

СМЫСЛОВЫЕ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Восприятие музыки не ограничивается информацией, доставляемой рецепторами слуха, выходит далеко за его пределы. Выявление механизмов постижения красоты в музыке составляет одну из насущных задач педагогики искусства, требует комплексного рассмотрения проблемы в единстве слаженной работы сознания и неосознаваемых продуктов психики.

Введение

История становления научной мысли о тайнах воздействия музыки уходит в глубь веков. Со времен античной эстетики и до настоящего времени представителями разных наук активно обсуждаются вопросы музыкального восприятия, трансформации образных значений в психику личности, нравственно-эстетические процессы межкультурной коммуникации.

В европейской культуре первые экспериментальные исследования этого феномена связаны с именем Пифагора. Благозвучие открытого им гармонического аккорда потрясло ученых античного мира. На протяжении столетий результаты этих наблюдений дополнялись многочисленными данными различных наук (физики, физиологии, психологии, философии, педагогики, эстетики), по-своему объясняющими природу музыкального воздействия. Среди них: учения о небесном гептахорде Платона, мимезисе Аристотеля, физиологии слуха Аристоксена, чувственной ориентации слухового воздействия Царлино, теории аффектов А. Кирхера, эмпатии Т. Липпса, контекстуализма С. Пеппера, информационной эстетики А. Моля, музыкального переживания Б. Тейлова, теории интонации Б. Асафьева, психологии музыкального восприятия Е. Назайкинского, интонационной формы В. Медушевского и др.

На протяжении более 2,5 тыс. лет научная мысль проделала путь от наивных догадок о гармонии небесных сфер до развернутой теории музыкального восприятия, его роли в духовном совершенствовании личности, сохранения здоровья, создания эмоционального поля как регулирующих основ жизнедеятельности. Преодолевая рамки узкой специализации, теория музыкального восприятия оформилась в одну из отраслей гуманитарной науки о человеке. Ни одно из искусств не обладает такой раз-

ветвленной сетью теоретических знаний о механизмах восприятия более, чем музыка. В современных концепциях художественной культуры восприятие искусства рассматривается как один из наиболее демократичных видов творческой деятельности, максимально ориентированных на создание обогащающего контекста жизни.

Продуктивное общение с музыкой, вместе с тем, невозможно без активной позиции самого человека, умения оперировать образным материалом (чувственным, интонационным, ассоциативно-звуковым). В зависимости от установок восприятие может быть актуализировано в формах эмоционального отклика, сотворчества, переживания, нравственно-эстетического озарения, катарсиса, духовного овладения художественным материалом, сопереживания, выполнять функции удовлетворения потребностей в созерцании, познании личностных смыслов, наслаждении, самовоспитании, открытии жизненных перспектив. Воспитание способности музыкального восприятия входит в реестр наиболее приоритетных задач современной педагогики искусства. Целью статьи явилась категоризация каналов воздействия музыки на человека и возможных следствий этого для педагогики искусства.

Основная часть

Многоликий мир музыкальных образов обращен ко всем этапам психики человека: интуиции, сознанию, подсознанию, предсознанию. Функционируя в режиме прямых и обратных связей как единый механизм взаимодействия, восприятие музыки, как и всех других видов искусства, подчиняется закономерности, согласно которой "формирование того, что не осознается, зависит от активности осознаваемого не в меньшей степени, чем возможности и функции последнего от скрытых особенностей бессознательного" [1, с. 483].

Деятельность **сознания**, как высшего уровня психического отражения, состоит в упорядочивании и оценке того, что приносят в него знания, фантазия и воображение человека. Обеспечивая саморегуляцию чувственных и умственных образов, сознание характеризуется рефлексией, благодаря которой субъект получает объективную информацию как о внешнем мире, так и внутренних процессах, происходящих в психике, выполняет функцию уникального детектора интрапсихических и экстрапсихических явлений и событий жизни, их отбора и оценки. "Сознание в своей непосредственности есть открывающаяся субъекту картина мира, в которую включен и он сам, его действия и состояния" [2, с. 166].

