

ТЕМАТИЧЕСКИЕ СООБЩЕНИЯ

О МЕХАНИЗМАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ:
ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

А.М. АЙЛАМАЗЬЯН

Рассматриваются процессы музыкального восприятия и процессы психологической, личностной включенности в переживание музыкальных произведений, а также трансформации личных переживаний в музыкальные. Практика музыкального движения предоставляет возможность во внешней объективированной форме увидеть процесс становления музыкального переживания.

Ключевые слова: психология искусства, эстетическое развитие, метод музыкального движения, музыкальное переживание, музыкальная форма, музыкальные эмоции, интонационный слух, интонация, пластическое интонирование.

Когда-то освободившись от подчинения ритму движения, потом — ритму поэтическому, музыка в ее развитых классических формах выработала собственный язык, внутренне и исторически связанный с исходными ритмическими формами, но интонационно уже независимый от них. Вновь соединяя движение с музыкой классической, которая уже сформировалась как самостоятельное искусство, выработавшее свой собственный язык, мы должны ответить на вопрос как о правомерности такого соединения, так и о его цели. Мы остановимся прежде всего на психолого-педагогических целях такого соединения музыки и движения в методе музыкального движения, а также на тех познавательных, исследовательских возможностях, которые открываются в рамках педагогического эксперимента и практики. Предметом нашего исследования станет проблема музыкального переживания, на которое мы посмотрим сквозь призму опыта его организации в методе музыкального движения.

Уникальность практики музыкального движения состоит в том, что она дает нам «развертку» музыкального восприятия и переживания во внешне выраженном движении. Таким образом, можно наблюдать

как за самим процессом музыкального переживания, так и за его становлением, изменением во времени. Можно также реконструировать механизмы музыкального переживания, анализируя установившиеся музыкально-двигательные формы. Дополнительным источником информации служат рассказы о своих переживаниях участников занятий и репетиций.

В практике музыкального движения используются двоякого рода ситуации: 1) те, в которых занимающимся задается примерная музыкально-двигательная форма; им предлагается самостоятельно воссоздать ее после показа; 2) ситуации полностью самостоятельного ответа на музыку; самостоятельный ответ может перерасти в отдельную работу по созданию музыкально-двигательной формы.

Как в том, так и в другом случае движение выступает способом восприятия музыки и позволяет исследователю реконструировать процессы переживания и понимания музыкального произведения конкретными участниками. В ситуациях первого типа можно увидеть, способен ли участник «взять» предложенную форму как целое, что он «слышит» и что «не слышит», не воспринимает в музыке. В ситуациях

второго типа наиболее ярко проявляется способность к самостоятельному ответу (музыкально-двигательной импровизации), видны этапы работы над музыкально-двигательной формой, видны ее изменения и трансформации, соответствующие изменениям и трансформациям восприятия и понимания, переживания музыкального произведения данным человеком.

Накопленные в практике музыкального движения факты и наблюдения, а также анализ процесса создания музыкально-двигательной формы позволяют утверждать, что процесс музыкального переживания представляет собой сложную деятельность по распределению музыкальных смыслов и трансформации личных переживаний в музыкальные. Для ее реализации требуется совокупность базовых психологических способностей и их сложное системное перестроение.

1. В основе этой деятельности лежит способность к схватыванию выразительной, экспрессивной стороны голоса, в дальнейшем — выразительной стороны звука музыкального инструмента.

Способность к схватыванию интонации может быть отнесена к базовым способностям человека, которые начинают формироваться с самого раннего возраста. Трудно преувеличить значение голоса матери в жизни ребенка, так как прежде всего ребенок учится понимать выразительность голоса в общении со своей матерью. Восприятие интонационной стороны речи предшествует формированию знаковой функции речи (на что в последнее время указывают ряд авторов; см., например: Исенина, 1986; Стерн, 2001) и лежит в основе эмоционального развития ребенка, регулирует общение и отношения ребенка с другими людьми. Нарушения в развитии *интонационного*, или *эмоционального*, слуха, его недостаточность или «извращенность» приводят к серьезным дефектам в структуре личности и ее отношений, что в дальнейшем может про-

являться как целый комплекс личностных расстройств и феноменов дезадаптации.

