

Айламазьян А.М.

Движение, подчиненное музыке (психолого-феноменологическое исследование)

Аннотация: Статья посвящена изучению практик импровизационного танца, в основе которых лежит переживание музыки в активной двигательной форме. Обсуждается проблема порождения движения в ответ на звучащую музыку. Поднимаются такие вопросы, как: чем отличается танец «под музыку» от танца «в музыке», какова сущность данного феномена, каковы условия его возникновения, что такое музыкально-двигательная форма и какие характеристики приобретает движение человека, переживающего музыку. Основным предметом исследования является особая личностная установка, охватывающая человека целостно и делающая его открытым к восприятию музыки. В работе проводится теоретический анализ и описание опыта практики. Таким образом, она представляет собой философию практики свободного танца и в частности – практики музыкального движения. В работе присутствует как феноменологическая часть, в которой описываются живые феномены практики, а музыка предстает как особый «бытийный мир», выраженный в движении, так и психологическое описание условий, способствующих формированию готовности к восприятию музыки. Культурно-исторический и деятельностный подходы в психологии служат теоретической базой данного анализа. Новизна исследования состоит в самой постановке проблемы, изучении и выявлении психологических условий, способствующих порождению танцевального и – шире – выразительного движения. Открывающаяся связь движения и музыки позволяет по-новому взглянуть как на процессы формообразования в искусстве, так и на ситуации обучения танцу и пластике. Основные выводы работы касаются сущности связи движения и музыки в практике музыкального движения. Двигаясь в музыке, проживая и воспринимая музыку через движение, удастся приблизиться к переживанию музыки как непрерывного потока времени и бытия. Знаки выражения житейских эмоций, которые мы находим в музыке, существенно преобразуются, подчиняясь законам музыкальной формы, музыкальной событийности и, значит, музыкального времени. Готовность к восприятию музыки означает открытость тому бытию, которое себя в музыке обнаруживает.

Ключевые слова: Бытийный слой музыки, установка, личность, время, свободный танец, движение, музыка, текучесть, центр движения, форма и смысл.

Review: The article is devoted to the practice of dance improvisation based on the feeling of music expressed in an active motion. The researcher discusses how an action appears in response to music. He also raises questions regarding the difference between 'dancing to music' and 'dancing feeling music', the phenomenon of the latter, what triggers the phenomenon, the definition of a musical action and what features an action acquires when performed by a person experiencing music. The main subject under research is a special kind of personal attitude that involves the entire personality and makes personality to be responsive to music. In the course of his research the author of the article carries out a theoretical analysis and describes his own experience. Thus, the research presents some kind of philosophy of dancing improvisation, in particular, practice of a musical movement. The research provides the phenomenological description of living phenomena and depicts music as a special 'existential world' expressed in movements as well as the psychological description of particular factors that make a person be ready to perceive music. Culture-historical and activity approaches create the theoretical basis for the present research. The novelty of the research is caused by the fact that the author studies psychological conditions that contribute to the creation of a dancing or, more generally, expressive movement. The relationship between movement and music discovered by the author allows to take another look at the processes of form creation in art as well as the situation of teaching dancing and moving. The main conclusion of the research refers to feeling music as a continuous flow of time and existence. Expression of everyday emotions that can be found in music is essentially transformed according to the laws of musi-

Художественная культура и творчество

cal form, musical existence and, therefore, musical time. Being ready to perceive music means being ready to perceive the form of existence that can be found in music.

Keywords: *Music, movement, freestyle dance, time, personality, attitude, existential aspect of music, fluidity, center of motion, form and meaning.*

В основе метода музыкального движения (МД) лежит идея и определенный опыт «проживания» музыкальных произведений моторно, чувственно. Убеждение авторов и последователей подобной практики в том, что при этом происходят глубокие изменения в плане восприятия и понимания музыки, а также в личностной сфере, в мировоззрении и мироощущении как ребенка, так и взрослого человека, по-прежнему нуждаются и в доказательствах, и в теориях.

Остаются и такие вопросы: можно ли прийти к полноценному восприятию, минуя путь двигательного опосредствования, двигательной «развертки» музыкального переживания? По опыту мы знаем, что музыкальная культура как будто формируется и на основе только слуховых впечатлений. С другой стороны, осмелимся утверждать, что далеко не всякое движение с музыкой приведет к глубокому проживанию последней, к открытию «мира музыки». Тогда возникает вопрос: когда и при каких условиях такое «открытие» происходит?

Какие важные звенья в цепочке *музыка – движение – восприятие* упущены, упущены как в генетическом и педагогическом аспектах, так и в оценке актуального восприятия, актуальных процессов музыкального переживания? Как отличить танец «под музыку» от танца «в музыке»? И чисто практический вопрос для педагогов музыкального движения: как *подвести* человека к импровизации, к рождению движения из музыки, какие необходимо для этого создать условия? Ведь сплошь и рядом мы видим наивную подмену такого «рождения» простым шаблоном, переживания – его имитацией. Как избежать такой подмены, какая для этого должна быть проведена работа?

Начнем с того, что отметим: сам феномен известен в истории культуры и лежит в основе многих обрядовых действий. Единство, неразрывная связь танцевального движения и музыкального сопровождения пронизывает народную культуру и

вызывает тот особый дух и состояние восторга, экстатического подъема и легкости, воодушевленности исполнения, которое мы знаем и наблюдаем в подлинных народных плясках, игрищах и др.

Многочисленные наблюдения находим у исследователей этнического и народного танца. Тонкий анализ пластической культуры народов Африки содержится в книге Л.Н. Федоровой. Приведем некоторые выдержки из этой работы:

«Внешняя выразительность элементов танца, тончайшие их пластические нюансы не являются самостоятельным рациональным порождением действий человека. Такая выразительность во многом формируется внутренним ритмом, отражая в движениях, как ярких и энергичных, так и еле уловимых, наиболее сильные акценты этого ритма. Без ощущения внутренней пульсации, непрерывной ритмической цепи невозможно правильное выполнение движений традиционных африканских танцев с сохранением их самобытных, типических черт. Ведь подчас эти танцевальные элементы технически бывают необыкновенно просты, как, например, медленные обычные шаги в танце “Ампфеле” народа бангангулу, но при этом на трудноуловимые доли такта происходит легкое “оседание” на бедре с еле заметным откидыванием головы, с мягким, волнообразным движением позвоночника. Выполнить рационально эти тончайшие нюансы пластики всего за одну четверть музыкального такта практически невозможно. Лишь ощущая постоянно живую ритмическую цепь, чувствуя биение общего пульса ритма, танцующий в состоянии точно воспроизвести этот элемент танца.

В построении фольклорных действий народов Тропической Африки можно увидеть, что танец включается в общий процесс обряда последним, т.е. после большого продолжительного выступления солистов, хора, оркестра традиционных инструментов, т.к. для его начала необходима точная выстроенность ритмического

сопровождения, рождающая внутреннюю пульсацию. Ощутить биение этого ритмического пульса можно лишь при непосредственном участии в танцевальных действиях вместе с африканцами, что в первые моменты практического освоения этого танцевального искусства вызывало у меня полное смятение. Да и как могло быть иначе, если, находясь в массе танцующих, совершая те же движения, что и они, чувствуешь себя инородным телом, как бы находишься вне самого танца. Лишь нащупав внутреннюю ритмическую цепь, связывающую всех участников в единое целое, становишься ее звеном и начинаешь ощущать как-то по-особому податливость своего тела, всего своего существа тончайшим нюансам этой скрытой жизни танца. Можно заключить, что внутренняя пульсация, которая практически организует во многом танцевальную пластику, рождает и сами танцевальные движения. Танец, таким образом, в своей пластической выразительности, в своей динамике, экспрессии базируется на скрытой жизни ритма, являющейся живительным источником физических действий танцующих» [29, с. 12-13].

Мы привели столь обширную цитату, поскольку в ней почти в парадоксальной форме обрисован феномен «рождения» движения из «духа музыки», из общей музыкально-ритмической пульсации действия. Специальное разучивание движений вне этой пульсации, вне контекста совместной пляски и музыкально-ритмического источника не только не позволяет получить сходный результат, но и делает только что ловких и умелых, грациозных танцоров лишенными своих умений и качеств – неловкими, немелкими, «погасшими».

О роли ритма в организации поведения человека, в воспитании чувств и воли, в создании выразительного образа сказано немало. Тема разрабатывалась педагогами, учеными, художниками, теоретиками театра, в последнее время и психологами [9, 14, 15, 25, 26, 28]. Однако редко встретишь осмысление такой проблемы, как активность человека по восприятию ритмической звуковой пульсации, тем более по восприятию музыки, представляющей собой нечто большее, нежели только ритмическую организацию звуков. Прежде всего, сами звуки обладают особыми каче-

ствами чистых тонов, протяжного пения и др. Сама же организация звуков выражает единство ритма, мелодии, гармонии.

Речь идет об особом *усилии* или *готовности* подчиниться музыкальной стихии, музыкально-звуковому потоку, и откликнуться на него собственным движением, пением. Об особом *состоянии*, которое возникает у человека в момент порождения экспрессивной пластики и движения, говорят намного реже и, как правило, пользуясь трудно уловимым языком метафор, аналогий, символов.

