

# ИНТОНАЦИОННОЕ ПОГРУЖЕНИЕ КАК ИНДИВИДУАЛЬНАЯ СЛУШАТЕЛЬСКАЯ СТРАТЕГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

В. П. Рева,

Могилёвский государственный университет  
имени А. А. Кулешова (Республика Беларусь)

**Аннотация.** Предпосылкой эстетического восприятия музыки служит непосредственная эмоциональная реакция слушателя, а его результатом – актуализация эстетического сознания личности. Как психический процесс эстетическое восприятие основывается на рефлексии человека, соотношении воспринятого с собственными представлениями о прекрасном, на самоанализе переживаний. Воспринимать искусство на эстетическом уровне – значит уметь обнаруживать в нём красоту, переживать её как неизменно положительное качество жизни.

Под индивидуальной стратегией эстетического восприятия понимается умение организовывать деятельность по выявлению красоты музыкальной интонации на основе имеющегося у слушателя тезауруса общей культуры и опыта общения с искусством.

Интонационные погружения обогащают музыкальное восприятие, придают должное эмоциональное насыщение, ведущее к эстетическому переживанию музыки. Музыкальное восприятие строится на синтезе работы мысли и чувства, а эстетические переживания не возникают спонтанно, как физиологические реакции; они являются результатом кропотливой духовной работы, симбиоза художественной фантазии, чувств и мыслей, определяющих культуру музыкального восприятия, созидательного процесса его самовоспитания.

**Ключевые слова:** эстетическое восприятие, эстетическое переживание, интонационное погружение, культура музыкального восприятия.

**Summary.** The premise of aesthetic musical perception is the direct emotional reaction and its result is the actualization, of the aesthetic man's consciousness. As the mental process, the aesthetic perception is based on the reflection, correlation of the perceptive maintenance with the beautiful presentation and self-analysis experience. The musical perception on the aesthetic level means to ability for expression man's beauty in the sound, to go through it the invariable positive quality of life.

Under the individual strategy of the aesthetic perception is understood the ability to organize and reveal the activity of the musical beautiful intonation on the basis of the listener's thesaurus the common culture and experience the association with art.

The intonation immersion enriches the musical perception, gives proper emotional saturation leading to the aesthetic experience. The musical perception is build on the synthesis of thought and sense. The aesthetic experience doesn't arise arbitrary, as physiological reac-

*tion it is the result of the tedious spiritual work, the symbiosis of the artistic image and the creating listener's imagination, composing the culture of musical perception.*

**Keywords:** *the aesthetic perception, the aesthetic experience, the intonation immersion, the culture of the musical perception, synergetic.*

## Введение

Умением воспринимать музыку как эстетическое явление определяются механизмы воспитательного воздействия на личность. Эстетический критерий, вырабатываемый в процессе восприятия искусства, при определённых условиях может трансформироваться в другие сферы социальной и художественной практики человека, гармонизировать жизнь, изменять баланс духовных сил, привносить эстетические установки во взгляды на окружающую действительность. «Сама возможность через искусство разговаривать с другими людьми способна выступать как форма саморегуляции поведения в определённых обстоятельствах, как поиск, и часто успешный, выхода из сложной ситуации» [1, с. 99].

Способность эстетического восприятия формируется на основе задатков, позволяющих общаться с искусством как с художественной ценностью во всех её духовно значимых смыслах. Предпосылкой эстетического восприятия служит непосредственная эмоциональная реакция слушателя, а результатом – актуализация эстетического сознания. Как психический процесс, эстетическое восприятие основывается на рефлексии человека, соотношении воспринятого с собственными представлениями о прекрасном, на самоанализе переживаний. Воспринимать искусство на эстетическом уровне – значит уметь нахо-

дить в нём красоту, переживать её как неизменно положительное качество жизнедеятельности.

В психологии искусства способность эстетического восприятия определяется как умение эмоционально откликаться на образное содержание, переживать и анализировать его. Она проявляется в форме непосредственной эмоциональной реакции, с одной стороны, и дифференцированного, расчленённого слушания музыки – с другой. Эти процессы протекают слитно и не могут функционировать вне взаимосвязи друг с другом. Примечательно, что эстетический уровень восприятия в равной степени важен для полноценного общения с искусством как профессиональному музыканту, так и любителю музыки. И для одного и для другого содержание художественного произведения приобретает личностный смысл лишь тогда, когда он обнаруживает в нём эстетическую ценность, красоту звука, мелодии, гармонии, ритма, интонации, художественного образа в целом.

Одной из особенностей эстетического восприятия является умение выделять и оценивать интонационное своеобразие музыкального произведения, эмоционально откликаться на него. Вместе с тем эмоциональный отклик на музыку выступает предпосылкой эстетического восприятия только в тех случаях, когда становится переживанием музыкальных образов, а не просто эмоцией во время

восприятия музыки, на что первым обратил внимание Б. М. Теплов. На материале анализа обширнейших эмпирических данных он пришёл к выводу о предрасположенности музыкального восприятия к развитию в процессе обучения и воспитания: «Способность не развивающаяся, не воспитуемая, не поддающаяся упражнению, – это сочетание слов, лишённое смысла. Способность не существует иначе как в движении, в развитии» [2, с. 62]. Умение содержательно слушать музыку развивается «не только в результате непосредственного контакта с произведением, но и благодаря педагогическому опосредованию. И этот факт имеет решающее значение для осуществления эстетического воспитания вообще и для развития способности к художественному восприятию (художественной восприимчивости) в частности» [3, с. 55].