Сила метода музыкального движения состоит в том, что с его помощью удается растормозить, активизировать и развить способность человека воспринимать интонационную выразительность голоса и неотделимую от нее способность сопереживать, эмоционально откликаться на состояния другого человека, в том числе выраженные музыкальными средствами. Интонационный слух в практике музыкального движения пробуждается за счет двойного действия: музыки и движения. Музыка воздействует эмоционально, движение амплифицирует воздействие музыки, растормаживает эмоциональный ответ, снимает телесные зажимы и блокады эмоциональных реакций. Поначалу простые, элементарные музыкальные интонации, подкрепленные движением всего тела, как бы «синтонированные» телесно, возвращают к тому первичному единству эмоционального и двигательного процесса, которое мы наблюдаем на ранних стадиях развития человека (как в онтогенезе, так и в истории).

Одним из доказательств существования отдельной способности к восприятию и схватыванию интонации (эмоциональной выразительности музыки) могут служить случаи отсутствия этой способности (отсутствие интонационного слуха) при наличии, например, звуковысотного слуха (вплоть до абсолютного), прекрасной музыкальной памяти и других способностей, которые считаются необходимыми для осуществления профессиональной музыкальной деятельности. Такие случаи — не редкость и в нашей практике. Особенно поражают те из них, которые касаются людей с хорошей музыкальной подготовкой, учащихся музыкальных заведений и профессиональных музыкантов. Недостаточность эмоционального слуха, даже при наличии знания теории музыки, проявляет себя ярко на занятиях музыкального движения: такие люди не могут повторить предложенную музыкаль-

но-двигательную форму, если не удастся ее формально разложить и «просчитать», не понимают ее эмоционального содержания. В заданиях, где смысловой акцент трудно однозначно соотнести с каким-либо звуком или долей, где требуется почувствовать постепенное, непрерывное развитие или, наоборот, где присутствует быстрое переключение, резкая смена настроения и движения, они не справляются с задачей. Можно заметить и трудности, которые возникают у них при взаимодействии с другими людьми: сложность «подстройки», уход от контакта, негибкая позиция при взаимодействии.

Поскольку переживание музыки имеет в данной практике двигательную форму выражения, можно предположить, что двигательные ограничения не позволяют быть точными и в музыке. Однако это не так. Предлагается естественный репертуар движений, выполнять которые можно соразмерно своим возможностям. То, что причина не в двигательных возможностях (или, по крайней мере, не только в них и преимущественно не в них), показывает и тот факт, что танцоры (люди со специальной танцевальной подготовкой) сталкиваются не с меньшими, а часто с большими трудностями.

Таким образом, способность воспринимать и откликаться на выразительность голоса и инструментального звука как голоса лежит в основе музыкального восприятия, и без нее переживание музыки рискует стать формальным, отстраненным или излишне интеллектуализированным. Понимая связь интонационного слуха с восприятием живого голоса человека, мы придаем большое значение, особенно на ранних и первых этапах работы с детьми и взрослыми, пению и движению с пением. Ведь качество выразительности принадлежит только живому, и неживые посредники в общении — его медиаторы и инструменты — приобретают экспрессивное значение лишь в руках посланника-художника. Воспринять выраженное в голосе отношение и настроение, ответить на него, сонастроиться и откликнуться

сочувствием и действием, пониманием и озабоченностью — это та способность, которая далее позволит расслышать и откликнуться и на инструментально-музыкальные интонации, почувствовать тембр и окрашенность звука и звуковых сочетаний.

2. Механизмы музыкального переживания далее раскрываются в связи с анализом музыкально-двигательных форм и тех *сложных отношений*, которые мы обнаруживаем *между музыкальной тканью и качеством и структурой движения*.

