

Куприна Елена Юрьевна

СОТВОРЧЕСТВО МУЗЫКАНТОВ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья раскрывает психологические аспекты функционирования системы сотворческой музыкально-исполнительской деятельности, являющей собой интегрированную среду, в недрах которой решаются сложнейшие вопросы интерпретации и воплощения творческих замыслов музыкантов, заимовляющих друг друга на личностном, деятельностном, интеллектуальном и эмоциональном уровнях. Автор представляет шесть закономерных условий успешного функционирования музыкального сотворчества, исходя из его уникальной специфики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-2/30.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. II. С. 111-116. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

5. Ильин Р. С. Об условиях нахождения нефти в Западно-Сибирской равнине // Вестник Западно-Сибирского геологического треста. 1936. Вып. 3. С. 53-61.
6. История геологической службы России (1700-2000). Персоналии / под ред. В. П. Орлова. М.: ООО «Геоинформцентр», 2002.
7. Комгорт М. В., Колева Г. Ю. Н. Н. Ростовцев и становление геологической науки в Тюмени. Тюмень: Вектор Бук, 2007.
8. Копылов В. Е. Окрик памяти. История Тюменского края глазами инженера: в 3-х кн. Тюмень: ИФ «Слово», 2002. Книга 3.
9. Красильников С. А. «Репрессивный вектор» науки в восточных регионах страны // Личность в истории Сибири XVIII-XX веков: сборник биографических очерков. Новосибирск: Сова, 2007. С. 271-281.
10. Красильников С. А., Сергеевых Г. П. Ученые и политический режим в 30-е годы (по материалам Западной Сибири) // Кадры науки советской Сибири: проблемы истории. Новосибирск: Наука, 1991.
11. Крылов Г. В., Завалишин В. В., Казакова Н. Ф. Исследователи природы Западной Сибири. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1988.
12. Нефть и газ Тюмени в документах: в 3-х т. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1971. Т. 1. 1901-1965.
13. Репрессированные геологи / под ред. В. П. Орлова. М. – СПб., 1999.
14. Славкина М. В. Лагерная нефть Коми // Родина. 2008. № 10. С. 66-69.

ON ISSUE OF PRIORITY IN SUBSTANTIATION OF PROSPECTS OF SIBERIA OIL CONTENT

Komgort Marina Valer'evna, Ph. D. in History, Associate Professor
Tyumen State Oil and Gas University
komgort@mail.ru

The article reveals the problem of the authorship of the first scientific forecasts of Siberia potential oil content made in the 1920-1930s. The author contests the point of view predominant in geological and historical literature that concerns I. M. Gubkin's priority in the substantiation of the necessity to search the Siberian oil supposing that his conclusions were not independent and could base on the results of other researchers' studies. Special attention is given to the scientific forecasts by I. N. Strizhov and R. S. Il'in that were not estimated in the right way, and these scientists had not an opportunity to develop them because of tragic circumstances.

Key words and phrases: the Siberian oil; forecasts of Siberia oil content; I. M. Gubkin; R. S. Il'in; I. N. Strizhov.

УДК 78.01

Искусствоведение

Статья раскрывает психологические аспекты функционирования системы сотворческой музыкально-исполнительской деятельности, являющей собой интегрированную среду, в недрах которой решаются сложнейшие вопросы интерпретации и воплощения творческих замыслов музыкантов, взаимовлияющих друг на друга на личностном, деятельностном, интеллектуальном и эмоциональном уровнях. Автор представляет шесть закономерных условий успешного функционирования музыкального творчества, исходя из его уникальной специфики.

Ключевые слова и фразы: сотворческая музыкально-исполнительская деятельность; ценностное отношение; психологическая готовность к сотрудничеству; активная взаимная направленность; сотворческое общение; актуализация интересубъективных связей; работа в режиме интенционально направленного сознания; переключение многоплоскостного внимания.