### Анализ и результаты обсуждения проблемы

28 Как творческий процесс, эстетическое восприятие музыки представляет собой волевой акт, обусловленный духовными потребностями. Их удовлетворение придаёт катарсический эффект восприятию и, как следствие, эстетическое удовлетворение, наслаждение искусством<sup>1</sup>. Будучи разновидностью творческой деятельности, эстетическое восприятие стимулируется потребностями слушателя, иерархия которых во многом обусловлена уровнем его общей культуры. В частности, оно может быть мотивировано прикладными, познавательными и эстети-

ческими потребностями, процессуальная взаимосвязь которых заключается в том, что каждый более высокий уровень потребностей формируется на основе предыдущих, более низких. Так, в самой структуре эстетической потребности в разных формах проявления присутствуют как познавательные, так и прикладные потребности человека, что необходимо учитывать в педагогической работе.

Одной из особенностей эстетического восприятия музыки является то, что оно может развиваться только через механизмы осмысления интонационных значений, определяющих её природу как вида искусства. На первый план здесь выходят интонационно-выраженные чувства, образы и переживания человека, образующие своеобразный эмоциональный фон общения с музыкальным произведением и являющиеся одновременно конституирующим материалом восприятия. Эстетическое восприятие строится в сознании не в режиме последовательной линейной развёртки информации, а путём заражения красотой музыкального звука.

Переживание красоты интонации как метамыслительной единицы музыки может рассматриваться в качестве операционального элемента в созидательном процессе восприятия. На других, более элементарных уровнях, специфика его как эстетического феномена утрачивается или приобретает упрощённые формы. «Идея прекрасного существует лишь постольку, поскольку она воплощена в художественном произведении и функционирует

<sup>1</sup> В теории музыкального восприятия, помимо этого, различают аверсивные, ассоциативные, характеристические, аналитико-формальные, объективные, интересубъективные и другие типологии общения с музыкой [4, с. 47–79].

как художественное переживание её. Точно так же произведение искусства не имеет смысла без художественного переживания и может быть таковым лишь при условии, если оно воплощает идею прекрасного. Смысл, не получивший воплощения в переживании, напоминает скорее логическую конструкцию, а не искусство, в то же время как и переживание в отрыве от смысла есть не что иное, как чисто физиологический процесс. Идея красоты лежит в проявлениях конкретных смыслов, которые она принимает» [5, с. 40]. Неожиданную трактовку понятие «красота» получает в синергетике, где она рассматривается как промежуточный феномен между хаосом и порядком, как «не полная симметрия, а некоторое нарушение симметрии (порядка)» [6, с. 133].

При обосновании индивидуальных стратегий развития эстетического восприятия мы опираемся на теоретическую модель потребности в красоте, рассматриваемую Ю. Н. Холоповым в тесной взаимосвязи с другими потребностями – потребностями в полезном и приятном. Потребность в прекрасном на этом фоне выступает высшим проявлением духовности человека. Вместе с тем удовлетворение потребностей в полезном и приятном выполняет в живом процессе музыкального восприятия важную функцию стимулирующих и поддерживающих факторов, направляющих его движение от достижения полезного через приятное к обнаружению прекрасного. Как самостремление высшего к переходу к абсолютно высшему определяет автор сущность прекрасного в искусстве. Логика таких взаимодействий наиболее наглядно прослеживается на примере иерархии

трёх важнейших структурных компонентов проявления прекрасного в музыке, взаимно обуславливающих друг друга, а именно:

- прекрасного как чувственного переживания (вида жизнедеятельности);
- прекрасного как чувственно являющейся художественной идеи;
- прекрасного как произведения искусства (отражения очеловеченной чувственной предметности) [7, с. 96].

Эстетическая потребность как установка на общение с музыкой, с одной стороны, и устремлённость человека к переживанию прекрасного, с другой стороны, составляют необходимые предпосылки, позволяющие ему включиться в процесс самовоспитания эстетического восприятия, служат базой, на которой могут формироваться индивидуальные стратегии вхождения в образный мир музыкального искусства.

Учитывая это, под индивидуальной стратегией эстетического восприятия мы понимаем умение организовывать деятельность по выявлению красоты музыкальной интонации на основе имеющегося у слушателя тезауруса общей культуры и опыта общения с искусством. В отличие от более привычного для теории эстетического воспитания понятия «педагогическое руководство музыкальным восприятием», жёстко регламентированного эстетическими, психологическими и педагогическими установками учителя, индивидуальная стратегия эстетического восприятия музыки основывается на целеполагании самого слушателя. Существенно не столько соблюдение предписаний того, что следует услышать в музыкальном произведении, сколько осмысление, пере-

живание опыта личностного общения с музыкой, самоорганизация творческой деятельности по распредмечиванию художественного смысла.

