии человек сам есть свое переживание, то для рефлексивных актов осознания и познания необходимо выделить объект, его отделить. Познание чувств требует их отделения и трансформацию в форму, пригодную для сознательного освоения, управления и использования в творческих целях. Эти возможности реализуются наиболее явно и полно в литературе и искусстве. Человек создает особый мир эмоциональных образов, воплощая их в произведениях искусства.

Как же творческое сознание осваивает чувственную сторону человеческой природы?

Человек не рождается с развитой гаммой чувств, то или иное конкретное чувство пробуждается и осознается им в его активной жизни в культуре. Эмоциональное отношение к своим современникам, к природе, к миру искусства, к своему труду, к себе становится осознанным благодаря урокам самой жизни, этикету, ритуалам, традициям, образованию. В обыденной жизни человек часто даже просто не задумывается над качеством своих переживаний, но есть сферы творческого труда, где работают с эмоциями как материалом. Прежде всего это литература, сценическое искусство, композиция и музыкальное исполнительство. Здесь эмоциональные образы не спонтанно-наивно переживаются, а сознательно создаются, спонтанно-профессионально изображаются и передаются.

Актер живет жизнью сцены во время спектакля, но правда сцены не совпадает с правдой жизни. Искусство исчезнет, художественное воздействие не состоится, если актер станет выражать чувства так, как это переживается им в реальных жизненных ситуациях. Эта ситуация описана в романе Сомерсета Моэма «Театр». Героиня — кумир публики, талантливая актриса Джулия Ламберт, переживая реальный разрыв с возлюбленным, выразила свое горе на сцене. Ее эмоции вышли из нее, она чувствовала, а не играла, позабыв о завете

своего первого учителя: «*Казаться естественной и играть правдиво*». Ей казалось, что она с таким вдохновением и эмоциональным накалом никогда еще не играла. Зал должен был быть побежден, но все чувствовали фальшь. Исполнение было откровенно натуралистичным и вызвало бурю негодования<sup>1</sup>.

Какими качествами должна обладать когнитивная система и сознание в творческом труде актера или исполнителя? Умение управлять в сознании заложено генетически, но способность осознания и контроля пробуждается только в активном опыте переживания и действия. В работе творческой личности сознание осваивает мир чувств и переживаний, а затем только может им управлять. В отношении освоения сознанием конкретно-чувственного опыта я бы наметила следующую цепочку: опыт — познание — освоение — свободное творчество. Управляющая функция сознания может реализоваться только тогда, когда сознание-правитель будет знать, чем управляет. Хороший капитан на корабле должен уметь делать все, что делают матросы. Профессиональный дирижер должен уметь играть всех инструментах оркестра. Тот, кто работает с чувствами как материалом, должен их знать, иметь опыт переживания и осознания этого переживания. Опыт переживания человек приобретает либо непосредственно в жизни, либо в творческом процессе, причем логика разворачивания чувства, его динамика зачастую ведет за собой сама. Свидетельств о глубоком вживании (эмпатия) в душевный мир героя среди писателей, художников, музыкантов немало<sup>2</sup>.

Выдающийся отечественный психолог П. М. Якобсон, автор фундаментальных работ по психологии чувств, проводил разграничение между чувствами писателя, художника, композитора и актера: «Для композитора, писателя, живописца переживание “чувств персонажа” (так условно их можно назвать) является произвольным “компонентом” в их творческой работе, помогающим им лучше понять душевный мир изображаемых персонажей, но в малой степени влияющим на самый способ воплощения материала. Иной характер имеют условия работы актера. Целью его искусства является (во всяком случае, в реалистическом направлении) воплощение на сцене образа живого человека с полнотой его чувств, мыслей, желаний и т.д. Актер для убедительности своей игры (чтобы голос звучал взволнованно, взгляд выражал теплоту, нежность, страх, смущение и т.д.) должен не просто испытывать подъем и волнение, но и чувства, близкие его герою, роль которого он исполняет, так как такие переживания (при соблюдении условий, связанных с художественностью исполнения) делают выразительнее его экспрессию»<sup>3</sup>.

Игра не каждого актера выразительна. Познание чувств, путь актера к переживаниям героя сложен, должна быть проделана работа, а бы сказала, сродни работе ученого-исследователя. Якобсон, опираясь на анализ актерской игры, выделяет ряд психологических приемов. 1. Отдельные эмоциональные состояния, присущие герою пьесы, вспоминаются по аналогии с имевшимся в прошлом опытом. 2. «Актер испытывает *последовательность изменяющихся чувств* героя на основе творческой переработки собственных жизненных переживаний, аналогичных по условиям их возникновения обстоятельствам жизни героя в целом. Эти переживания он “переводит” в воображаемые обстоятельства пьесы. Эмоционально роль раскрывается актеру через испытание целостного эмоционального состояния, которое характеризует существо образа. Происходит двоякий в психологическом отношении процесс — “наполнение” роли собственными переживаниями и преобразование собственных переживаний, благодаря роли»<sup>4</sup>. 3. Внутреннее сближение с душевным миром героя достигается путем целеустремленной перестройки эмоциональной организации личности актера.