Первое, что открывается, — неоднозначный характер отношений между движением и музыкальным текстом, он трудно поддается формальному анализу и чисто рациональному описанию. Более привычное понимание этих отношений состоит в том, что между музыкой и движением устанавливается ритмическое соответствие, осуществляется связь через ритм. Не этот ли подход прежде всего реализуется в танцах, где количество шагов соответствует размеру и ритму музыкального сопровождения? Ритмика как специальная дисциплина музыкального образования возвела это отношение в принцип. Задача ритмики сводится к воспитанию чувства длительности, она учит подчинять движения определенному размеру и ритму. Акцент может быть нерегулярным, сдвинутым по отношению к метрической структуре, но он ясно задан музыкальным текстом.

Иначе и намного сложнее складываются отношения между музыкой и музыкальным движением, которое изначально ставит своей задачей выявление музыкальных переживаний в движениях тела, а значит, уходит от жесткой дидактики в преподавании. «Интонационная музыка требует от создающего и воспринимающего ее слуха непрерывной активности. Функции же, затверженные рассудком, требуют от слуха лишь пассивного “счета” аккордов, механического их сопоставления и размещения. Интонировать их нет надобности. Все дано, все исчислено» (Асафьев, 1971, с. 245).

Музыкально-двигательная форма представляет собой не формальное отражение, а, скорее, интерпретацию музыкального произведения, активное выявление его интонационных характеристик, смысловых переходов и динамического развития. «Мелодия, ритм, гармония составляют музыкальную ткань. Нормально слух воспринимает эту ткань в совокупности элементов — как движение, образуемое голосоведением и дисциплинируемое ритмом. <...> Интонационный, а не абстрактно-рассудочный процесс *голосоведения*: метод, в котором полифония, гармония, мелос, ритм составляют единство» (Там же, с. 247). Ведущее значение мелодии и ее «пропевания» телом, ее воплощения в движении подчеркивается в практике музыкального движения. Также неоднократно упоминается принцип целостности в восприятии музыкального произведения (Руднева, Фиш, 1972). Отношения между музыкальным текстом и «выражающим» движением становятся лишенными однозначности и прозрачности. Благодаря этому музыкальный текст открывается как многоуровневая система музыкальных и интонационных смыслов, часто парадоксальных несоответствий и разнонаправленных эмоциональных оценок и переживаний. Углубление интерпретации приводит к выявлению все новых интонационных оттенков и смысловых поворотов в музыкальном произведении.

Проблеме связи музыки и «выражающего» ее движения посвящены и специальные исследования С.Д. Рудневой и Г.А. Ильиной (Ильина, 1961; Ильина, Руднева, 1971). Однако дальнейшего развития тема не получила. Вопросы, которые задавали авторы, звучали так: совпадает ли ответное движение с временной структурой музыкального произведения, как происходит синхронизация движений с музыкой? Как связано движение с внешней звуковой фактурой музыкального произведения? На конкретных примерах авторами показано, что в процессе выработки двигательного приспособления происходит трансфор-

мация звуковой ткани музыки: «Не все, что слышится, имеет равное значение для выявления смысла звучания» (Ильина, Руднева, 1971, с. 69). Авторы приходят к следующим выводам: «В итоге исследований по изучению движений тела — выражаемого ими смысла в соответствии с экспрессией музыки, вызывающей эти движения, — было установлено много новых фактов, из которых было видно, что в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Стало окончательно ясным, что трансформации подвергается не только временной ритмический рисунок мелодии, но и вся структура мелодии — направление ее движения, метрическая организация и т.п.» (Там же, с. 68). Анализируя музыкально-двигательную форму, созданную для «Вальса» Ф. Шуберта (Op. 9a, 12), авторы подчеркивают, что «движение сформировалось как наиболее *удобное* приспособление тела, помогающее переживанию и раскрывающее в этом произведении музыкальный образ. <...> Уже на этом небольшом отрывке видно, что двигательное приспособление не соответствует контуру мелодии, не воспроизводит внешнюю звуковую фактуру. Это движение является результатом “сбалансирования” всех действующих здесь средств выражения и в таком виде воспроизводит динамическую связь звуков этой музыки» (Там же, с. 69). По мнению исследователей, в основе этого организованного слышания лежало восприятие ладовых соотношений и взаимодействий, скрытых в фактуре музыкального произведения и характеризующих тонус и внутреннюю устремленность звучания: «Двигательное приспособление оказалось связанным со специфической *организацией* процесса слышания; оно отражало особенности ладовой структуры данной мелодии, производило отбор важных по смыслу звуков и усиливало эмоциональный эффект восприятия этих звуков» (Там же, с. 70).