Флер таинственности окружает разговоры о загадках мастерства танцоров и певцов «хондо» (источника традиции фламенко). Понятием «дуэнде» обозначают в этой культуре то особое состояние, которое должно возникать у исполнителя. Это и источник его необычной энергетики, импровизационности выразительных возможностей, выносливости, мастерства. Об этом писал и говорил Ф.Г. Лорка, об этом пишут и современные исследователи фламенко. Так, Э. Монте Анди определяет дуэнде как возвышенное настроение, сильное волнение, полное опьянение, потерю контроля над внешним миром, уход в себя: «Дуэнде – не абстракция, не иллюзия и не вымысел романтиков и поэтов. Его существование для многих исполнителей фламенко – это реальность, в которую они искренне верят. Важно одно – подобрать ключ. Один поворот ключа – завеса над тайной дуэнде приподнята, и ты во власти извечного Света, готовый к схватке с Вечностью. Сладостная боль и трепет удовольствия пронизывают душу и заставляют вибрировать плоть. Чаще всего дуэнде проходит мимо или появляется, когда совсем не ждешь. Никто из профессионалов фламенко не отважится сознаться, что никогда не ощущал и не чувствовал присутствия дуэнде» [20, с. 39]. Как отмечают авторы, дуэнде нельзя вызвать искусственно путем внешних манипуляций: «...смешны и глупы певцы, которые полагают, что дуэнде можно вызвать искусственно – путем прерывания ритма или гортанными суррогатами» [20, с. 39].

Много признаков говорит о наличии дуэнде. Прежде всего, это невероятная творческая свобода, непредсказуемость и свежесть исполнения. Но важно и другое

Художественная культура и творчество

– сила присутствия, чувство подлинности и правдивости. Все тело исполнителя, особенно его жесты, выдают правдивость, глубинность происходящего. Приведем цитаты, красноречиво демонстрирующие сказанное: «Жесты в песне, танце и при игре на гитаре – это необходимый и очевидный признак присутствия личности и дуэнде. Они являются подтверждением выразительности, глубины, чистоты и интимности, которую выражает мягкий или грубый, но всегда скорбящий голос певца.

Руки напряжены, иногда трепещут. Они ничего не доказывают. Они не прилагают усилий, чтобы привлечь к себе внимание. Руки певца фламенко являются знаком искренности и присутствия дуэнде. Они чутко откликаются на чувства, переживания и боль, что идут из глубин души, которые голос может прятать. Но руки не могут лгать. Если они обманывают, то это очень легко заметить: они становятся грубыми и хвастливыми» [20, с. 44-45]. В приведенном примере также заслуживает внимания описание известной непроизвольности выражения и задействованности всего тела человека в танце и пении.

Состояние дуэнде не может стать самоцелью, человек стремится к миру, открывающемуся ему в этом состоянии, к его откровениям, но не к самому состоянию. Что же за мир открывается в канте хондо и фламенко?

«Что хотела выразить певица Тиа Аника Ла Пириньяка, говоря, что когда она поет приятным голосом, она чувствует кровь?.. Что чувствовал Маноло Караколь, заверяя, что когда он вдохновенно пел, то почти не ведал, что творил, “как будто он переносился на арену боя быков и, воодушевленный, не чувствовал пред собой опасности”?» [20, с. 45].

Считается, что Айседора Дункан пыталась возродить искусство пляски в европейской культуре в начале XX века. К тому моменту искусство танца стало, с одной стороны, чрезвычайно сложным, а с другой стороны, поверхностным, развлекательным. Обучение как балету, так и бальным танцам носило в основном механический характер, когда требовалось повторить отдельные движения и запомнить их последовательность. Современники, поэты и философы видели огромное духовное значение танцев Дункан, их

высший, космический смысл. «Отвергнув мертвый формализм “балета”, – писал Сергей Соловьев, – она пытается создать пляску, не оторванную от природы и жизни, а истекающую из... души, а не из силы и упругости... мускулов... Поняла она, что искусства нет без чувства “тайны”, без мистической настроенности... Искусство пляски, забредшее в тупик, г-жа Дункан выводит на истинную дорогу, и не к древнему искусству возвращается она, а отступает только до того перекрестка, где продолжается путь, с которого когда-то сбилась древняя пляска» [31, с. 48-49].

Противопоставляя искусство Дункан классическому балету, многие писавшие о ней отмечали особый настрой, особое состояние слияния души и движения, из которого рождается ее танец. И второй момент – связь танца с музыкой, с ее глубоким пробуждающим воздействием, обращенным к внутреннему «источнику» экспрессивного движения. Самым глубоким наблюдателем и интерпретатором искусства Дункан можно считать Максимилиана Волошина, оставившего прекрасные статьи, посвященные ее творчеству. Связь танца Дункан с музыкой глубинная, она коренится в интимной, внутренней реакции танцовщицы на музыку: «Чувство ритма, физиологическая пульсация тела, лежащая в основе всякого искусства, в танце восходит до своих первоисточников. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную вневещественную цельность в движении танца: космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [31, с. 45].

Не менее красноречивы и высказывания самой Айседоры. Она претендует не только на новую танцевальную форму, но и на новую концепцию танца [13]. Особенно интересной является попытка описать процесс создания танца: «Я проводила долгие дни и ночи в студии, стараясь создать такой танец, который передавал бы движениями тела различные эмоции человека. Часами я простаивала совершенно безмолвно, скрестив руки на груди. Мою мать часто охватывала тревога при виде моей полной неподвижности в течение долгих промежутков времени, словно я была в трансе; но я пыталась найти и наконец нашла первоначало всякого дви-

жения, чашу движущей силы, единство, из которого рождены все разновидности движений, создающие танец, – из этого открытия родилась теория, на которой я основала свою школу.

Классическая балетная школа утверждала, что такое первоначало находится в центре спины у основания позвоночного столба. Вокруг этой оси, говорит балетный учитель, руки, ноги и туловище должны свободно двигаться, создавая впечатление движущейся марионетки. Этот метод порождает искусственное механическое движение, недостойное подлинного танца. Я же, напротив, искала такой источник танцевального движения, который проникал бы во все поры тела. По прошествии многих месяцев, научившись сосредоточивать всю свою силу в этом единственном центре, я обнаружила, что когда я слушаю музыку, вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри меня. Вслушиваясь в эти вибрации, я могла претворять их в танце...» [13, с. 70-71].

Своим ярким рассказом и своеобразной теорией артистка свидетельствует о том глубоком психологическом различии, которое существует между культурой пляски, танцевальной импровизации и простым выполнением, повторением танцевальных движений (что происходит в обучении классической хореографии). Это означает, что при одном и том же, внешне как будто похожем движении, мы имеем психологически разные действия. В дальнейшем мы покажем, что и внешние (физиологические) двигательные параметры при этом изменяются, но пока подчеркнем, что психологическая структура движения разная. В одном случае оно *порождается* человеком, оно происходит как бы непроизвольно, хотя и сознательно, оно глубоко внутренне мотивированно. В другом случае – движение смыслово не оправдано, оно произвольно и механично (т.е. решается чисто двигательная задача).

В отечественной психологии проблема организации движения, уровней его построения обсуждалась прежде всего в известных работах Н.А. Бернштейна [8], а также исследовалась П.Я. Гальпериным, А.В. Запорожцем, А.Н. Леонтьевым и

др. Напомним результаты исследования П.Я. Гальперина и Т.О. Гиневской, изложенные А.В. Запорожцем и А.Н. Леонтьевым в книге «Восстановление движения»: «Идея этого исследования, проведенного на больных с ограничением движений в плечевом или локтевом суставах на почве миогенных контрактур и изменений со стороны суставов, заключалась в том, чтобы сравнить между собой выполнение произвольных движений, возможно более одинаковых по своему внешнему геометрическому рисунку и анатомическим компонентам, но различных по характеру той двигательной задачи, которая стоит перед испытуемым» [16, с. 12]. Вывод авторов касается решающей роли строения самого действия в его осуществлении и выполнении. Строение действия определяется, например, тем, совершается ли данное движение в системе координат собственного тела или в системе внешних пространственных координат, определяется ли координация действия свойствами предмета или орудия и т.п. Важное значение имеет и характер афферентации в организации движений – проприоцептивный, зрительный. Все это в свою очередь определяется той целостной деятельностью, в которую входит данное движение.

Особое внимание уделяется изучению отношения человека к своему дефекту, роли установочных механизмов в регуляции движения. Внутренняя организация двигательного поведения обозначается как «внутренняя моторика», и она определяет готовность сенсомоторных аппаратов действовать в известном направлении. В экспериментах В.С. Мерлина и др. эмпирически показано, что моторная установка является не периферическим или локальным феноменом, а представляет собой общее, центральное изменение, отражающее состояние личности человека. «Изменение моторных установок связано не с изменением отдельных двигательных операций и отдельных действий, а с изменением деятельности в целом, с изменением движущих ее мотивов и общих личностных мотивов» [16, с. 101].