Куприна Елена Юрьевна, к. пед. н.
Тольяттинская консерватория (институт)
kuprina65@mail.ru

СОТВОРЧЕСТВО МУЗЫКАНТОВ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ[©]

Каждое соприкосновение человека с произведением искусства (здесь – в контексте музыкально-исполнительского творчества) в любой форме (от первых шагов в освоении музыкального инструмента, через постижение азов творческой профессии, до создания уникального творения) – есть акт *сотворчества*. В настоящей статье рассматривается психологический аспект проблемы *сотворческой музыкально-исполнительской деятельности*¹, в широком смысле понимаемой как *интегрированная креативная среда*

© Куприна Е. Ю., 2014

¹ *Сотворческая музыкально-исполнительская деятельность* есть многоуровневый и многокомпонентный системный художественный феномен со своей характерной динамикой, отражающий диалогическую интегрированную специфику и закономерности *работы* музыкантов, – интерактивного творческого процесса креативной объективации интерпретаторского «прочтения» художественно-образного содержания музыкального произведения с целью его максимального раскрытия, – в ходе которой происходит их профессиональное и личностное становление и саморазвитие [9; 10].

любого творческого взаимодействия (как в учебном процессе, так и в профессиональной деятельности). Принято публично говорить и писать об успешных творческих результатах. Однако о причинах творческого *fiasco*, как правило, авторы высказываются неопределенно, не выявляя при этом явный психологический подтекст. Вот типичный пример: «Разве мы не знаем поучительных случаев, – пишет М. Сокольский, – когда прекрасный, первокласснейший оркестр явно деградировал только потому, что дирижер не нашел с ним общего языка, не заслужил у него ни авторитета, ни уважения?» [21, с. 192]. Однако работы, затрагивающие психологию творческих взаимоотношений, исчисляются единицами. Т. Адорно один из первых стал их изучать в контексте социологии музыки, справедливо отмечая, что эти проблемы «образуют некий микрокосм, в котором отражаются напряженные отношения внутри общества» [1, с. 95]. Как бы ни были важны чисто профессиональные аспекты, возникающие в процессе творческого процесса, они всегда составляют надстройку над психологическим фундаментом – *взаимоотношениями, возникающими между участниками сотворчества*, активно влияющими на все стороны творческого акта. Остановимся на этом подробнее.

Сотворческий коллектив (любых составов: от тандема «педагог-обучающийся» до крупных творческих объединений), с позиции социальной психологии, – есть группа людей, представляющая собой уникальную целостность, охватываемая понятием «совмещенная психологическая система» (Л. С. Выготский, А. К. Белоусова и др.), в которой «люди в актах взаимодействия порождают особое многомерное пространство» [4, с. 17]. Внешней – продуктивной или инструментальной – стороной образования творческих союзов являются цели совместной деятельности. Внутренней – эмоциональной, экспрессивной – стороной являются межличностные отношения. Можно ли заранее предсказать на основании психологического прогноза, состоится ли сотворчество или нет? Какие качества, свойства личности мешают или способствуют той или иной деятельности, в частности, сотворческой? Почему нередко по той или иной причине случаи смены профессиональных составов ансамблей: от частичных до полного разрыва альянса [8, с. 5], а учебном процессе – факты перевода учащихся в класс другого преподавателя (причём по инициативе любой из сторон)?

Взаимоотношения «людей искусства» в сфере музыкально-исполнительского сотворчества – особая область со своей *уникальной спецификой*. На это указывали и философы (А. Шопенгауэр, К. Юнг и др.) и психологи (А. Маслоу, Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн и др.). В чём эта уникальность?

Уникальность творческой деятельности – в её двойственной природе (С. Л. Рубинштейн, В. В. Петухов, Т. В. Зеленкова и др.). Под этим понимается существование некоего «параллельного измерения», «над-измерения» между человеком и материальным миром – так называемого «плана сознания», где осуществляется переживание содержания производимой деятельности при имманентной «подпитке» из сферы бессознательного [18].