В процессе эстетического восприятия эмоциональные переживания и образное мышление тесно переплетены, взаимосвязаны друг с другом. Перестраивая собственные чувства и мысли, мы одновременно согласуем со своим внутренним миром образное содержание музыки, регулируем её воздействие, конкретизируем содержание в сознании в индивидуальной форме и в приспособленном к эстетическим потребностям виде. Не имеет значения, через какие механизмы восприятия произошло вхождение в переживание музыки, какими путями осуществилось проникновение в образное пространство искусства. Эта субъективность восприятия не должна пугать педагога. Важно не упустить из виду главный ориентир эстетического восприятия – постижение красоты интонационного высказывания человека, любование этим процессом. Синергия общения педагога с учащимся в данной связи должна быть направлена на формирование эстетических идеалов музыкального восприятия, его косвенную, а не прямую корректировку. Позиции учителя и ученика как равноправных участников созидательного процесса восприятия уточняются в диалоге по поводу услышанного, анализа впечатлений, обмена мнениями.

Такой уровень общения с ребёнком, школьником, студентом позволяет понять, какие условия должны быть созданы для самоорганизации восприятия, какие стороны содержания музыки не получили ещё должного преломления в их витагенном опыте, че-

рез актуализацию которого, собственно, и возможно продуктивное сотрудничество учащегося с педагогом как ценностное взаимодействие друг с другом [8, с. 14]. Витагенный опыт, согласно научным представлениям, это, прежде всего, опыт самостроительства; в нём заключена жизненная витальная энергия (от лат. *vita* – жизнь), реализующая фундаментальную страсть человека – дать возможность родиться тому, что находится в зародышевом состоянии, состояться [9, с. 59]. В отличие от опыта жизни, приобретённого в рамках образовательного процесса и не прожитого человеком, витагенный опыт включает в себя только те мысли, чувства, переживания и поступки, которые носили стихийный характер [8, с. 12].

Такое построение учебной работы отвечает синергетическому видению процессов развития, весьма близкому традициям педагогики сотрудничества. «Процедура обучения, способ связи обучаемого и обучающегося, ученика и учителя – это не перекладывание знаний из одной головы в другую, не вещание, просвещение и преподнесение готовых истин, – пишут Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов. – Это нелинейная ситуация открытого диалога, прямой и обратной связи, солидаристического образовательного приключения, попадания (в результате разрешения проблемной ситуации) в один самосогласованный темпомир. Это ситуация пробуждения собственных сил и способностей обучающегося, инициирование его на один из собственных путей развития» [10, с. 72].

Нами была выделена и на обширном экспериментальном материале апробирована стратегия интонационного погружения в образный мир му-

зыки в процессе её восприятия и анализа как целеполагание творческой деятельности слушателя, ценностного взаимодействия с музыкой. Эффективность этой стратегии объясняется тем, что она позволяет достичь такого принципиально важного результата общения с музыкой, как эстетическое наслаждение. Заметим, что коренная эстетическая функция искусства заключается именно в наслаждении. Все остальные функции настраиваются на ней. Для начала музыку необходимо полюбить. Но нельзя любить то, чего не видел и не слышал. Предъявление в данном случае необходимо как в жизни, так и в искусстве.

При соблюдении данного условия музыкальный образ как чувственно осязаемый конструкт (идея, эмоция, мысль) достаточно легко проникает в сознание подготовленного к восприятию слушателя. Это объясняется тем, что в генетической памяти человека хранятся десять врождённых фундаментальных эмоций: гнев, испуг, нежность, обида, печаль, презрение, равнодушие, радость, стыд, удивление, на что обращает внимание Кэррол Э. Изард [11], а также многочисленные их оттенки. Они составляют физиологическую основу большинства одноимённых художественных эмоций, получающих эстетическую окраску в интонации музыки и, как правило, легко узнаваемых, если на них обратить внимание.

Музыка – искусство интонационное. Это её качество пронизывает все сферы общения с ней слушателя. Явления действительности, попадающие в поле её отражения, получают преломление в интонации как самодвижение чувств, процессуальности человеческой жизни. В форме чувственно

осязаемой мысли интонационный музыкальный образ проникает в сознание слушателя. Эстетический уровень восприятия музыки определяется соответствующими установками, настройкой на интонационную волну, театрализованном погружением в образную стихию музыкального звука. Аналогично погружению в чтение книги, погружение в музыку – захватывающее сценическое действие, которое требует временного отвлечения от собственного «Я», подчинения чувствам и мыслям, переданным в музыкальном произведении. Погрузиться – значит быть целиком захваченным искусством, предаться настроению, мысли, размышлению, отдаться чувству. Выход из такого состояния сопровождается ощущением обновления, обогащения опытом воображаемой жизни, запечатлённой в искусстве. Умение погружаться в образный мир музыки и выходить из него – показатель высокой эстетической культуры человека.