Преломляясь через эмоциональную сферу человека, звуковой материал музыки получает рациональную обработку, через регулятивные, оценочные и рефлексивные механизмы сознания трансформируется в художественные образы музыкального искусства. Этим процессы восприятия музыки отличаются от восприятия других искусств, например, литературы, где эмоциональная реакция, как правило, запаздывает, на-

ступает вслед за осмыслением художественного текста. Как пишет А.В. Торопова, “музыкальное сознание, включающее бессознательную звукоинтонационную символизацию и осознанное интонирование опыта переживаний, реализуется в музыкально-познавательных процессах и их сочетаниях – восприятии музыки, музыкальном мышлении, “эмоциональном резонансе”, музыкальном и музыкально-педагогическом общении. <...> *Опирается на глубокий слой психического опыта индивида: опыт эмоционально-значимых отношений, опыт спонтанно-интонированных (вербально и не вербально) чувств и аффектов, опыт ритмизованных действий и движений, опыт выразительного музыкального высказывания, опыт слухового и процессуального ориентированного во времени и пространстве*” [3, с. 124, 134]. Совместно с поступающей информацией и знаниями они выполняют функцию фиксаторов слухового восприятия, предпосылок для перевода содержания музыки на личностный интонационный код. Деятельность музыкального сознания основана на опережающих механизмах слуха, свойственных каждому человеку. Они формируются в интонационном взаимодействии с окружающим миром еще задолго до рождения, в перинатальный и послеперинатальный периоды развития, генетически опережают все другие формы познания. Вероятно, этим можно объяснить эмоциональную отзывчивость на музыку человека, “вселенскую тягу” к таинству слухового восприятия как наиболее утонченному каналу связи с жизнью. Концентрируя в себе биоэнергетику чувств, изящество выражения художественной мысли, музыка ориентирована на восприятие как слуховое переживание интонации, уникальный способ невербальной коммуникации, назначение которой состоит в достижении духовного слияния эмоциональной сферы слушателя с художественными эмоциями, переданными в музыкальном произведении, установлении с ним интонационно-чувственных диалогов. Примечательно, что инициатором таких диалогов может выступать сама музыка, непосредственно воздействовать на эмоциональную и телесно-мышечную сферы слушателя, вовлекать в переживание художественных образов как звуковых моделей других людей. На таких уровнях восприятия содержание художественных образов предстает в сознании как эквивалент идеальных, абсолютизированных личностей, продукт творческой деятельности композитора, исполнителя и слушателя. Оформленные в интонационные образы, звуки музыки выполняют пусковую функцию восприятия, высвобождают накопленную в психике энергию, превращают ее в факт сознания, переживания содержания как событий личной жизни, принадлежащих одновременно как самому слушателю (его эмоциональному опыту), так и музыкальному произведению (источнику повышенной концентрации чувств). Это возникающее общее закрепляется в сознании как образ переживания собственного “Я”, как личный опыт, как нечто происходящее с самим собой, как особая форма невербального знания. Слуховое интонированное переживание “можно считать основой интонационно-символической деятельности музыкального сознания” [3, с. 131].

Переживания, как процесс и как результат воздействия музыки, характеризуются многовекторностью проявлений, сочетанием множества эмоциональных наклонений в одновременности: продолжительностью, интенсивностью, глубиной, разнообразием эмоциональных планов. Это позволяет дифференцировать их по соотношениям эмоциональных и интеллектуальных компонентов, степени осознанности (эмоциональная реакция, нравственный отклик, настроение, эстетическое чувство, сопереживание художественному образу, сопереживание собственному "Я"). Одной из особенностей музыки как вида искусства является возможность одновременного воплощения в переживании даже противоположных по знаку эмоций и их духовных потенциалов. Это необходимо учитывать при обосновании педагогических систем музыкального воспитания, в частности, того, что чувственный материал музыки обладает свойством "оживать", "одушевляться" в восприятии, становиться фактом персонализации, органической частью сознания другого человека, а значит, духовной коммуникации. Показателем осознанности музыкальных переживаний служат речевая активность субъекта, суждения, высказывания, отражающие следы внутренних диалогов психики с субъективными образами восприятия. Доступные внешнему наблюдению поведенческие проявления, обороты речи и реакции являются результатом отражения более глубоких психических процессов. "Внутренний диалог, как и рефлексия, служит процессуальной характеристикой сознания субъекта, хотя результат его протекания, как и результат рефлексии, может быть не до конца осознанным" [4, с. 16].