Первый вывод, следующий из данных фактов, полученных в практике музыкального движения, состоит в том, что *прямых связей* между теми или иными средствами музыкальной выразительности и их эмоциональным значением, эмоциональным переживанием *не существует*. Второй вывод, не менее важный, касается *активной природы музыкального восприятия*, видоизменяющего, преобразующего звуковую ткань музыкального произведения, как бы извлекающего из него тот или иной музыкальный образ, музыкальный смысл и музыкальную интонацию. Музыкальная интонация далеко *не всегда лежит на поверхности*, до нее нужно подчас «докопаться».

Наши выводы вполне соответствуют и результатам ряда семиотических и музыковедческих исследований, в которых показано, что музыка не может рассматриваться как язык, предполагающий некоторую фиксированную систему значений: «Музыкальные произведения не выделяют таких единиц-знаков, которые вне контекста, как слова естественного языка, сохраняют устоявшееся единство означающего-означаемого» (Бонфельд, 2006, с. 17). Скорее музыка соотносима с живой речью, каждый раз заново порождающей значение и смысл своих элементов — единиц. На интонационно-смысловое постижение музыки указывал и Б.В. Асафьев: «Самое трудное, но и самое высшее, чего надо достичь в этой работе над композиторским слухом: научиться слышать (воспринимать полным сознанием и напряженным вниманием) музыку в одновременном охватывании всех ее “компонентов”, раскрывающихся слуху; но так, чтобы каждый миг звукодвигания осознавать в его связи с предыдущим и последующим и тут же моментально определять, логична или алогична эта связь — определять непосредственным чутьем, не прибегая к техническому анализу. Такого рода постижение музыкального смысла знаменует высший этап в развитии внутреннего слуха и с формальным ана-

лизом не имеет ничего общего. Хорошее упражнение на путях к этому — играть для себя пьесы несколько непривычных форм, требуя от слуха ежесекундного осознания “логики развертывания звучащего потока”, вернее, интонационного — смыслового — раскрытия музыки как живой речи. Очень трудно описать словами, о каком слуховом восприятии идет тут “повествование”; только музыкант, поднявшийся над чисто ремесленным или даже над узкопрофессиональным слышанием на поводу теоретических обусловленностей, может понять, как происходит указанный процесс глубоко осознанного восприятия музыки как смысла, без обращения к ее грамматике и синтаксису» (Асафьев, 1971, с. 234–235).

Становятся понятными неудачи в попытках найти некоторые эмоциональные «коды», эмоциональные значения ряда музыкальных элементов. Таким же беспочвенным является и прямолинейный подход к раскрытию музыкальной семантики при обучении музыке, когда по существу навязываются некоторые стереотипы восприятия, подменяющие действительное, творческое восприятие и переживание музыки.

Приведем простые примеры. Одно из наиболее устоявшихся и очевидных мнений касается эмоционального значения мажора и минора: мажор выражает радостное, приподнятое настроение, минор — грустное, печальное, подавленное. Теперь возьмем одно из простейших упражнений музыкального движения, которое называется «Пружинки» на музыку русской народной песни «Посеяли девки лен» (обработка Т. Ломовой):

Не быстро, в плясовом характере

Весело

Первые четыре такта (условно первая часть песни) звучат в миноре, а следующие четыре такта (вторая часть песни) — в мажоре. В первой части выполняется пружинное поднимание на носки по два на такт, во второй — пружинное полуприседание, также по два на такт. Общий характер образа можно обозначить как приплясывание, в первой части — оно активное, почти отрываясь от земли, во второй — более сдержанное. Как видим, такой активный, тонусный, явно приподнятый характер музыки соответствует минорной тональности; наоборот, более приглушенный и сдержанный эпизод — мажорной. Такая трактовка и интерпретация простой народной песни открывает более сложные отношения, существующие между средствами музыкальной выразительности и их эмоциональным наполнением и переживанием. Минорность в данном отрывке как бы «преодолевается» и ритмом мелодии (плясовым), и скачками в мелодии; мажорная часть, наоборот, звучит более напевно и спокойно — и ритмически, и мелодически.