Во всех перечисленных приемах обязательным компонентом является опора на прошлый опыт. Но что делать, когда этот опыт чрезвычайно бедный? Одна из острых проблем для начинающего актера — ослабление чувствительности к эмоциональному подтексту речи, привычка мыслить рациональными, алгоритмизированными схемами. В результате возникают серьезные проблемы в освоении художественной выразительности речи, как в аспекте голосоречевого выражения, так и в пластическом воплощении образа. Смысл сказанного искажается, а то и вовсе пропадает из-за нечувствительности к невербальной коммуникации. Кемеровский режиссер С.Н.Басалаев разработал интересную методику работы со звуковыми образами — методику освоения «слушания, слышания и воспроизведения» звуков речи. Используя возможности компьютера, начинающему актеру на первых порах предлагается поработать с записями звуков животных из зоопарка. Сначала просто подражая и медленно воспроизводя звуки, а потом включая звуковые образы в творческую работу воображения. Почему животных? Животные более искренни в своих эмоциональных проявлениях, в отличие от рационально-социализированного (я бы сказала — рационально-схематизированного. — И.Г.) современного человека, как считает С.Н.Басалаев<sup>5</sup>.

Я бы согласилась с П.М.Якобсоном в том, что недостаток опыта переживания является серьезным препятствием в освоении роли, но это препятствие не непреодолимо. Актуализация прошлого связана с

работой памяти, а творческое сознание кроме памяти может существенным образом опираться на воображение. Опыт нового чувствования можно пробудить, запустив конструирующее воображение и продуктивное мышление, как это, например, делает С.Н.Басалаев. Есть веские основания для выдвижения когнитивной гипотезы: развитая способность творческого воображения имеет генетические корни, в таком случае следы пережитого можно извлечь из недр индивидуальной генетической памяти, хранящей также отпечатки коллективного бессознательного — архетипы. Таким образом, стоит различать опыт, приобретенный в онтогенезе, и опыт филогенеза, делающий возможным работу способности воображения. (Прирожденным чувством гармонии обладал Шопен, о котором пишут: «Его первые уроки игры на фортепиано уже выявили необычайные способности: знакомясь с принципами гармонии, он как бы вспоминал забытое, а не узнавал что-то в первый раз»<sup>6</sup>).

Работая над собой, актер творит из своей телесности послушный инструмент, чутко реагирующий на замысел и реализацию творческой воли. При этом «Я-образ телесно-эмоционального инструмента» («Я-персонаж») и «Я-образ управителя» (невидимый и скрытый вдохновитель, наблюдатель, судья, корректор, поощритель) находятся на плоскости постоянного силового напряжения. Правитель-сознание должно держать ситуацию под контролем, но дистанционно, уходя в глубину, не выходя на поверхность ясной рефлексии, иначе возникнут затруднения в естественном ходе переживаний и действий. Такое состояние описывают как возможность быть в и над ситуацией одновременно.

Как же осуществляется контроль сознания за эмоциональной сферой вне прямого задействования понятийного логико-рефлексивного мышления?

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим некоторые особенности работы с чувствительностью, чувствами и эмоциональными образами на примере музыкальной деятельности.

Обучение музыканта-исполнителя предполагает раскрытие и развитие необычайно широкого спектра профессиональных способностей. К элементарным музыкальным способностям относят чувство музыкальной высоты, ладовое чувство, чувство ритма и вообще все, что обуславливает возможность полноценного восприятия музыки, пения и музицирования на конкретном инструменте. К сложным музыкальным способностям относят те, которые необходимы для профессиональной деятельности композитора или исполнителя — чувство формы, чувство стиля, музыкальная обучаемость, способность

к импровизации и пр.<sup>7</sup>. Понимание музыки, музыкальной речи связывают с проявлением эмоционально-образного аспекта человека разумного. Совокупность музыкальных способностей объединяют в понятие музыкального интеллекта: «Музыкальность становится способностью понимать музыку как истолкование мира и жизни, как особое свойство мировосприятия, как проявление специфического музыкального интеллекта, сопоставимое с интеллектом в самом широком смысле этого понятия. Здесь среди сущностных — высших — музыкальных способностей называют архитектурный слух, чувство музыкальной логики, способность непосредственно чувствовать «законы безусловной красоты и логической связи ... музыкальной речи» [Асафьев Б.В. — *И.Г.*]<sup>8</sup>.

Двойное бытие человека — в культуре и в природе определяет специфику музыкальных способностей. Музыкальное творчество, взятое в аспекте культуры, не мыслимо без общечеловеческих проявлений умелости, общительности и разумности. Если посмотреть на бытие человека в биологическом аспекте, то музыку с полным правом можно назвать даром человеку со стороны природы: через музыку человек осваивает основополагающие принципы мироздания — ритм и гармонию. Недаром в древних культурах придавали особо важное значение музыкальному воспитанию, да и современная наука подходит к всеобъемлющему изучению ритма и равновесия (гармонии) как организующих и связующих принципов физической природы, социальной истории, совместного труда и индивидуального творчества<sup>9</sup>.

