



МУЗЫКОТЕРАПИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ •

- ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ОБРАЗОВАНИИ



НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЪЯНС



МУЗЫКОТЕРАПИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ •

• ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

По итогам 10-ти международных
научно-практических конференций
(Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.)

Составитель и научный редактор
профессор *А. С. Клюев*

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2018

УДК 37.02
ББК 74.202.5
М 341

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор *А. Л. Казин*
(РИИИ РАН)

доктор искусствоведения, профессор *В. В. Бабиак*
(РГПУ им. А. И. Герцена)

доктор педагогических наук, профессор *С. В. Анчуков*
(РГПУ им. А. И. Герцена)

М 341 Музыкакотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10-ти международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) / сост. и науч. ред. проф. А. С. Ключев. – СПб.: Алетейя, 2018. – 378 с.

ISBN 978-5-907115-32-3

Издание знакомит с ключевыми докладами и сообщениями, прозвучавшими на конференциях.

Материалы предназначены философам, культурологам, искусствоведам, педагогам, психологам, медикам, а также всем, кому не безразлична обсуждаемая проблематика.

УДК 37.02
ББК 74.202.5

ISBN 978-5-907115-32-3



© Коллектив авторов, 2018
© А. С. Ключев, составление,
научное редактирование, 2018
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2018

ПРЕАМБУЛА

Как-то, уже в далёком 2008 году, я поделился с деканом факультета музыки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена — профессором Ириной Семёновной Аврамковой возникшей у меня идеей организовать на факультете международную научно-практическую конференцию на тему «Музыкотерапия в музыкальном образовании». И эта идея была ею поддержана!

Надо сказать, мысль об организации такой конференции возникла у меня не случайно: в 1994 году я проходил обучение в США как музыкотерапевт, позже, в качестве музыкотерапевта, сотрудничал с известным учёным — доктором медицинских наук, профессором Борисом Дмитриевичем Карвасарским.

Задумывая конференцию, я хотел привлечь внимание учёных, педагогов-практиков к обсуждению вопросов, связанных с применением музыкотерапии в *музыкально-образовательном процессе*.

Очевидно, что для решения поставленной задачи ограничиться каким-либо одним подходом, будь то педагогический, психологический, медицинский и т. д., было бы недостаточно, поэтому мной был задуман *междисциплинарный подход* к обсуждению данной проблематики и с этой целью — приглашение для участия в работе специалистов *самого разного профиля*.

Конференция 2008 года, неожиданно для меня, собрала большое количество участников. Это вдохновило меня и вот — за первой конференцией последовали ещё девять, и так прошли

десять конференций — с 2014 года, после переименования факультета музыки в Институт музыки театра и хореографии (в 2013 году), конференция получила название «Терапия искусством в художественном образовании».

Сегодня можно констатировать, что за десять лет проведения конференций в них приняли участие: психологи, педагоги, медики, биологи, искусствоведы, социологи, культурологи, философы, экономисты, инженеры, даже специалисты в области сельского хозяйства (!), ну и, конечно, деятели искусства: музыканты, актёры, режиссёры, танцовщики, литераторы и многие многие другие. С 2012 года в работе конференции стала принимать участие Ассоциация музыкальных психологов и психотерапевтов (АМПП), возглавляемая доктором педагогических наук, профессором Валентином Ивановичем Петрушиным.

В общей сложности в конференциях участвовали (включая выступивших с докладами и сообщениями в дискуссиях) более 1000 человек (в этом смысле конференцию можно назвать: «Конференцией 1000 участников» — по аналогии с неофициальным названием 8-й Симфонии Густава Малера — «Симфония 1000 участников»!), при этом — более чем из 20 стран: России, Беларуси, Украины, Казахстана, Латвии, Эстонии, Молдовы, Болгарии, Сербии, Турции, США, Франции, Дании, Германии, Польши, Финляндии, Республики Кипр, Мексики, Японии, Китая, Южной Кореи и других.

Надеюсь, что предлагаемые материалы хоть немного помогут составить представление о масштабности десятилетнего действия.

Проф. Ключев А.С.

Декабрь, 2017 г., Санкт-Петербург

•

ВЫСТУПЛЕНИЯ
УЧАСТНИКОВ
КОНФЕРЕНЦИЙ

•

Медушевский В.В.
(Россия)

МУЗЫКОТЕРАПИЯ: ВЗГЛЯД ИЗ ГЛУБИНЫ МУЗЫКИ

Разговор о лечебном действии музыки часто начинают с древности. Похоже, тогда оно было могущественнее, чем сегодня.

Это неудивительно. Музыка древние мыслили бытийственно, а не как некий психизм. Самое поразительное определение центрального действия музыки мы находим у язычника Цензорина. В 238 году по Рождестве Христовом он писал: «Души людей — божественные, хотя против и кричит Эпикур, — природу свою познают через песни»¹. Что можно больше сказать о музыке? Божественные души людей познают свою божественную природу через песни! Что же тогда говорить нам, имеющим корни в духе, который породил великую культуру христианской цивилизации? И говорить не о песнях земли, а о высочайших шедеврах христианской культуры!

Бах возводит это действие ещё выше, обращая взгляд к Источнику всякого бытия. Через полторы тысячи лет после Цензорина, в 1738 году, он диктует ученику следующее определение последней цели всякой прекрасной музыки: «Конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, — служение

¹ *Цензорин (Censorinus)*. О дне рождения // Вестник древней истории. 1986. № 2. С. 3.

славе Божьей и освежение духа». Обратим внимание: всей музыки, без подразделения её на церковную и светскую, но именно и только прекрасной музыки, ибо далее Бах поясняет: «Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум». Бах славил в сердце Бога, и Он, верный Своему обещанию: «Я прослаблю прославляющих Меня» (1 Цар. 2:30), наполнил его музыку Своею славой, которая всё больше и больше произрастает в душах откликающихся на неё людей уже три века, покорив себе уже не только Германию, но и весь мир.

Здесь ключ к музыке христианской культуры, которая покорила весь мир небесной красотой. Серьёзная музыка, дочь богослужебного искусства, есть благовестие новой жизни человечества, выраженное интонационно. В отличие от богослужебного пения — храмового молитвенного песнесловия — светское искусство обращается к жизненным содержаниям, но созерцает их взором преображённого христианством человека, как бы пред лицом Божиим. Бетховен, ревностный в вере, называл музыку откровением. Музыка, говорил он, есть откровение более высокое, чем мудрость и философия.

Однажды он сказал: каждая нота моего Скрипичного концерта продиктована Всевышним. Стал бы он разве ежесекундно вопрошать Небо в процессе сочинения, если б речь шла о трепыханиях эмоций, ибо так это слово конца XVI века и переводится: волнения души. Благодатью растворённая серьёзная музыка несёт в себе сильные тяготения, поднимающие дух человеческий к небесной красоте и свету, любви. Исходным образом и Глинка описывал процесс сочинения: «Чувство зиждет — даёт основную идею; форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу... Чувство и форма: это дух и тело. Первое — дар Высшей благодати, второе приобретается трудом»². А святителю Игнатию (Брянчанинову) исповедовал своё кредо более подробно (по просьбе композитора святитель

² Из письма к В.Н. Кашперову от 10 июля 1856 года. Цит. по: Глинка М.И. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка: В 2 т. Т. 2 (б). М., 1977. С. 148.

записал их беседы в сочинении «Христианский пастырь и христианин–художник»). Художник (Глинка) говорит: «Душа моя с детства объята любовью к изящному. Я чувствовал, как она воспевала какую–то дивную песнь кому–то великому, чему–то высокому, воспевала неопределительно для меня самого... Это высокое, пред которым благоговело моё сердце, кого оно воспевало, ещё вдали от меня. Сердце моё продолжает видеть его как бы за прозрачным облаком или прозрачною завесой, продолжает таинственно, таинственно для самого меня, воспевать его: я начинаю понимать, что только тогда удовлетворится моё сердце, когда его предметом соделается Бог». И Рахманинов говорил: «Музыка... должна оказывать очищающее действие на умы и сердца».

Если подытожить высказывания гениев, то призвание серьёзного искусства можно видеть в поддержании духовно–нравственного тонуса общественной жизни, тонуса веры, надежды и любви, дарованных нам Богом, который есть Любовь. Только от этого ключевого, определяющего действия музыки правильно ответвляются и производные, в частности, лечебные.

Таков взгляд гениального, возвышенного музыковедения. Если б только оно восторжествовало в обществе, потеснив мысли серого унылого музыкознания!

Против главного действия возвышенной музыки вступила в войну современная культура. Серое музыкознание восстало против гениального определения Баха, вершины музыковедческой мысли. Современной антикультуре удалось навязать людям пошлую установку: «музыка — язык эмоций». Мякина эмоций подменила хлеб насущный, удовлетворяющий главную потребность человека, без развития которой он перестаёт быть человеком: потребность в вечности, истине, красоте, чистоте, святости, в вере, надежде, любви, в возвышении духа, кратко сказать, — в Боге.

Не может ли сама музыка пробиться сквозь пошлую установку слушания? Как–то она пробивается, но именно как–то — словно свет сквозь тусклое, а то и закопчённое стекло. Каким же способом пошлая установка препятствует достижению вершин, где обитает гениальность?

Заранее клеветца на высокий смысл музыки, мы не пускаем его в глубину сердца, дабы он не воздвиг нас в ревностную и ликующую жизнь духа. Православный японский пианист Садакацу Цучида, лауреат первой премии на международном Рахманиновском конкурсе пианистов в Москве, ревнуя о музыке Рахманинова, спрашивал своих соплеменников о том, почему для них Рахманинов не стал самым любимым композитором. И одним из ответов был: «Отдавшись этой музыке, ты должен стать совсем другим человеком. Это очень ответственно».

Да, причиной силы снижающих установок слышания является свобода человеческого сердца, возжелавшего жить безответственно. Божественная красота и высота не насилуют душу. Призывающая благодать Божия обращается к свободе человека, как божественному основанию его души, без которой невозможна ответная любовь человека к Богу...

Духовное познаётся духом, духовным обновлением, восторгом, светлым восхищением сердца к источнику красоты и радости, пробуждением творческой установки жизни, желания нести добро в мир. Напомним слова апостола Петра: «Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1 Пет. 5:8).

В исполнении заповедей человек встречает Бога, и Его благодатной силой обоживается. Грех, напротив, являет собой измену Богу и союз с дьяволом. Он меняет состояние человека: из духовного человек превращается в душевного, плотского, затем всё более проникается демонизмом.

Изменения объективны и не зависят от мнения человека о себе. С отступлением от Бога человек перестаёт быть соборным³. Он превращается в существо, наделённое самомнением,

³ Электрон, по представлениям физики, имеет корпускулярно-волновую природу. Он соединяет в себе свойства и частицы, и волны, хотя их свойства не объединяются в нашем сознании. Но так и человек: он одновременно и «частица» с его персональной ответственностью пред Богом, и «волна», единство с другими людьми на основе взаимной ответственности. Человек сотворён соборным, потому что только таким он мог постичь Бога как Троическую любовь. Ева задумана Творцом как помощница Адаму в этом главном деле жизни. Имя Ева значит жизнь. Божественную жизнь любви

прикрывающим самонезнание, благодарованную свою свободу он отдаёт дьяволу, становясь его пленником.

Причиной недостаточной эффективности воспитания и лечения музыкой является не только отсутствие у музыкотерапии достодолжной базы духовного понимания человека и его культуры в историческом бытии общества, но и невнятность музыковедческих представлений. Главным недостатком оказывается атомарность, невидение интонационной природы музыки. Что же такое интонация?

Святые отцы называли её словесной мелодией. Она — важнейшая сторона слова. Интонационно всякое слово. Слово и интонация — неотрывны, ибо неотрывно видение ума от духовных энергий сердца. Не бывает слова без интонации.

В начале человеческой истории всякое слово и всякая мысль пелись. По Аристотелю, законы воспевались, прежде чем были записаны. Со временем интонация слова и интонация пения разделились. Но и все вербальные языки долго оставались долготными, то есть пелись. Напевная интонация передалась инструментальной музыке⁴.

А как интонация устроена?

Интонация подобна лицу. Лицо — не цвет кожи, не линии носа, не форма бровей (и пр.) по отдельности, но всё вместе. Так же целостно устроены интонации речи и музыки. Музыкальная интонация — единство всех сторон звучания.

Скрепляет их смысл интонации. Интонационный смысл — особый, не такой, как в словах. Это жизнь души, которая может быть святой, светоносной, чистой, — либо злобной, пошлой, обывательской, преступно-грязной, скотской. Музы-

она должна передать поколениям. Ради умножения любви в людях Господь дал великую силу их молитвам друг за друга. Замена любви к Богу союзом с дьяволом по закону «волновой» природы человека разгоняет в обществе колдовские вихри чёрных воздействий.