На примере этого же отрывка можно «разоблачить» еще один стереотип восприятия, касающийся акцента в музыке. Сильные или ударные доли в музыке считаются «сильными» и для восприятия, на них должен приходиться удар или акцент в движении. Однако в данном упражнении подъем вверх, устремленное активное движение скорее смещается на вторую и четвертую восьмые, первые и третьи восьмые оказываются «слабее», движение идет вниз (опускание на всю ступню в первой части и полуприседание во второй части). Именно такое, несколько «парадоксальное», движение позволяет пережить внутреннюю заряженность, напряженность в музыке, как будто «пружина» заводится внутри.

Мы привели простейший пример, но даже на нем видно, как сложно возникают музыкальные смыслы и насколько уникален музыкальный язык каждого музыкального произведения. Интонационное, смысловое наполнение отдельных средств

музыкальной выразительности (музыкального языка) рождается лишь в целостном музыкальном произведении, и вырванные из контекста и определенной логики и структуры конкретного музыкального произведения средства музыкальной выразительности это смысловое наполнение теряют. Чтобы выявить эти смыслы, должна быть произведена деятельность по сопоставлению различных музыкальных фрагментов и эпизодов, отдельных элементов музыкальной ткани и их составлению в одно целое. Она разворачивается не всегда линейно, смыслы могут приоткрываться поначалу лишь в отдельных фрагментах музыкального произведения, процесс может разворачиваться во времени при многократном прослушивании (иногда и годами).

Практика музыкального движения наглядно показывает, как в процессе активного «вслушивания» в музыку постепенно создается музыкально-двигательная форма, как углубляется и видоизменяется понимание музыкального произведения, как возникают или преломляются, трансформируются интонационные смыслы. Поначалу в движении могут отдельно найти отражение метро-ритмические особенности музыкального произведения, или отдельно может быть подчеркнут мелодический процесс; фразы могут оказаться слишком короткими, в движении «рвется» мелодия, или движение бесцельно, не находит кульминационной точки, и, наконец, процесс «схлопывается», музыкальное произведение или отрывок выполняется как законченное, последовательно разворачивающееся и понятное по смыслу движение, в котором нашли отражение не особенности музыкальной фактуры, а нечто целое, что скрепляет музыкальный текст.

Для того чтобы привлечь внимание к отношениям, которые существуют между отдельными элементами внутри конкретного музыкального произведения (и возможно их подчеркнуть, усилить), в практике музыкального движения предлагается расслы-

шать *контраст* и ответить на контраст движением. Самые простые формы контраста существуют между разными по характеру частями музыкальной пьесы, достаточно небольшой по объему. Сложнее его слышать внутри мелодии, между фразами, между голосами и т.п.

Есть и другие приемы организации внимания и активизации целостного интонационного слушания музыки в музыкальном движении:

- осуществление начала движения с первым звуком музыки и окончания — с последним;

- поиск кульминационной точки или точек в музыке;

- сопоставление тонуса в музыке и тонуса в движении: напряжения и разрядки, подъема и спада, сдерживания и освобождения;

- сопоставление устойчивости и неустойчивости в музыкальном звучании с динамикой центра тяжести, переживанием равновесия в движении;

- сопоставление дыхания в музыке и своего дыхания, подчинение своего дыхания музыкальному (вдохи — выдохи в музыке, длина дыхания, его ритм, акценты и т.п.);

- сопоставление общего характера музыки и типа движения (идти, скакать, бегать, стоять и др.);

- поиск устремленности в музыке или направленности движения через пространственную организацию движения (движение может быть чрезвычайно стремительным, рвущимся к цели; может быть как бы извилистым, предполагающим больше раздумья; может отступать и наступать, убегать и догонять, стремиться вверх или вниз, может преодолевать препятствия или изливаться широким потоком и т.п.);

- проживание музыки как общения в движении: вопросов и ответов, диалога, борьбы, взаимодействия, общей круговой пляски и др.;

- непрерывность процесса движения, его перетекание и обусловленность одного

движения другим соответствуют непрерывности течения музыкального процесса, преодолевающего дискретность отдельного звучания.