Развитие темпоритмического чувства, музыкального слуха, интонирования, моторно-двигательных навыков и их сочетаний предполагает задействование работы всей иерархии когнитивной системы от извлечения сенсорных данных до мышления, памяти, воли и воображения. Имеются специальные техники повышения физической чувствительности, но вместе с тем и особые приемы формирования эмоционально-образного мышления на основе развитой чувствительности. Например, *«ритм в музыке — категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, шире — образно-поэтическая, художественно-смысловая»*<sup>10</sup>.

Занятия музыкой развивают тончайший мыслительный аппарат, в котором мысль органически соединяется с преображенным чувством. Чувствующее мышление пропитано осознанностью — способностью к мгновенному распознаванию (эмоциональному отклику, ритмическому резонансу), к пониманию сущности ситуации, смысла символа. Расширение управляющих функций сознания достига-

ется за счет обучения расщеплению внимания вовне и вовнутрь, а также развития способности удерживать в поле контроля внешнее и внутреннее одновременно. Например, первостепенно значение для профессионального музыканта имеет *умение слушать себя*, которое предполагает комплексную работу самовосприятия, самооценки и коррекции. Ход исполнения музыкального произведения включает: а) детальное слышание ткани музыкального произведения; б) эмоциональную наполненность игры; в) осознание качества исполнения; г) соответствующую исполнительскую реакцию<sup>11</sup>. Педагоги выделяют две важнейших функции слуха: 1) осознание ясного слухового образа (то, что прозвучало) и сопоставление реального образа с образом-идеалом (того, что хотелось услышать); 2) критическая оценка — отвечает ли прозвучавшее исполнение намерениям исполнителя, если нет, то почему, как исправить и пр.

На занятиях эти качества тренируются медленно и усердно, но на сцене они проявляются в спонтанности мастерства: «Настоящий музыкант, будучи вовлечен своим исполнением, живя в нем, должен *предвидеть возникающие звучания* и в то же время уметь *оценивать* свою игру — уметь слышать себя как бы *со стороны*. Тогда возникает и мгновенная реакция на услышанное. Пальцы и клавиши становятся послушны воле исполнителя, а воображение при этом — максимально творческим. Слух обостряется, чувство накалено до предела и требует полной отдачи в сочетании с точностью художественного выражения». Сознание как самоконтроль, как самообладание — непременное качество концертирующего артиста. Часто в этой связи приводят слова Ф.И.Шаяпина: «Только строгий контроль над собой помогает актеру быть честным и безошибочно убедительным... я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия»<sup>12</sup>.

Что произойдет, если музыкант-исполнитель или актер начнет критически *рассуждать* во время исполнения? Он рискует вовсе выйти из творческого потока исполнения и мгновенно забыть, где он и что он. Совсем не артикулированное логико-вербальное мышление поддерживает исполнение. Освоив чувства до умения свободного управления ими, сознание через чувствующее мышление осуществляет контроль ритмом, пространством, образом-идеалом, логикой понятого и прочувствованного смысла, отточенным автоматизмом двигательной системы, воспитанной пластичностью тела. Все эти невербальные средства могут быть выражены в слове-образе, подобранном термине-понятии, но это уже зацепки, крючки, подсказки, стимуляторы для творческой мысли, работающей с материалом невер-

бальной природы. Контролируя и направляя работу когнитивной системы, сознание может переходить в состояние скрытого наблюдения, созерцая самоконтролирующую работу эмоциональной или двигательной систем. В любой момент сознание может активизироваться и проявить себя в корректирующем импульсе. Я бы сказала, что в творческих состояниях, требующих мобилизации всех сил, поток мыслеобразов или мыслей идет на грани осознаваемого и неосознаваемого. Подобное смещение фокуса сознания в неявный план (субъективно ощущаемый как напряженно-расслабленное полуосознаваемое состояние) стоит отличать от неосознаваемых автоматических, механических процессов, проходящих без концентрации внимания и мысли.

Очевиден факт — спонтанность, естественность и легкость мастера достигаются напряженнейшим предшествующим трудом и самодисциплиной. В образовании и обучении путь к творческой спонтанности через дисциплину более надежный, чем позволение изначальной вольной спонтанности при незрелости у ученика самоорганизующего начала. Например, авторитетные педагоги рекомендуют рубато — игре в свободном темпе (баланс ускорений и замедлений) первоначальным изучением произведения в строгой ритмической дисциплине. Знание нормы не позволяет отклонения доводить до крайностей, в данном случае до аморфности всей метроритмической структуры произведения.