⁴ О синхронном историческом изменении вербальных и художественных языков культуры как зеркале духовного состояния человечества см. работу автора: *Медушевский В.В. Исторический параллелизм в развитии вербального и музыкального языков // Слово и музыка. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 36. М., 2002. С. 51–71.*

кальная интонация, следовательно, имеет духовно–нравственное измерение.

Интонация классической музыки прекрасна, возвышенна, светлосна. Она — дивное средство познания и общения, ступень бытия, истории, культуры, надмирный свет и озарение жизни.

Противоположный полюс (интонации кривляющиеся, наглые, грязные, агрессивные...) можно видеть, например, во многих образцах рок–музыки. Каков диапазон человека на шкале жизни–смерти, света и тьмы, — таков диапазон и его интонационных проявлений.

Прекрасную интонацию можно определить как род знака (выразительного средства), звуковое тело которого, включающего в себя одновременно все стороны звучания, оживляется осмысленными энергиями души и духа. Прекрасная интонация прикреплена к Традиции духовной жизни и служит ей. Традиция по историческому смыслу этого слова (Предание, в церковном смысле) есть передача возвышенной жизни от поколения к поколению.

Скверную интонацию можно определить как род знака, материальное тело которого пронизано мертвящими (равнодушными, бессмысленными, безобразными) энергиями души, злой духовности и демонических внушений. Она прикреплена к антитрадиции духовной смерти и служит духовно–нравственной деградации.

Понятия души и духа, использованные в определении, позволяют провести самую важную разграничительную линию между двумя рангами человека, состояний народов и всего человечества с его культурой и искусством. Лёгкая музыка (Popmusik, Unterhaltungsmusik) — бездуховно–душевна. Из неё никогда не поднимутся возвышенные и сильные тяготения к чистоте, свету и святости жизни, к спасительной для человека красоте. Эта способность воплощать в звуках возвышенные энергии духа — свойство серьёзной музыки в её исторической и онтологической (сущностной) связи с богослужебным пением Церкви.

Основная тема классической музыки, а соответственно теории и анализа музыки, а также и музыкального образования — духовно–преображённый человек, причастник вечности.

Возвышенная светская музыка (как и все сферы светской жизни и культуры) своё начало, оправдание, цель и смысл получили в Церкви, как богочеловеческом организме, соединяющем землю с Небом, временное с вечным. Богослужбное пение участвует в таинствах храма, в которых действует освящающая, обжи- вающая, усыновляющая благодать Божия. В светской (то есть внехрамовой, но, в высших своих образцах, церковной по духу) музыке та же благодать действует как сила призывания, возжи- гающая в душе жажду возвышенной духовной жизни, удов- летворить которую может только воцерковление человека.

Жажда преображения души возвела высокую светскую музыку в уникальное явление мировой культуры.

Подмена интонационного видения атомарным подходом в теории музыкотерапии влечёт за собой многие ошибки: онтологическая цельность воздействия музыки разрывается как в плане звуковом, так и в психосоматических действиях музыки. На самом деле нет изолированных действий вне мирочувствия. Все побуждения младенца векторны и устремлены к истине жизни. Не хочет он питаться хиной и пить уксус — в букваль- ном и переносном смыслах. Вот он пытается развеселить опеча- ленную мать и, если это не удаётся, плачет. Значит, у него есть некоторый идеал благоустройства мира, в котором как солнце сияет улыбка; к этому прекрасному миру добра, радости, любви и общения он тянется всеми силами своего существа. А от всего противоположного, дьявольского, отвращается с таким же ужа- сом, с каким абортируемые младенцы пытаются убежать от чет- вертования ножом.

Ничего нет элементарного! Всё встроено в генеральную миро- воззренческую интонацию. И не только в области звуковой, но и в психосоматических действиях музыки. Пишут, например, что некоторые произведения, имеющие высокую художествен- ную ценность, например сочинения Шопена, заражают апа- тичностью, слабостью, страданием, чувствами меланхолии, слабости и ностальгии. Такого быть не может, ибо гениальность и есть способность вывести слушателей на уровень духовной бодренности. И если музыка обращается к теме меланхолии, то содержанием её оказывается всегда преодоление меланхо-

лии. В этом можно убедиться, сравнив любое произведение Шопена с попсой. От такого дикого сравнения тут же выявляются в музыке гения обертоны молитвенной подтянутости духа, собранности и духовной ревности в стремлении к Небу, которых нет в духовной мертвечине попсы. Возможность совместной ошибки врача и пациента нужно принимать во внимание, но не возводить в закон.

Аналогичным образом не вполне точно говорить о релаксационном эффекте музыки медленных частей Моцартовских произведений. Истинный покой гениальной музыки — это не животный покой тела, не психическая расслабленность. В духовный же покой классической музыки люди не погружаются в расслаблении. В него восходят, как в Царствие Небесное. И только свыше льётся целительная сила.

Многое, очень многое, способно сказать музыковедение музыкальной терапии. Но не всё можно вместить в одну статью. Прежде деталей — общий культурный, исторический и духовно-онтологический смысл деятельности. Его мы и пытались акцентировать.

Если бы духовно преобразились музыковедение и музыкальная терапия — то пришли б в согласие с имманентной целью всей светской культуры. Внехрамовые сферы жизнедеятельности и культуры, которые теперь называют светскими, по своему существу и происхождению — это тоже церковные сферы (церковь, по определению апостола, есть тело Христово, и составляют его все верующие люди, не исключая государственных деятелей, работников экономической сферы, деятелей культуры). Внехрамовые сферы жизни были и остаются церковными, — если только люди не изменяют Богу и Его церкви. Искусство, наука, государство, хозяйство получают своё оправдание, цель и смысл в Церкви. И только в ней, ибо она есть богочеловеческий организм, и соединяет Землю с Небом, временное с вечным.

В христианском обществе внехрамовые сферы имеют перед собой высочайшую цель — исполненное красоты и величия явление славы Божией в жизни. Достигают ли они этой цели? Лишь отчасти. На первых порах особенно вырвались вперёд науки и искусства. Учёные, смиренно следуя по следам мысли

Божией (так и понималось гениями науки слово «исследование»), открывали великую разумность сотворённого Богом мира — и их наука становилась гимном Творцу. Великая музыка эпохи барокко поддерживала в обществе высокий тонус культуры, заключала в себе горение духа, восторг, вдохновение, ревность и ликование сердца, светлую жажду Бога, дух легкокрылой благоупорядоченной свободы... До сих пор возбуждают наши творческие силы жизни эти удивительные звуки. И русское искусство покорило мир стремлением к великому смыслу жизни и возвышенной добротой сердца.

Но откуда же тогда линия почернения культуры? Это следствие разраставшейся исходной ошибки — расцерковления внехрамовых сфер, за чем последовало резкое снижение критериев профессионализма, лишившегося нравственного измерения. Ведь по большому счёту хороший музыкант, музыкотерапевт, выдающийся политик или государственный деятель, представитель хозяйственной сферы — тот, кто может в своей сфере, своими средствами поднимать дух общества, раскрывать христианские основания культуры и традиции, воспитывать общество в направлении Христовой Божественной любви, вовлекать в неё людей, вдохновляя их своим собственным примером бескорыстного жертвенного служения, послушания старцам и испрашивания их ходатайства пред Богом...

Подобно тому, как в точных науках понятия идеального газа или идеальной геометрической точки явились инструментом анализа эмпирической действительности, — так и в общественных науках мерилom эмпирической истории человечества может быть только его идеальная история — та, которая в Промысле соответствовала бы воле Божией, желанию Его бесконечной любви, а не Его попущению (попущение — уступка богозданной человеческой свободе, преступно человеком используемой и искаженной: «озлился — и не захотел», по Достоевскому). По свойству всеведения Бог предвидит пришествие соблазнов к концу истории. Но как Владыка и Судия предупреждает: «Горе тому, через кого они приходят» (Лк. 17:1).

Виновные пред Богом, историей, человечеством, музыковедение, музыкальная педагогика и терапия имеют нравственный

долг искупить свою ошибку: в период небывалого растления детей и всего мирового сообщества найти такие методы, которые пробились бы сквозь возвращенную нами пошлость жизни и научили бы людей слушать не ноты и звуки, а стоящий за ними высокий смысл и великую спасительную красоту.

(Медушевский Вячеслав Вячеславович — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации)

Клюев А.С.
(Россия)

МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК ПРАКТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Очевидно, что музыкотерапия, в конечном счёте, — лечение музыкой в человеке *человеческого начала*. Чем характеризуется это начало? На наш взгляд, — наличием у человека стремления к трансцендированию¹ (в связи с этим правомерно признать наиболее точным определение человека, предложенное Жаком Маритеном: «Человек есть животное, которое кормится трансцендентным»²). Что это означает?

Чтобы ответить на поставленный вопрос, прежде всего уточним, что человек — сложное существо, природу которого образуют три компонента: телесный, душевный и духовный. В современной литературе имеются разные концепции соотношения этих компонентов. Наиболее убедительной нам представляется модель, предложенная С.Д. Хайтуном.

Учёный акцентирует сопряжение телесного и душевного, но логика его рассуждений позволяет довести его построение до связи: телесное — душевное — духовное.

¹ Трансцендирование (от лат. *transcendens* — перешагивающий, выходящий за пределы) — всё то, что выходит за пределы человеческого опыта.

² Цит. по: *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 186.

С.Д. Хайтун понимает связь тела, души и духа человека в контексте интерпретации им мира как взаимодействия полей. Вот, как он поясняет свою позицию: «Живые и неживые структуры состоят из молекул, молекулы — из атомов, атомы — из элементарных частиц. Элементарные частицы представляют собой сгустки *физических* полей взаимодействий. Атомы, молекулы, живые клетки — ...таким образом, определённые структуры, образованные *физическими* полями. То, что принято называть веществом, “соткано” из полей *физических* взаимодействий. Так что приборы *при соответствующей их настройке* и обязаны обнаруживать на месте нефизических полей *физические*». По мнению автора, всё это позволяет признать, что «гравитационные, электромагнитные и другие *физические* поля взаимодействий *первичны*, тогда как химические, биологические и другие поля нефизических взаимодействий “*сотканы*” из “*физических*”, образуя многоуровневые структуры (паттерны)». Развивая свою мысль, учёный пишет: «Как атом “размазан” в пространстве, присутствуя в нём своими полями и вне участка, непосредственно им занимаемого, так и любая “вещественная” структура “размазана” своими полями в пространстве вне непосредственно занимаемого ею объёма. Поскольку вещественные структуры “сотканы” из *физических* полей, постольку, естественно, эта их “полевая тень” также соткана из *физических* полей». В связи с этим, высказывает предположение Хайтун, не исключено, что «человеческая *душа* — это “полевая тень”, отбрасываемая вещественными структурами, из которых состоит человеческий организм»³.

³ Хайтун С.Д. Фундаментальная сущность эволюции // Вопросы философии. — 2001. № 2. С. 156–157. — Среди трудов, посвящённых теме единения элементов человека, особенно выделяется работа чилийских учёных — Умберто Матураны и Франсиско Варелы, в которой авторы продемонстрировали свою, сложившуюся у них ещё в начале 1970–х годов, концепцию *аутопоэзиса* (от греч. αὐτός — сам и ποιήσις — сотворение, производство). Согласно этой концепции, определяющим свойством живого существа является самовоспроизводство, то есть поддержание своей *идентичности*. «Живые существа, — фиксируют авторы, — характеризуются тем, что постоянно самовоспроизводятся. Именно на этот процесс самовоспроизводства мы указываем, когда называем организацию, отличающую живые существа, *аутопоэзной организа-*

Практически, исходя из той же предпосылки, объясняют связь компонентов человека и отечественные священнослужители. Вот, например, что отмечает архиепископ Лука (в миру — Валентин Феликсович Войно — Ясенецкий): «Законы неизменяемости элементов (материальных. — А.К.) более не существуют, ибо непреложно доказано превращение одних элементов в другие»⁴. Так, «формой материи надо считать электромагнитное поле... Оно порождается движением и взаимодействием элементарных частиц — электронов и других»⁵. Вместе с тем электрическое поле (в соединении с магнитным образующее электромагнитное), считает Лука, по существу, уже не материя — он называет его «полуматериальным». Вследствие этого, задаёт вопрос автор, «имеем ли мы право предположить, что со временем будут открыты такие формы бытия материи... которые по своим свойствам ещё с гораздо бóльшим основанием, чем электричество, должны быть названы полуматериальными?» И далее Лука приходит к выводу, что нельзя «отрицать законность нашей веры и уверенности в существовании (нематериального. — А.К.)»⁶. Человек, по Луке, есть воплощение этого многосоставного (многополевого) пространства через единство его тела, души и духа, ведущее положение в котором (единстве) занимает дух: «Всякая жизнь нашего тела и души, — свидетельствует Лука, — все мысли, чувства, волевые акты... теснейшим образом связаны с жизнью духа. В духе отпечатлеваются, его формируют, в нём сохраняются все (тела и души. — А.К.) акты»⁷.