Музыка – процесс *временной*. Чувство времени формируется у человека в области психики, о чем писали ещё древние философы (Плотин, Августин и др.). В таком контексте особое значение приобретает вывод психологов о том, что «*время психической деятельности у человека протекает от будущего к прошлому*» [14, с. 127], в отличие от реального «физического», в котором движение осуществляется от прошлого к будущему. Именно поэтому преподаватели часто говорят учащимся: «голова должна быть впереди пальцев». Этим же объясняется значимость умения музыкантов работать «в уме» (Г. Гинзбург, Я. Зак, П. Казальс, О. Ф. Шульпяков, Л. М. Цейтлин, Ц. М. Цыпин и др.). В связи с этим особое значение приобретает вопрос *о специфике сознательной работы музыканта* (раскрытие данной интереснейшей проблемы – тема для отдельной статьи). Сознание «творца» нацелено на активное моделирование (конституирование) творческого процесса. При этом особое значение приобретают способности человека к фантазии, воображению, ассоциативному мышлению.

1. Специфика сотворчества музыкантов связана с *теорией неустойчивости* (Р. Пригожин) и *неоднозначности* (Н. Бернштейн) и включает несколько принципиальных моментов. В искусстве, в частности – музыкально-исполнительском, возможно достижение лишь «неустойчивого равновесия» (Р. Пригожин и др.), что является фундаментальным принципом. А. Маслоу подчёркивал, что «творческим людям свойственно так называемое холистическое мышление, требующее свободы, открытости, способное иметь дело с неопределённым и неоднозначным» [11, с. 13].

Неустойчивость составляет имманентный фон, среду, в которой происходит профессиональное и личностное развитие музыкантов, что, с одной стороны, объясняет причину столь длительного «пути в профессию», а с другой – позиционирует проблему *ответственности музыканта*. Все великие исполнители, прежде всего, очень много работали для того, чтобы никакие, выражаясь языком синергетики, флуктуации (колебания), с чем бы они ни были связаны, не помешали их сотворчеству (см. Синергетический аспект проблемы музыкального сотворчества [9, с. 33-36; 10, с. 58-66]).

Как совершенно справедливо пишет исследователь И. А. Евин, «искусство, как и мозг и как вся живая природа, функционирует вблизи неустойчивого, критического состояния» [7, с. 22]. Поэтому одной из главных обязательных причин оптимизации процесса управления сложнейшими системными феноменами в творчестве является «*поддержание режима мозговой активности*, ведь именно этот процесс является регулируемым и управляемым» [Там же, с. 17].

2. В сотворчестве по-иному работают механизмы, связанные с *мотивационной сферой* человека, являющейся, по выводу А. Маслоу, высшим переживанием, связанным с созерцанием целостных многогранных феноменов. Психолог предполагает их оценку не с точки зрения пользы, а с точки зрения достижения высокого творческого результата, где сам «процесс может быть не менее приятен, чем результат» [11, с. 315], а «движение может доставить такое же удовольствие, как достижение цели» [Там же]. По мнению философа А. Шопенгауэра, в искусстве осуществляется преодоление человеческих эгоистических импульсов (бессознательной «воли к жизни»). В основе творчества, по его утверждению, незаинтересованное созерцание

идей – «созерцательное познание» [23, с. 305], сопровождающееся феноменом «необычной энергии проявления воли» [Там же], находящей «своё выражение в бурном проявлении всех волевых актов» [Там же].

Вероятно, по вышеобозначенным причинам, взаимоотношения внутри творческого тандема, коллектива базируются на осознании участниками сотворчества степени одарённости, самобытности и творческого потенциала каждого [2, с. 15]. При этом совершенно не действует широко распространённый принцип «встречают по одежке». Скорее, действует принцип «встречают по таланту». Оцениваются: школа, творческая инициатива, мобильность и подвижность (ума, реакций) и так далее. Ценится всё, что выявляет в человеке «творческие параметры»: чувство юмора, нестандартность и свобода мышления и пр. Творческий человек выглядит подчас «странно» – это, скорее, будет считаться коллегами как проявление его индивидуального стиля.