Этому невозможно научить в процессе традиционного обучения, используя однолинейные педагогические подходы и алгоритмы действий, так же как невозможно научить чувству сопереживания другому человеку, нравственному соучастию. Подобные состояния возникают спонтанно, неожиданно, или, пользуясь терминологией синергетики, непреднамеренно, хаотично. И в то же время закономерно, не случайно. Их предваряет долгий подготовительный период накопления опыта эстетического восприятия, откладывания следов памяти в тайниках сознания, психики, чтобы однажды выплеснуться наружу неожиданным откровением, порывом чувств и мыслей, радостью открытия личной причастности к искусству.

Понять и должным образом интерпретировать такие творческие процессы можно только через обновлённую парадигму познания, в частности синергетически. Вводя детей в мир музыки, важно выделить те ключевые точки её интонационной палитры, которые смогут плодоносить в образном сознании творческими открытиями, эвристическими находками, креативными устремлениями, выводить на путь саморазвития восприятия, подпитывать художественные искания. Такой прогноз на самодотраивание определяет в конечном итоге логику построения самого педагогического процесса по синергетической модели «будущее временит настоящее». Он не противоречит классическим педагогическим воззрениям на организацию процесса воспитания, согласно которым воспитание, побуждающее к самовоспитанию, является настоящим воспитанием [12].

32 В современной гуманитарной науке всё отчётливее заявляет о себе необходимость исследования музыкального восприятия как разновидности творчества, мышления, интерпретации [13; 14]. На технологическом уровне погружение в образный мир музыки включает этапы введения, непосредственного погружения, выхода из него, установления связи с ситуативным жизненным контекстом. Погружение в образный мир музыкального произведения основано на творческом воображении, требует активности человека. Без этого невозможны переосмысление содержания музыки, её языка, средств художественной выразительности, интонационных комплексов, тематического материала и перевод их в эстетиче-

скую, образно-смысловую плоскость. С участием творческого воображения музыкальный образ обретает коммуникативную завершённость, становится узнаваемым и близким слушателю, создавая предпосылки для переживания и переинтонирования его на язык пластики, мимики, жестов, выразительных музыкальных движений, мысленного диалога с воображаемым героем, других средств перевоплощения.

В отличие от инсценировки, осуществляемой, как правило, в форме свободного выражения эмоций, погружение в музыку обусловлено логикой развёртывания интонационного материала. Погрузиться – значит быть целиком захваченным содержанием, воссоздать эстетическую программу, заложенную в музыкальном произведении, переосмыслить её в соответствии с собственным ассоциативным опытом. Этого можно достичь путём систематических упражнений, аналогичных работе актёра над ролью. К. С. Станиславский писал: «Необходимо уметь втягивать в творческую работу все двигатели нашей психической жизни, то есть эмоцию, волю, ум, которые составляют душу творческого самочувствия» [15, с. 80]. Именно в процессе творческого переосмысления и возможно возникновение того состояния, которое определялось Л. С. Выготским как преобразование житейского переживания особой, искусственно возникшей эмоцией, то есть катарсиса восприятия искусства, благодаря чему возникает эффект эстетической саморегуляции человека, самостроительства собственного духовного мира. Оно проявляется не сразу, не целостно, не носит радикального характера,

осуществляется «малыми дозами», постепенно накапливаясь в жизненном опыте человека. Подобные, по терминологии Л. С. Выготского, «завязывания узелков на память», полученные в процессе эстетического переживания, способны перестраивать внутреннее поведение человека, превращаться в норму жизни.

На базе механизмов саморегуляции получает актуализацию воспитывающая функция искусства, формируется культура музыкального восприятия личности. Она определяется не количеством информации и знаний о музыке, а качественными уровнями переживания её содержания. «Если в акте взаимодействия с произведением искусства не возникает саморегуляции личности, то буквально все осуществляемые в его рамках стороны и процессы приобретают неполноценный характер, – подчёркивает Н. Б. Берхин. – Утратив функцию саморегуляции личности, искусство перестаёт быть творческим процессом» [16, с. 51].

Анализируя такие ситуации с позиций нейросемиотики, В. В. Медушевский пишет: «Прожив некоторое время во внутреннем мире великой музыки, слушатель нередко выходит во внешний мир духовно преображённым; мелочи жизни отодвигаются на дальний план, меркнут в сиянии открывшегося смысла жизни, который, впрочем, трудно сформулировать в словах» [17, с. 163].

Технология погружения в содержание музыки включает фазы вживания, присутствия, отождествления, соучастия, перевоплощения, переживания, сопереживания. Каждая из них характеризует определённую степень творческой деятельности, крайне необходимой для эстетического восприя-

тия. Выбор форм погружения зависит от типа музыкального произведения, его жанра, принадлежности к роду музыки (лирике, драме, эпосу), индивидуальных особенностей воспринимающих. Так, если для восприятия лирической композиции характерно отождествление слушателя непосредственно с содержанием, то образы драматической музыки развёртываются как бы вне поля его сознания, «как театр идеальных действующих сил» [18, с. 59]. Напротив, для восприятия эпического произведения «специфическим оказывается опосредование отображаемого жизненного содержания отношением автора, повествователя, композитора-гида, который незримо, но ощутимо для слушателя входит в состав действующих лиц и вместе с тем отделён от них» [Там же]. Общим для всех типов восприятия остаётся то, что они требуют значительной активности слушателя, большой сосредоточенности на музыке, переживания её. Без этого художественный мир музыкального произведения оказывается не проницаемым для слушателя.