### **Творческие силы сознания и бессознательного в состоянии самообладания**

Сознание пропускает через себя энергичные и информационные потоки из многих структур когнитивной системы. При этом незрелое, узкое самосознание часто блокирует информационно-ценные потоки бессознательного из-за шор ума, стереотипов эмоционального, волевого, интеллектуального поведения, привычек характера. Можно создать особо благоприятные состояния, при которых открытость сознания к принятию информации, ее оцениванию и отбору максимальна. Самонаблюдения в творческих профессиях свидетельствуют об исключительной роли пограничных состояний между сознанием и бессознательным. К таким состояниям относят просоночное состояние сознания, когда мозг отдохнул, чувства уравновешены, а ум еще не включился в поглощающие проблемы дня. Если есть

настоятельная потребность в решении какой-либо актуальной для человека проблемы, то часто озарение и понимание в развернутых мысленных картинах приходит именно утром. Советуют изучать и сознательно приспосабливаться к таким состояниям, дабы не пропустить момент прохождения ценной для себя информации.

Смыкание сознания и бессознательного в духовных практиках было осознано как состояние нейтрализации, равновесия всех сил, которое достигается при устойчивом культивировании самообладания. Самообладание не понималось как равнодушие и безволие. В пассивном состоянии самообладание можно определить как готовность всех сил организма действовать с полной отдачей в любой ситуации (нет блокировки когнитивных потоков), а в активном творческом состоянии самообладание характеризуется равновесием напряжения всех сил организма.

Самообладание, при котором чувства спокойны, а сознательный ум работает ясно и легко, достигается длительной работой над собой, требующей усиленной сосредоточенности. Интересная методика работы с эмоциями описана в книге Э.Хейч «Посвящение»<sup>13</sup>. Автор относит эту методику к древнеегипетским инициациям. После физических упражнений неопиты шли в специальное помещение для тренировки ума и души. Мастер-учитель создавал мысленные картины-иллюзии, которые ученики должны были переживать так, как будто они были реальностью. Требовалось сосредоточить все свое внимание на эмоциональных состояниях. Интенсивно переживались как положительные, так и отрицательные эмоциональные состояния, но при этом требовалось отделять внутренний стержень своего «я» от переживания, чтобы сохранять присутствие духа независимо от обстоятельств и уметь принимать верное решение. На следующей ступени неопиты должны были по команде, без мысленных картин испытывать разные эмоциональные состояния, переживая их с такой силой, как будто действительно имели для этого причину. «Мы начинали, — пишет автор, — с низшего отрицательного состояния и, двигаясь шаг за шагом, доходили до высшего положительного состояния, например, начинали с глубочайшей удрученности, двигались постепенно к безразличию, а затем через него все выше к радости и через нее к высшему состоянию счастья»<sup>14</sup>. В результате опытный неопит мог обращаться с эмоциями, так же как певец со своим голосом, быстро пробегая одну ноту за другой.

Упражнения разрешалось делать только при поддержке учителя, поскольку они требовали большого напряжения нервов. Только тогда, когда ученик мог произвольно успокаивать свои нервы и сохра-

нять спокойствие длительное время, он допускался к труднейшей задаче. Высшая ступень заключалась в переживании крайних состояний без постепенного перехода одного в другое.

В результате тренировок ученик приходили к убеждению, что человек причины своих состояний таит в себе самом. Одно и то же событие в одном вызывает грусть, а в другом — радость, а третьего составляет безучастным. И все это потому, что «каждый просто проецирует наружу свое собственное внутреннее отношение, а именно оно и только оно вызывает нашу реакцию, а не сами объекты»<sup>15</sup>. Учеников учили принимать реальные события жизни серьезно ровно настолько, насколько они обогащают жизненный опыт.

Самообладание достигалось долгим, напряженнейшим трудом, постоянным самонаблюдением, «не забываясь ни на мгновение, всегда осознавать и анализировать каждое чувство, каждую мысль, прослеживая их до самого истока»<sup>16</sup>.

Развитые в результате освоения этих техник когнитивные способности начинают выполнять функции целого, в результате чего они могут проявлять независимость и относительную самостоятельность. Например, зависимые сознание и мышление работают под влиянием аффектов, стереотипов, привычек. (Не зря говорят, что человек — раб своего характера, его как положительных, так и отрицательных черт). Для того чтобы стать независимым, необходимо для начала научиться отделять от себя (своего «я-образа») идеи (в том числе и свои собственные мнения) и эмоции, а затем научиться обращаться с ними по своему усмотрению, то есть свободно. В описанной методике самообучения освоение мира эмоций идет постепенно, начиная с мысленных живописных картин, провоцирующих воображение и реальное переживание, затем постепенно осуществляется переход к свернутому действию — переживанию без картин при одном лишь импульсе мысли-воли, затем достигалась свобода в произвольном переживании любых эмоций, и, окончательно, — независимость от слепых бессознательных эмоциональных сил. Можно маркировать основные этапы овладения эмоциями средствами языка. Оно начинается с создания нового «я-образа»: «я — моя эмоция», например, «я — печаль». Затем осваивается техника нейтрализации оппозиций (согласно духовным учениям эмоции имеют биполярную природу), при этом множатся конкретные образы схемы «я-эмоция»: «я — сокрушающая печаль», «я — удручающая печаль», «я — мимолетная печаль», «я — безразличие», «я — тихая радость», «я — огненная радость», «я — всепоглощающее счастье» и т.п. Следующий этап предполагает расщепление «я-образа» и «образа эмоции»: «я» — «печаль»,

а затем от эмоции остается лишь ее след — символ, которым можно оперировать мысленно. Кстати сказать, сознательная рефлексия над эмоциями, перевод их в область оценки и суждения уже останавливает аффективный поток, но просто рефлексия не даст над эмоциями власти, все-таки требуется научить нервную систему управлять переживаниями.