Творческий, одарённый человек чрезвычайно раним. Данный психологический фактор, связанный с индивидуальными личностными особенностями творца (даже если этот творец – ребёнок), обуславливает все «чудоковатости» его поведения. Он порой капризен, неуступчив, упрям, даже груб в стремлении отстоять свою творческую позицию. На одном конце спектра его поведенческих реакций может быть замкнутость, порой нелюдимость, на другом – повышенная нервозность, возбудимость. И с этим многие считаются, делая «скидку» на талант. В то же время, продуктивно работать с «неудобным» партнёром по сотворчеству (учеником или педагогом, дирижёром, художественным руководителем и пр.) также необходимо уметь. И здесь многое зависит от установки, настроения на предстоящую совместную деятельность. Таким образом, в сотворчестве оценка партнёра с позиции «обыденного» категорически неуместна.

Известный дирижер К. А. Симеонов, будучи предельно дисциплинированным и подготовленным к работе человеком, ненавидел организационную и дисциплинарную распушенность и говорил: «На первом плане организация, а потом музыка, ибо без организации музыки нет. В основе творчества лежит организация» [20, с. 66]. Вывод о том, что психология взаимоотношений является важнейшей стороной творческой деятельности, доказывают «мудрые слова В. Берлинского о том, что характер человека порой важнее, чем его профессиональные качества» [12, с. 117]. Из этого возникает проблема психологической организации творческой исполнительской деятельности. Предполагаем, что для эффективного функционирования творческой исполнительской деятельности, помимо решения задач, связанных с исполнительским мастерством, педагогам, исполнителям, обучающимся важно иметь представление о закономерных условиях функционирования творческой исполнительской деятельности. В данной статье кратко обозначим эти закономерности, однако заметим, что в творчестве закономерности имеют характер тенденций.

Первое закономерное условие – общность *ценностного отношения* всех субъектов творческой деятельности к искусству в целом, к музыке, к процессу систематической работы. Бывает, что одни музыканты целиком «отдают» себя творчеству, жертвуя ради любимого дела свободным временем, семьёй, здоровьем, а для других, наоборот, важны дом, семья, дети, а творчество – на втором, третьем или ином плане. Всех участников сотворчества должны объединять увлечённость музыкой, общий настрой на работу, общая цель – создание высокохудожественного исполнительского варианта музыкального произведения. Очень важно в партнере видеть и чувствовать единомышленника. Если же у музыкантов разные ценности, то между ними рано или поздно могут возникнуть сильные стрессовые состояния, буквально «парализующие» творческий процесс. Речь идёт о доверии, понимании, ответственности не только перед общим делом, но и друг перед другом. В противном случае то, ради чего осуществляется сотворчество музыкантов – встречи, репетиции, трата сил и эмоций, – теряет смысл. Считаем, что именно данная закономерность ясно выявляет ответ на вопрос, состоит ли, по большому счету, сотворчество или нет.

В процессе сотворчества происходит своеобразная переплавка индивидуальностей, приводящая к новому качественному состоянию – единому творческому организму, в котором, по достаточно резкому, но убедительному высказыванию А. В. Оссовского, «личность... уничтожается для служения общему, для тончайшей передачи мысли и духа произведения» [17, с. 30]. Исходя из этого, второе закономерное условие творческой исполнительской деятельности – это *психологическая готовность музыкантов к взаимному сотрудничеству*. Данная закономерность является отражением в «творческом измерении» проблемы психологической совместимости, о которой иногда пишут музыканты-практики (Е. Г. Сорокина, А. В. Оссовский, Т. Адорно и др.). Данную закономерность особенно важно учитывать в связи с необходимостью в учебном процессе создавать ансамбли из учащихся. Практика содержит огромное разнообразие вариантов творческих союзов. Нередко среди исполнителей бывают люди с гиперразвитым чувством лидерства. Таким партнёрам очень часто трудно прийти к взаимопониманию. Случается, что партнёры не подходят друг другу по характеру. И если всё-таки по каким-либо причинам они начинают вместе музицировать, ансамблем такой тандем назвать можно с большой натяжкой. В литературе имеются и осторожные намёки, и реальные рассказы о конфликтах, случившихся между музыкантами (А. В. Оссовский, М. М. Сокольский, В. Васильев, В. Блок, Л. М. Гинзбург и др.). Эта проблема настолько актуальная, что Т. Адорно всерьёз исследует «типические разногласия в струнных квартетах, роковым образом отражающиеся на сроках их существования и составе» [1, с. 97].