Строительным материалом внутренних диалогов служат интонационные и телесно-мышечные субстанции музыкального сознания, коммуникативные конструкты и механизмы (эмоции, чувства, аффекты, переживания и др.). Абсолютное большинство из них имеет интонационно-процессуальную природу, составляет энергетический потенциал психической активности личности. Так, интонация, как ключевая мета-единица музыкального сознания, находится в неразрывной диалогической связи с телесными практиками человека, определяющими параметры охвата художественной коммуникации, ориентировочно-поисковой направленности в пределах образного содержания музыкального произведения. Проявления интонационных и телесно-мышечных реакций нетрудно обнаружить путем интроспективного анализа восприятия любого понравившегося музыкального произведения, его мысленного интонирования. "Бесконечно богатая информация, закодированная в звуковых параметрах интонации, считывается не рассудком, а динамическими состояниями тела" [5, с. 22], которые образуют сферу музыкального предсознания, назревающие интонационные тенденции творческой мысли. Тело раньше, чем все остальные рецепторы восприятия, задействует процессы апперцепции, подключения к восприятию мышечных, двигательных, мимических, пантомимических, пластических, жестовых и иных телесных практик человека, связанных с воздействием интонации. Оно реагирует в

первую очередь на интонацию (как сказано) и только затем на ее смысл (что выражено). Вначале считается эмоциональный слой содержания музыки (работа правого полушария коры головного мозга), а затем понятийный слой (работа левого полушария). Нейропсихологические механизмы образуют единую систему восприятия, в которой телесное отражение приобретает опережающее действие. “Телесное познание есть не процесс продуцирования более или менее абстрактных сущностей, а живой опыт познающего существа, способ его тонкой подстройки к миру, эволюционным продуктом которого оно само является” [6, с. 28].

Познавательные, коммуникативные, компенсаторские, регулятивные и рефлексивные проекции интонационно-телесных диалогов предрасположены к реплицированию, порождению мысленных копий, корреляции содержащихся в жизненном опыте человека интонационно-чувственных стереотипов и музыкальных образов. Инициация музыкальных переживаний и, как следствие, возникающих интонационных диалогов не происходит сама по себе. Они обусловлены потребностью субъекта в красоте, постигаемой слухом, высоким уровнем самосознания, эстетическими вкусами и идеалами личности. Вне этого общение с музыкой ограничивается обычным перцептивным охватом звукового материала, отстраненного от интонационного смысла музыки. “Переживаемый художественный образ – вершина пирамиды, отделенная множеством ступеней от своего основания, материала искусства, – пишет В.Н. Холопова. – В музыке – интонационный образ, резонирующий с человеческим мировосприятием, высоко парит над звуковым, динамическим, зримым, пространственным материалом. У него собственное место в мире” [7, с. 139]. Переосмысление отражаемой в интонации действительности создает предпосылки для формирования ценностного отношения к музыке как личностно значимому для человека явлению, близкому его жизненному опыту. Деятельность музыкального сознания является тем механизмом художественного преобразования интонационного материала в субъективные образы восприятия, стратегии познания личностных смыслов в искусстве, без которых они утрачивают свою социокультурную значимость.

Творческие процессы, вместе с тем, трудно поддаются осознанию. Более того, в значительной степени оказываются неосознаваемыми, представляют такую разновидность знания, “которое не может быть достигнуто при опоре на рациональный, логический, вербализуемый и поэтому осознаваемый опыт” [1, с. 482]. Влияние неосознаваемых факторов остается естественной предпосылкой музыкального воздействия, сущность которого невозможно понять, не установив его градаций. Особенно важно это для педагогики музыкального искусства, оперирующей таким материалом, который, в большинстве случаев, не поддается осознанию.