цией». Матурана У., Варела Ф. Древо познания: биологические корни человеческого понимания: Пер. с англ. М., 2001. С. 40. «Наиболее поразительная особенность аутопозной системы, — усматривают учёные, — состоит в том, что она выгаскивает сама себя за волосы и становится отличной от окружающей среды посредством собственной динамики, но при этом продолжает составлять с ней единое целое» (Там же. С. 41). Важная мысль исследователей: «Живые существа отличаются тем, что их организация порождает в качестве продукта только их самих, без разделения на производителя и продукт. Бытие и сотворение аутопозного единства нерасторжимы, и в этом заключается присущий только им способ организации» (Там же. С. 44).

⁴ Лука, архиепископ. Дух, душа и тело. М., 2017. С. 6.

⁵ Там же. С. 9–10.

⁶ Там же. С. 14.

⁷ Там же. С. 169.

Таким образом, трансцендирование человека следует обозначить как возрастание его природы по принципу: телесное — душевное — духовное⁸.

Необходимо иметь в виду, что телесное, душевное и духовное — три компонента человека — соответственно управляются тремя отделами его психики, именуемыми подсознанием, сознанием и сверхсознанием. Можно сказать, что тело находится в ведении подсознания, душа — сознания, дух — сверхсознания⁹. И здесь обнаруживается важная вещь: необыкновенно интенсивно движение природы человека в виде: телесное — душевное — духовное поддерживает музыка за счёт последовательного воздействия на ипостаси психической организации человека: подсознание, сознание и сверхсознание. Как это происходит?

Воздействие музыки на подсознание, а отсюда — на телесную природу человека, обусловлено соответствием её системного устройства системе внутренних психофизиологических процессов. Как отмечает Г.В. Воронин, «в современной музыкальной системе многовековой слуховой отбор, направленный мелодико-гармоническим инстинктом человечества, обеспечил высокую степень её соответствия какой-то системе внутренних... психофизиологических... процессов»¹⁰. На этом основании, делает вывод Воронин, «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаём»¹¹.

⁸ Телесный, душевный, духовный компоненты человека своеобразно интерпретирует профессор парижского православного богословского института В.В. Вейдле. Душа, по Вейдле, — «душа тела», дух — «душа души». Вейдле В.В. Умирание искусства. М., 2001. С. 55. — Заметим, некоторые учёные, в соответствии с «серединным» положением души в ряду тело — душа — дух человека, считают, что душевное более соотносится с телесным (см., напр.: Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 335–480), другие утверждают о большей близости душевного духовному (об этом см., в частности: Штайнер Р. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека: Пер. с нем. 3-е изд. М., 2012).

⁹ Об этом см.: Симонов П.В. Избранные труды: В 2 т. М., 2004.

¹⁰ Воронин Г.В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования: В 4 т. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 609.

¹¹ Там же. С. 610.

Воздействуя на подсознание, ведающее телесной природой человека, музыка стимулирует его развитие, иначе говоря, последовательное перерастание в сознание, управляющее душевными процессами, и сверхсознание, ответственное за проявление духовной природы человека. Каким образом это осуществляется? Сначала поговорим о влиянии музыки через подсознание на сознание.

Только что было выяснено, что на подсознание музыкальное звучание воздействует вследствие соответствия музыкальной системы системе психофизиологических процессов человека. Вместе с тем содержательным ядром, внутренним наполнением, системы музыки являются музыкальные интонации. Отмеченный факт и определяет возможность воздействия музыки через подсознание на сознание человека. Происходит это потому, что музыкальная интонация представляет собой умопостигаемое образование: как утверждал Б.В. Асафьев, «музыка — искусство интонируемого смысла»¹². Необходимость расшифровки этого умопостигаемого образования (смысла) музыкальной интонации, вне всякого сомнения, способствует развитию сознания человека. А как воздействует музыка через сознание человека на его сверхсознание?

Ввиду того, что умопостигаемое образование музыкальной интонации имеет предельно обобщённый характер, чтобы расшифровать его требуется творческое «озарение» — интуиция человека. Последняя же, согласно Е.Л. Фейнбергу, «есть синтетическое суждение, основывающееся на мобилизации (большой частью происходящей незаметно) огромного круга чувственных, образных и интеллектуальных ассоциаций, охватываемых единой “идеей” (“образом”, переживанием, которое не может быть адекватно выражено дискурсивно, “разумными” словами)»¹³. Иначе говоря, проявление интуиции и есть деятельность сверхсознания. Так, музыка, последовательно воз-

¹² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 344.

¹³ Фейнберг Е.Л. К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 205.

действуя на подсознание и сознание человека, пробуждает его сверхсознание¹⁴.

Привлечение музыки в указанном выше направлении заметно во многих современных музыкотерапевтических технологиях. Особенно — в разработке одного из основоположников трансперсональной психологии американца (чешского происхождения) Станислава Грофа.

По утверждению Грофа, в большинстве великих духовных традиций апробированы «приёмы звукового воздействия, инду-

¹⁴ Примечательно этот процесс описывает швейцарский музыковед Эрнст Курт. По мнению Курта, воздействие музыки выражается в становлении *напряжения внутри нас*. Это напряжение, по Курту, обеспечивают «перерабатывающие энергии», которые «предшествуют чувственным впечатлениям». Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха: Пер. с нем. М., 1931. С. 40. Учёный говорит о различных типах таких энергий, фактически сводимых к двум. По поводу первого из них: «Воздействие энергии (этого типа. — А.К.)... пронизывает все единичные тоны мелодического (линейного. — А.К.) потока... Состояние напряжения определённого ощущения поэтому имманентно отдельным тонам мелодической линии, то есть неразрывно связано с ней... Внутренний процесс (проявляющийся в мелодическом движении. — А.К.)... обнаруживается в единичном тоне (выделенном из общей связи и изучаемом со стороны его напряжения), как противодействие ощущению покоя. В нём сокрыто... состояние напряжения... (которое можно определить. — А.К.) как "кинетическую (двигательную) энергию"» (Там же. С. 41–42). О втором типе: «Каждый тон, заимствующий живую силу из линейной связи движения, к которой он принадлежит, переносит силу напряжения в те аккордовые образования, в которые он попадает». «Рассматривая аккордовое созвучие, к которому принадлежит тон, обладающий кинетической силой напряжения, (закономерно прийти. — А.К.) к понятию состояния энергии в аккордах... (которое может быть названо. — А.К.) "потенциальной энергией"» (Там же. С. 74). Автор утверждает: эти два типа энергии: кинетическая — потенциальная и рожают музыку внутри нас. «Начало музыки, — удостоверяет Курт, — не есть ни тон, ни аккорд... или какое-либо другое звуковое явление. Тон есть лишь начало, простейшее явление внешнего звучания... из колебаний струн... образуется только звуковое впечатление, но никак не музыка. Музыка есть борьба сил, становление внутри нас» (Там же. С. 39–40).

цирующие не только состояние транса, но обладающие гораздо более специфическим влиянием на сознание. Сюда прежде всего [относится]... древнее искусство нада-йоги, или способа единения через звук...

Чтобы использовать музыку в качестве катализатора в процессах глубинного самоанализа и в практической работе, необходимо научиться по-новому слушать её и относиться к ней...

...очень важно полностью подчиниться музыкальному потоку, позволить ему резонировать во всём теле и отвечать (реагировать) на него в спонтанной непосредственной манере... Исключительно важно приостанавливать любую интеллектуальную активность, связанную со звучащей музыкой, включая попытки угадать композитора или соотнести музыкальный отрывок с культурой, сравнивать его с какими-то другими музыкальными произведениями, известными слушающему, пытаться оценивать исполнение, отгадывать ключ или критиковать техническое качество записи или музыкального оборудования. Надо позволить музыке воздействовать на психику и тело совершенно спонтанным образом. И тогда музыка становится... мощным инструментом индуцирования и поддержания необычного состояния сознания»¹⁵.

«Что касается специфического выбора музыки, — пишет Гроф, — то здесь [необходимо] подчеркнуть только главные принципы... Основным правилом является чуткое соответствие фазе, интенсивности и содержанию переживаний, без навязывания какого-либо определённого паттерна. Это согласуется с... глубоким уважением к мудрости коллективного бессознательного...

Как правило, предпочтение следует отдавать музыке высокохудожественной, но при этом малоизвестной... Следует избегать... вокальных отрывков, в которых вербальный контекст имеет специфическое обращение или содержит какую-то определённую тему. Используя вокальные композиции, следует выбирать те, которые исполняются на незнакомом слушателям языке, чтобы человеческий голос воспринимался как неспеци-

¹⁵ Гроф С. Целительный потенциал музыки // Гроф С. Приключения в самопознании. Информационные материалы: Пер. с англ. М., 1991. С. 51–53.

фический стимул. По той же причине следует избегать произведений, способных вызвать характерные... ассоциации»¹⁶. Гроф заявляет: «Какова бы ни была роль музыки в структурировании индивидуальных переживаний, все они будут сохранять глубокий... смысл, и все они будут обладать целительным и трансформирующим воздействием»¹⁷.

Не вызывает сомнения, что, базируясь на выявлении колоссального потенциала музыки, музыкотерапия, по существу, оказывается ничем иным как философией музыки в её практическом модусе¹⁸.

(Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП)

¹⁶ Гроф С. Целительный потенциал музыки. С. 55.

¹⁷ Там же. С. 57. — Близка подходу Грофа позиция шведского учёного Алекса Понтвика. Он тоже отмечает воздействие музыки на глубинные уровни сознания, подчёркивая, что с особенной силой это осуществляет музыка И.С. Баха. (Любопытно: именно на материале музыки Баха выстраивает свою модель воздействия музыкального звучания Э. Курт.)

¹⁸ Подробнее содержание настоящей статьи раскрыто в наших работах: Клюев А.С.: 1) Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010; 2) Музыка: путь к Абсолюту. СПб., 2015; 3) Сумма музыки. СПб., 2017.

Петрушин В.И.
(Россия)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОТЕРАПИЯ — НЕОБХОДИМОСТЬ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ

Музыка во все времена была одним из самых эффективных способов влияния на эмоциональную сферу человека. Под звуки музыки люди воевали, праздновали победы и прощались со своими боевыми товарищами, встречались с друзьями, влюблялись и расставались. Помимо всего этого выдающиеся музыканты прошлого и настоящего времени всегда говорили о высокой миссии музыканта, смысл которой заключается в духовном служении обществу. Это служение выражается как в эстетическом наполнении сознания слушателей–меломанов, так и в той оздоровительной и психотерапевтической помощи, которую музыкальное искусство может предоставить каждому страдающему человеку. С чем это связано?

Музыка — искусство, представляющее собой один из видов энергии в её первозданном биофизическом виде, той энергии, которая необходима человеку для полноценной и счастливой жизни. Биологические предпосылки потребности в звуках музыки лежат в той же области, что и потребность человеческого организма в энергии солнца, воды и свежего воздуха. Потребность эта связана с тем, что здоровая и полноценно функционирующая клетка живой материи издаёт звуки различной частоты, которые являются производными от процессов вращения биологических ферментов, из которых состоят клетки.

Когда этих физических частот организму не хватает, человек начинает чувствовать себя дискомфортно. Для устранения этого дискомфорта человек обращается к звукам музыки.

В 1968 году отечественный биофизик Симон Эльевич Шноль (Институт биологической физики АН СССР) сопоставил числа оборотов ферментов с частотными характеристиками музыкального звукоряда. Выяснилось, что у многих ферментов числа оборотов соответствуют звуковым частотам европейского звукового ряда. Так, у *цитохромредуктазы*, которая включается на этапе обеспечения организма энергией кислорода, число оборотов, отнесённое к единице времени, равно 183 Гц, что очень близко к ноте *фа-диез малой октавы* (185 Гц). Число оборотов у *глюкозы* равно 280 Гц, что очень близко к звуку *до-диез первой октавы* — 277 Гц, число оборотов фермента *фосфорилазы* составляет 676 Гц, что очень близко к частоте звука *ми первой октавы* — 659 Гц. Фермент *глюкомутаза* имеет частоту 1600 Гц, что близко значениям звука *соль второй октавы* — 1567 Гц.

Можно высказать предположение, что воздействие музыки на организм связано с тем, что её акустическое поле накладывается на собственное акустическое поле организма. Фермент под действием звука, частота которого совпадает с его собственной частотой, начинает «лучше звучать», в данном случае — катализировать биохимическую реакцию на основе резонанса, что и производит оздоровительный эффект.

Другие энергетические возможности музыки закодированы в интонационных и вибрационных свойствах её мелодии и гармонии, в её ритме, темпе, динамике, тембре, регистре. В результате нахождения в процессе музыкальной деятельности в звуковом поле различных вибраций изменяется биохимический состав крови, снижается или повышается кровяное давление, повышается или снижается электрическое сопротивление кожи, изменяется частота и глубина дыхания. Наконец, биоритмы мозга перестраиваются и настраиваются на частоту ритмов воспринимаемой музыки.