Опираясь на концептуальный аппарат и результаты приведенных экспериментальных исследований, можно предположить, что и в случае с танцевальным движением чрезвычайно важно выделить

Художественная культура и творчество

«внутреннюю моторику» и организацию поведения, определяющую психологическую структуру движения. Порождение движения связано с особым рода установками и личностным отношением, направленным на выслушивание собственных импульсов и непроизвольных двигательных реакций. Момент непредсказуемости и спонтанности, таким образом, играет важную роль, но активный поиск личностью таких движений, их сознательное «высвобождение» и составляет психологическую структуру этих действий. Опора на проприоцептивную афферентацию является условием такого «выслушивания» и «высвобождения» импульсивных движений и экспрессивных переживаний. На важность увеличения степеней свободы в ситуации обучения, необходимость соблюдать принцип неопределенности указывает А.Г. Асмолов [5]. Напротив, при классической, стандартной форме обучения доминирует установка на отсеивание внутренних импульсов, побуждений к непроизвольному движению: ученик направляется на произвольное повторение внешне заданного образца, рисунка отдельного движения. При этом опора на зрительную афферентацию является ведущей, движение дробится на отдельные элементы и фрагменты, происходит отказ от непроизвольных координаций, синергических и реципрокных взаимодействий.

Обращаясь непосредственно к практике музыкального движения (МД), мы также находим указания на то особое *состояние активного вслушивания* в музыку и *особого настроения на двигательный «ответ»*, т.е. на высвобождение и усиление двигательных импульсов, возникающих под воздействием музыки. Так, одна из создательниц метода МД С.Д. Руднева неоднократно подчеркивала, что задачей музыкального движения является *активизация*, усиление двигательного ответа на музыку. Обсуждая методику и технику МД она прямо говорит о необходимости формирования *готовности* к музыкально-двигательной активности, которая (готовность) имеет целостный психофизический характер и в том числе находит свое выражение в особой двигательной стойке, настройке двигательного аппарата [24].

«Вызванная музыкой скрытая моторная реакция (“зачаточные движения”)

реализуются в полных пространственных движениях всего тела при условии особого психофизического настроения организма – наличия у человека *потребности выявлять свои музыкальные переживания в движениях*» [24, с. 76]. Далее С.Д. Руднева отмечает, что у некоторых занимающихся (как у детей, так у взрослых) такой настрой возникает как бы непосредственно под влиянием звучащей музыки. Но у большинства существуют многочисленные препятствия («тормоза»), мешающие возникновению такого настроения. Необходима специальная целенаправленная работа, помогающая освободить человека от этих «тормозов» и помех и формирующая готовность к движению. Эта готовность к движению определяется как целостное психофизическое состояние, при котором «повышается эмоционально-мышечный тонус, появляется внутренняя двигательная активность (как бы потенциальное движение); исчезают все посторонние мысли и чувства, все существо их сосредоточивается на музыке, как бы предвосхищая переживание ее» [24, с. 76].

Сами движения также приобретают определенные свойства. Они отличаются слитностью, непрерывностью, какая свойственна музыке. Эмоционально-моторный тонус также отражает эмоционально-динамическую кривую музыки. Движения приобретают специфическую глубокую ритмичность. Ритм «охватывает и объединяет весь нервно-мышечный аппарат человека, включая работу дыхательного аппарата (дыхательных мышц)», определяется он как «закономерное чередование больших и меньших напряжений в определенных временных соотношениях» [24, с. 77]. Все это придает движениям особую организованность и упорядоченность.

Ученица С.Д. Рудневой О.К. Попова в своих интервью описывает живой педагогический процесс, и ее свидетельства раскрывают важные пласты работы в методе музыкального движения. Так, говоря о специфике метода МД, Ольга Кондратьевна подчеркивает, что его уникальность состоит в обращении к целостности человека, это не работа с отдельными навыками, не обучение частным умениям: «Наш метод предусматривает, что я должна погрузить и ребенка, и взрослого в целостность. Звучит музыка. Я должна, пользу-

ась и своими собственными возможностями, и всем тем, что я имею, благодаря этому методу, погрузить его целиком в музыку, це-ли-ком. Он окунуться должен в нее. И должен получить от нее сразу сильное, целостное воздействие, воспринять ее и ответить так же целостно и сильно... Схема такая: я рассчитываю на подсознательное восприятие, потом довожу до осознания, а потом должно возникнуть вместе. То есть это настоящий творческий процесс. Но я обращаюсь к подсознанию» [2, с. 218]. О.К. Попова неоднократно подчеркивает, что этот творческий процесс необходимо организовывать, но не в том смысле, что подменить его образцом, «научить», что делать, а создать условия, при которых возникает готовность породить собственное движение, при которых возникает эстетическое переживание и эстетическая деятельность. Снятие препятствий на пути самостоятельного действия ученика и составляет главную задачу педагога музыкального движения. Послушаем О.К. Попову: «Ну, вы знаете сами, как растут наши дети: всего нельзя... Мы все время приучаем с рождения ребенка, что мы его чему-то научим, или: он должен что-то совершить только по нашему разрешению или по нашему указанию. А вот в работе с детьми – и это будет на протяжении всей нашей деятельности – мы стремимся вызвать ответ и собственное воспроизведение того, что я хочу получить... Он уже не думает, справляется он, не справляется, что у него получается, что не получается. Он видит меня, он страшно радуется – звучит музыка, я перед ним еще пляшу, увожу его куда-то, и он вместе со мной все это делает. Значит, я стремлюсь снять с него все эти оковы, освободить его, и в конце концов, предоставить ему свободу. На первых порах самое трудное – это вызвать яркий ответ. У всех – и у детей, и у взрослых – яркий ответ, то есть какую-то энергию употребить, какую-то силу, дать себе волю. Мы этого совсем не можем. Мы все время такие вот скрюченные, поджатые, мы ждем указания, ждем разрешения. А еще лучше – когда мы образец получим, когда нам покажут, и мы будем повторять его тысячу раз, и в конце концов что-то выучим. Наша работа предусматривает все наоборот: дать яркое переживание, помочь родить что-то и в этом

– жить. Жить в этой музыке, жить в этом уроке, жить в эту минуту» [2, с. 218].

Мы видим, что когда речь идет о порождении движения в ответ на звучащую музыку, то действия носят частично произвольный, спонтанный характер при сознательной установке на их поиск, на их «высвобождение». Они ярко эмоционально окрашены, предметом переживания и действия являются музыкальные образы и смыслы. Движения выполняются с преимущественной опорой на проприоцептивную афферентацию (мышечное чувство). Движение носит связный, непрерывный и целостный характер, не рвется на элементы и части. Оно возникает сразу целиком, без предварительной тренировки, разучивания, как единый осмысленный процесс. Осуществляемые при этом сложные музыкально-двигательные соответствия и моторные координации являются столь дифференцированными, утонченными, многогранными и разнонаправленными, что практически не поддаются простому механическому повторению (на уровне специальных произвольных движений). Телесная целостность и гармоничность сопровождается такими же необычными глубокими переживаниями своего собственного «я» и своего отношения к окружающему миру. Это переживания слияния, растворенности в окружающем мире и прежде всего в мире музыки, в музыкальном образе, переживание своего единства с миром, а также чувство полноты, единства и целостности собственного «я» [1, 19].

Мы видим из приведенных примеров (а их можно было бы множить), что плясовое, экспрессивное движение *рождается* из «духа музыки», оно связано с каким-то особым настроением, состоянием человека и подключает к движению человека целиком, человек оказывается полностью, без остатка захвачен действием. Переводя на язык психологии сказанное, можно было бы предположить, что необходимым психологическим условием такого движения является создание особой личностной установки, направленной на «выслушивание» и «высвобождение» импульсов и моторных реакций субъекта на звучащую музыку, для которой характерно единство подсознательных и сознательных действий. В народной культуре

Художественная культура и творчество

такая установка возникает у включенных в определенные обрядовые и традиционные действия, достаточно стихийно. В специальных практиках обучения импровизационному танцу начинает выделяться и осознаваться задача по формированию такого состояния или готовности к порождению движения из спонтанных импульсов, возникающих в ответ на звучащую музыку. В музыкальном движении речь идет о целостном психофизическом состоянии человека, которое находит свое выражение в т.ч. в двигательной стойке неустойчивого равновесия, готовности к действию и сосредоточенности на музыке.

«Состояние двигательного равновесия, – пишет С.Д. Руднева, – осуществляется при несколько повышенном эмоционально-мышечном тоне всего двигательного аппарата; сопровождается некоторой эмоциональной “приподнятостью”; уровень тона зависит от содержания данного музыкального произведения... В состоянии двигательного равновесия активно работают только те мышцы и только с той степенью напряжения, которые необходимы для поддержания тела в заданном положении (позе) и для выполнения данного движения; остальные мышцы остаются полунатянутыми (или ненапряженными). Поэтому *двигательное равновесие является состоянием полустойчивости*: между силой тяготения и противодействующими ей мышечными усилиями непрерывно происходит живое динамическое взаимодействие» [24, с. 78].