Уровни погружения в музыку зависят от возраста слушателей. Для младших школьников характерны игровые формы вживания в образный мир музыки, отождествление себя с действующими героями и персонажами художественного мира музыкального произведения; для подростков – соучастие в действиях, самоанализ возникающих при этом чувств; для школьников старшего возраста – переживание художественного образа, сопереживание с самим собой, собственным «Я». Точных градаций здесь быть не может. Их трудно обозначить даже на теоретическом уровне, в чём нет и необходимости. Важно помочь уча-

щимся установить духовно-личностный контакт с музыкой, вызвать эмоциональный отклик, сформировать интерес к искусству, потребность в художественном переживании.

Рассмотрим подробнее эти процессы на ряде примеров.

Сцена «Вальс. Полночь» из балета С. С. Прокофьева «Золушка» заканчивается тем, что девушка, спешно покидая бал, теряет одну из своих туфельек. На лестнице туфельку находит взволнованный принц. Какие чувства охватывают его? Школьникам предлагается мысленно погрузиться в эмоциональное состояние лирического героя, передать его эмоциональное состояние движениями, жестами, мимикой, пластикой. В этих действиях должно отразиться психологическое состояние юности: смятение, растерянность, отчаяние. В его руке маленькая хрустальная туфелька. Как он будет держать её, какими способами выражать своё отношение к этому красивому предмету? Эти творческие задачи предстоит решить самим слушателям.

Распознав эмоцию скорби в Прелюдии № 20 Ф. Шопена, школьники пытаются передать свои ощущения в движениях. При всём разнообразии исполняемых движений в них можно найти много общего, сходного, типичного (медленный темп, плетущийся шаг, сутулость, потупленный взгляд, сосредоточенность мимики, напряжённость мышц лица, безвольно опущенные руки), что свидетельствует об определённом эмоциональном состоянии человека, о поведении в моменты печали и скорби. А что означает акцент в заключающем аккорде пьесы (акцент на тихом звучании) – смирение или стойкость, несгибаемую волю человека? Доста-

точно погрузиться в это состояние, и целостный образ пьесы раскроется в многочисленных уточняющих деталях, не замечаемых ранее.

Определяем кульминацию Прелюдии № 7 Ф. Шопена поднятием рук над головой. Что это? Музыка радости или восторженной мечтательности? Как выясняется в процессе погружения, логика интонационного развития произведения такова, что его совершенно противоестественно слушать с опущенной головой, физиологически невозможен в момент кульминации выход. Устремлённый вверх взгляд, глубокий вдох и задержка дыхания в кульминации Прелюдии намекают о каком-то сокровенном, возвышенно-романтическом состоянии героя. С восторгом он смотрит на мир. А можем ли так взглянуть на него мы сами? И вот восприятие Прелюдии переносится в контекст сегодняшнего дня, окружающей жизни, и это уже новая ситуация эстетического восприятия.

Куда и с каким настроением могли бы шествовать Деревянные солдатики из «Детского альбома» П. И. Чайковского?

- На праздничный парад
- На войну
- На новогодний праздник
- С войны

В средней части характер звучания меняется, появляются интонации грусти, не слышен ритм барабана. Возможно, воспоминания о каких-то неприятных событиях могли омрачить бодрое шествие. Как отмечал Б. В. Асафьев, можно предположить, что перед выступлением Деревянных солдатиков произошли какие-то нелады у играющих [19, с. 28]. Например, один из них (барабанщик. – В. Р.) получил письмо с неприятным сообще-

нием. Имитируем движения этого персонажа средствами пластического переинтонирования, мимикой, осанкой. Погружаемся в его эмоциональный мир. Обида, однако, вскоре проходит, и настроение восстанавливается. Движения вновь становятся чёткими и пружинистыми, а чувства – праздничными и приподнятыми. Теперь легче догадаться, почему композитор использовал в пьесе простую трёхчастную форму, да и минор в средней части становится ближе и понятнее.

К пьесе «Нянина сказка» из «Детского альбома» П. И. Чайковского Б. В. Асафьевым был предпослан эпиграф: «...Вошла няня: дело к вечеру, а то и к ночи. Пора звать в постель и пострадать» [19, с. 28].

Определяем, в какой из частей встречаются «напряжённые интонации», «страшные места». Выясняется, что они обнаруживаются в средней части произведения. Какими определениями можно обозначить ключевые интонации первой и третьей частей?

Вкрадчивость / Тайнственность

Строгость / Предупреждение

Предлагаем поискать их с помощью взмахов указательного пальца у уголка губ в соответствии с ритмическим рисунком мелодии. Они помогают установить, что в музыке переданы вкрадчивые интонации, рассказ няни, образ речи. В контексте данного произведения эти интонации обретают характер настороженности, некоего предостережения. Догадаться об этом можно только в том случае, если интонационная и эмоциональная атмосфера занятия будет отвечать образному содержанию музыки. Дети легко узнают выраженную в музыке интонацию предупреждения, являющуюся разновидностью речевой повествователь-

ной интонации. Такой тип речевого поведения имеет закреплённые в жизненном опыте прообразы и легко узнаётся после того, как на это будет обращено внимание.