Благодаря возможностям такого целостного воздействия на организм музыка может стать той панацеей, с помощью которой можно решать как мотивационные, так и многие другие важ-

ные психологические проблемы, как детских, так и взрослых коллективов. Только это должна быть хорошая — качественная в эстетическом отношении музыка, звучащая в нужном месте и в нужный час.

В период нынешнего экономического кризиса многим людям живётся нелегко, приходится сталкиваться с безработицей, снижением зарплат и трудностями ведения семейного бюджета. Производственные, экологические, психологические перегрузки, особенно в больших городах, вызывают у наших современников — как взрослых, так и детей, большое количество негативных эмоциональных состояний, среди которых мы видим раздражительность и немотивированную агрессию, страхи, тревоги и беспокойства, состояния апатии и депрессии. Накапливаясь, эти небольшие стрессы повседневной жизни приводят многих людей к унынию духа. От этого состояния оказывается недалеко до наступления потери радости жизни, что, в конце концов, приводит к потере здоровья. Отсюда печальная статистика — высокая смертность наших сограждан, которые преждевременно гибнут от разного рода болезней, наркотиков и пр.

Рост стрессогенных факторов в обществе, вызывающих психологическую нестабильность и дезорганизацию, ведёт к невротизации, как детей, так и взрослых. Следствием этого становятся снижение иммунитета, рост различного рода психосоматических заболеваний. Разработка приёмов борьбы с такими негативными явлениями, как среди детей, так и взрослых, — важная задача и практических психологов, и учителей общеобразовательной школы, в том числе, учителей музыки. На чём основываются эти приёмы?

Дело в том, что, осознавая и определяя словом переживаемое чувство, мы становимся его хозяином. Уже не чувство владеет человеком, а сам человек владеет своим чувством. И если мы владеем своим чувством, то мы можем, как призвать его к себе, так и изжить при помощи определённых методов. В этом случае плохое настроение не становится причиной развития психосоматического заболевания. Учителя музыки могут и должны научить своих учеников навыкам психологической помощи для защиты от подобных состояний.

Устранение негативных эмоций в рамках музыкально–коррекционного подхода возможно через прослушивание специально подобранных музыкальных произведений, визуализацию и проработку возникающих во время слушания музыки образов, через пропевание специальных психотерапевтических формул, через игру на музыкальных инструментах, специальные физические упражнения, а также техники антистрессового дыхания.

На уроках музыки учитель может помочь своим ученикам освоить навыки антистрессового дыхания, при помощи которого у них можно снимать как чрезмерное утомление, так и излишнюю нервозность, возбудимость и агрессивность. При помощи методов современной вокальной терапии для этого можно с успехом использовать пропевание специальных оздоровительных формул самовнушения — мантр, направленных на психологическую самоподдержку. Вибрации, расходящиеся по всему организму от пропевания мантр, способны существенно улучшить состояние внутренних органов, как у детей, так и у взрослых.

Учитель музыки может научить своих учеников с помощью релаксационной музыки приемам глубокого расслабления, в процессе которого восстановительные процессы в организме протекают значительно быстрее, чем в состоянии простого пассивного отдыха. В этом состоянии успешно снимаются тревоги и страхи, которые возникают у многих учащихся перед трудными экзаменами. С помощью музыки можно приобрести навык не только быстрого восстановления работоспособности, но и одновременно с этим — навык укрепления иммунитета, повышения самооценки, приобретения оптимистического взгляда на жизнь.

Наконец, сегодня, в практической психологии, разработаны специальные, выполняемые под музыку, кинезиологические двигательные упражнения, нацеленные на улучшение координации работы правого и левого полушарий мозга. Выполнение этих упражнений на уроках музыки существенно повышает успеваемость учащихся. Проблема, однако, заключается в том, что большинство учителей музыки этими методами не владеют. А владение ими связано с освоением учителями технологий музыкальной психотерапии, иначе говоря, в известной степени, становлением их музыкальными психотерапевтами.

Музыкальные психотерапевты, в отличие от обычных психотерапевтов, имеют по сравнению с ними неоспоримые преимущества. Они заключаются в том, что музыкальный психотерапевт помимо слов и языка, то есть тех средств, с которыми работает традиционный психотерапевт, имеет в своём распоряжении музыкальный инструмент и те специальные знания и навыки, при помощи которых он может непосредственно воздействовать на психику человека.

Каждый музыкант, осознаёт он это или нет, является природным психотерапевтом, который способен при помощи своего искусства влиять на эмоциональное состояние человека и таким образом возвращать в души людей необходимые спокойствие, оптимизм и твёрдость духа. Взгляд на музыкантов как на циркачей и фигляров, которые умеют только развлекать публику, сегодня уходит в прошлое. Музыкальное искусство, соединённое с достижениями современной психологии и психотерапии, как показывает опыт многих стран, может делать чудеса — избавлять людей от тяжёлых заболеваний, снимать у них депрессию, умирять агрессию и гнев, просветлять и гармонизировать внутренний мир, делать его более стойким в морально-психологическом плане.

Обычно, когда говорят о музыкальной психотерапии, имеют в виду прослушивание успокаивающей, мелодичной музыки, на фоне которой психотерапевт произносит различные формулы психотерапевтического внушения. Однако нам представляется, что в данном случае можно говорить лишь о внушении, совершаемом под музыкальное сопровождение.

На самом деле возможности музыкальной терапии, направленные на психологическую коррекцию, как ребёнка, так и взрослого человека, гораздо шире. Например, приёмы и способы музыкальной психотерапии, разработанные автором, включают в себя:

- двигательные и ритмические упражнения, нацеленные на взаимодействие правого и левого полушарий мозга, развитие координированных движений и умение соотносить свои действия с действиями членов малой группы;
- различные виды дыхательных упражнений, среди которых особое внимание уделяется освоению навыков брюшного

/диафрагмального/ и грудного /рёберного/ типов дыхания как наиболее эффективных для снятия отрицательных эмоциональных состояний;

- пение вокализов наподобие индийских мантр, направленных на формирование и развитие навыков концентрации внимания и сосредоточения на своём внутреннем мире;

- разучивание и исполнение формул музыкального самоуверения, нацеленных на формирование у участников занятий уверенности в своих силах, высокой самооценки, внутреннего спокойствия, невозмутимости в трудной ситуации, гуманистического отношения к людям и позитивного отношения к окружающему миру как черты личности;

- пение песен соответствующего содержания, как успокаивающего, так и воодушевляющего характера;

- просмотр под музыку различных по тематике слайдов, ориентированных на обогащение зрительных и слуховых представлений участников занятий, активизацию их эстетических переживаний средствами изобразительного искусства и художественной фотографии;

- оздоровительную медитацию, смысл которой заключается в достижении глубокого покоя, в котором включаются механизмы саморегуляции, приводящей к устранению вредных привычек, повышению самооценки и уверенности в своих силах.

Сюда же входит формирование собственного идеального образа на основе накопленных эстетических переживаний, наполнение сознания позитивными переживаниями — спокойствием, улыбкой, любовью, радостью, высокой самооценкой.

В профилактической работе на занятиях по музыкальной психокоррекции попутно ведётся работа по освоению участниками занятий навыков здорового образа жизни, включающих в себя широкий спектр проявлений — от методов очищения организма и рациональной диетотерапии до творческой самореализации в каком-либо любимом деле.

Все занятия по музыкальной терапии требуют от специалиста определённого комплекса знаний, как в области музыки, так и в области психологии и современной психотерапии. Роль таких знаний возрастает в виду того, что прежний учитель музыки,

особенно в специальной и вспомогательной школе, уже не может решать поставленные им воспитательные задачи, связанные со сбережением и укреплением здоровья учащихся, если он не владеет соответствующей методикой.

Современные психологи, проводящие коррекционную работу, как с детьми, так и со взрослыми, как правило, очень хорошо умеют поставить диагноз и объяснить, как человек дошёл до своего негативного состояния. Но когда они начинают проводить коррекционную работу, то почти все они обращаются к искусству — или к музыке, или кукольному театру, или к изобразительному искусству. Но, мало что зная и понимая в искусстве, их работа оказывается не так эффективна, как она могла быть, если бы проводящий коррекцию психолог или психотерапевт хорошо владел каким-либо видом искусства.

За рубежом специалистов в области терапии искусством готовят из людей, которые изначально имеют подготовку в области какого-либо вида искусства — музыки, театра и др. После этого два-три года их обучают основным положениям современной психотерапии и только после этого допускают к работе. В нашей стране дело обстоит наоборот. Художник, музыкант, актёр, которые могут и хотят помочь людям своим искусством, оказываются плохо вооружёнными с точки зрения знания соответствующих разделов психологии и медицины. Настало время эту ситуацию исправить. С этой целью была создана Ассоциация музыкальных психологов и психотерапевтов — АМПП, призванная обеспечить повышение уровня образования музыкантов в сфере музыкальной психологии и психотерапии.

Идея создания Ассоциации возникла в 2011 году на ежегодной конференции «Музикотерапия в музыкальном образовании», проводимой на факультете музыки (ныне — Институте музыки, театра и хореографии) РГПУ им. А.И. Герцена под руководством профессора А.С. Ключева.

В своей деятельности Ассоциация, как об этом говорится в её Уставе, нацелена «на объединение музыкальных психологов и психотерапевтов для развития профессиональных и научных связей в области музыкальной психологии и психотерапии, а также — содействие развитию теории и практики применения

методов коррекции психосоматических нарушений организма человека посредством музыки в психологическом консультировании и в психотерапии». Музыкальная терапия, говорится в Уставе Ассоциации, представляет собой «совокупность методов психосоматической регуляции функций организма человека, основанных на мультимодальном подходе, в котором задействованы технологии исцеления, применяемые в разных психологических школах и направлениях».

Исходная позиция Ассоциации музыкальных психологов и психотерапевтов базируется на том, чтобы помогать решать проблемы с нарушением здоровья у наших современников с помощью представителей музыкального искусства — музыкантов-инструменталистов, певцов.

В своей просветительской деятельности Ассоциация опирается преимущественно на академических музыкантов, которые получили серьёзное образование и не хотели бы разменивать свой талант и дар на развлекательную музыку. Помнится, ещё Гендель говорил о том, что ему было бы очень досадно, если бы его музыка доставляла слушателям только удовольствие. Он бы хотел, чтобы его музыка делала их лучше. Именно эти цели и должны преследовать в своей работе музыкальный психолог и музыкальный психотерапевт.

(Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского государственного педагогического университета, президент АМПП)

Торопова А.В.
(Россия)

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХЕТИПЫ
КАК «АГЕНТЫ» СПОНТАННОЙ
И ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННОЙ ТЕРАПИИ
ОБЩЕСТВА И «ВНУТРЕННЕГО
ДЕЛАНИЯ» ЧЕЛОВЕКА**

Музыка — феномен культуры, притягательный для изучения с позиций различных дискурсов знания: истории искусств и стилей; теоретических концепций структуры музыкальной ткани; акустики и инструментоведения; эстетики и функционально-воспитательных возможностей — всех тех научных областей и подходов, которыми богато наше время. В ряду перечисленных и не перечисленных научных подходов к музыкальному искусству есть и ещё один, рассматривающий музыку как «агент здоровья» (Р. Ассаджиоли). Современный интерес к музыкотерапии — это не открытие, а переоткрытие мощного музыкального воздействия на человека, его дух, душу и тело. Медицинский взгляд на понятие *терапия* не позволяет в полной мере причислять такое воздействие к терапевтическому, что не мешает признать за музыкой способность «внутреннего делания» человека. Но воздействие музыкой, звуком, интонированной протяжённостью не однозначно, оно избирательно и не всегда предсказуемо, можно говорить даже о некоторой вероятностной музыкотерапии в каждом конкретном случае,

ибо эффект может быть неповторим. В чём же загадка музыкотерапии, что в ней постоянно, а что вероятно? И каковы «агенты» (действующие сущности) музыкального делания человека, его бессознательного настраивания и коррекции душевного и телесного устройства?

Рождение музыки как феномена сознания из звучащей символизации эмоций и переживаний, движения мысли и поведенческих действий — факт универсальный и столь же природный, как и культурно-движимый. Это обобщение наталкивает на концептуализацию данной сущности человеческого сознания в особой психологической реальности. Присвоим ей пока рабочее понятие — «звучащее» или «интонирующее сознание», которое включает в себя и «музыкальное сознание», но последнее является уже чисто культурным феноменом на фоне антропологической сущности (то есть включённости в антропогенез) «звучащего» и «интонирующего сознания».