Изучению особой личностной установки, охватывающей человека целостно и делающей его открытым к восприятию и переживанию музыки, и посвящено в дальнейшем наше исследование. Как она выражается в поведении и движении человека, с одной стороны, а с другой, какие внутренние условия мешают ее проявлению и возникновению, какие личностные установки оказывают влияние на возможности «ответа» в ходе диалога с музыкой, что такое общение с музыкой, что оно дает человеку, почему так необходимо для формирования его личности – попробуем найти ответы на эти вопросы.

Но прежде чем перейти к рассмотрению готовности к музыкально-двигательной активности, обратимся к изучению готовности к действию в психологии.

* * *

В психологии представления о готовности к действию развиваются в связи с изучением роли установок в регуляции действий, особенно движений, в теории вероятностного прогнозирования, а также шире – в психодиагностике, патопсихологии, психологической практике [4; 10].

В уже упомянутом цикле исследований по восстановлению движений [16] речь шла не только о характеристиках действия с точки зрения типа задачи, предметности действия, системы афферентации. Исследователи обнаружили интересный факт: у части испытуемых при смене задачи (что должно привести к существенному изменению психологической структуры действия) параметры движения не изменяются, т.е. задача как бы ими *не принимается*. Значит, задача должна быть еще принята, и в этом принятии присутствует особая активность субъекта, выражающая само отношение субъекта к исполняемому действию и соответственно к предложенной задаче. *Отношение к задаче* выходит за пределы ситуационных смыслов и отражает систему личностных установок человека. Так возникают представления об особой установочной регуляции движения через включение или невключение механизмов готовности, настройки на определенное движение. Готовность или установка к выполнению действия проявляется в целостном психофизическом состоянии субъекта и выражается в характере и качестве действия. Условия возникновения установок (на вес при действии взвешивания предметов руками) были изучены экспериментально, и было показано, что известный механизм установок проявляется в том случае, если отсутствует установка личности на щажение больной руки.

Исходя из представлений о механизмах установочной регуляции деятельности человека, можно предположить, что в случае готовности к музыкально-двигательной активности, с одной стороны, важно отсутствие установок, препятствующих возникновению целостной настройки, целостному включению в процесс слушания музыки. С другой стороны, характер настройки должен определяться свойствами и качествами самой музыки и за-

дачей двигательного целостного ответа. Только в этом случае можно говорить о «со-стоянии» музыке или «стоянии в музыке»: сама этимология слова подсказывает, в чем заключается особая внутренняя работа музыкального переживания.

Среди факторов, мешающих образованию единой установки, объединяющей психическую структуру личности, можно назвать установки на недопущение импульсивных, спонтанных проявлений и движений. Такое отношение может быть вызвано как разрывом между тем, что приемлемо для человека, одобряемо и его побуждениями, внутренними неразрешенными конфликтами мотивов, так и установкой на экономию усилий, уходом от творческой деятельности, предполагающей риск и неопределенность результата, апробование новых способов действия и самостоятельность в поиске. Как показывает практика и опыт наблюдений, отказ от самостоятельности и поиска в обучении, приверженность к повторению образца, заучиванию движений без экспериментирования с собственными попытками инициировать движение является достаточно распространенной установкой. Что стоит за подобной «экономией усилий», какая жизненная стратегия – остается вопросом для конкретных психологических исследований.

Однако описания только факторов, мешающих возникновению готовности к двигательному ответу на музыку, недостаточно. На следующем шаге необходимо качественно охарактеризовать данную установку как «со-стояние» музыке или «стояние в музыке».

Но прежде необходимо сказать о попытках описать и просто выделить ту особую реальность, которую мы называем готовностью к восприятию музыки, в практике театра, театральной теории и антропологии. Проблема состояния актера и танцовщика в сценическом действии, особой психотехники или просто физической техники, управляющей этим состоянием, начинает по-особому ставиться и обсуждаться в театральном искусстве второй половины XX века. Вопрос о состоянии актера выходит за рамки психотехники в процессе воплощения роли, как она представлена в системе К.С. Станиславского. Но там, где он пишет о работе актера над собой, о зна-

чении физических действий в воспитании актера, о круге внимания и «атмосфере», это указывает на значение еще одной составляющей существования актера на сцене – его особой настройки на сценическое действие и постоянное воспроизведение, дление этой настройки в спектакле. Для Е. Грозовского существование актера на сцене становится «бытием», подлинным целостным присутствием. По мнению Е. Грозовского, актер должен действовать не от имени роли, персонажа на сцене, а предъявить всего себя в роли, тотально присутствовать, показать свое «я». В таком случае речь идет о личности актера и его способности – готовности включиться в сценическое действие [12]. В таком направлении, как театральная антропология, речь идет об особом уровне организации самовыражения актера в сценическом действии, который назван пре-экспрессивностью: «Театральная антропология предполагает некий базовый уровень организации, свойственный всем исполнителям, и определяет его как пре-экспрессивный» [6, с. 119]. Этот уровень организации не совпадает с работой над психологией персонажа, осмыслением роли и подобной психотехникой актерской игры, но представляет собой настройку на сценическую игру как таковую, на ее выразительность и убедительность для зрителя.

«Пре-экспрессивный уровень включает решение задачи, как сделать сценически живой актерскую энергию, то есть как она может превратиться в присутствие, самым непосредственным образом завоевывающее внимание зрителя» [6, с. 119]. Нам представляется, что выделение уровня пре-экспрессивности в игре актера вполне соотносимо с тем, что мы обозначили как готовность к музыкально-двигательной активности, и может быть описано как включенность в сценическую деятельность и явлено в особом впечатлении, которое создает актер, в силу его воздействия на зрителя, что собственно и обозначается феноменом «присутствия». Однако далее в самом понимании сути феномена и условий его возникновения появляются серьезные расхождения, о чем нельзя не сказать. Тем более, что это противопоставление позволит точнее обозначить то, что мы назвали «со-стоянием» танцовщика, рождающего движение.

Художественная культура и творчество

Э. Барба, один из основателей театральной антропологии и авторов идеи об особом пре-экспрессивном уровне организации выразительности актера, связывает данное состояние главным образом с *физической техникой* актера, позволяющей ему как бы «аккумулировать» энергию. Он прямо формулирует вопрос: «как на техническом уровне возможно добиться зрительского сочувствия (то есть с помощью какой работы тела, понимаемой и в физическом, и в физиологическом плане)» [6, с. 119]. И такие телесные «законы» им находятся при анализе изображений актеров и танцоров самых различных театральных школ и направлений. Понятие «телесных техник» заимствуется у М. Мосса и подразумевает способы поведения людей, выработанные в различных культурах и обществах и несущие определенные знания по обслуживанию собственного тела. Э. Барба прямо пишет: «Я убежден, что в основе всех мистических состояний нашего сознания лежат телесные техники, нам пока не известные, но в совершенстве изученные в былые времена в Китае и Индии» [6, с. 223].

Для нашего исследования безусловный интерес представляет тот факт, что найденные Э. Барбой закономерности физического поведения актера (танцовщика) находят свое отражение и в тех двигательных проявлениях включенности в музыкально-двигательный процесс, о которых речь пойдет дальше. Можно обозначить три закономерности, выдвинутые Э. Барбой:

в экстра-обыденных техниках тела, к которым относится сценическое поведение, используется неустойчивое равновесие или равновесие иного уровня, добавляющее новое напряжение в привычные ситуации;

второй практический закон говорит об оппозиции движений и импульсов силы: «Когда одна часть тела получает импульс движения в некую сторону, другая часть тела толкает вас в ином направлении, что предполагает большие дополнительные мускульные напряжения, векторы которых не совпадают и нейтрализуют друг друга» [6, с. 228];

третий закон гласит, что «действие (как процесс, осуществляемый актером) можно совершать и наблюдать в двойной пер-

спективе: с точки зрения энергии, проявляющейся и в пространстве, и во времени... Требуется либо превращать внутренний процесс во внешнее действие и придавать ему способность осуществляться во времени... либо сжать то, что происходило бы в пространстве, до размеров, при которых это же может осуществляться внутри человека, “подкожно”» [6, с. 228].

Выделенные закономерности касаются способов выполнения движения и показывают, что последние изменяются по сравнению с тем, как эти движения выполняются в обыденной жизни: с большим усилием и координационной сложностью.

Однако выбранные ракурс рассмотрения проблемы пре-экспрессивности как некой предпосылки, условия для собственно экспрессивного действия в соответствующей роли, как состояния присутствия, сводит данную реальность к физическим действиям, что не позволяет увидеть ее личностную и мировоззренческую составляющую. Парадоксальность некоторых выводов Э. Барбы и его претензия на универсализм найденных законов, с нашей точки зрения, объясняются его собственным построением «театра физических действий», в котором физическое действие призвано передавать энергию и порождать смысл, а не наоборот, когда действие порождено каким-то смыслом и переживанием. Поэтому из поля зрения Э. Барбы ушел весь тот длительный путь, который проделывает актер, овладевая своим искусством, его жизненный путь и все обстоятельства обучения. Так, примеры из восточного театра, на которых основаны заключения театральной антропологии, не проанализированы в полной мере. Например, не обсуждается вопрос, в какой степени весь стиль жизни актера восточного театра (а мы знаем, что это весьма аскетический и подчиненный авторитету учителя и наставника стиль) влияет на тот эффект, который производят физические техники для «концентрации энергии», для настройки на сценическое действие.