Власть над эмоциями не означает бездушия, а лишь проживания эмоциональных состояний, в том числе и спонтанных, на некоем ином, дистанционном и облагороженном уровне. Грубые всплески чувств просто уже не могли захватить существо человека, их можно изобразить, продемонстрировать в преображенном виде. Действия с эмоциями в этой практике сродни изображающей эмоции игре талантливого актера, который убеждает зрителей правдивостью именно тем, что *«делает правдиво»*. Сознание и бессознательное в состоянии самообладания сочетаются, образуя гармонию явного и неявного, поверхностного и глубинного.

### **Фазы концентрации: интеллектуальная, эмоциональная, духовная**

Если самообладание характеризуется равновесием сознательных и бессознательных сил, то овладение концентрацией ведет к нахождению энергетического центра, точки максимального напряжения и сопряжения творческих потенций сознания и бессознательного. Концентрация на объекте означает сосредоточение максимально возможного внимания на нем и отвлечение от других объектов, при этом по мере эмпатического «вхождения» в объект начинают раскрываться его смыслы и контексты их порождающие. Чем усиленней концентрация, тем объемней видение и понимание объекта и его отношений с другими объектами. Согласно Э.Хейч, обучение концентрации предполагает освоение ее трех фаз: *интеллектуальной, эмоциональной и духовной*: «На первой ступени вы направляете мысли на объект концентрации и ищите подходящее определение, которое ясно и полно выражает этот объект. Работа интеллекта на этом кончается, ибо думание — это мост между названием и знанием... Думать надо только для расширения знания.

Затем идет вторая фаза концентрации, когда происходит переход от размышления к ощущению. Ваше сознание проецирует наружу через нервную систему все признаки объекта, отпечатывая их на ваших органах чувств. Вы ощущаете каждым нервом, каждой каплей крови ваш объект»<sup>17</sup>.

В этом тексте речь идет об обучении сознательным усилиям воли сосредотачиваться без отвлечения на объекте, сознательно рассуждать о нем, находя подходящие определения, которые вносят ясность, а также сознательно вызывать ощущения и распознавать символические значения образов. Таким образом сознательно активизируется логико-вербальное мышление, а затем и образное мышление. Здесь, конечно, речь не идет об этапах решения какой-либо задачи, скорее просто об освоении техники концентрации путем постепенного погружения в объект. При обсуждении процесса принятия решения обычно в стандартных схемах в качестве начального этапа называют ощущение проблемной ситуации (ощущение идеи), а затем идет этап формулировки проблемы (осознание идеи). От ощущения, неясности и некоторой размытости задачи, которую предстоит решить, путем логико-вербального поиска находят нужную формулировку проблемы, а затем начинается поиск решения с анализом ситуации и выработкой возможных сценариев. В этих творческих процессах спонтанность (интуитивность) дополняет дисциплинированность, логико-вербальное мышление дополняет образное, неопределенность дополняется определенностью, ответ снимает неопределенность, но порождает новый вопрос и новую неопределенность.

В художественном творчестве его этапы аналогичны этапам в научном творчестве. Поясним сказанное на примере формирования исполнителем интерпретаторской концепции произведения. Ощущение идеи — начало начал, именно идея кристаллизует доминанту творческого процесса. Исследователь музыкального творчества Г.М.Цыпин выразил самонаблюдения мастеров следующими словами: «самое важное при первых подходах к новому произведению — почувствовать в себе Идею будущей интерпретаторской концепции. Именно Идею, подчеркивают опытные музыканты-практики; не окончательное решение, — с ним спешить не стоит! — а общий смысл его, общую эмоционально-психологическую “тональность”»<sup>18</sup>. Идея — эйдос — эмоциональный образ (пока расплывчатый, туманный) для музыканта дан во внутреннеслуховом пространстве. Образ-магнит притягивает к себе музыкальную «материю», организует ее в форму. Во внутреннем плане материален сам чувственный мыслеобраз. Невидимое-магнит становится видимым, проясняется, выходит на внешний, физически-материальный план звучащего пространства.