Интонирующее сознание, по нашему мнению, является мостом между так называемой «биологией переживаний» человека и его общественно-социальной сущностью — межличностным пространством людей, общения, культуры, социума, традиций, моделей жизни, наконец. Эта сторона развития человека непрерывна, постоянна и многовариантна в истории человеческих культур и общей эволюции сознания (то есть обладает характеристиками общими, особенными и единичными).

Значит, интонирующее сознание связано с экспликацией смысла вовне, оно рождает мифологический рефлексивный слой «нижних этажей» психической реальности человека (биодинамической и чувственно-аффективной тканей его сознания). Далее, на его фундаменте вырастают «превращённые формы» (в терминологии М.К. Мамардашвили) — звуковая символика, жестовая, визуальная и др. Они в своих основах имеют общее корневище и питают друг друга. Из звуковой стороны интонирующего сознания, всё более отчуждаясь от «биологии» («дионисийства», по Ницше) и приобщаясь к служению социуму и культуре («аполлоническое начало»), рождается *музыкальное сознание*.

Эта качественность сознания — интонируемость (интонационная интерпретация) смыслов и потребность в интонировании

познаваемого мира вне и внутри человека — эксплицируется в языковых манифестациях различных модальностей, адресованных как к миру вокруг, так и к самому себе. Языковые манифестации — это все доступные человеческой природе экспрессии переживаний: двигательные, звуковые, визуальные, а так же прочие, доставшиеся нам от «животной биологии» и составляющие самый архаичный язык экспликации переживаний.

Языковые манифестации сознания, всё более отчуждаясь в ходе эволюции и истории человека от своих бытийно-природных истоков, превратились в формы культурной деятельности. Теперь они представляются, а, вернее, возвращаются сознанию как опыт культуры, её продукты и практики.

Таким культурным явлением, обладающим собственной автономией как в бытийственных формах, так и образовательных и познавательных практиках, является музыка. Она представлена сознанию в виде музыкальных произведений, направлений, течений, различных способов её исполнения и интерпретации, то есть как нечто внешнее по отношению к сознанию человека. Но она является настолько «внешним», насколько внешна человеку его тень, или изображение в зеркале.

Можно сказать, что музыкальная культура в таком понимании выполняет функцию внешней памяти человечества о его опыте, опыте интонирующего сознания. К ресурсам этой памяти мы можем обращаться всякий раз, погружаясь в музыку.

Бессознательно распознаваемыми объектами при восприятии являются семантические паттерны, заключившие в себе некие универсальные модели переживаний. Весьма удобно подойти к их описанию и интерпретации с позиции юнговской теории архетипов коллективного бессознательного (то есть тех самых глубин сознания, память о которых практически стёрта из осознанной культурной деятельности человека и общества).

Нами предлагается система архетипов (на основе юнговских), их психологическая и музыкально-языковая (протоинтонационная) интерпретация.

Система включает следующие архетипы: Дитя, Герой, Анима, Мать, Старик, Круг, которым соответствуют определённые психологические свойства:

Дитя символизирует спонтанность, непредсказуемость, «алогичность», высокую внутреннюю потенциальность и «творческую», невыраженность, свободу выбора и обособленность психологического пространства, эгоцентризм, непосредственность.

Герой выражает стремление к достижению цели через преодоление; зависимость от желаемой цели, отсутствие выбора, движение в линейном пространстве борьбы за цель.

Анима¹ символизирует потребность в сочувствии, удовольствии, признании; имеет изменчивую и пластичную форму дополнительности, комплементарности, может включать нарциссизм, гедонизм.

Мать олицетворяет альтруистические начала в личности; чувство единения с природой, растворения в ней вплоть до потери собственного «пространства».

Старик представляет: социализированность, интеллектуальную структурированность; знание ограничений, понимание норм и правил; олицетворяет образ Учителя, Мастера, Мудреца.

Круг — архетип, вмещающий в себя всё. Это Единое, вневременное бытие.

В данной системе архетипов заложены противоположные начала — активное и пассивное, выраженные в мужской и женской линиях, что укоренено не только в культурологической и философской традициях, но и в субъективном психологическом восприятии отдельных качеств личности; а также симметричность и асимметричность процессов возбуждения и торможения, заложенных в соответствующих архетипических переживаниях. Таким образом, система имеет несколько вариантов психосемантических «оппозиций» и может быть различным образом схематически изображена.

¹ В нашей систематизации юнговских архетипов многие из них совместились (как Герой и Анимус, например, или Старик и Учитель, Отец), а иные — дифференцировались с некоторыми вариациями (как Анима и Мать). Анима — это подруга или Возлюбленная Героя, искомое Сокровище и цель испытаний.

Например:

	<i>Активность</i>		<i>Пассивность</i>
<i>Симметричность</i>	СТАРИК		МАТЬ
		ДИТЯ	
<i>Асимметричность</i>	ГЕРОЙ		АНИМА

Сама качественность пассивности и активности может быть интерпретирована как противоположные тенденции в отношении ко времени, то есть к изменениям среды: подчинение времени (энтропия) и обуздание времени (негэнтропия). Во временном аспекте архетипическая схема будет выглядеть так:

	<i>Энтропия</i>		<i>Негэнтропия</i>
<i>Вечность</i>	МАТЬ		СТАРИК
		ДИТЯ	
<i>Временность</i>	АНИМА		ГЕРОЙ

Приведённая система архетипов (коллективного бессознательного) преломляется в индивидуальном бессознательном опыте, стержнем которого являются закрепившиеся паттерны психологических переживаний.

Эти мифоподобные структуры сознания обнаруживают себя в музыке, в её языке и в особенностях индивидуальной психо-семантики восприятия.

Какова же представленность архетипического содержания в музыке?

Музыкальный язык обладает таким свойством как передача энергий процессов возбуждения и торможения, вызывающих напряжение и расслабление в телесном переживании, а также скорость, интенсивность поступления импульсов, частоту сменяемости противоположных импульсов – процессов. Бессознательное восприятие отмечает такие особенности переживания музыкального времени как его структурированность и аструктурированность, симметричность и асимметричность, связанные с различными вариантами чередования

ощущений устойчивости и неустойчивости, опорности и неопорности звучаний.

Можно попытаться представить себе систему соответствий свойств психологических и музыкальных архетипических комплексов:

Герой — музыкально-семантическое образование, имеющее такие характерные свойства, как линейное ощущение пространственно-временных отношений, что проявляется в учащении смены процессов напряжения и торможения, чувстве накапливающейся энергии. В данном движении содержится нерегулярность появления опор, а значит, несимметричность музыкальных построений, имеющих тенденцию интенсификации движения к «цели». (Примером, на наш взгляд, может служить тематизм Л. ван Бетховена.)

Старик — статичность пространственно-временных отношений, уравновешенность процессов напряжения и торможения с некоторым акцентом на «своевременность» появления опор, регулярность, периодичность, симметричность. Как архетип с мужским, активным значением содержит в себе преобладающее накопление энергии, что сказывается в логике «к опоре», часто доминирование линии основы как носителя конвенциональных норм определённого музыкального языка. Важны также метроритмические и тесситурные условия: если архетип Героя задействует довольно широкий регистровый диапазон, то архетип Старика чаще воспринимается в низком и среднем диапазонах. Потому данное архетипическое содержание часто заключается в жанры гимнов, некоторых маршей, полонезов, то есть жанры, воплощающие идею «законности, государственности»; в иных культурах это будут другие жанры, выполняющие сходную функцию.

Мать — архетип, музыкально-семантически относящийся к статично-симметричной паре, однако смысловые акценты в нём смещены к освобождающейся, а не концентрирующейся энергии. Это заключено в передаче стимула к торможению, расслаблению, нивелированию воли к движению. Уравновешенность передаётся регулярностью появления опор, не собирающих, а ослабляющих напряжение (как сложилось в языке

жанра колыбельных, например). Этому архетипическому комплексу свойственны пространственно–временные характеристики нелинейного, «без времени» длящегося состояния, такая форма часто не заканчивается, а «прерывается», как это происходит в некоторых произведениях О. Мессиаана. (Примером может служить «Взгляд Девы Марии» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса», а также Пятая часть из Квартета «На конец времени».)

Анима — музыкально–семантическое образование, также имеющее свойства женских архетипов: в нём преобладают выражения процессов торможения над напряжением, передача восприятия освобождающейся энергии, расширение, размывание опорных точек, что свойственно, в описании М.Г. Арановского, мелизмам и аналогичным средствам, расплывающимся устоям (гармоническим и ритмическим). Но, в отличие от материнского архетипа, данное смысловое образование нестатично и несимметрично. Оно в линейном пространственно–временном бытии имеет как бы обратные архетипу Героя свойства: не фокусировка и накопление напряжения, а изменчивость и распыление, превращение зон напряжения в самодостаточные, не требующие разрешения звучности. Отсюда преобладающие формы — вариационные, а также свойственные танцевальным жанрам — трёх- и многочастные. (В арии Марии Магдалины Э. Ллойда Уэббера, на наш взгляд, происходит совпадение глубинного архетипа и внешнего литературно–художественного образа Анимы.)

Дитя — двояко заряжённое, неопределённо выражающее себя образование, основными признаками которого можно считать спонтанное чередование различных проявлений: повторность и изменчивость, ограниченность средств (диапазон, тембр) и непредсказуемость, свобода от конвенциональной логики развития. Важно смысловое оформление Дитя как непарного архетипа, отделённого от мира и зависимого от него, что выражается в попытке обретения регулярных опор и в то же время нарушении этой регулярности. Архетипические признаки, такие как ограниченный диапазон, повторность, чистота тембра, частая перемена целей движения. Отсутствие жёсткого следования закономерностям делает этот архетипический символ

носителем незащищённого устоями, уязвимого начала, именно поэтому архетип Дитя содержится в выражении художественно–музыкальными средствами образа блаженного, отделённого от мира существа (например, Юродивый в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов»). В нашей культуре для музыкального воплощения такого смыслового образования часто привлекаются образцы подлинно детского репертуара: считалки, дразнилки, попевки и др.

Круг — наиболее сложный для описания архетипический комплекс. Он содержит в себе некую целостную архетипическую картину и воспринимается как объективный смысл сущего. Таковы многие произведения И.С. Баха, чьи музыкальные средства несут свойства различных архетипов и в то же время соразмерное единство.

Конечно же, наше восприятие архетипа зиждется не на сознательном анализе или микроанализе составляющих музыкальный язык, а на интуитивном иррациональном улавливании общей семантико–звуковой формулы произведения — его протоинтонации (в терминологии В.В. Медушевского). Именно протоинтонация и есть носитель архетипического паттерна переживаний, глубинного опыта сознания, транслирующегося в будущее.

В этом интуитивно–иррациональном бессознательном восприятии каждый человек выступает истинным субъектом восприятия и познания, творящим мифологический слепок с точек соприкосновения своей индивидуальности с культурой. То есть в каждом акте восприятия музыки, не говоря уже о её создании, человек воспроизводит заново свой человеческий облик со всеми его общими чертами и особыми приметам, тяготея к тем паттернам переживаний — архетипам сознания — которые дают в настоящий момент наиболее потребные личности энергии для внутреннего делания, самосозидания.

(Торопова Алла Владимировна — доктор педагогических наук, профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования Московского педагогического государственного университета)

Юсфин А.Г.
(Россия)

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКОТЕРАПИИ. ЗАМЕТКИ

...ежели возьмём в рассуждение то, что от музыки зависит по большей части и телесное и душевное положение, то музыка есть одна достославная наука и одно наиболее полезнейшее искусство.

Евгений Булгарис

Музыкотерапия существовала на протяжении всей истории человечества. А её осознание именно как *музыкотерапии*, то есть инструмента аудио помощи человеку, пришло гораздо позднее — когда практика поспешила отделить музыку как духовный объект от инструмента помощи человеческому телу и духу.

Ибо помощь человеку в духовном выживании — одно из первоначальных предназначений музыки, а может быть, и одна из главных причин её появления в мире. Если даже предположить, что она создана для напоминания о существовании Творца и творимой им Божественной гармонии, то и эта цель вполне корреспондируется с пониманием музыкотерапии.

Поэтому музыкотерапия сегодня во многом не более, чем робкое возвращение к её истоку, когда она была вброшена в мир.

В этом смысле вся история европейской музыки есть прозрение её исходного смысла и осознание её глубинных целей. Через преодоление игры к подлинному спасительному смыслу и целям.

В этом отношении преодоление игрового понимания музыки в Возрождении и её движение к Божественному смыслу в Барокко стало одним из этапов осознания музыки как целительной силы.

Возвращение музыки к её «родовому предназначению» в XX веке стало как бы вторичным открытием музыкотерапии и её осознанием.

Музыкотерапия сегодня оказалась чем-то на грани универсального средства сохранения, совершенствования, лечения, защиты сомы, психики и духовного мира человека.

Вера во всемогущество музыки и обратное представление о ней как о «самом дорогом виде шума» — вот пределы её функционирования в современном мире.