О чём же предупреждает композитор в первой части произведения? Скорее всего, о том, что в среднем разделе будет рассказано о каком-то особенно «страшном» персонаже сказки. Но о ком же он тогда предупреждает в третьей части? Ведь все интонационные характеристики содержания даны, можно бы и поставить точку или выбрать двухчастную форму? На этот вопрос отвечает сам П. И. Чайковский, назвав следующую пьесу альбома «Баба-яга».

Теперь понятно, почему в «Няниной сказке» встречались «страшные места» и о чём предупреждал слушатель композитор. Но как остроумно выбрана им форма музыкального произведения (и не только с целью структурного равновесия)! Погружаемся в его образный мир. В первой и третьей частях имитация образа речи, интонации предупреждения. В средней части – образа настороженного и испуганного мальчика, вздрагивающего и втягивающего голову в плечи при каждом акцентированном звуке мелодии. Интонационное погружение в средней части может быть исполнено по ролям. Оцепенение лирического героя отражено в ритмическом рисунке мелодии, как бы застывшей на одном звуке (до первой октавы), речевые прообразы – в ритмическом рисунке аккомпанемента. Объединяя всё вместе, получаем образную систему произведения – переживание чувства страха, боязни, настороженности. Но как же красиво они выражены в музыке! И это уже эстетический уро-

вень музыкального восприятия, позволяющий использовать интонационный опыт слушателей, что чрезвычайно важно для формирования образного мышления, установления взаимосвязи музыки с жизнью, с человеком, его мироощущением.

Музыкальная интонация тесно связана с телесными практиками, речью, движениями, мимикой, пластикой, дыханием, мышцами. Это расширяет возможности установления ассоциативных связей между музыкальным содержанием и жизненным опытом слушателей. Особенно актуальным является развитие способности интуитивного предощущения образного развития музыкального содержания, выражения эмоциональных всплесков жизни, а по сути, усвоения азбуки чувств, переданных в музыке, осознания ассоциативных связей художественных эмоций с их жизненными прообразами. Без этого невозможно двигаться вперёд в развитии музыкальной культуры школьников.

Рассмотрим ещё одну из методик погружения в интонационный мир на примере пьесы П. И. Чайковского «В церкви». По разным причинам она редко используется в учебном процессе общеобразовательных школ. Пьеса, заключающая цикл «Детского альбома», разделила участь многих музыкальных сочинений религиозного содержания. Решить задачу организации восприятия музыки подобного типа традиционными методами оказалось невозможным. Её содержание, между тем, полностью отвечало традициям времени, в котором жил композитор: день завершался прочтением вечерней молитвы, что было естественным как для взрослых, так и для детей. Не случайно мелодия пьесы хорошо рит-

мизуется на слова молитвы: «Господи, помилуй». Из этого, однако, не следует, что традиции быта и религии должны быть перенесены на музыкальное восприятие. Они лишь завуалированно присутствуют в нём. Особенностью эстетического восприятия искусства является то, что оно, обладая мощным обобщающим эмоциональным знаком, как бы растворяет в себе любую конкретику жизненного содержания. Именно в этом кроется секрет долголетия и неисчерпаемости художественных образов. Каждый раз, по мере обогащения художественного опыта, в музыке обнаруживаются новые грани содержания, не замеченные ранее детали, образные находки, трансформации чувств.

Наиболее яркими обобщающими интонационными проявлениями в пьесе «В церкви» являются чувства человеческой искренности, доверительности, сердечности. На них и необходимо обратить внимание учащихся. Здесь может быть использован методический приём, называемый нами «выбором осанки восприятия». Научным обоснованием его применения служит то, что за каждым видом человеческой деятельности закрепляются определённая позиция тела, состояние мышц, определяющих психофизиологическую готовность к действию, включающих или затормаживающих процессы восприятия, способствующие концентрации внимания или, наоборот, рассеивающие его. «Известные душевные настроения ведут к известным привычным движениям, – писал Чарльз Дарвин. – Когда что-то встревожило наш ум, наши движения становятся тоже тревожными» [20, с. 14, 16]. Это можно сказать и о музыкальной интонации, которая, по словам В. В. Медушев-

ского, тесно связана с человеком, речью, пластикой, мимикой, движениями и телесна по своей природе. «На пластические знаки, прячущие в себе жест, слушатель откликается сочувственным пантомимическим движением. На типы и события фабулы он отзывается интегративным состоянием тела и психики: драматургическая интрига, лёгкое кокетливое общение. Страстные размышления, сладостные грёзы – все эти типы фабулы соотносены с состояниями слушателя, записанными в его памяти» [17, с. 22].