Создание художественно-смыслового образа произведения с прояснением всех его контрастов, оттенков, красок и динамики, предвращается внимательным изучением нотного текста. «Как и любая идея человека — в ее нормальном, естественном самодвижении, — замы-

сел развивается от подсознательного к сознательному, от общего к частному, от целого – к детализированному и подробному»<sup>19</sup>. Глубокая интеллектуальная концентрация открывает врата в индивидуальную творческую лабораторию мастера. «Следует принять, – пишет Цыпин, – как факт: профессиональная зрелость приходит тогда, когда музыкант, работая над произведением, начинает уходить в глубины текста, беря там максимум возможного для себя. Мера исполнительской квалификации прямо пропорциональна, иными словами, увиденному, разгаданному, почерпнутому из текста... Ничто так не стимулирует фантазию, воображение, творческую инициативу исполнителя, как необходимость самому расшифровать нотную запись, сублимировать нотные значки в звуковую картину – ту, что возникает сначала в сфере сознания музыканта, а затем в реальном звучании»<sup>20</sup>. Интересно, что с возрастом сфера сознательного и опыт осознания расширяется, о чем свидетельствует медленная, но вдумчивая, тщательная работа мастеров.

Этапу разработки альтернативных сценариев в принятии решения может соответствовать разработка многовариантных интерпретаций в процессе формирования исполнительской концепции. Выработка многих вариантов предполагает дистанцирование от собственных моделей, нет особой привязанности к той или иной модели. Дистанцированная позиция развивает гибкость мышления, его способность естественным образом переходить от одной модели к другой. «Исполнять произведение, меняя, и существенно, по своему желанию его внешний облик, способен любой музыкант, обладающим живым воображением, склонностью к импровизации и, конечно, развитой техникой перевоплощения (близкой к той, которой обладает высококлассный драматический актер). М.Хомицер рассказывает, как его потрясло выступление с известным дирижером и органистом Карлом Рихтером: одни и те же произведения Карл Рихтер исполнял по-разному в основной части концерта и на “бис”»<sup>21</sup>.

В художественном творчестве динамичная процессуальность составляет его смысл, отражая принципиальную изменчивость среды и состояний сознания. Отсюда тяга к множественности интерпретаций вполне понятна. Еще более ярко изменчивость проявляется в работе памяти, фиксирующей всплески оживления звукового пространства. Забвение созданного собственным трудом образа часто объясняется не дефектами памяти, а существенными изменениями в строе и состояниях сознания творческой личности, постоянно устремленной к новым, свежим ощущениям и решениям. Художник постоянно «уходит от самого себя». Крутое изменение отношения к написанному,

забвение его — частные явления. П.И.Чайковский, «закончив сочинение, как-то остывал к своему детищу, и сплошь и рядом ему было неприятно слышать и вспоминать о нем»<sup>22</sup>. Он уничтожил партитуры созданных опер «Воевода» и «Ундина». Маэстро Артуро Тосканини обладал феноменальной памятью, он был близорук и дирижировал все спектакли наизусть. «Как-то во время гастролей на палубе парохода включили радио. Передавали Девятую симфонию Бетховена. Тосканини, с гневом ругая данное исполнение, говорил, что такие темпы брать нельзя, динамика вычурная, солисты ужасные. Затем диктор объявил: “Мы передавали Девятую симфонию Л.Бетховена. Дирижер — А.Тосканини”»<sup>23</sup>.

В цитированном нами отрывке из книги Э.Хейч после интеллектуальной и эмоциональной концентрации обучали глубинной духовной концентрации. «Ваше сознание, — пишет автор, — становится идентичным с объектом концентрации. Вы больше не думаете о нем, не ощущаете, вы — он! Мы называем это состоянием существования. Все ваши мысли, слова, поступки становятся проявлениями объекта нашей концентрации. В первых двух фазах вы отделены от объекта, в третьей — сливаетесь с ним»<sup>24</sup>. На мой взгляд, в этих словах очень точно схвачена суть творческого экстаза реального исполнения на сцене как завершения, финала длительной интеллектуальной, эмоциональной, двигательно-моторной предшествующей работы. Концепция готова, телесный инструмент создан, чувствительность отточена, но перед выходом на сцену хорошо бы ... все позабыть, как считают многие мастера! Главное — это настрой на цель, концентрация на задаче, а также умение войти в нужное комфортное состояние (преодолеть страх и любые иные дезорганизирующие эмоции). Для других мастеров концентрация на цели переживается как полная мобилизация всех сил и кристально ясное и устойчивое видение (чувствование, осознание) всего того, что будет на сцене. Как правило, внутреннего картина будущего действия дана целостно, сознание активизирует лишь ведущие установки концепции. А сцена — это творческий поток, в котором нет ни отдельных размышлений, ни отдельных ощущений, но есть все сразу, одновременно, целостно. Созданный вами образ творит вашими руками, чувствами, умом, охватывая и вас и зал.