Как форма психического отражения, в которой образ действительности и отношение к ней субъекта не выступают как предмет специальной рефлексии, определяется бессознательное в психологии [8, с. 38]. Охва-

тывая те сферы душевной жизни, которые обладают свойствами психики, бессознательное остается неподотчетным сознанию. География неосознаваемого включает процессы образного восприятия музыки, мотивы и творческие стимулы деятельности, ассоциативного мышления, интуиции и всего того, что определяет механизмы так называемого “нерасчленного познания”, “непонимающего понимания” музыки, ведущие к актуализации всех ее важнейших социальных функций. В структуре бессознательного различают надсознательное и подсознательное, по-своему обуславливающие процессы музыкального восприятия.

Надсознательное рассматривается как “не поддающийся индивидуально сознательно-волевому контролю уровень психической активности личности при решении творческих задач” [8, с. 229]. Надсознательные проекции творческой деятельности зависят от индивидуальности человека, склада психики, знаний, жизненного опыта, тезауруса общей культуры. Как высшую степень творчества, составляющую наиболее важную часть души художника и состоящую только из одной десятой сознательного и девяти десятых бессознательного, определял надсознательное К.С. Станиславский. Красота, по его утверждению, несет в себе нарушение норм, отклонение от них, сюрприз, открытие, радостную неожиданность, является функцией другой разновидности неосознаваемого психического, лежащего выше сознания, что, однако, не является доказательством неуправляемости неосознаваемого. “Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, – к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники, – писал К.С. Станиславский. – Они, прежде всего, учат нас, что, когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему” [9, с. 24]. Красота – сверхсознательное чувство, важно научиться смотреть и видеть прекрасное, воспринимать его [9, с. 89]. В этих размышлениях тонкого художника усматривается прямое следствие для педагогики искусства: не вмешиваясь в процесс творчества, создавать условия для его развития, взаимодействия с жизненным опытом. Подобно тому как опытный педагог вокала ощущает физическую работу голосовых связок, не видя их, так и опытный учитель музыки должен чувствовать водораздел между *ratio* и *emotio* в деятельности своих воспитанников, давать возможность “вызревать” творчеству, личностному прорыву в сочинении, исполнении и восприятии музыки. Творческие идеи хранятся в тайниках подсознания и оттуда руководят действиями и поступками человека.

Ощущение красоты возникает тогда, когда воспринимаемое начинает превышать прогнозируемую норму, нарушает равновесие между осознаваемым и неосознаваемым, образным и реальным, упорядоченными и хаотичными структурами. В эстетике надсознательное понимается как разновидность особой творческой интуиции, догадки, непосредственного усмотрения скрытого ценностного смысла в произведениях искусства. Интуиция стимулирует творческие процессы, подсказывает ориен-

тиры поиска личностных смыслов в образном мире музыки, в невербальных сферах деятельности (двигательных, телесных, психосоматических, речевых, эмоционально-чувственных и др.).