3. Наряду с механизмом проникновения и отклика на музыкальные интонации и смыслы в музыкальном восприятии находим и механизм *проецирования своих личных переживаний на музыкальное звучание*. Он ярко проявляется в музыкально-двигательной работе и имеет своим толчком интонационные процессы, заложенные в музыке. Однако для движения при такой установке характерно яркое подчеркивание одних средств музыкальной выразительности, определенных компонентов музыкальной ткани (а значит, и определенных смыслов) и такое же полное игнорирование других ее компонентов (а значит, и других смыслов). Такая односторонность слышания, блокировка восприятия части музыкального процесса позволяет «слиться» с музыкой в своем личностно-значимом переживании. Прежде всего свое выражение находят неотреагированные чувства, какие-то хронические эмоциональные переживания или переживания защитного характера, травматический опыт и не дающий покоя внутренний конфликт, сдерживаемые импульсы, мечты.

Другой характерной особенностью действия механизма проецирования личных переживаний является понижение уровня осознанности своих действий и того, что происходит. Может нарушаться механизм ориентировки в окружающем пространстве и собственном теле (что выражается в проявлениях неловкости, падениях, дискоординациях, столкновениях с другими людьми, окружающими предметами и др.). Бросается в глаза несоответствие действий, самих выражающих движений и их осознания, подчас резко не совпадающего с видимым извне. Например, мы видим сгорбленную позу, мучительное выражение лица, но сам участник может сказать, что он выражал покой и т.п.

Характерно приписывание самой музыке, как бы без зазора, определенных настроений, эмоций: «Но я явственно слышу это в музыке», «Это как будто абсолютно мои чувства», «Это моя ситуация, я ее узнал в музыке» и т.п.

Можно встретить отрицание или явное предпочтение каких-то переживаний. Как правило, эта установка действует независимо от музыкального материала, реализуясь в разных музыкальных произведениях. Так, кому-то везде слышится угроза или подстерегающая опасность, тревога, а другому свойственно отрицать, избегать таких чувств, он везде готов услышать благостную пастораль.

Можно ожидать, что музыка с «плачущими» интонациями спровоцирует воспоминания собственного горя, особенно если оно актуально, не изжито; музыка, в которой можно найти взволнованные, тревожные интонации, разбудит вашу личную тревогу; музыка бурная откликнется бушующими страстями, в сдержанном звучании и нисходящих интонациях, возможно, вы узнаете собственную депрессию.

Несмотря на явную эмоциональную включенность и захваченность чувствами, в движениях человека в таком состоянии как будто периодически теряется контакт с музыкой (связь с музыкой фрагментарна). Подчас в самих движениях присутствует конвульсивность, отсутствует гибкая регуляция тонуса, соответственно, отсутствуют нюансы и переходы в движении, лицо часто застывает в некотором выражении (маске). Все это напоминает поведение человека, захваченного аффектом, и действительно производит впечатление экзальтированности.

4. В работе над музыкально-двигательной формой проявляется и механизм *трансформации личных переживаний в музыкальные*.

Что скрыто от самого «двигающегося», хорошо видно другим участникам процесса со стороны. Их «обратная связь», реплики и комментарии направляют и

стимулируют работу по созданию музыкально-двигательной формы. Так или иначе «неслышимые» части музыки начинают включаться в работу. Попытки расслышать музыку целиком, приблизиться к ее интонационному содержанию сопровождаются отстранением от своих личных проективных переживаний и отождествлений в пользу диалога с музыкальным произведением и написавшим его композитором.

Музыкальная форма, как правило, несет в себе потенциал большого обобщения какого-либо чувства или состояния, его «укрупнения», позволяющего переосмыслить и видоизменить узнаваемые бытовые эмоции.