Духовная концентрация в таком случае понимается как целостное существование в потоке творческой реализации. Сознание запускает этот поток, собирая воедино все накопления предыдущей работы, мобилизует все потенции когнитивной системы, все уровни ее иерархии, осуществляет скрытое наблюдение в недрах творческого потока. Предшествующая работа уже создала индивидуальную твор-

ческую реальность, в которой виртуальное (воображаемое) «научилось» входить в контакт с действительным и работать совместно. В таком случае уместно говорить о расширении сознания, причем интенциональным объектом сознания становится образ будущего, настоящего и прошлого одновременно: это и сам будущий процесс в целом (свернутый «в точку»), и работа когнитивных и телесных подсистем (разворачиваемая в реально-физическом времени), и эффекты (настоящее-прошлое) и предвосхищения (настоящее-будущее) свободной игры ума, чувств и интуиции. Функция управления во вдохновенном творческом действе оказалась распределенной среди всех подсистем когнитивной системы, причем фокус управления переместился в глубину, изнутри направляя осознаваемые, полусознаваемые и неосознаваемые потоки творческих энергий.

### **Эйдетическая память и воображение**

В 30-х гг. XX в. Л.С. Выготский, один из крупнейших отечественных психологов, родоначальник культурно-исторической теории поведения, представил научной общественности новое направление исследований — эйдетику<sup>25</sup>. Исследование эйдетических феноменов было впервые предпринято в школе Эриха Иенша в Марбурге. Эйдетиками, от греческого слова  $\epsilon\iota\delta\epsilon\iota\omega$  — увидеть, заметить, запомнить, назвали людей, которые способны вызывать в себе наглядные образы. Основу нового учения составил промежуточный вид памяти — эйдетическая память, благодаря которой человек внутренне видит конкретную картину, столь же ярко и четко, сколь это состоялось при восприятии внешнего факта действительности. В начале XX в. психологам были известны два типа образов памяти. Во-первых, возникающие последовательные образы при переводе взгляда с реального предмета на белую или серую поверхность. Если, например, глаз фиксировал реальный куб в красном цвете, то на светлой поверхности зафиксировается зеленый цвет. Во-вторых, были хорошо изучены представления как следы обычной памяти в виде схем (местонахождение, форма, цвет). Эти следы раздражений более ярко или более смутно возобновляются в наших представлениях, но они не воспроизводят полноты реального, живого восприятия. Считалось, что эйдетические образы занимают между этими двумя типами образов промежуточную позицию. Изучались патологии, химические воздействия на эйдетический эффект. Были сделаны выводы о распространенности эйдетической памяти у детей младшего возраста, в патологиях и у при-

митивных народов, а также предложены модели эволюции эйдетической памяти. Мы не станем здесь разбирать критическое обсуждение Л.С.Выготским концепций школы эйдетизма на идеологическом языке идеализма и материализма. Для нас здесь важно отметить факты эйдетизма и попытки их осмыслить.

Наблюдения и свидетельства показывают, что эйдетизм — весьма распространенный феномен в творчестве, а в духовных практиках техникам эйдетической визуализации обучают специально.

Различают эйдетическую память и эйдетическое воображение.

Под визуализацией или эйдетическим воображением будем понимать способность в уме (или во внутреннем плане) создавать образы, насыщенные полнотой восприятия конкретного предмета. Другими словами, эйдетическое воображение оперирует теми же репрезентациями, что и восприятие внешних конкретных вещей и ситуаций. Вся полнота зрения, слуха, вкуса, осязания, обоняния и эмоционального переживания (совместно или по отдельности) может быть реализована в работе творческого эйдетического воображения. Эйдетическое воображение различают по яркости образов, способности их удерживать в уме по своему усмотрению, способности управлять ими.

Примеры полного решения задач «в уме», эйдетического воображения и памяти не редки среди талантливых и гениальных людей. В гуманитарной среде мастера-мыслителя выделяет способность создавать текст, представляющий результаты исследования, сразу, без черновиков. Если для теоретика работа «в уме» — это развитость «умозрения», смыслового воображения, то для музыканта работа «в уме», без инструмента свидетельствует о развитости внутрислуховых представлений. «Метод этот, как известно, давно практикуется некоторыми пианистами, скрипачами, вокалистами и т.д., не говоря уже о дирижерах. Подлинными виртуозами в этом отношении были В.Гизекинг, И.Гофман, Я.Хейфиц, Э.Петри... О видном московском пианисте Г.Гинзбурге в свое время писали: “Он садился в кресло в удобной и спокойной позе и, закрыв глаза, “проигрывал” каждое произведение от начала до конца в медленном темпе, вызывая в своем представлении с абсолютной точностью все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани в целом”»<sup>26</sup>. У художников — пространственная визуализация. В письме И.Н.Крамского — И.Е.Репину: «Вы, вероятно, заметили во мне неспособность возиться с эскизами? И почему?... Я не могу делать их, потому что это меня связывает: чтобы что-нибудь сделать, я должен быть свободен во всякую

минуту своего труда. Я пишу картины, как портрет, — передо мною, в мозгу, ясная сцена со всеми своими аксессуарами и освещением, и я должен копировать»<sup>27</sup>.