В отличие от надсознания подсознание охватывает такие побудители творческой деятельности, как установки и архетипы коллективного бессознательного, представляющие наибольший интерес для педагогики и теории музыкального восприятия. Установка определяется как “предрасположенность субъекта, возникающая при предвосхищении им появления определенного объекта и обеспечивающая устойчивый целенаправленный характер протекания деятельности по отношению к данному объекту” [8, с. 419]. Установки возникают под воздействием внутренних психических стимулов человека. Необходимыми условиями для их актуализации служат потребности субъекта в деятельности и возможности для их удовлетворения. Различают актуальные установки как “специфические психические состояния готовности человека к определенному поведению” и диспозиционные, фиксированные, “имеющиеся в арсенале психических возможностей человека” [1, с. 116-117]. Согласно теории установки Д.Н. Узнадзе, в основе художественного творчества лежат недифференцированные, нефиксированные установки. Представляя область бессознательного, они в наибольшей степени стимулируют творческую активность личности при восприятии искусства, подготавливаются заранее, внезапно проявляются в сознании. Установки не возникают беспочвенно, сами по себе. Этому предшествуют длительные периоды накопления впечатлений, внутренних переживаний, неосознанного прояснения целей, творческого вдохновения. Как результат “созревшей установки” определяет подобные состояния А.Г. Васадзе. Для того “чтобы “созревшая установка” подсказала сознанию “новое решение” и развернула процесс объективизации, она должна сначала преодолеть рубеж бессознательного психического и объявиться в сознании в какой-то специфической форме, через которую она продолжает выполнять свою функцию уже как внутренняя тенденция с определенным значением” [1, с. 514]. В психологии искусства такие формы принято называть “праобразами” художественных замыслов, а применительно к музыке – протоинтонациями, звуковыми преддвериями содержания. “Истинная чистая энергия протоинтонации, устремленной к смыслу мира, обязательно строит внутри себя красоту, утверждает себя в числе, мере и пропорциях, в таинственном резонировании аналитических средств друг в друге ради выражения тайн бытия. ...Через протоинтонацию в музыку вливается жизнь” [5, с. 27]. Протоинтонация несет в себе жизненные прототипы художественного содержания, многочисленные разновидности связи музыки с речью, дыханием, телесно-мышечными и соматическими реакциями, пластикой, движениями человека, в том числе с искусствами, родственными музыке по интонационной природе (поэзией, хореографией, эвритмикой).

Созревшие интонационные установки связывают жизненный опыт человека с перцептивной деятельностью, имеют познавательную направлен-

ность. К их числу относятся аксиологические, художественно-образные, жанрово-стилистические, композиционные и другие виды познавательных установок, способствующих опережающему подключению к восприятию жизненного опыта слушателя. В таком смысловом контексте они выступают как мощные факторы эстетического воздействия, музыкального воспитания человека. Будучи явлением, зарождающимся в подсознании, установки служат преддверием музыкального сознания, чувственного предвосхищения содержания музыки, но не следствием, “указанием” или “инструкцией” к действию, как это нередко трактуется в педагогике. Установки не приносятся в психику командами или предписаниями. Они вызревают в подсознании автономно. Важной задачей музыкальной педагогики становится обеспечение условий для актуализации творческих установок личности, формирования потребности в восприятии музыки, общения с ней.

Наряду с установками к неподконтрольному сознанию сферам творчества относятся вдохновение и архетипы коллективного бессознательного. Как особое психологическое состояние человека вдохновение характеризуется повышенной слуховой активностью, мобилизацией творческих сил, продуктивностью деятельности, насыщенностью образного видения. Особенно ярко следы вдохновения проявляются в посткоммуникативных фазах музыкального восприятия, активизируя фантазию и воображение воспринимающего. Эвристически-продуктивная нацеленность творчества, подобно инсайту, подготавливает прорыв из мира наличных чувств и знаний к глубинным прообразам музыки, протонтонационным символам и архетипам, содержание которых невозможно понять рассудочным путем, минуя подсознание. “Прообраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия”, – пишет К. Юнг [10, с. 117]. Наиболее известными в художественной культуре являются архетипы Младенца, Матери, Героя, Старика, Анимы, Тени, Души, Круга. “В каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения – переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход” [10, с. 117]. В мифах откладывались отпечатки жизненного опыта человека, его индивидуального и коллективного бессознательного, повторяющихся на протяжении многих веков. “Реальная мифология, – пишет А.Ф. Лосев, – содержит в себе 1) учение о первозданном светлом бытии, или просто о первозданной сущности, 2) теогонический и вообще исторический процесс и, наконец, 3) *дошедшую до степени самосознания себя в инобытии первозданную сущность* (курсив наш. – В.Р.)” [11, с. 576]. Последнее особенно важно в контексте обсуждаемой в статье проблемы. Архетипы не могли не быть символами образного содержания искусства. Они составляют основу мифов, религий, сказок, фольклора, легенд, обрядов, ритуалов. Отмечая свойство мифологии к перенесению и трансформации, К. Юнг сравнивал их с

музыкальными образами: “Точно так же как музыка имеет смысл, который приносит удовлетворение (а это верно для всякого осмысленного целого), так же и всякая подлинная мифологема обладает своим, приносящим удовлетворение, смыслом. Причем этот смысл очень трудно перевести на язык науки потому, что он может быть полностью выражен только в мифологических терминах” [12, с. 14].