«Соседи» музыкотерапии (арт-терапия, ароматерапия, библиотерапия и пр.) есть не столько противостояние ей, сколько её варианты, так как они имеют единую вибрационно-семантическую природу. Приоритет музыкотерапии в этом сообществе искусствотерапий, если он и есть, связан с тем, что музыкотерапия есть наиболее чистая форма представления вибрации и в этом отношении является своего рода матерью всех искусствотерапий.

Принято считать, что помощь человеку реальна при наличии веры в успех помощи (может быть, кроме хирургии). Музыкотерапия — не только не исключение, но, по-видимому, наиболее яркое тому свидетельство. Эффект плацебо в так называемой «самодеятельной музыкотерапии» особенно красноречив, когда почти любая музыка может (пусть временно) реально помочь, хотя она заведомо непригодна для помощи.

Особенно действенен эффект плацебо при обращении к национальной музыке в соответствующей национальной среде. А также в ситуации тождественной возрастной и стилистической ориентации (например, использование «попсы», рока или джаза).

Есть некоторые основания утверждать, что человек может трансформировать (в известных пределах) слышимое, видоизменяя его в зависимости от необходимости и контекста, в приемлемую для себя форму.

При этом *несущественно*, что музыка целиком не сохранилась в памяти. Вполне достаточен её *симультаный образ*, когда она

существует в свёрнутом виде в форме некоторого эмоционального представления–пятна.

Считающееся наиболее действенной формой музыкотерапии собственное музицирование (пение) потому столь успешно, что в нём есть личное усилие, как собственное волевое вызывание и моторное (исполнительское) порождение музыки.

Но в нём есть и очевидная слабость как в любом «самолечении»: самонаправленность воли мешает созданию необходимой полярности, коммуникации Я–Ты, той динамики антиномии, известной со времён Демокрита и Пифагора, без чего трудно-достижима подлинная гармония, ибо она есть «порождение различного».

«Музыкальная фармакопея» (американская школа музыкотерапии) не только бессмысленна, как иногда утверждается, учитывая необходимость индивидуального подбора музыки. Исходя из едва ли не планетарной унификации человека, единообразное использование музыки, являясь одним из факторов этой унификации, в то же время может стать и действенным инструментом помощи.

В то же время *индивидуальный подбор музыки для каждого человека* (в шведской модели музыкотерапии) при всей его естественности и, так сказать, очевидности, в ряде случаев становится излишеством постиндустриального мира.

Есть ли границы у музыкотерапии, куда ей «заказан вход»? Даже не прибегая к исключительным случаям (регенерация органов, излечение неизлечимых болезней, участие в ряде экстрасенсорных актов и тому подобное) можно с известной степенью уверенности говорить, что мы ещё не знаем об этом. Ибо нам неизвестно многое из опыта традиционных культур. Таковы, например, возможность получения гигантской энергии от музыки (у русских плотогонов), замена пищи (палеоазиаты Дальнего Востока), управление волей (у некоторых народов экваториальной Африки), определение судьбы (у индейцев штата Южная Дакота), полное снятие родовой боли (маори Новой Зеландии) и многое другое.

Есть основания утверждать, например, о возможности борьбы с деменцией и, более того, практически полном восстановлении

памяти. По-видимому, возможно и омоложение, или, по крайней мере, существенное замедление старения организма.

Реальна и регенерация (в известных пределах) отдельных органов, если они не разрушены окончательно (как это доказано в работах доктора Гуськова по регенерации почки).

Есть примеры стимуляции интеллекта, когда интенсивность, длительность и результативность во многом даже превосходят его наличные возможности.

То же можно сказать и о памяти; возможности её активизации средствами музыки ещё не выявлены в полной мере. Судя по некоторым опытам (и, в том числе, автора этих заметок), её границы могут быть существенно расширены. Более того, есть основания предполагать, что возможно извлекать из памяти те или другие конкретные знания с любой степенью их детализации.

Особая область приложения музыкотерапии — в *перинатальной психологии*. Здесь, возможно, вообще ничего не надо изобретать. Существует, или по крайней мере существовал, богатейший опыт многих цивилизаций (и, в том числе, в традициях русского народа) использования различных форм музицирования для воспитания ребёнка в чреве матери. Прекрасно разработана практика введения музыки с предсказуемыми результатами, которую надо изучить (то, что ещё сохранилось) и адаптировать к современным условиям. И что, разумеется, не исключает новых исследований и дальнейших практических разработок.

Возможно, что тогда удастся преодолеть устойчивую невропатическую доминанту наших детей, их антитолерантность и асоциальность, что, как известно, нередко приводит к нежелательным последствиям не только для отдельных личностей, но и становится порой непреодолимым препятствием для формирования гармоничной социальной среды.

Столь многообразные возможности музыкотерапии вызывают необходимость осмысления механизма, их порождающего. Существующие гипотезы, чаще всего сводящиеся к *акустическому* (физическому), *мелодико-интонационному* (информационному) и *эмоционально-психологическому* воздействию (есть много вариантов этих гипотез), тем не менее не могут объяснить

многие немаловажные стороны такого воздействия. Так, например, остаётся неясным, каким образом музыка может повлиять на планирование пола ребёнка (такие опыты известны). Как удаётся активизировать память человека? Каким образом возможно формировать личность ребёнка? Почему реально восстановление отдельных органов и подсистем человека? Всё это и многое другое вроде бы никак не связано с возможными выводами из вышеприведённых гипотез.

По-видимому, здесь *есть какой-то агент*, который не учитывается при всех попытках интерпретации ряда эффектов воздействия музыки. А также, возможно, и каких-то особенностей её восприятия, которые доселе нам неизвестны (вроде обнаруженной В.М. Элькиным способности практически любого человека слышать и определять точную высоту звука и аккорда при отсутствии абсолютного слуха).

Возможно, что какую-то роль играют некоторые *незвучащие* элементы музыки, порождённые ритмическим процессом развития, открытые М. Аркадьевым.

Не исключено, что своё значение имеют и глубинные структуры *ладотональности*, в которых сложнейшие сопряжения тонов и созвучий заключают в себе особые энергетические комплексы (Э. Курт), которые направляют тот или другой процесс в органах человека и в целостном организме в сторону его исцеления (или совершенствования). Как протекает этот процесс — пока установить не удаётся, так как не до конца ясно, *что* представляют собой эти ладотональные энергии и *как* они взаимодействуют с организмом.

Однако не исключено, что есть и *иные элементы структуры музыки*, которые не обнаруживаются слухом, неуловимы приборами и, естественно, не фиксируются в нотном тексте. Подобно тому, как, например, магнетизм и электричество — явления широко распространённые в природе, существовали и действовали, но не были обнаружены. Возможно, что в области познания музыки мы находимся в периоде до Гальвани — знаем, что натёртый янтарь притягивает, но не знаем как и почему.

А, может быть, в этих загадочных целительно-спасительных свойствах музыки проявляется Божественная воля, ниспослав-

шая нам силу спасения, но, лишившая возможности понять природу этих свойств, с тем, чтобы их не использовали во зло?

В этих заметках речь идёт преимущественно о традициях народной музыки Европы. Во всех национальных культурах музыка создавалась для конкретного применения: *колыбельные* — для быстрого засыпания, *трудовые песни* — для помощи в работе, *свадебные песни* — для крепкого брака и т. п. В этом отношении пришло время серьёзного и профессионального освоения богатейшего опыта музыкотерапии Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, в котором сложились действенные системы использования музыки как средства помощи человеку. То, как он утилизируется в настоящее время, к сожалению, ниже всякой критики. Чаще всего он сводится к поверхностному и некритическому употреблению понятий этих культур типа «рага», «раса», «мутам» и т. п. без подлинного понимания их смысла. Что же касается музыки, то вместо подлинников используются, как норма, примитивные электронные стилизации, в содержательном отношении не имеющие никакого отношения к их прообразам.

Со времени формирования европейской профессиональной музыки большая её часть создаётся *внефункционально* или, точнее — для слушания и для движения (танец, марш, пантомима). Творчество функциональной музыки практически прекратилось. Более того — даже в специфически функциональных жанрах (например, *колыбельные*) музыка создаётся *внефункционально*.

Впрочем, функциональная музыка последние годы, тем не менее, существует, но что это за музыка?! И кто её создаёт? Прослушав немало кассет и дисков с подобной музыкой, могу уверенно утверждать, что она не только низкого художественного уровня, но и, в большинстве случаев, мало пригодна для своего использования по назначению.

Ныне в академической музыкотерапии принято использовать музыкальную классику — ту великую музыку прошлого, что создавалась с совершенно другими целями. Впрочем, следует оговориться: великие художники стремились воплотить в ней своё понимание и слышание гармонии мира. Они хотели, чтобы их музыка приносила радость и свет, красоту и надежду, говорила о возможности и достижимости счастья. И в этом смысле

она, несомненно, была и остаётся целебной и очищающей от скверны жизни.

Всё это так. И всё-таки она, при всём своём богатстве и содержательности, *не может* ответить на все запросы музыкотерапии. Отсюда простейшее следствие: не пришло ли время серьёзным композиторам – профессионалам обратить внимание на эту область искусства? Иначе — «свято место пусто не бывает» — это поле музыкального творчества будут занимать сочинители, чей талант невозможно рассмотреть в микроскоп.

Личный опыт создания специализированной музыки убедил меня в продуктивности такого творчества и в его действенности, что подтвердила проверка её использования в соответствующей практике (релаксация, сон, физическая и интеллектуальная стимуляция и пр.).

Как часто в литературе встречаются утверждения такого типа — «звук “ми”, терапевтические показания: нарушения пищеварения». Может быть, данный звук действительно избавляет от нарушения пищеварения, но какое отношение это имеет к музыкотерапии? Один звук он и есть один звук. Из него одного не может состоять музыкальное произведение. А если этот звук репрезентирует тональность, то это всё равно не делает высказанное утверждение более убедительным: в любой тональности может быть создано большое количество музыкальных произведений самого различного смысла и предназначения.

Широко разветвлённые опыты, проведённые в нескольких странах, выявили неэффективность электронной музыки и электронных аранжировок. Эти наблюдения убедили меня в том, что в музыке, судя по всему, реален уже упоминавшийся неуловимый феномен, который воспроизводится и транслируется лишь посредством живого голоса и натуральных инструментов и не фиксируется в «цифре». И, таким образом, безотносительно к композитору и аранжировщику их музыкотерапевтический замысел не может быть полноценно воплощён.

Нередко в народной практике музыкотерапевтическое действие предстаёт в форме ритуала — у шаманов, магов и т. п. Такое проявление музыкотерапии представляется вполне естественным, учитывая его необычность, а порой и невозможность

с точки зрения так называемого здравого смысла. Но сколь бы чудодейственным оно не представлялось его зрителям и слушателям, следует понимать, что за всей, порой действительно необычной, атрибутикой скрывается реальный музыкотерапевтический акт, проводимый опытным и умелым музыкотерапевтом, воплощающим опыт, открытый и утвердившийся в данной культуре.

Не лишено смысла наблюдение: музыка какого-либо народа, имеющая определённую музыкотерапевтическую функцию, успешно действует и для любого другого, если только она не отвергается в силу каких-либо предрассудков. При этом не принципиально, в какой мере она близка или далека данной культуре. И, таким образом, *функция* напева или наигрыша как бы преодолевает *структуру* музыки. Можно предположить, что в такой музыке есть нечто содержательно и функционально инвариантное, что равно приемлемо для всех народов и что не связано с конкретным интонированием.

Одна из вечно живых проблем музыкотерапии — кто может ею заниматься. *Музыкотерапевт — гибридная профессия*, предполагающая профессиональное владение медициной, психологией и музыкой. Поверхностного знания здесь недостаточно. Освоение названий мышц, фамилий композиторов и их музыкальных произведений не может обеспечить того глубинного проникновения в причины, породившие то или другое состояние человека, способность выявить его реальные проблемы и, соответственно, подобрать музыку, могущую оказать необходимую помощь. Сможет ли это сделать дилетант в музыке или в медицине и психологии — очень сомнительно. Где выход из такой ситуации? Вероятно, правильнее всего было бы учить музыканта-профессионала медицине и психологии (наоборот менее реально, так как профессиональное освоение музыки предполагает многолетнее обучение, к тому же с раннего возраста).

Если заглянуть в завтрашний день музыкотерапии, то видится в нём:

— расцвет музыкального творчества крупнейших композиторов, создающих музыку, удовлетворяющую всем интересам и потребностям музыкотерапии;

- исследования, наконец, смогут проникнуть в тайну спасительного воздействия музыки;
- освоение мирового народного опыта музыкотерапии и повсеместное его распространение;
- вседоступность музыкотерапии для каждого человека, где бы он ни жил;
- и, в конечном счёте, — завоевание музыкотерапией своего достойного места как одного из могущественнейших средств помощи человеку, установления гармонии в его физическом и психическом мире.