Именно поэтому на репетициях, занятиях и сценической площадке очень важна поддерживаемая *атмосфера*. И чем менее она является «спокойной», – все-таки творческая деятельность сопровождается чувствами и эмоциями, – тем более важно выстраивание таких взаимоотношений между музыкантами, которые базируются на взаимном уважении. Все личные проблемы должны «уйти» на другой план. А. Б. Гольденвейзер справедливо отмечал: «Нужно, чтобы все исполнители объединялись стремлением к единой цели и содействовали друг другу в достижении ее» [6, с. 68]. И даже если партнёры в обычной жизненной ситуации не симпатизируют друг другу, тем не менее, в искусстве многое прощается ради высокого художественного

результата. Поэтому от каждого участника сотворчества требуется умение производить внутреннюю коррекцию своих ощущений, представлений, состояний – *саморегуляцию*. Атмосфера (на занятиях, на репетициях, на концерте) должна быть как бы «приподнятой», окрашенной чувством взаимного доверия, глубокой симпатии, уважения, терпения и любви. Очень уместно проявление лёгкого юмора (что всегда снимает любые проблемы). Данная закономерность – психологическая готовность к сотворчеству – является гарантом длительных и плодотворных творческих союзов.

Наиболее эффективно творческое саморазвитие личности (В. И. Андреев) музыканта происходит, когда объединённые общими целями участники сотворческой деятельности не просто взаимодействуют, но, что принципиально не одно и то же, с необходимостью *взаимо-со-действуют* между собой. С этим связано третье закономерное условие – активная направленность участников сотворческой исполнительской деятельности друг на друга.

Все процессы, связанные с сотворческой исполнительской деятельностью, требуют от каждого участника высокой степени активности, умения целиком «отдать себя» работе (это коренным образом связано с первой и второй закономерностями). Здесь важна «встречная волна»: искреннее желание человека пойти на равноправный контакт. Активность партнеров должна быть встречной, обоюдной. Разные индивидуальности в таком случае будут обогащать друг друга. Иначе, если один будет творчески «гореть», а другой работать в режиме «сохранения энергии», то рано или поздно сотворчество будет поставлено под угрозу.

Данная закономерность реализуется посредством специфического действия *механизмов межличностного восприятия* (идентификации, проецирования, эмпатии, аттракции, рефлексии, децентрации) и *межличностного воздействия* (подражания, внушения, заражения), выделяемых психологами (С. К. Нартова-Бочавер и др.) (см. Психолого-педагогический аспект музыкального сотворчества [9, с. 22-33; 10, с. 33-58]).

Каждый участник сотворчества по своему внутреннему «устройству» представляет собой «ансамбль отношений» (Л. И. Божович, И. В. Дубровина, Э. В. Ильенков, В. Н. Мясищев и др.). С этим связано четвёртое закономерное условие сотворческой деятельности: актуализация intersубъективных связей (см. Философский аспект музыкально-исполнительского сотворчества [9, с. 17-22; 10, с. 23-33]).

В процессе общения (вербального и невербального) исполнители, определённым образом взаимодействуя между собой, «отражают» друг друга. Нередко музыкантам приходится «сыгрываться» за две, три репетиции (на конкурсе, на гастролях). В подобной «импровизационной» обстановке или ситуации взаимного обмена, каждый должен понимать, что нужно максимально полно и достаточно быстро воспринять информацию от партнёров и дать им «считать» собственную. То есть данная закономерность отражает необходимость – в процессе *со-творческого общения* – активизации всех музыкальных коммуникационных каналов связей, задействованных в исполнительстве. Все они могут или «работать», или пребывать в «спящем режиме». От чего это зависит?