В музыкальной форме конкретного произведения можно найти часто противоречивые тенденции, интонационный процесс складывается из их переплетения и взаимовлияния: интонации бодрости и угасания, плача и восторга, агрессии и сдержанности, безумия и покоя присутствуют одновременно в разных слоях музыкального текста и создают новый смысл, новое переживание, возвышающее, многомерное, неоднозначное, преодолевающее однонаправленность аффекта.

Интересно наблюдать, как в ходе работы над музыкой приоткрываются разные ее смыслы и интонационные оттенки, как может резко поменяться знак выражаемой эмоции и измениться характер движения. Поиск нужного движения, «схватывающего» уже угадываемое (как бы в предчувствии) содержание музыки, нередко сопровождается чувством творческой неудовлетворенности, которая требует все новых решений, более точных и со всеми нюансами.

В отличие от механизма проекции личных эмоций на музыку и отождествления себя с музыкой (или автором музыки), который сопровождается сужением сознания, механизм трансформации, расширения восприятия и переосмысления личных переживаний приводит к осознанию своих личных эмоций и реакций на музыку. Таким образом, активное вслушивание в му-

зыку и ее проживание в движении не только приближают к замыслу композитора и позволяют войти в диалог с музыкальным произведением, но и дают богатый материал для самопознания и понимания себя.

5. Особый интерес представляют «*пиковые*» переживания — эмоциональные потрясения от музыки, которые не забываются годами и часто остаются с человеком на всю жизнь, открывая какие-то горизонты жизни. Их можно описать как *мгновенные перестройки смысловой сферы личности*. Они могут случаться довольно редко, но достаточно и одного такого переживания, чтобы изменилась жизнь человека, открылись ранее неведомые пространства, возникли новые мотивы и виды деятельности.

Такие состояния-события специально планироваться и прогнозироваться не могут, но в практике музыкального движения создаются условия, которые способствуют их возникновению. Феноменология проявлений таких сильных, «переворачивающих» человека переживаний характеризуется не только особой яркостью восприятия музыки, но и необычностью их содержания. Люди отмечают, что слышат что-то «поверх звуков», как если бы звучала «еще одна музыка», или эта музыка звучит в «другом пространстве». Иногда это не поддающиеся описанию чувства — восторга, слияния, единения. Это могут быть и ощущения других, незвуковых модальностей — света, ветра. Важную роль в этих переживаниях играет и чувство неожиданности: «Я никогда не думал(а), что эта музыка так красива». Нарушения памяти проявляются в том, что люди не узнают в данном произведении знакомую мелодию или, наоборот, не запоминают поразившую их музыку — позже могут ее не опознать. Такого рода переживания могут вызвать переворот в мировоззрении человека.

6. Музыка открывается через практику движения как поток, текущее время. Добиться до этого уровня восприятия — наиболее сложная задача как для педагога, так и для участника занятий. На этом уровне преодолеваются особенности эмоционального переживания музыки. «Незвучащий экспрессивный континуум, или музыкальное время в частном смысле, существует на протяжении *всего* музыкального процесса и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, *паузы же есть только его “просветы” в звуковом интонационном потоке*» (Аркадьев, 1993, с. 23). Музыкально-двигательная форма отражает образы непрерывности — и в теле, и в пространстве. Умение выслушать и воплотить в движении длительные музыкальные паузы, связать звуки в движении, откликнуться на музыкальный поток пространственной устремленностью в движении — вершинные смыслы, открывающиеся в опыте музыкального движения.

1. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М.: Библос, 1993.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л.: Музыка, 1971.
3. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006.
4. Ильина Г.А. Особенности развития музыкального ритма у детей // Вопр. психол. 1961. № 1. С. 119–131.
5. Ильина Г.А., Руднева С.Д. К вопросу о механизме музыкального переживания // Вопр. психол. 1971. № 5. С. 66–74.
6. Исенина Е.И. Дословесный период развития речи у детей. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1986.
7. Руднева С.Д., Фиш Э.М. Ритмика: музыкальное движение. М.: Просвещение, 1972.
8. Стерн Д.Н. Дневник младенца: Что видит, чувствует и переживает ваш малыш. М.: Генезис, 2001.

Поступила в редакцию 21. I 2013 г.