В нашем определении готовности к музыкально-двигательной работе подчеркнем целостный, личностный характер установки и ее реализацию как на смысловом, так и на телесном уровне (уровне движения) действия. Особенности установки

и движения определяются *спецификой задачи* «открыться музыке», «вступить с ней в диалог с помощью движения».

Значение бессознательных психологических механизмов при восприятии музыки подчеркивают ведущие специалисты в области музыкознания. Важно, что при этом идет речь о целостном восприятии музыкального произведения, переживании музыкального образа, смысла данного произведения. Особая психологическая установка определяет целостность процессов музыкального переживания. В.Н. Холопова задается вопросом: «Как происходит удержание интонационно выраженного смысла в процессе развертывания произведения, складывания его в эстетически законченное целое? Здесь следует учесть факторы начальной образно-выразительной или семантической установки, образно-выразительного или семантического ожидания, соответствующего процесса и итогового целостного результата» [30, с. 180]. Для обозначения этого явления автор использует понятия: образная установка, образное ожидание, образный процесс, целостный образный результат.

Характер готовности определяется характером направленности человека, «открытость» музыке представляет собой совершенно особое состояние, в котором незаданность, неизвестность того, что может произойти, новизна встречи сочетаются с предельной собранностью всего существа и каким-то «замиранием», почти аскетическим отказом от собственных желаний. Под собранностью надо понимать собранность на звуке, на музыкальном произведении, когда «вслушивание» становится «доминантой» всего поведения, всепоглощающей деятельностью, захватывающей человека целиком.

* * *

В чем состоит эта деятельность? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к самому феномену музыки и музыкального как с психологической, так и с феноменологической (философской) точек зрения.

Психологический подход часто связывается с представлением о субъективности всякого музыкального восприятия, которое растворяется в случайном лич-

ном переживании отдельного человека. Однако если мы увидим только лишь эту сторону, то мы потеряем сам феномен смысловой объективности музыкальной формы. Об этом говорит А.Ф. Лосев: «Растворивши музыку в хаосе и капризах личного переживания, мы не будем в состоянии иметь какое-нибудь определенное музыкальное произведение, ибо Девятых симфоний Бетховена столько же, сколько индивидуальностей ее слушают и слушали; и Девятой симфонии нет как Девятой симфонии. Есть субъективное восприятие, связанное с условиями данного момента, текучее, непостоянное, капризное и неуловимое; и есть субъектность, без которой немыслима никакая музыкальная объектность» [17, с. 244].

Такому психологическому взгляду противостоит точка зрения музыкознания, в котором, как правило, анализируется музыкальная форма и средства музыкальной выразительности – объективные элементы музыкального языка.

Более сложные вопросы ставятся в музыкальной семантике, раскрываются значения и смыслы музыкального высказывания, обсуждается содержание музыки. «Музыка лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна: ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту, – содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, непредопределенной предметности этического напряжения, обываемого музыкальной формой). Бессодержательная музыка, как организованный материал, была бы не чем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия», – пишет М.М. Бахтин [7, с. 263]. Подход к музыке, выявляющий ее содержание и смыслы, реализован в интонационной теории музыки Б.В. Асафьева. По его мнению, именно интонация и интонационный процесс должны являться единицей анализа музыкального произведения. Выявлению интонационных смыслов и должно быть подчинено музыкальное восприятие, а не механическому сопоставлению звуков по высоте и длительности [3].

Теория Б.В. Асафьева находит свое продолжение в работах российского музыка-

Художественная культура и творчество

веда В.В. Медушевского, предложившего понятие протоинтонации [18]. Он предлагает различать аналитическую, нотированную форму музыкального произведения, и ненотируемую, интонационную его форму.

Отталкиваясь от данных положений ряд исследователей предлагает говорить об особом интонационном слухе, а также вычленять базисные виды и формы музыкальных высказываний, соответствующих базисным интонациям. Выделяются следующие интонации: 1) призыва, властно-волевые; 2) прошения, мольбы; 3) игры, радости жизни; 4) медитации, размышления. Речь при этом идет о некоем музыкальном эквиваленте, типичном музыкальном «сопровождении» ситуаций, в которых некогда, на заре человечества, зарождались и укоренялись в быту разнообразные звуковые реакции, «высказывания» и пр. [21].

Говоря об определении музыки как со стороны ее сочинения композитором, так исполнения и восприятия слушателем, Б.В. Асафьев рассматривал ее как живой звуковой процесс интонирования. Исполнение и восприятие музыки представляют собой выявление интонационных смыслов, слуховое сопоставление различных элементов музыкального произведения и осознания логики развертывания звучащего потока. «В музыке ничего не существует вне слухового опыта. Поэтому ни одно определение не может возникнуть из “немых”, из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит. Иначе говоря, основной предпосылкой современной музыкальной терминологии становится: *осознание музыки как звучащего движения в интонационно-ритмическом становлении* организующих его сил» [3, с. 198].

«Отсюда неизбежно возникает понятие *интонации* как *актуального* начала, как реализации звучания – внутренним ли слухом, или голосом, или с помощью инструмента. Интонация отнюдь не означает механического преодоления сопротивления материала и не является лишь пассивным воспроизведением зрительно проектируемых значков...» И, наконец, автор заключает: «Без интонирования и вне интонирования музыки нет. Интона-

ция речевая – осмысление звучаний, музыкально не фиксированных, не стабилизировавшихся в *музыкальных* расстояниях или в постоянных отношениях звуков, ставших тонами. Интонация музыкальная – осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей» [3, с. 198].

Однако обратим внимание на ту часть определения Б.В. Асафьева, где он говорит о музыке как о звучащем движении или о звучащем потоке. При таком подходе сам процесс становления музыкальной формы выступает скрепляющим музыкальное произведение целым, осмысленным движением и переходом, перетеканием интонационных фигур и соотношений. Особое интонационное качество этого потока открывается в его пространственно-временных координатах, создающих *бытийный мир музыки*.

Мир музыки. Музыкальный поток как текучее время

Определение музыки как организованного времени встречается наряду с определениями, где первостепенное значение уделяется эмоциональной выразительности музыки. Достаточно вспомнить исследование К. Бюхера, посвященное изучению роли музыки, музыкального ритма в организации трудовых процессов, регуляции усилий людей в той или иной трудовой деятельности [9].

Временные структуры музыки прежде всего связывают с измерением длительностей звучания, их соотношением, ритмической организацией. Однако, мы хотели бы подчеркнуть, что проблема музыкального времени открывается двояко и существует одновременно в двух ипостасях: как физическом времени звучания того или иного музыкального произведения и его исполнения, и некоем внутреннем «времени», которое присутствует в музыкальном произведении, в которое попадаешь и в котором существуешь, слушая или исполняя музыку. Этот парадокс звучащей музыки, где существует *время во времени*, или *время вне времени*, зафиксирован многими авторами и музыкантами. Так, Ж. Бреле отмечает: «Чтобы музыка, являющаяся становлением, могла прозвуч-

чать, она должна воплотиться в обычном времени, но она не должна смешиваться с этим временем... Музыкальное произведение обладает определенной продолжительностью, но назначение его не в том, чтобы заполнить данный отрезок времени. Проходя сквозь действительное время, в котором она начинает свой бег, во времени музыка ускользает от времени, ибо природа ее в том, чтобы всегда быть «современницей» тех самых моментов, в продолжение которых исполнение делает ее фактом действительности» [22, с. 33].

Сам Г. Орлов, приведший высказывание Ж. Бреле, подчеркивает тот момент, что музыка, организуя время, как бы его останавливает, кристаллизует. Он пишет: «Музыку можно определить как способ и результат расчленения, упорядочивания и организации времени. Звук – чувственный материал музыки – материализует время, позволяет ставить его под контроль, придавать ему всевозможные конфигурации, а затем – “останавливать” его неуловимое и неотвратимое течение в представляемых, мыслимых кристаллических конструкциях» [22, с. 32].

Музыка в самом широком смысле предстает как способ овладения временем физическим, упорядочивая его, структурируя через ритм, но одновременно она позволяет осознать и пережить само время как таковое, т.е. представляет «временное», если воспользоваться неологизмом.

Это «новое» время музыкального произведения обладает и рядом новых качеств в отличие от линейного физического времени. Обычно указывают на такие структурные особенности музыкального времени, как периодичность (как метрическая, так и ритмическая) музыкальных длительностей, повторяемость музыкальных фрагментов, тем (единиц музыкального процесса). Однако подобным образом во времени могут быть организованы и механические процессы. Музыкальное время не просто организовано и упорядочено, музыка постоянно (и одновременно с подчинением порядку) эту упорядоченность и периодичность нарушает, преодолевает: принцип вариативности. Но, может быть, еще более важным является разрушение закона дискретности времени, когда время мыслится в конечных отрезках и длительностях. Музыкальный

поток уничтожает дискретность, с ней борется, ее побеждает, утверждая непрерывность и связность звуков во времени, как один момент перетекает в другой. Музыка дает возможность почувствовать и осознать течение времени, его дление, музыка сама предстает как текучее время. Умение и готовность выслушать в музыке, в ее звучании, движущийся поток времени, является главной характеристикой «со-стояния» музыке, установки на ее восприятие.