В основе со-творческого общения – диалог (М. М. Бахтин, А. А. Бодалёв, М. Бубер, Ж. Деррида и мн. др.). В музыкальном исполнительстве диалогические связи обладают неизмеримо большим спектром воздействия, нежели в простом человеческом общении. Общение между участниками сотворчества может осуществляться вербальными и невербальными способами, вплоть до «считывания» информации «динамическими состояниями тела» (М. Мерло-Понти). Большой «удельный вес» в со-творческом общении имеют «контакты сознаний» (Ч. Кули) партнёров по сотворчеству, позволяющие понимать друг друга, разделяя чувства и мысли. Основопологающим «показателем» актуализации intersубъективных связей между музыкантами являются обострённые *слуховые* взаимосвязи. Слуховая сфера в исполнительском сотворчестве сложно координирует с *моторикой* исполнителей. Рассматривая исполнительский процесс, необходимо понимать, что в его процессе в диалектическом взаимодействии находятся всевозможные *слухо-двигательные, зрительно-слухо-двигательные, зрительно-двигательные связи* [22]. В очень сложных соотношениях находятся внутренние связи «исполнительского организма» музыканта, задействованные в игре: мышечное чувство, нервная организация, слуховая, эмоциональная, сознательная сферы. В них включены как «управляемые», так и автоматизированные (сердечно-сосудистая) и частично автоматизированные (дыхательная) системы. И важно понимать, как ведёт себя та или иная система, чтобы быть «в сотворчестве с собственным исполнительским организмом» и понять партнёра по сцене.

Таким образом, музыканты в процессе сотворческой деятельности связаны изошрённой «паутиной» коммуникативных каналов и связей. Активизировать каждый такой канал музыкант может сознательно, ибо неосознанные каналы как бы находятся в «спящем режиме» и не работают.

Пятое закономерное условие функционирования музыкально-исполнительского сотворчества связано с *сознательной работой* музыканта. Специфике музыкального мышления посвящены как отдельные исследования [3; 16], так и работы множества преподавателей-методистов. Данная закономерность реализуется через *умение музыкантов работать в режиме «интенционально настроенного» сознания* (Э. Гуссерль) (подробно см. Философский аспект музыкально-исполнительского сотворчества [9, с. 17-22; 10, с. 23-33]), а именно посредством:

- концентрации сознания на конкретной музыкальной задаче (текстовой, технической, художественной и т.д.) или интенциональной его направленности (Э. Гуссерль);
- активного переживания-конституирования музыкального материала (с «подключенными» эмоциями) в «потоке сознания» (У. Джеймс) (фрагментарно или целиком);
- режима «переключения» внимания (Э. Гуссерль) с целью поддержания высокой активности сознательной деятельности.

Предисполнительский вариант музыкального звучания в сознании музыканта представляется как многоэлементный, комплексный, составленный из объединения интенций на уровне сознательно-рациональном,

эмоционально-креативном и физиологически-операциональном. То есть в уме исполнитель не только «слышит» звучание, но и «проигрывает» различные фрагменты партитуры.

Очевидно, что все многообразие задач каким-то образом дифференцируется, а также «укладывается» в сознании исполнителей. С этим связано следующее, шестое закономерное условие сотворческой деятельности: распределение «многоплоскостного внимания» (В. Чачава) – своеобразного «центра управления» всем ходом исполнительского процесса. Внимание музыканта направлено на свою игру, на партнёра, на самоанализ, корректировку того, что происходит, на то, чтобы чуть-чуть «забегать» вперёд, предельшать, предчувствовать то, что, должно прозвучать чуть позже и пр. То есть содержание понятия «многоплоскостное внимание» составляют существующие так называемые исполнительские «плоскости» – эмоциональная, звуковая, техническая, коммуникативная, слушательская. А так как охватить всё, на «нормальный» взгляд, невозможно, то решать полифонию задач, наполняющих ту или иную «плоскость», обучающийся музыкант должен постепенно. В. Чачава справедливо пишет, что все компоненты и измерения такого внимания должны действовать в системе, целостно, и что совершенствование его требует напряжения всех духовных и физических сил [15, с. 4].