Выбор позы слушания музыки может индуцировать определённое эмоциональное состояние, подсказать жизненные прообразы, художественные ассоциации. Доказать это можно простым наблюдением. Настраиваясь на восприятие трагедии в театре, мы невольно продумываем посадку в кресле, внутренне готовим себя к восприятию, подбираем осанку тела, размещение рук, положение головы, шеи, ног, маску лица. И совсем по-другому ведём себя при слушании незатейливой песенки. Любое, даже малейшее изменение группы мышц способно помешать восприятию, отвлечь, нарушить погружение, интимность общения с искусством. Однако всё это значимо только для знатока искусства. Начинающего слушателя этому следует учить. Приобретённые навыки восприятия могут стать в дальнейшем одним из ориентиров его эстетического восприятия.

После первого прослушивания определяем содержание генеральной (общей) интонации:

- Сердечная
- Возвышенная
- Искренняя
- Проникновенная

Любой из этих эпитетов подходит для характеристики интонационного образа, выступает обобщающим эмоциональным знаком. Пробуем принять каждую из поз по очереди, как бы репетируем предстоящее слушание музыки.

Первая поза – небрежная посадка на стуле вразвалку, ноги вытянуты вперёд.

Вторая поза – ровная посадка на краешке стула, руки на поясе, шея вытянута, голова приподнята.

Третья – глубокая посадка без касания спинки стула, голова слегка наклонена вперёд, ладони наложены одна на другую и прижаты к левой части груди.

Выясняется, что наиболее приемлемой для восприятия пьесы оказывается третья поза. Размещение рук, положение головы и сама осанка намекают об искренности чувств, владеющих слушателем.

Слушаем музыку, предлагая детям сосредоточить внимание на воспоминании о наиболее близком и дорогом для них человеке. Не имеет значения, кто станет объектом таких медитаций, у каждого собственные представления об этом.

Любой анализ чувств, возникающих в процессе музыкального восприятия, в данном случае не только неуместен, но и недопустим. Он может разрушить то хрупкое и интимное эмоциональное состояние, которое, возможно, владело слушателем. Об этом можно только догадываться. Драматургию занятия следует выстраивать так, чтобы слушание музыки максимально откладывалось к концу урока или, по крайней мере, заканчивалось одновременно с ним, после чего, без каких-либо дополнительных

комментариев и уточнений, дети могли бы выйти из класса (домой или на перерыв). В этом заключён педагогический замысел подхода, позволяющий ребёнку побыть некоторое время наедине с собой. Если на занятии удастся создать атмосферу искренности, доверительности, эффект погружения обязательно состоится и свою воспитательную функцию музыка выполнит без дополнительных действий и помощи педагога. Нередко излишняя настойчивость и даже назойливость в расспросах о личных переживаниях приносит вред. К анализу музыкального произведения можно вернуться только через определённое время, дав устояться чувствам и мыслям слушателей.

### Выводы

Интонационные погружения обогащают музыкальное восприятие, приносят в него элементы театрализации, придают должное эмоциональное насыщение, ведущее к осмыслению художественного произведения. Музыкальное восприятие строится на синтезе работы мысли и чувства, а эстетические переживания не возникают спонтанно, как физиологические реакции. Они являются результатом кропотливой духовной деятельности человека, симбиоза художественной фантазии и мысли, определяющих культуру музыкального восприятия, являющихся составной частью созидательного процесса его самовоспитания.

Эти механизмы хорошо описываются в терминах теории самоорганизации, подтверждая один из её основных тезисов о том, что для творческих действий противоестественно навязывание путей развития, но им пока-

зано стимулирование процессов саморазвития, самостоятельных поисков.

Как можно было заметить, ни в одном из рассмотренных выше педагогических подходов не содержалось ни прямых указаний на то, что конкретно следует услышать в музыке, ни попыток дать характеристику содержания. Напротив, превалировали приёмы корректного обращения внимания на такие комплексы интонационного развития, ощущение которых может вызвать активизацию адекватных музыкальному восприятию рядов ассоциативных представлений художественного типа (звукоречевых, кинестетических, пластических, эмоционально-образных, жанровых и пр.), не противоречащих природе музыки как виду искусства.

Одна ситуация восприятия складывается, если предложить ребёнку зрительно представить сказочных солдатиков, и совсем иная, если, почувствовав характер движения, проникнуть во внутреннюю фабульную логику интонации, переосмыслить её как модель человеческого чувства, переживания, настроения. Одна проекция восприятия возникает в случаях предметно-зрительного описания сцены бала Золушки и принципиально другая, когда слушатель сможет ощутить горечь разлуки принца с девушкой, щемящее чувство потери. Один ассоциативный ряд выстроится в сознании учащихся при описании внешности няни и совершенно противоположный при характеристике содержания музыки как образа речи, интонации, пластического «прощупывания» образа страха (вздрагиваний на акцентуемых звуках в средней части, нарастания и затихания динамики). Абсолютно несоизмеримые ощущения

возникнут в процессе отстранённого наблюдения за развитием музыки и при активном сопереживании, отклика на неё не только сознанием, но и рецепторами тела (голосовыми связками, мышцами, жестами, осанкой, мимикой, биением сердца, трепетом дыхания и пр.). Всё это составляет поле творческой деятельности, на котором развёртываются поиски художественных смыслов музыки, разгадка скрытых от внешних наблюдений глубинных смысловых значений, не поддающихся одномерным интерпретациям. Муки творчества характерны не только для создания художественных произведений, но и для их восприятия. Без этого полноценный творческий контекст с искусством невозможен.