Архетипы коллективного бессознательного не раскрываются в восприятии автоматически, а лишь в тех случаях, когда становятся значимыми символами для человека, когда он испытывает потребность в познании через них не только содержания музыки, но и самого себя. О правомерности сказанного свидетельствуют исследования А.В. Тороповой о присутствии в индивидуальном сознании человека представлений о ведущих архетипах коллективного бессознательного. “Архетип является носителем бессознательной смыслообразующей функции как интегральной индивидуальности человека, вмещающей в себя и общечеловеческое, и типично-особенное, и уникально-единичное, так и ее объективизации в музыкальной ткани произведений” [3, с. 149]. Содержание архетипов коллективного бессознательного открыто к расширению смысловых горизонтов, бесконечному удлинению ассоциативного ряда восприятия. “Если такое содержание говорит о солнце, – пишет К. Юнг, – и отождествляет с ним льва, короля, клад золота, охраняемый драконом, или силу, способствующую жизни и здоровью человека, то это ни одно и ни другое, но неизвестное третье, которое находит более или менее адекватное выражение во всех этих состояниях...” [12, с. 92-93]. Музыка воссоединяет человека с первичными элементами жизненного опыта, телесными и соматическими средствами познания, чувствами и переживаниями других людей, является одним из источников той реальности, с которой он вступает в соприкосновение через механизмы восприятия. Обнаружение в содержании музыки прообразов досоциальных и предкультурных форм существования человека значительно углубляет и расширяет смысловое поле музыкального восприятия, а значит, обучения и эстетического воспитания человека.

Заключение

Механизмы эстетического воздействия искусства и предметного мира различаются существенными признаками. Наслаждаясь красотой продуктов природы, мы созерцаем внешние контуры, форму, окраску, другие детали, понимая, что их существование обусловлено состоянием корневой системы, минералами, влагой, химическим составом почвы и пр. Осознание этого не оказывает, вместе с тем, влияния на процесс эстетического восприятия, не мешает ему, присутствует как бы в снятом виде, безотносительно к тому, что мы наблюдаем. В отличие от этого музыкальное восприятие не замыкается на информации, доставляемой слуховыми рецепторами, выходит далеко за его пределы. Пытаясь расшифровать смыслы художественных образов и несомых ими символов жизни, подготовленный к восприятию слушатель невольно попадает в область

неосознаваемого, пытается разобраться в тайнах творческой лаборатории композитора, мотивах его деятельности, прообразах художественных замыслов, включает их в процесс восприятия как лично значимые факты художественного познания, ориентиры своей деятельности. Эстетическое восприятие музыки предполагает не только осмысление физических качеств звуков, но и скрываемых за ними художественных смыслов, жизненных наблюдений и переживаний композитора, эмоциональных, рациональных, иррациональных, “осветленных” и “затемненных” сфер творчества. Готовностью к такому восприятию определяется культура музыкального восприятия как динамического процесса, основанного на слуховом опыте человека.

Как полное несоответствие звуковой природе музыки следует рассматривать попытки визуализации ее содержания, под какими бы углами зрения и с какой целью они не осуществлялись. Широкое распространение в практике музыкального образования получили установки на опредмечивание музыкального содержания, перевода его на понятийный язык, оценки качеств художественных переживаний, мотивов творческой деятельности, музыкальных предпочтений, интересов и увлечений школьников, установление критериев “правильного” понимания искусства и многого из того, что образует область неосознаваемого. “В музыке ничего не существует вне слухового опыта, – писал Б.В. Асафьев. – Поэтому ни одно определение не может возникать из “немых”, из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит” [13, с. 198]. Визуализация содержания музыки превратилась в опасную для музыкальной культуры пандемию овеществления того, что по своей природе является невещественным. По данному поводу А.Ф. Лосев еще в начале XX ст. писал: “Музыка никакого отношения к вещам не имеет; иначе эти физические вещи мы давно бы в ней увидели. <...> Подсовывание всяких физических и физиологических фактов есть ужасающее обезличивание музыкального искусства и внесение обывательской пошлости в сферу, где должен царить только критический ум. ... Люди, видящие сущность музыки в физико-физиолого-психологических явлениях, обезличивают искусство, заменяя его мертвым и обезображенным трупом без души и сознания” [11, с. 204, 206].