Процесс управления вниманием, его распределение – это *сфера волевого контроля* (см. Компонент «исполнительская воля» в системе музыкального сотворчества [9, с. 57-63; 10, с. 102-112]). Со временем музыкант достигает умения достаточно свободно «маневрировать» в материале, целиком в итоге сосредотачиваясь на художественном образе и на партнёре (если речь об ансамбле). На различных уровнях, «этажах» внимания всё будет распределено так, чтобы и не выйти из-под контроля, но и не доминировать, чтобы на первом плане было всегда желание сиюминутного возрождения музыки.

Сотворчество в музыкально-исполнительской деятельности двух или более людей может складываться по-разному, ведь в тесном сотрудничестве работают уникальные личности. Вероятно, о подробностях творческого процесса, или, как принято говорить у музыкантов, «творческой кухни», можно узнать из личных бесед, по разговорам или из мемуарной литературы. Однако убеждены, что психологическая грамотность, профессиональная рефлексия и любовь к своей профессии, а также, по поэтическому выражению М. Мерло-Понти, возвышенное состояние, при котором «между видящим и видимым, осязающим и осязаемым... образуется своего рода переплетение...», когда пробегает искра между осязающим и ощущаемым, а вслед за ней вспыхивает огонь...» [13, с. 16], помогут всем участникам сотворчества, независимо от личностных пристрастий, достигать самых высоких художественных результатов.

Список литературы

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М. – СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Алмазова А. А. К вопросу о критериях уровней ценности в художественном творчестве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12). Ч. II. С. 14-16.
3. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. статей / сост., ред. и предисл. М. Г. Арановского. М., 1974. С. 90-128.
4. Белоусова А. К. Принципы изучения совмещённой психологической системы // Российский психологический журнал. 2006. Вып. 2. С. 8-22.
5. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступ. статья, сост., ред. С. М. Хентовой. М. – Л.: Музыка. 1966, 316 с.
6. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: сб. статей / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д. Д. Благого. М.: Музыка, 1975. 416 с.
7. Евин И. А. Искусство и синергетика. М.: Едиториал УРСС, 2004. 164 с.
8. Замоторина К. Испытание на совместимость: Интервью с проф. В. А. Берлинским // Музыкальное обозрение. 2004. № 2 (244).
9. Куприна Е. Ю. Моделирование профессиональной подготовки студентов-музыкантов к сотворческой исполнительской деятельности: дисс. ... к. пед. н. Тольятти, 2008. 264 с.
10. Куприна Е. Ю. Сотворческая исполнительская деятельность: (вопросы методологии, теории и методики). Тольятти: ТИИ, 2011. 184 с.
11. Маслоу А. Г. Мотивация и личность / пер. с англ. А. М. Татлыбаевой. СПб.: Евразия, 1999. 478 с.
12. Мельник Л. Дирижер и учитель. Саулос Сондецкис – художник и педагог // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 115-120.
13. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
14. Моисеева Н. И. Время в нас и время вне нас. Л.: Лениздат, 1991. 156 с.
15. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания, Размышления о музыке / пер. с англ.; предисл. В. Н. Чачавы. М.: Радуга, 1987. 429 с.
16. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
17. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894-1912). Л.: Музыка, 1971. 374 с.
18. Петухов В. В., Зеленкова Т. В. Развитие музыкально-исполнительского мастерства как формирование высшей психической функции // Вопросы психологии. 2002. № 3. С. 20-32.
19. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46-57.
20. Симеонова Ю. Константин Симеонов // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 63-68.
21. Сокольский М. Симфонический оркестр московской филармонии // Московская государственная филармония / сост. Л. Григорьев и Я. Платек. М.: Советский композитор, 1973. С. 192-198.
22. Сраджев В. П. Закономерности управления моторикой пианиста. М.: Контенант, 2004. 2016 с.
23. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Критика кантовской философии. М.: Наука, 1993. Т. 1. 670 с.