Педагогические наблюдения свидетельствуют о том, что интонационные погружения в образное содержание музыки являются одной из наиболее эффективных и демократичных стратегий эстетического восприятия, максимально ориентированной на интонационную природу музыкального искусства, способствующей сотворческой деятельности на всех уровнях эстетического сознания – чувств, оценок, потребностей, вкусов, идеалов. Погружаясь в художественный мир музыки, попадая на её образную волну, слушатель включается в активную духовную работу над распрямлением содержания.

Особую активность сотворческий стиль восприятия приобретает в тех случаях, когда музыка получает эмоциональный отклик у слушателя, находит точки соприкосновения с жизненным опытом, когда возникают ситуации сопереживания. Создание ситуаций погружения – одно из важней-

ших условий развития эстетического восприятия. Они позволяют глубже ощутить процессуальность выражения чувств в звуках, жизненность художественных образов и – как отсроченный результат – способствуют развитию музыкального мышления как интонационно-слухового познания жизни. Богатство речевого опыта, телесных проявлений, связанных с выражением чувств и эмоциональных состояний человека, предоставляет возможность успешно использовать интонационно-образные аналогии, в наибольшей мере отвечающие природе музыки как интонационного явления, её свойств как живой материи, связей с человеком. Умение за звуками музыки слышать смыслы, погружаться в них определяет уровень музыкальной культуры личности, и это необходимо учитывать в педагогике. «Истина должна быть пережита, а не преподана», – писал Г. Гессе [21, с. 22].

Всё, что услышано в музыке, познано, осмыслено самостоятельно или с корректной помощью педагога, может оставить неизгладимый след в эмоционально-образной сфере начинающего слушателя (взрослого, ребёнка, студента). И наоборот, навязанное, привнесённое в восприятие императивным путём может привести к утрате интереса к искусству, нивелировать эстетическое восприятие, затормозить музыкальное развитие школьника. Важно не допустить этого в педагогическом процессе, сохранить на всех этапах образования радость творческого общения с музыкальным искусством.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ  
И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Самохвалова, В. И. Красота против энтропии: введение в область мегаэстетики [Текст] / В. И. Самохвалова. – М. : Наука, 1990. – 176 с.
2. Теплов, Б. М. Избранные труды [Текст] : в 2 т. Т. 1 / Б. М. Теплов. – М. : Педагогика, 1985. – 239 с.
3. Максимов, В. Н. Анализ ситуации художественного восприятия [Текст] / В. Н. Максимов // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 54–90.
4. Misiar, Tomasz. Typologie odbiorcow muzyki [Text] / T. Misiar // Koncepcje psychologiczne i estetyczne. – Muzyka, 1985. – N 2. – P. 47–79.
5. Кальоти, Дж. От восприятия к мысли: о динамике неоднозначного и нарушенных симметрии в науке и искусстве [Текст] / Дж. Кальоти. – М. : Мир, 1998. – 221 с.
6. Князева, Е. Н. Балансирование на краю хаоса как способ творческого обновления [Текст] / Е. Н. Князева // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 123–140.
7. Холопов, Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
8. Белкин, А. С., Жукова, Н. К. Витагенное образование: голографический подход [Текст] / А. С. Белкин, Н. К. Жукова. – Екатеринбург : УрГПУ ; Департамент психолого-педагогического образования ; Центр образовательных технологий, 1999. – 136 с.
9. Зинченко, В. П. Аффект и интеллект в образовании [Текст] / В. П. Зинченко. – М. : Тривола, 1995. – 64 с.
10. Князева, Е. Н., Курдюмов, С. П. Антропный принцип в синергетике [Текст] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов // Вопросы философии. – 1997. – № 3. – С. 62–79.
11. Изард, К. Э. Психология эмоций [Текст] : пер. с англ. / Кэррол Э. Изард. – СПб. : Питер, 2000. – 464 с.
12. Сухомлинский, В. А. О воспитании [Текст] / В. А. Сухомлинский. – М. : Политиздат, 1982. – С. 259–261.
13. Медушевский, В. В. Этимология культуры [Текст] / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 3–10.
14. Назайкинский, Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыковедения [Текст] / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 91–111.
15. Станиславский, К. С. Собрание сочинений [Текст] : в 8 т. Т. 6 : Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1959. – 466 с.
16. Берхин, Н. Б. Специфика искусства: психологический аспект [Текст] / Н. Б. Берхин. – М. : Знание, 1984. – 64 с.
17. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки: исследование [Текст] / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
18. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
19. Асафьев, Б. В. Русская музыка о детях и для детей [Текст] / Б. В. Асафьев // Советская музыка. – 1948. – № 6. – С. 22–32.
20. Дарвин, Ч. О выражении ощущений у человека и животных [Текст] / Ч. Дарвин. – СПб. : б. и., 1896. – 184 с.
21. Гессе, Г. Игра в бисер [Текст] / пер. с нем. Д. Коровкиной, Вс. Розанова / Г. Гессе. – М. : Художественная литература, 1969. – 544 с.