Внутренняя мысленная реальность создает события внешней реальности, воплощается в ней, но пройдя путь трансформации. Событие, уже созданное в реальности мысли, «достраивается» (до-конкретизируется) на физическом плане. Так это бывает у мастеров-музыкантов: «Понятно, ни один оркестр не воплотит с точностью до “миллиметра” все, что хочет дирижер. Каждый из музыкантов, сидящих за пультом, слышит исполняемое произведение по-своему, окрашивая его в цвета своей индивидуальности. Пусть не все произведение, пусть только свою партию, — это уже немало. Так что какую-то коррекцию в планы дирижера оркестр, конечно, вносит. Но — не принципиальную, разумеется. Лучше всего, когда оркестранты, не нарушая общего замысла, обогащают его какими-то новыми нюансами и красками. Но это возможно лишь имея дело с коллективом действительно высокого класса», — делится своим опытом Евгений Светланов<sup>28</sup>.

В ортодоксальной литературе по теории познания тему творчества обсуждали в категориях «идеального» и «материального». Думается, что при обсуждении проблем эйдетического мышления такое разделение не сможет выразить смысл мысли как творящей энергии. В традиции эмпирической метафизики (рациональной системы, выстроенной на основе индивидуального глубинного опыта) мыслеобразы внутренней реальности материальны, или вернее сказать, тонко материальны, принадлежат материи иной природы, чем предметы внешне-физического мира. Более того, утверждается, что мысль и есть материя внутренних планов сознания. Сказанное можно пояснить на современном научном языке, если сделать понятие энергии исходным для определений — вещество окажется кристаллизованной энергией, а информация (или мысль) структурированной энергией. Мысль как структурированная энергия творит миры, и человек может этой энергией овладеть. Если в практиках типа йоги работают с мыслью-энергией напрямую, то в когнитивном опыте обычного человека мысль реализует себя через действие, причем действие внутреннего плана (сознания) или внешнего плана (поведения). Сознательность в творческом процессе развивается и усиливается через овладение внутренними ментальными планами. Путь — развитие интроспективных способностей, таких как концентрация, визуализация, самонаблюдение, саморефлексия, самоуправление, самоорганизация.

## Примечания

- 1 Необходимость художественной условности в реализации эстетических задач обстоятельно рассмотрена в классической работе Л.С.Выготского «Психология искусства». См.: *Выготский Л.С. Психология искусства*. М., 1987.
- 2 См., например, *Арнаудов М. Психология литературного творчества*. М., 1970.
- 3 *Якобсон ИМ. Психология чувств*. М, 1958. С. 238–239.
- 4 Там же. С. 243.
- 5 *Басалаев С.Н. Звуковой образ как провокация актерского воображения. // Культурное пространство России: проблемы и перспективы развития: Материалы междунар. научно-практ. конф. Тамбов: ТГУ им. Г.Р.Державина, 2004.*
- 6 *Мильтштейн Я.И. Очерки о Шопене*. С. 130. Цит. по: *Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений /Д.К.Кирнарская, Н.И.Киященко, К.В.Тарасова и др.; Под ред. Г.М.Цыпина. М., 2003. С. 148.*
- 7 *Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. С. 137.*
- 8 Там же. С. 153.
- 9 Принципы симметрии, гармонии и фрактальности выделяет биоэстетика – дисциплина, изучающая созидательное начало Красоты в природе через открытие объективных математических закономерностей. В синергетическом мировидении гармония относится к принципам устойчивости или бытия, а ритм может относиться как к бытию, так и к становлению, отражая созидательный, поддерживающий и разрушительный аспекты.
- 10 *Психология музыкальной деятельности. С. 160.*
- 11 Там же. С. 184.
- 12 *Шалапин Ф.И. Маска и душа // Лит. наследство. Письма. М., 1960. С. 255.*
- 13 *Хейч Э. Посвящение. М., 1997.*
- 14 Там же. С. 80.
- 15 Там же. С. 84.
- 16 Там же.
- 17 Там же. С. 87.
- 18 *Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М., 1994. С. 165.*
- 19 Там же. С. 166.
- 20 Там же. С. 85.
- 21 Там же. С. 167.
- 22 *Направник В.Э. Мои воспоминания о Чайковском // Воспоминания о Чайковском. М., 1973. С. 259. Цит. по: Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. С. 29.*
- 23 *Чистяков В.В. Психология дирижерского образования и исполнительства. М., 2002. С. 159.*
- 24 *Хейч Э. Посвящение. С.87.*
- 25 *Выготский Л.С. Эйдетика // Выготский Л. Геллерштейн С, Фингерт Б., Ширвиндт М. Основные теории современной психологии. М.–Л., 1930. Переиздано в: Психология памяти (Хрестоматия по психологии). М., 2002. С.178–199.*
- 26 *Николаев А.А., Гинзбург Г.Р. // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 179. Цит. по: Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. С. 169.*
- 27 *Крамской И.Н. Письма, статьи. М., 1965–1966. Т. 1. С.235. Цит. по: Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. С. 170.*
- 28 Там же. С. 195.