MUSICIANS' CO-CREATION: PSYCHOLOGICAL ASPECT

Kuprina Elena Yur'evna, Ph. D. in Pedagogy
Tolyatti Conservatory (Institute)
kuprina65@mail.ru

The article reveals the psychological aspects of the functioning of the system of co-creative musical-performance activity that is an integrated sphere, in the depths of which the complex issues of the interpretation and implementation of the creative ideas of musicians, interdependent on each other at personal, activity, intellectual and emotional levels, are dealt with. The author presents six regular conditions of successful musical co-creation functioning on the basis of its unique specificity.

Key words and phrases: co-creative musical-performance activity; value attitude; psychological readiness for cooperation; active mutual directedness; co-creative communication; intersubjective connections actualization; work in regime of intentionally directed consciousness; multiplanar attention switching.

УДК 94(47).084.3:378

Исторические науки и археология

Статья освещает проблему становления высшего педагогического образования советской России в 1919-1921 гг. В работе проанализированы причины и основные аспекты эксперимента по созданию институтов народного образования (ИНО), а также дана оценка ликвидации этих образовательных учреждений. Анализ повседневной жизни не только преподавателей и студентов, но и самого вуза позволяет говорить о столкновении дореволюционных устоев высшей школы с новыми идеями общественного развития.

Ключевые слова и фразы: советский эксперимент; институты народного образования; высшее образование; повседневность; академическая культура; реформа.

Курасов Сергей Александрович

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых
kurasov-serg@mail.ru

**ИНСТИТУТЫ НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ – ПЕРВЫЙ СОВЕТСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ
В СФЕРЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ[©]**

Научная публикация подготовлена в рамках государственного задания ВлГУ № 2014/13 на выполнение государственных работ в сфере научной деятельности.

В отношении советского прошлого все чаще звучит слово «эксперимент» [11; 17; 19]. Строительство новой страны сопровождалось постоянной переоценкой недавнего прошлого и поиском новых путей общественного развития. «Военный коммунизм», нэп, индустриализация, хрущевская «оттепель», эпоха «развитого социализма», перестройка – все периоды советской истории (за исключением Великой Отечественной войны) выступают своеобразными экспериментальными площадками, но особое значение принадлежит первым годам советской власти, когда кардинальным преобразованиям подверглись абсолютно все стороны жизни.

Человек не ощущал стабильности, и в поисках обретения устойчивости общество старалось по возможности быстрее возвести новый конструкт на месте царских анахронизмов. К сожалению, эти новообразования не всегда продолжали свое существование: в утвердившемся хаосе не хватало объективной оценки реальности, что приводило к скоропалительным решениям. Такая ситуация сложилась с институтами народного образования (ИНО), которые были первым экспериментом в высшей педагогической школе.

ИНО в историографии выступают как один из этапов реформы высшей школы, что является основой сложившейся традиции изучения ее истории [1; 9; 14; 18]. Среди всех работ советского периода стоит выделить труд К. И. Васильева [2], в котором освещен учебный процесс в институтах, а также выявлены причины поспешной ликвидации ИНО. Г. М. Климова обратилась к содержанию и методам подготовки учителей в 1918-1924 гг. [9]. Эту проблему продолжила А. А. Платонова [16]. Указанные работы раскрывают повседневность вуза в области образовательного процесса. Региональные исследователи видят в ИНО этап эволюции конкретного вуза, только немногие (например, С. А. Кочурина [10], Е. М. Петровичева [15]) расширяют эту проблему.

Однако на местах институты играли важную роль в жизни отдельного региона и поэтому составляли неотъемлемую часть повседневности провинциальных городов. Отдельный интерес представляет обыденная жизнь провинциальных вузов, отличающихся от классических университетов, чья повседневность значительно богаче. Этот уровень исторической действительности стал актуальным в последнее время, когда объектом исследования выступил простой человек с его переживаниями. Образовательное учреждение тоже обладает своим «жизненным