Зачем человек музицирует, слушает музыку? Рассуждая о другом искусстве – искусстве кино – режиссер А.А. Тарковский называет его искусством запечатленного времени: материалом кино является время. Он говорит следующее: «Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* – за потерянным или упущенным, или за не обретенным доселе...» [27, с. 183].

Слушая музыку, человек обретает такое время, которое не обрывается и не заканчивается, а длится и продолжается в бесконечности жизни. Интонационный процесс также преобразуется в музыкальном потоке, приобретает новые качества. Возникающие музыкальные интонации отличаются от обыденных прежде всего тем, что они подчинены музыкальному времени и движению. Протяжность звука, длительность дыхания, разворачивание интонационного процесса, его многоярусность и разнонаправленность – все это свидетельства включения интонационных проявлений в непрерывный временной континуум музыки, в ее непрерывный поток. Конечно, говоря о преобразовании интонации, нельзя не сказать об интервалике, о фиксированных звуковысотных соотношениях, их сочетаниях, составляющих основу музыкального мелоса. Однако сам чистый тон способен к длению, к длительному существованию, продолжаясь в гармонических колебаниях и их резонансных ответах. Как физический звук превращается в нашем восприятии в непрерывное время, как музыкальная форма в ее становлении воспринимается и осмысливается как текучее время, как непрерывный музыкальный поток?

Наше предположение состоит в том, что *двигаюсь в музыке, проживая и воспри-*

Художественная культура и творчество

нимая музыку через движение, удается приблизиться к переживанию музыки как непрерывного потока времени и бытия. Жить в музыке значит существовать по ее законам, временно (!) забывая о конечности этого мира, когда как бы в самом малом можно найти «всё», все бытие и все время. Готовность к восприятию музыки для нас означает открытость тому бытию, которое себя в музыке обнаруживает.

Бытийный слой музыки редко становится предметом анализа. Он соответствует смысловому уровню восприятия музыки и не совпадает с ее эмоциональными пластами. Знаки выражения житейских эмоций, которые мы находим в музыке, существенно преобразуются, подчиняясь законам музыкальной формы, музыкальной событийности и, значит, музыкального времени. Возникающие собственно музыкальные интонации и становятся предметом наших музыкальных переживаний и осмыслений. И самым главным вопросом как в переживании, так и в понимании процесса музыкального становления, является, если угодно, «чудо» – чудо превращения конечного, дискретного звука и конечной, житейской эмоции в бесконечное время и текучесть жизни. Этот вопрос должен иметь не абстрактный, а всегда конкретный характер: как в конкретном музыкальном произведении, в конкретном музыкальном материале найден этот путь, найдено это окно в другой, невидимый, нематериальный мир. Каждое исполнение и каждое истинное восприятие должно найти это «окно», эту «форточку» в иные миры, и приоткрыть его, почувствовав дыхание вечности. Этот путь всегда приходится искать заново, наново обнаруживая «зазор», щель, через которую можно «подглядеть» мироздание.

Что представляет собой музыка с точки зрения чистого бытия? Этот вопрос задает А.Ф. Лосев в непревзойденном до сих пор исследовании феномена музыки [17]. Подчеркивая несводимость музыкального феномена к физическим, физиологическим или психологическим основаниям, он дает его феноменологическое описание. Чистое музыкальное бытие уничтожает антитезы и противоположности сознания, познания, оно представляет собой слитость, единство и взаимопроникновение: «Слитость всего во всем, исчезновение

всех противоположностей..., уничтожение моментов прошлого и будущего, так как то и другое констатируется как убыль, недостаток или ожидание бытия, а здесь – всеприсутствие и отсутствие исчезновения... Все музыкальное произведение есть сплошное *настоящее*, без ухода в прошлое, изменение с присутствием изменившегося...» [17, с. 210-211].

А.Ф. Лосев задает вопрос о музыкальном произведении с точки зрения времени. В своих рассуждениях он отмечает, что «это прежде всего ряд пространственных моментов, отмечаемых нами на часах. Музыкальное произведение мы разбиваем на определенные части, части на отдельные фразы, темы, далее получаем отдельные такты и звуки. Все это есть пространственное разделение музыки, легко измеримое при помощи тех или других пространственных величин. Однако производим ли мы такие механические разделения в *реальном, живом опыте слушания музыки*? ...Музыка всегда воспринимается как нечто единое. Последовательные моменты водвинуты один в другой. Воспринять мелодию не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий и т.д. Воспринять музыкальное произведение – значит как-то слитно соединить и переработать все последовательности, из которых оно состоит. И только тогда, когда все музыкальное произведение может быть нами представлено в один миг, когда мы уже не чувствуем его как нечто сложенное из временных моментов и вообще частей, только тогда возможно условное “деление” его на части, причем каждая часть тем самым уже будет нести в себе энергию целого. Музыкальное время, таким образом, есть некое воссоединение последовательных частей. Неоднородность, характерная для него, таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения. Музыкальное время есть, отсюда же, то же, что и музыкальное пространство. Там и здесь слитость внеположностей, механически-пространственных и механически-временных, разбитых и разъединенных в физическом пространственно-временном плане» [17, с. 238-239].

В музыкальном времени нет прошлого, есть реально только *настоящее* и его

жизнь, творящая в недрах этого настоящего его будущее... ..всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее... Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные сущности с единством и цельностью времени их бытия. Вечность есть тогда, когда не несколько моментов, а все бесчисленные моменты бытия сольются воедино... Вот почему ни одно искусство никогда так часто не наделяется предикатами, имеющими отношение к вечному и бесконечному, как музыка. «Музыка делает человека другим, меняет его природу; человек выходит из себя, *пьянеет*... Как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, *настоящее* “я” подставляет другое, чуждое, безграничное, нечеловеческое, *настоящее*, но может быть прошлое и будущее, вечное и истинное» (Д.С. Мережковский)» [17, с. 239-240].

Далее А.Ф. Лосев пишет: «В разъятом и распятом мире пространства и времени и в личности, ему послушествующей, царит всеобщее разъединение и вражда... В музыке нет разъединения эмоциональных движений... Музыка, снимая пространственно-временной план бытия и сознания, вскрывает новые планы, где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается сущностное и конкретное Всеединство или путь к нему. Формулирую первое богатство музыки как особого мироощущения: бытие – вечное мучительное наслаждение, взаимопроникновение радости и скорби, синтез ликований и ужасов... Бытие музыки есть вечное Стремление. Она вся в своем, не-солнечном, Времени. Это Время – совершенно неоднородно, – в противовес времени научному и логическому. Оно сжимаемо и расширяемо, оно не форма, но само Бытие, его вечная Изменчивость и Текучесть. Оно – вечное Стремление» [17, с. 262-264].

О том, что произведение искусства, особенно музыкальное, преобразует время, и в этом состоит сущность феномена музыки, пишет и известный теоретик искусства Ханс Зедльмайр: «Времени музыкального произведения присуще то, чего

мы не находим в историческом времени: истинное, *покоящееся настоящее*, “пребывающее теперь”, “вечное настоящее”, упразднение мимолетности мгновения и, так сказать, “замирание” “всего” времени в длительном, непрерывном... настоящем. Те, кто обращают внимание лишь на эту черту, обозначают испытываемое ими словом “вневременное”...» [11, с. 416]. П.П. Гайденок поясняет эту концепцию: «Мгновение, таким образом, как бы обретает длительность, останавливая необратимый бег времени. Поэтому у созерцающего произведение искусства отсутствует элемент “заботы”, составляющей ядро исторического времени, как его описывает Хайдеггер, так же как и непрестанное напряжение; здесь, по словам Зедльмайра, “эти элементы экзистенциального времени сняты и утратили свой гнетущий характер, будучи даны в бытии *нетленного времени*. Отсюда катарсис, снятие подавленности...”. В истинном настоящем, как его понимает Зедльмайр, есть “проблеск” вечности, как бы явленность вечности во времени... “Истинное настоящее интегрирует (“исцеляет”) противоборствующие моменты времени в “цельное” (нерасщепленное) время”... Истинное настоящее, “цельное время”, исцеляет и человеческую душу, давая ей покой и радость. “Каждый, кому вообще доступен способ временного бытия истинного музыкального произведения, ощущает это воздействие *нетленного времени*, дарующего блаженство и силу”» [11, с. 416-417].

* * *

Феноменологическое описание музыкального бытия, музыкального мира и его смысловой структуры позволяет строить психологические гипотезы относительно тех условий, которые обеспечивают включенность и вхождение человека в мир музыки («со-стояние» музыке) и формирование соответствующей установки.