Человек представлен в художественном мире музыки образными проекциями фантазий, мироощущений, чувств, эмоций, настроений, переживаний, творческих устремлений, поисков смысла жизни. Их горизонты не могут ограничиваться замкнутым в себе физическим пространством. Духовные смыслы музыки обитают далеко за его пределами, в сфере надреального, мифического, индивидуального и коллективного бессознательного, архетипы которых идентичны у всех людей. И это сближает их в невербальных диалогах, инициируемых музыкой, с композиторами, исполнителями, музыкальной культурой в целом. Наряду с уже известными в психологии десятью врожденными эмоциями (гнева, испуга, нежности, обиды, печали, презрения, равнодушия, радости, стыда, удив-

ления) их многочисленными модификациями, генетически передающимися из одного поколения в другое, архетипы коллективного бессознательного расширяют художественные проекции музыкального восприятия. Его эстетическая направленность характеризуется творческим воображением и установками самого человека (ребенка, взрослого, профессионального музыканта, любителя музыки). Создание условий для внутреннего вызревания таких установок определяет сущность педагогического руководства музыкальным восприятием. Музыка резонирует в душе каждого человека, но не каждый догадывается о причинах такого резонанса. Тем более трудно это сделать ребенку, как и любому начинающему слушателю. "Красота приходит в душу не извне, не в образе, не через представление, – пишет В.В. Медушевский, – но движется изнутри ее самой как особая тонкая сладостная всецелостная энергия, затрагивающая всю совокупность сил" [5, с. 210]. Выявление механизмов постижения красоты в музыке составляет одну из насущных задач педагогики искусства, определяет ее продуктивность, требует комплексного рассмотрения проблемы в единстве осознаваемых и неосознаваемых факторов, слаженной работы разума и неосознаваемых продуктов психики человека.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бессознательное / под общ. ред. А.С. Прангишвили. – Тбилиси : Мецниереба, 1978. – Т. 2. – 686 с.
2. **Леонтьев, А.Н.** Избранные психологические произведения : в 2 т. / А.Н. Леонтьев. – М. : Педагогика, 1983. – Т. 2 – 320 с.
3. **Торопова, А.В.** Музыкальная психология и психология музыкального образования / А.В. Торопова. – М. : Учебно-методический издательский центр "Граф-Пресс", 2010. – 240 с.
4. **Россохин, А.В.** Внутренний диалог и его связь с рефлексией / А.В. Россохин, В.Л. Измагурова // Вопросы психологии. – 2008. – № 4. – С. 13–23.
5. **Медушевский, В.В.** Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
6. **Бескова, И.А.** Природа и образы телесности / И.А. Бескова, Е.Н. Князева, Д.А. Бескова. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 456 с.
7. **Холопова, В.Н.** Музыка как вид искусства : в 2 ч. / В.Н. Холопова. – М. : Изд. Моск. консерватории, 1990. – Ч. 1. – 139 с.
8. Психология : словарь / под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – М. : Политиздат, 1990. – 494 с.
9. **Станиславский, К.С.** Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания 1917 – 1938 : собр. соч. : в 8 т. – М. : Искусство, 1959. – Т. 6. – 466 с.
10. **Юнг, К.** Феномен духа в искусстве и науке / К. Юнг. – М. : Ренессанс, 1992. – 320 с.
11. **Лосев, А.Ф.** Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М. : Изд. "Правда", 1990. – 655 с.
12. **Юнг, К.** Душа и миф: шесть архетипов / К. Юнг. – М.-К. : ЗАО "Совершенство". – "Port-Royal", 1997. – 384 с.
13. **Асафьев, Б.В.** Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.