Как писал анонимный русский учёный XVII века в своём трактате «О семи свободных мудростях»: музыка — «сокровище, согласующееся со священными словами или с вещанием духа, созидание благих вещей, открытие пользы, вечное наслаждение, мысленная похвала душам, чувственная красота и чистота, уничтожение вражды, соединение с любовью, мера для голоса, свет для слова, высота для ангелов, погибель бесов, церковные уста, небесное восхождение, премудрый замысел, желание для молодых, утешение для старых, кованная из золота труба, духовная флейта, гусли, сочетающиеся с Богом, согласие со всеми святыми; и пусть все, слышавшие её, отбросив леность, придут в движение и спешат, не зная усталости».

(Юсфин Абрам Григорьевич — доктор искусствоведения, профессор, член правления Союза композиторов Санкт–Петербурга)

Элькин В.М.
(Россия)

ФЕНОМЕНЫ МУЗЫКОТЕРАПИИ

В процессе нашей работы мы получили данные, которыми хотим поделиться.

Правило ЦВЕТОВОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО УРОВНЯ.

Каждому цвету соответствуют особенности поведения, эмоциональные программы, установки, тип восприятия мира, определённые афоризмы, картины, тональные аккорды. Проявления ЦВЕТОВОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО УРОВНЯ принимаются в случае предпочтения этого цвета и отрицаются при отрицании этого цвета. Частные проявления правила психологического уровня — последующие эффекты.

ЭФФЕКТ СКРЯБИНА.

Цветомузыкальное интуитивное предпочтение цвета вызывает предпочтение, связанных с ним, аккордов.

Отрицание цвета сопровождается отрицанием, связанных с этим цветом, аккордов. Общее правило цветомузыкального восприятия — наиболее желанные для человека тональные аккорды соответствуют наиболее тёмному из принимаемых четырёх цветов. Наиболее нежеланные аккорды соответствуют наиболее яркому среди четырёх отрицаемых цветов.

Кессон — проявление цветового психологического уровня, связанное с цветом, который отрицается, воспринимается негативно. Это относится к музыке, соответствующей отрицаемому цветовыбору.

Катарсис — проявление цветового психологического уровня, связанное с цветом, который принимается, выражением катарсиса являются эффекты: ЧЮРЛЁНИСА, ПАРАДОКСА, ВСПЛЫВАНИЯ.

ЭФФЕКТ ЧЮРЛЁНИСА.

Прослушивание с закрытыми глазами желанных мелодий, соответствующих психологическому состоянию слушателя и его цветовыбору, вызывает появление ярких спонтанных зрительных образов. Зримая музыка — рисунок, изображение увиденного в сеансе музыкотерапии.

Визуал — человек способный увидеть зрительные образы, слушающая музыку с закрытыми глазами.

Визионер — человек воспринимает необычно яркие зрительные образы, слушая музыку с закрытыми глазами, управляет возникновением образов, способен передать другому этот образ или воспринять чужие образы.

ПАРАДОКС.

В случае выбора тёмных цветов минорные образы живописи, музыки воспринимаются как радостные и желанные. Это проявление, описанной физиологом Введенским, парадоксальной фазы ответа нервной системы на перераздражение.

ВСПЛЫВАНИЕ.

Минорные образы после катарсиса начинают восприниматься в общепринятом понимании как минорные, при этом гармонизируется цветовосприятие, исчезают проявления напряжённости.

Мне хотелось узнать, как связана тональность музыки с её (тональности) эмоциональным воздействием. Оказалось, что цветовыбор совпадает с желанностью определённых тональных аккордов. Они имеют тот же эмоциональный характер, что и выбранный цвет.

Люди *чёрного* цветовыбора интуитивно предпочитают минорные, трагические, тональности «Патетической» и «Аппассионаты» — фортепианных сонат Бетховена. Три тональности чёрного цвета были минорными к тональностям красного цветовыбора.

Выбор *коричневого* цвета соответствовал настроениям элегического воспоминания и выбору тональностей многих романсов русских композиторов, а также «Элегии» Массне, «Песни

Сольвейг» Грига, «К Элизе» Бетховена, образно воплотивших ностальгические, сентиментальные эмоции светлой печали. Эти тональности были минорными к мажорным тональностям, соответствующим зелёному цвету.

Люди *фиолетового* цветовыбора предпочли три тональности ноктюрнов Шопена, а также тональность «Лунной» сонаты Бетховена.

Люди, выбравшие *серый* цвет предпочли сумрачные тональности, часто использовавшиеся Шуманом, Шопеном, Рахманиновым. Эти тональности были минорными к тональностям, связанным с синим цветом.

Эмоциональное состояние человека диктует ему предпочтение определённого цвета и аккорда. Если человек принимал или отрицал какой-либо цвет, по Люшеру, то он принимал или отрицал музыку в соответствующих тональностях — если человек предпочитал зелёный цвет синему, то он предпочитал аккорд, связанный с зелёным цветом, аккорду синего типа, если какой-либо цвет отрицался, но музыка в соответствующей этому цвету тональности становилась желанной, то можете не сомневаться: повторив цветовой тест, мы убеждались, — этот цвет становился желанным. Если человек хорошо принимал музыку, соответствующую определённому цвету, то после сеанса именно этот цвет менял своё положение.

Человек не осмысливает свой цветовыбор и эмоции разных аккордов, но интуитивно он связывает цвет и тональность, подобно Скрябину. Этой способностью обладали ВСЕ, наблюдаемые мной люди. А значит, и ТЫ, дорогой читатель, в зависимости от своего настроения, своих чувств, примешь или отвергнешь цвет и определённые аккорды и мелодии.

Я решил сделать *жёсткую проверку* правильности найденных законов. Я заметил, что некоторые тональности Бетховен использовал чаще, а некоторые очень редко. (Это желанность и отрицание определённых аккордов напоминало то, что происходит, когда ставят тест Люшера.)

Я взял произведения Бетховена и выписал их тональности. Затем посмотрел, как часто Бетховен обращается к той или иной тональности. Расположил тональности по частоте их

использования. Оказалось, что Бетховен любил Фа мажор и До мажор — тональности, соответствующие зелёному цвету и не любил Си мажор, ми-бемоль минор (тональности синего и серого цвета). Остался один шаг — превратить ряд тональностей в цветовой ряд. Я подставил цвета под тональности по системе, которую в своё время получил благодаря Бетховену. Я решил провести безжалостный для меня эксперимент: написать психологический портрет по тому цветовому ряду, в который превратился ряд тональностей: от наиболее часто до наиболее редко применяемых Бетховеном. Если полученный таким необычным способом портрет Бетховена будет похож на оригинал, цветотональная система имеет смысл — мы получим верный портрет Бетховена. Вот цветовая гамма Бетховена: зелёный — красный, чёрный — жёлтый, коричневый — фиолетовый, синий — серый.

Первая пара цветов — знак человека-лидера, это сочетание воли и энергии. Вторая пара объединяет трагичность и надежду — а ведь это символ музыки Бетховена — от трагедии 5-й Симфонии к радости финала 9-й Симфонии. Фиолетовый цвет на 6 месте — знак сентиментальности и обидчивости. Отрицание синего говорит о варианте, который Люшер называет «недовольный». Последний — серый — цвет говорит об отрицании нейтральности, нетерпеливой вовлечённости. Всё это понятия, которые хорошо сливаются с образом Бетховена.

Вот портрет цветовыбора по тональностям музыки Бетховена. Портрет Бетховена:

- преодолевает преграды, ищет победы, стремится к намеченному;
- не хочет зависеть от доброжелательства других людей;
- не хочет безоговорочно верить свою участь в чужие руки;
- нетерпелив, раздражителен, беспокоен, неустойчив;
- сопротивляется обстоятельствам, в которых видит помеху;
- хочет найти выход из угрожающих ситуаций, что приводит к неожиданным и опрометчивым решениям;
- своеволен, отказывается слушать чьи-либо советы;
- обидчив, эгоцентричен, испытывает нетерпеливое недовольство;

- стремится получить ощущение общности, в котором нуждается;
- наслаждается изысканным, сохраняя критическую позицию;
- требует полной искренности для защиты от своей склонности к доверчивости;
- опасается, что ему помешают добиться желаемого;
- требует, чтобы признавали его права на то, чего он добивается.

Вспомним некоторые эпизоды из жизни Бетховена, рисующие его неистовый характер. Перед нами суровый мальчик — музыкант, он главный в большой семье (мать больна туберкулёзом, пьющий отец, который ночными побоями хотел превратить сына в нового Моцарта). Вот молодой виртуоз, выступающий в Вене — во время игры Бетховен заметил, что молодой граф беседует с дамой — он прекратил игру со словами: «Для таких свиней я не желаю играть!».

Известен случай, когда Бетховен отказался играть гостям князя Лихновского, своего мецената. Бетховен ушёл к себе и закрыл дверь. Лихновский пытался открыть дверь — Бетховен схватил стул с намерением разбить голову хозяина дома, выбегая из дома, он сбросил бюст Лихновского.

Позже Бетховен послал князю следующую записку: «Князь, тем, чем Вы являетесь, Вы обязаны случайности рождения, тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей существует тысячи, Бетховен же — лишь один».

Мы помним, как он мужественно справился со своим несчастьем — глухотой. Он говорил — человек тот, кто испытал отчаяние и победил его. В завещании, написанном Бетховеном в связи с его трагедией глухоты, читаем: «Несчастный же пусть утешится, видя собрата по несчастью, который, несмотря на все противодействия природы, сделал всё, чтобы стать в ряды достойных артистов и людей».

Бетховен увидел запись переписчика нот на своей партитуре — «Закончено с Божьей помощью». Он написал рядом: «Человек, помоги себе сам».

Знаменитая встреча Бетховена и Гёте проявила огненный и импульсивно детский характер музыканта — царедворец Гёте

кланялся сиятельным вельможам, гордый плебей Бетховен проходил через толпу сверкающих золотом вельмож, вызывая почтительный интерес. Потом он отчитал Гёте, объяснив, что ему не следует склоняться в поклонах перед знатью. Вот пронизательный отзыв Гёте о характере Бетховена: «Его талант порастил меня. К сожалению, он — необузданная личность. Я никогда не встречал более детского нрава в сочетании со столь мощной и упрямой волей».

Характеристика Гёте и то, что получено в нашей разработке тональных красок музыки Бетховена, полностью совпадает.

Мы решили повторить опыт создания эмоционального портрета музыканта через зеркало тональностей его музыки и обратились к музыке двух гениальных музыкантов и людей яркого характера — Шопена и Рахманинова. Получили похожий результат: совпадение психологического портрета музыканта и цветовыбора, поученного из анализа желанных для композитора тональностей.

ПРИМЕР СЕАНСА МУЗЫКОТЕРАПИИ.

Работа со страхом (фобия пространства) — борьба со страхом.

Я долго искал музыку страха и гнева. Когда пришла пора, появился пациент, безнадежно долго пытающийся спастись от страха. Ко мне обратилась женщина — она безуспешно в течение 12 лет пыталась снять чувство страха.

Она была трезво мыслящим, умным человеком, но, несмотря на свой ум и волю, не могла находиться в комнате одна. Ей представилась возможность переселиться в отдельную квартиру из коммунальной, но она не решалась на это, так как боялась быть одна. Причина этого была крайне проста — 12 лет назад при ней умерла её мать, женщине вызвали врача, но помочь не смогли. Перепуганный ребёнок её подсознания ощутил, что она будет следующей жертвой безжалостной и жестокой силы. Кто — то должен быть из взрослых рядом, чтобы вызвать врача, если возникнет такая же ситуация как у матери.

Она прекрасно понимала всю нелепость своих страхов, только ничего не могла с собой поделать. Недоверчиво смотрела она на меня — 12 лет она ходит по врачам, была у психологов, специалистов по иглоукаливанию, но страх её не оставил.

Она, конечно, взяла тёмные тона первыми в пробе Люшера и выбрала репродукцию Эль Греко, которая несла тревогу пейзажа, где жёлтый цвет трагически красиво мешался с тенями и скудным светом — эта встреча происходила над долинами и полями под стремительно мчащимися тучами. Этот *тревожный* для обычного человека пейзаж люди с беспокойством воспринимали как *спокойный*, а иногда даже как радостный.

Выбрала она также беспокойную картину Фридриха — прекрасного немецкого романтического художника (он страдал депрессией, дружил с русским поэтом-романтиком Жуковским). На его картинах всегда есть знак трагичности. На выбранной картине было огромное искривлённое, как бы распятое, дерево, перечёркивающее весь романтический пейзаж с его пасторальными панорамами.

В первый сеанс я играл светлую музыку, более всего её привлекла светлая мелодия Шопена из его Фантазии-экспромпта — я называю её «великая синяя мелодия». Она струится со всей нежностью и красотой как прекрасная река, иногда я представляю себя на поляне и чувствую аромат мёда. Слушая эту мелодию, многие мои пациенты видят струящуюся воду. Они научили меня, что эту мелодию следует играть медленнее, чем её принято играть (это — не концерт, это — сеанс МУЗЫКОТЕРАПИИ, поэтому ради помощи человеку приходится сыграть не так, как написано композитором).