1. Прежде всего необходимо выйти за границы рассудочного мышления и отказаться от стереотипных движений, регулируемых произвольно на основе рассудочных схем. Необходим иной тип психической организации, в котором присутствует *единство сознания и подсознания*, и допускаются

Художественная культура и творчество

- непроизвольные движения и спонтанные двигательные реакции.
2. Нацеленность на живой поиск, а не на заранее известный результат; увеличение степеней свободы в действии, в способах его осуществления, а не сужение – как это бывает при выработке навыка.
 3. При сознательном допущении непроизвольных реакций, переживаний и действий собранность внимания на звуке, на звучащей музыке. Такая собранность предполагает произвольное исключение из зоны внимания других внешних раздражителей, всех отвлекающих факторов, внутренних и внешних стимулов. Доминанта одной деятельности (вслушивания в музыку) становится почти абсолютной.
 4. Существование «здесь-и-сейчас», готовность к изменениям, неожиданности; воображение не уходит ни в прошлое, ни в будущее.

* * *

Данная установка находит отражение в характере движения, рожденного музыкой: *единство двигательного знака и музыкального бытия*.

Для того, чтобы музыка и движение человека слились на бытийном уровне, должен быть найден некий универсум смыслов, выражающих единство бытия (мира).

Текущее, сплошное время, воплощенное в музыкальном бытии, находит свое выражение и в движении, рожденном в ответ на звучащую музыку. Процесс разворачивается с двух сторон: с помощью движения удастся лучше расслышать и даже увидеть часто скрытый и потаенный пласт музыкального бытия (музыкального произведения); а с другой стороны, человек наделяет движение музыкальным смыслом, который изменяет сам характер движения и придает ему особую направленность и устремленность. Превращение дискретного в непрерывное и текучее, или движущегося в покой, в потенцию движения – именно эти моменты отражает музыкальное движение и музыкальное переживание в своем единстве.

Средства музыкальной выразительности, музыкальная форма произведения позволяют сделать непрерывным и па-

радоксальным музыкальное время, когда музыкальные события перетекают одно в другое. Обоснованность каждого следующего звучания процессом музыкального становления поиском устойчивых гармоний и разрешений, пронизанность и объединенность музыкальных тем единым ритмическим потоком преодолевают дробность и отдельность звуков, в конечном итоге заполняя паузы между звуками как бы «внутренним звучанием» или «внутренним слышанием».

То, что рожденное музыкой движение обращено именно к этому внутреннему слышанию, доказывают факты парадоксальных взаимоотношений между звучащей музыкой и движением человека. В особенности ярко это проявляется в моменты движения в паузы или после окончания звука, или в ожидании начала (как будто начало произведения предшествует звуку).

Внутреннее слышание, отталкиваясь от звучащей музыки, преобразует последнюю, в результате возникает внутренний образ музыки, соответствующий тому бытийному слою музыки, о котором говорилось выше.

Внутреннее слышание и соответственно внутренний образ музыки возникает в результате сложной работы по сопоставлению различных элементов и составляющих звучащего материала музыки. Это сопоставление и взаимодействие мелодического и ритмического компонентов, тем и голосов, гармоний и мелодий, частей и вариаций и т.п. Именно в результате этих сопоставлений во внутреннем плане музыканта и слушателя и возникает тот внутренний звуковой, но уже осмысленный образ музыки.

Вопрос должен ставиться так: каким образом с помощью физического звука и музыкальных звучаний выражается некий внутренний звуковой образ и смысл? Так же вопрос должен ставиться и в отношении движения: каким образом с помощью движения можно выразить внутренний музыкальный образ? Ни сам по себе звук с его физическими параметрами, ни движение человека как определенная локомоция организма значения и смысла не имеют, но могут стать *средствами* выразительности.

Внешнее, физическое движение является выражением того внутреннего образа

движения, который возникает как часть музыкального образа и музыкального бытия. Соответственно, как внешнее движение, так и внутренняя моторика должны отражать те характеристики музыкального времени, которые свойственны музыкальному бытию. Музыкальное бытие как переживание течения, дления времени как такового находит свое выражение в длении, течении движения.

Текучесть движения как выражение текучести времени музыкального бытия: особенности движения, выражение в движении готовности к восприятию музыки.

Для понимания того, что включает в себя понятие текучести движения, необходимо отделить последнее от таких чисто физических параметров движения, как плавность, гибкость, эластичность и т.п. Текучесть подразумевает две очень важные характеристики: 1) целостную включенность на уровне движения и действия в процесс последовательного логически разворачиваемого музыкального переживания и смысла (осмысленность движения); 2) распределение движения в музыкальном времени: вечное настоящее или вечное рождение возникают вследствие одновременного присутствия всех фаз движения в один момент бытия, когда трудно отделить конец одного движения и начало другого. Возникает феномен, аналогичный феномену текучего времени, который можно было бы назвать *длением движения* (не длительностью!).

Особая двигательная преднастройка находит свое отражение в работе всего двигательного аппарата: в предшествующем движению вдохе, в общем повышенном тоне, в отсутствии зажатых, выключенных из движения мышц, как будто приподнятом над землей состоянии тела, его стремлении к отрыву от земли, к взлету. Удивительно, что готовность упасть и готовность взлететь, двигаться вверх и вниз, вперед и назад присутствуют одновременно и создают тот феномен *дления*, как бы замирания движения, его парения, покоя и – в тот же момент – стремительности.

Состояние восторга независимо от содержания музыкальных образов сопрово-

ждает переживание музыки, зримо выраженное в ответном движении.

Свобода движения в разных направлениях, с одной стороны, с другой – это всегда организация разнонаправленных сил, которые уравнивают друг друга и преобразуют, создавая новые векторы, формы и смыслы движения. Сложная результирующая не превращается в хаотическую пульсацию, как можно было бы представить следствие разнонаправленных тенденций движения, а выражается в направленном и *устремленном движении*. Однако эта направленность имеет не конечный, а бесконечный характер, движение устремляется не к конечной цели, а дальше цели, сквозь цель, или к какой-то недостижимой цели.

Траектория музыкального движения как движения, живущего по законам музыки, редко бывает линейной. При движении вперед присутствует разворот назад, как бы поступательное движение осуществляется через отступающее. Движение, направленное вверх, возникает как продолжение падения, использует инерцию падения. Характерная диагональность и спиральность также возникают вследствие соединения разных плоскостей и направлений, в которых разворачивается движение: фронтальной, саггитальной, нижней и верхней плоскостей.

Пространственные формы движения приобретают характер бесконечно возобновляющегося движения: так, движение по кругу, восьмерке, сфере как бы не имеет начала и конца, само себя возобновляет и продолжает. Неслучайно эти фигуры в изобразительном искусстве стали символами бесконечности, вечности.

Хотелось бы отметить, что речь идет о внутренней логике движения исполнителя, внешне проявленной, но неизобразительной. Готовность к двигательному ответу на музыку предполагает настройку не столько на показ (изображение) музыкального образа, сколько на «подключение» к потоку музыки. Это движение, в котором ты участвуешь сам, а не демонстрируешь его другим (зрителям). Чтобы лучше себе представить разницу, можно сравнить две ситуации. В одной – человек реально плывет в реке, но мы не видим самой реки, видим только его движения, сопротивляющиеся или поддающиеся

Художественная культура и творчество

потоку. По этим движениям мы догадываемся о том, что их вызвало. А в другой – человек демонстрирует, как-то изображает течение реки, какими-то движениями его имитирует, и мы понимаем, о чем идет речь. Две грани знаковой функции отражают разницу между «быть» и «показать», «притвориться». В музыкальном движении человек также как будто подключается к потоку музыки, в нем пребывая: его то несет течением музыкальной «реки», дуновением музыкального «ветра», то он ему сопротивляется, упирается, то падает под напором «водопада», «бури», то стоит, обласканный струями «дождя» и льющегося «света».

Так музыкальный поток через движение танцора обретает помимо временного модуса некую пространственную определенность и реальность действующей физической силы.

Так же, как звуковой сигнал обретает значение музыки, становится осмысленным высказыванием, способом познания бытия, так и движение человека, имеющее свои физические и физиологические параметры, преобразуется в движение музыкальное, подчиняясь законам музыкального бытия. Здесь нам хотелось бы еще раз подчеркнуть: 1) движение связывается с музыкой не на формальной основе, не прямолинейно, а через бытийно-смысловой слой восприятия музыки; 2) происходит не механический «перевод» звуковой фактуры музыки в двигательную партитуру, а возникает сложный, творческий процесс переозначивания музыкальных образов и смыслов в двигательную форму.

Для того, чтобы такое переозначивание могло произойти, необходимы особая организация движения и преобразование телесности.

Прежде всего, возникает некий *центр*, организующий движение. С биомеханической позиции это *точка перекреста* всех векторов движения, что и обеспечивает, и создает единство и целостность, устрем-

ленность и направленность движения при всей сложности действующих импульсов.

Так как основной действующей силой, определяющей движение и необходимое физическое усилие для его осуществления, является гравитация, то означиванию и символизации подлежит именно она.

Соединение различных фаз движения и тенденций в один момент времени с точки зрения биомеханики означает единство сил, действующих как преодоление гравитации и как подчинение ей. Возникающая *текучесть движения* является отражением и выражением особенности музыкального бытия и музыкального времени.

Необходимо сказать не только о биомеханическом, но и *символическом* значении образования *центра* движения. Эта точка становится как бы местом *перехода* из обыденного физического пространства и времени в бытие музыкальное, бесконечное и текучее, где противоположности и противоречивые тенденции могут существовать в единстве и без жестких оппозиций. Символический центр, обозначающий «вход» в бытийный мир музыки, часто проецируется на тело в область солнечного сплетения. Эта условная *точка* становится местом трансформации – пространственной, физической, телесной, психологической, духовно-ценностной. И неслучайно формирование установки как готовности к восприятию музыки с помощью движения и действия (двигательный ответ на звучащую музыку) связывается с собиранием, концентрацией внимания на этой *точке*, этом условном центре «рождения» движения.

Психологическое значение такого собирания имеет и более отдаленные последствия, преобразуя состояние личности человека. На это указывает В.М. Розин в работе, посвященной обсуждению феномена музыки [23]. По мнению автора, именно за счет совместного действия мелодии, гармонии, ритма классическая музыка собирает разные состояния «я», создавая образ «я» как единого целого.

Библиография:

1. Айламазьян А.М. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения. Вопросы психологии №5, 2013.
2. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика. Культура и искусство 2(20), 2014. С. 206-244. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161

3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-ое изд. Л.: Музыка, 1971.
4. Асмолов А.Г. По ту сторону сознания: методологические проблемы неклассической психологии. М.: Смысл, 2002.
5. Асмолов А.Г. Психология современности: вызовы неопределенности, сложности и разнообразия // Психологические исследования. 2015. Т. 8, № 40. С. 1. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 22.10.2015).
6. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
7. Бахтин М.М. К эстетике слова // В сб.: Контекст – 1973. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974. С. 258-280.
8. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М.: Медицина, 1966.
9. Бюхер К. Работа и ритм: Роль музыки в синхронизации усилий участников трудового процесса. Пер. с нем. С.С. Заяицкого. М.: URSS, Либроком, 2011.
10. Вероятностное прогнозирование в деятельности человека. Под ред. И.М. Фейгенберга, Г.Е. Журавлева. М.: Наука, 1977.
11. Гайденок П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
12. Гротовский Е. Из книги «От бедного театра к искусству-проводнику» // Искусство режиссуры. XX век. Сост. С.К. Никулин, Л.А. Пичхадзе. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 537-620.
13. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары. К.: Мистецтво, 1989.
14. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008.
15. Ильина Г.А. Особенности развития музыкального ритма у детей. Вопросы психологии №1, 1961.
16. Леонтьев А.Н., Запорожец А.В. Восстановление движения. Психофизиологическое исследование восстановления функций руки после ранения. М.: Советская наука, 1945.
17. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 193-390.
18. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
19. Мир глазами музыканта. Статьи, беседы, публикации. М.: МГК имени П.И. Чайковского, 1993.
20. Монте Анди Э. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Изд-во «Мусалаев», 2003.
21. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Теория и практика. Коллектив авторов (Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.) под ред. Г.М. Цыпина. 2-е изд. М.: Академия, 2011.
22. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация). // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 32-57.
23. Розин В.М. Сущность и тайна музыки // PHILHARMONICA. International Music Journal. №2 (2), 2014. С. 194-218. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13588
24. Руднева С.Д. Основы техники музыкального движения (основы психофизической подготовки). Перекрестки и параллели: альманах №4. М.: Волшебный фонарь, 2013.
25. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2004.
26. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Чехов М.А. О технике актера. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008.
27. Тарковский А.А. Архивы, документы, воспоминания. Автор-составитель П.Д. Волкова. М.: Подкова, Эксмо-пресс, 2002.
28. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2004.
29. Федорова Л.Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986.
30. Холопова В.Н. Феномен музыки. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2014.
31. Юшкова Е.В. Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Монография. Ярославль, Изд-во ЯГПУ, 2009

References (transliterated):

1. Ailamaz'yan A.M. O mekhanizmax muzikal'nogo perezhivaniya: opyt muzikal'nogo dvizheniya. Voprosy psikhologii №5, 2013.
2. Ailamaz'yan A.M., Tashkeeva E.I. Muzykal'noe dvizhenie: pedagogika, psikhologiya, khudozhestvennaya praktika. Kul'tura i iskusstvo 2(20), 2014. S. 206-244. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161

Художественная культура и творчество

3. Asaf'ev B.V. Muzykal'naya forma kak protsess. Knigi pervaya i vtoraya. 2-oe izd. L.: Muzyka, 1971.
4. Asmolov A.G. Po tu storonu soznaniya: metodologicheskie problemy neklassicheskoi psikhologii. M.: Smysl, 2002.
5. Asmolov A.G. Psikhologiya sovremennosti: vyzovy neopredelennosti, slozhnosti i raznoobraziya // Psikhologicheskie issledovaniya. 2015. T. 8, № 40. S. 1. URL: <http://psystudy.ru> (data obrashcheniya: 22.10.2015).
6. Barba E., Savareze N. Slovar' teatral'noi antropologii. Tainoe iskusstvo ispolnitelya. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2010.
7. Bakhtin M.M. K estetike slova // V sb.: Kontekst – 1973. Literaturno-teoreticheskie issledovaniya. M.: Nauka, 1974. S. 258-280.
8. Bernshtein N.A. Ocherki po fiziologii dvizhenii i fiziologii aktivnosti. M.: Meditsina, 1966.
9. Byukher K. Rabota i ritm: Rol' muzyki v sinkhronizatsii usilii uchastnikov trudovogo protsessa. Per. s nem. S.S. Zayait'skogo. M.: URSS, Librokom, 2011.
10. Veroyatnostnoe prognozirovaniye v deyatel'nosti cheloveka. Pod red. I.M. Feigenberga, G.E. Zhuravleva. M.: Nauka, 1977.
11. Gaidenko P.P. Vremya. Dlitel'nost'. Vechnost'. Problema vremeni v evropeiskoi filosofii i nauke. M.: Progress-Traditsiya, 2006.
12. Grotovskii E. Iz knigi «Ot bednogo teatra k iskusstvu-provodniku» // Iskusstvo rezhissury. KhKh vek. Sost. S.K. Nikulin, L.A. Pichkhadze. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2008. S. 537-620.
13. Dunkan A. Tanets budushchego. Moya zhizn'. Memuary. K.: Mistetstvo, 1989.
14. Zhak-Dal'kroz E. Ritm. M.: Izdatel'skii dom «Klassika-XXI», 2008.
15. Il'ina G.A. Osobennosti razvitiya muzykal'nogo ritma u detei. Voprosy psikhologii №1, 1961.
16. Leont'ev A.N., Zaporozhets A.V. Vosstanovlenie dvizheniya. Psikhofiziologicheskoe issledovanie vosstanovleniya funktsii ruki posle raneniya. M.: Sovetskaya nauka, 1945.
17. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki // Iz rannikh proizvedenii. M.: Pravda, 1990. S. 193-390.
18. Medushevskii V.V. Intonatsionnaya forma muzyki. M.: Kompozitor, 1993.
19. Mir glazami muzykanta. Stat'i, besedy, publikatsii. M.: MGK imeni P.I. Chaikovskogo, 1993.
20. Monte Andi E. Flamenko: tainy zabytykh legend. Tula: Izd-vo «Musalaev», 2003.
21. Muzykal'naya psikhologiya i psikhologiya muzykal'nogo obrazovaniya: Teoriya i praktika. Kollektiv avtorov (D.K. Kimarskaya, N.I. Kiyashchenko, K.V. Tarasova i dr.) pod red. G.M. Tsykina. 2-e izd. M.: Akademiya, 2011.
22. Orlov G. Strukturnaya funktsiya vremeni v muzyke (ispolnenie i improvizatsiya). // Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp. 13. L.: Muzyka, 1974. S. 32-57.
23. Rozin V.M. Sushchnost' i taina muzyki // PHILHARMONICA. International Music Journal. №2(2), 2014. S. 194-218. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13588
24. Rudneva S.D. Osnovy tekhniki muzykal'nogo dvizheniya (osnovy psikhofizicheskoi podgotovki). Perekrestki i paralleli: al'manakh №4. M.: Volshebnyi fonar', 2013.
25. Stanislavskii K.S. Moya zhizn' v iskusstve. M.: Vagrius, 2004.
26. Stanislavskii K.S. Rabota aktera nad soboi. Chekhov M.A. O tekhnike aktera. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2008.
27. Tarkovskii A.A. Arkhivy, dokumenty, vospominaniya. Avtor-sostavitel' P.D. Volkova. M.: Podkova, Eksmopress, 2002.
28. Teplov B.M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei. M.: Nauka, 2004.
29. Fedorova L.N. Afrikan'skii tanets. Obychai, ritualy, traditsii. M., Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva «Nauka», 1986.
30. Kholopova V.N. Fenomen muzyki. M. – Berlin: Direkt-Media, 2014.
31. Yushkova E.V. Plastika preodoleniya: kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v KhKh veke. Monografiya. Yaroslavl', Izd-vo YaGPU, 2009