Играя эту музыку и получая возможность насладиться красотой звучаний у левой руки, которые обычно пролетают слишком быстро, я сам вижу подводный мир — подо мной не пугающие скалы, а приветливо колышущиеся водоросли.

Иногда этот образ описывали и мои слушатели — конечно, им удавалось увидеть всё это, только закрыв глаза.

Мы записали кассету с выбранными моей пациенткой мелодиями — утешающими и несущими столь нужный ей покой. Через несколько дней она сказала, что ей стало спокойнее — уменьшилась постоянная тревожная вибрация, воплощение её страха, однако страх не исчез.

На следующем сеансе я решил прямо пойти в глубину её тревоги и стал играть неистовые мелодии страха и гнева, кото-

рые я так долго искал. И произошло неожиданное. Возможно, получив покой и силу от Шопена, она слилась с этой тревожной музыкой и восприняла её как свою и желанную.

Полным воплощением её страха, наиболее желанной, оказалась токката Боельмана — сумрачная, ревущая в глубинах низких органных звучаний мелодия неуклонно устремляется вверх, над ней кружится вихрь грозных фигураций. Трудно, пожалуй, найти более сумрачную и трагическую музыку.

Некоторые, слушая эту мрачную, гордую музыку, видели горящий пламенный мир, где в жерле вулкана кружение огня направлял сам дьявол, некоторые воспринимали музыку как мужественное преодоление.

Если человек может слиться, преодолеть трагическую волну такой музыки, он становится частью этой стихии, похожим на спортсмена, стремящегося к победе, или воина, устремляющегося на врага.

Если эта музыка не с тобой, а устремлена на тебя, она становится воплощением ужаса и панического страха.

Пациентка испытала *глубокое наслаждение*, слушая мелодию Боельмана. Самое удивительное, что при этом она вспомнила те ощущения, которые были ей знакомы по приступам дикого страха. (Когда её охватывал страх, ломало руки, возникало удушье.)

Я записал пациентке все особенно яркие трагические мелодии — в моём исполнении. Мелодии как бы беседовали со страшной и наиболее желанной ей темой Боельмана.

Я позвонил через несколько дней.

– Слушаю кассету, очень нравится. ВПЕРВЫЕ ЗА 12 лет СМОГЛА БЫТЬ ДОМА ОДНА...

(Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель Института практической психологии («ИМАТОН»), Санкт–Петербург)

Успенский В.М.
(Россия)

МУЗЫКОТЕРАПИЯ С ПОЗИЦИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ ФУНКЦИИ СЕРДЦА

Во все времена люди с особым вниманием относились к деятельности одного из органов человека — сердца. Это касается не только его необходимой для жизни пропульсивной функции, обеспечивающей кровообращение. Сердцу отводилась также роль органа чувств, переживаний, помыслов, желаний. Все основные религии рассматривают сердце как орган трансцендентального общения, а также взаимодействия материальной и духовной составляющих человека.

Если не игнорировать свойства сердца, не относящиеся к его анатомо-физиологическому предназначению, то становится объяснимой высокая степень реактивности информационных программ, генерируемых сердцем во внутреннюю среду организма при прослушивании музыкальных произведений. Известно, что музыкальные произведения могут оказывать самое разное влияние на человека. Они касаются всех тех свойств, которые уже с давних времён приписываются сердцу. Музыкальные произведения способны вызывать разные желания, переживания, ощущения и чувства. Им свойственно воздействовать на помыслы, творческое вдохновение.

Возникает вопрос о взаимодействии центральной нервной системы и сердца при прослушивании музыкальных произ-

ведений, о вкладе этого взаимодействия в психосоматический эффект. На сегодняшний день современная физиология нервной системы и психология не могут дать вразумительного ответа на поставленный вопрос. Это может происходить именно потому, что до сих пор игнорируется роль сердца в этом процессе.

В 2000–2001 годах нами впервые в мировой практике была предложена технология информационного анализа электрокардиосигналов с целью диагностики заболеваний внутренних органов человека¹. Позже была сформулирована и предложена теория информационной функции сердца, основные положения которой следующие:

1) сердце обладает информационной функцией и генерирует во внутреннюю среду организма сигналы электрической, магнитной и гидродинамической природы, которые содержат информацию нормы и различных заболеваний;

2) информационная функция сердца проявляется через вариативность амплитуды, частоты следования и фазовых отклонений кардиоимпульсов. Динамика основных параметров кардиосигналов представляет собой случайный нестационарный процесс и отражает закладку информации путём амплитудной и частотно–фазовой модуляции. Информационная функция сердца осуществляется постоянно: во время сна, бодрствования, активного отдыха и любого вида деятельности;

3) информационная функция сердца самостоятельна и не зависит от других его функций. И хотя выраженные, устойчивые нарушения сердечного ритма и тахикардия могут существенно затруднять информационный анализ электрокардиосигналов, они не исключают проявления информационной функции сердца;

4) семантика информационного потока, генерируемого сердцем, может быть установлена с помощью технологии

¹ Успенский В.М.: 1) Способ диагностики болезней неинфекционной этиологии. Патент на изобретение № 2157093 от 10 октября 2000 г.; 2) Способ диагностики заболеваний внутренних органов неинфекционной природы на любой стадии их развития. Патент на изобретение № 2163088 от 20 февраля 2001 г.

информационного анализа электрокардиосигналов. Она включает: регистрацию не менее 600 кардиосигналов; измерение амплитуды желудочковых QRS-комплексов электрокардиограммы с учётом их конфигурации; измерение интервалов времени между желудочковыми комплексами и определение значения $\text{tg}\alpha$ — «фазового» угла, противоположного интервалу времени, предшествующему амплитуде желудочкового комплекса. Высокая точность измерений основных параметров кардиоимпульсов необходима для следующего этапа — кодирования (преобразования) в кодовый текст результатов сравнения данного набора параметров каждого последующего кардиосигнала по отношению к аналогичным параметрам предыдущего.

Выделено 6 возможных вариантов динамики соотношения измеряемых параметров кардиосигналов, которые кодированы символами, составившими следующий алфавит: A, B, C, D, E, F. Последовательное кодирование динамики параметров каждого последующего сигнала по отношению к аналогичным параметрам предыдущего в массиве 600 электрокардиокомплексов позволяет получить кодограмму (кодовый текст).

Нами установлены семантические связи между ближайшими символами, которые при их повторяемости и устойчивости могут представлять специфическую дискретную информацию нормы и заболеваний. Поиск комбинаций символов, специфичных для здоровых людей и больных с заболеваниями внутренних органов, позволил установить, что таковыми являются комбинации, включающие не менее трёх символов и имеющие 100% встречаемость в группах обследованных. Наборы таких комбинаций составили «кодовые образы» (специфические эталоны) диагностики информационных программ нормы и отдельных заболеваний. Они подготовили банк диагностических эталонов и легли в основу диагностики. Примерами диагностических эталонов могут быть «кодовые образы» сахарного диабета (AFC, CAF, AFA, FAE, AFB, BAF, BAD, EFC, EFA, CFC) и язвенной болезни (ACF, FAC, CFA, CAF, FAD, AFA, CDF, AFC, AAC, ACD, FDA, DCF, AFD, CAC, DFF, ADC, ABF, DAA, FCD);

5) механизм модуляции (закладки информации) является единым для электрических, магнитных и гидродинамических импульсов, генерируемых сердцем. Разная биофизическая природа носителей одной и той же информации свидетельствует о её дублировании и надёжности доставки к органу-мишени;

6) изменения информационных программ нормы и различных заболеваний, генерируемые сердцем, проявляются в двух вариантах. Первый — в меняющейся активности информационных программ нормы и болезней, в основе которой лежит изменение частоты входящих в состав кодограмм обследуемых эталонных комбинаций символов. Второй вариант — в непостоянстве информационных программ отдельных заболеваний;

7) активность информационных программ нормы и заболеваний так же, как и их появление или исчезновение, как правило, сопровождается вегетативно-соматическим компонентом, определённым психоэмоциональным состоянием и нравственным мотивом поведения. Наблюдается высокая степень зависимости активности информационной сущности нормы и заболеваний от морально-нравственного состояния и мотивов поведения, особенно в период стрессовых ситуаций. Информационная функция сердца находится в сложном взаимодействии с центральной и вегетативной нервной системами;

8) многолетняя апробация (более 15 лет) диагностической системы показала, что метод, основанный на информационном анализе электрокардиосигналов, позволяет диагностировать заболевания на любом этапе их развития, в том числе и на начальной бессимптомной стадии².

С 2010 года накоплен опыт использования технологии в практике музыкотерапии.

В частности, совместно с А.В. Успенским было исследовано 39 случаев влияния музыкальных произведений разных стилей на

² Успенский В.М. Информационная функция сердца. Теория и практика диагностики заболеваний внутренних органов методом информационного анализа электрокардиосигналов. М., 2008 (2016).

активность информационных программ нормы и заболеваний. В качестве музыкальных произведений использовались произведения классической музыки: 1–я часть «Лунной» сонаты Бетховена, «Маленькая ночная серенада» Моцарта, Скерцо № 2 Шопена. Из современной музыки использовались музыкальные произведения в стиле джаза и тяжёлого рока. Алгоритм исследования включал следующие этапы: 1–й этап — исследование в исходном состоянии перед прослушиванием музыкального произведения; 2–й этап — исследование сразу после прослушивания музыкального произведения. В каждом цикле исследования определяли перечень и активность диагностируемых заболеваний с последующим анализом их динамики в соответствии с алгоритмом исследования. Достоверно значимой динамикой активности заболевания принята динамика в 10% и более активности заболевания в сравнении с исходным состоянием. Данные приведены в табл.

Таблица
Заболевания внутренних органов
и их активность (в %) в исходном состоянии
и сразу после прослушивания музыкального произведения

У...в, 73 года		Г...в, 33 года	
Исходное состояние			
Заболевания	Активность (%)	Заболевания	Активность (%)
Ишемическая болезнь сердца	57,14	Хронический холецистит	50,00
Хронический гастрит	50,00	Вегетативно–сосудистая дистония	0,00
Гепатоз	40,00		
Сахарный диабет	27,00		
Хронический холецистит	20,00		

Язвенная болезнь	16,67		
Гипертоническая болезнь	14,29		
Прослушивание музыкальных произведений			
а		б	
«Маленькая ночная серенада», Моцарт		Тяжёлый рок	
Гепатоз	40,00	Гипертоническая болезнь	50,00
Гипертоническая болезнь	18,57	Хронический холецистит	40,00
Хронический гастрит	25,00	Хронический гастрит	42,00
		Ишемическая болезнь сердца	40,00

Результаты исследования показывают, что информационный анализ электрокардиосигналов до и после прослушивания музыкального произведения позволяет оценить его соматическое воздействие. Из таблицы следует, что «Маленькая ночная серенада» Моцарта (таблица а) оказывает отчётливое лечебное действие: после её прослушивания временно исчезает информационная программа ишемической болезни сердца, сахарного диабета и язвенной болезни, существенно снижается активность информационной программы хронического гастрита. Напротив (таблица б), после прослушивания тяжёлого рока появились информационные данные о гипертонической болезни, ишемической болезни сердца и хронического гастрита. Причём, гипертоническую болезнь и ишемическую болезнь сердца следует рассматривать в качестве неблагоприятного развития вегетативно – сосудистой дистонии. Следовательно, теория информационной функции сердца и метод, разработанный на её основе, — информационный анализ электрокардиосигналов с целью диагностики

и активности заболеваний внутренних органов, могут составить важную теоретическую и методологическую основу в музыкотерапии.

(Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Центра научных исследований биоинформационных проблем Российской академии космонавтики им. К.Э. Циолковского, Москва)

У Лиян
(Китай)

МУЗЫКОТЕРАПИЯ В СВЕТЕ ДАОССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Музыка является самобытным эстетическим явлением. Эстетические явления и художественные образы порождают эмоции, которые человек проживает лично. В музыке такие её эстетические единицы как мелодия, тембр и ритмическая пульсация придают ей очарование, влияющее на мир человеческих чувств. Таким образом, связь между музыкой и терапией выражается в воздействии указанного очарования на человеческий организм.

Музыка может влиять на элементы человеческого мышления: память, ассоциации, образы и т. д., вызывая определённый эмоциональный отклик. Эстетические переживания, порождённые настроениями, заложенными в музыке, могут производить очищающий эффект, усиливая положительные эмоции и устраняя отрицательные. Также возможно помочь перерождению негативных переживаний в позитивные, созидательные, что в свою очередь может снизить телесное и эмоциональное напряжение и создать благоприятные условия для самоизлечения организма. В связи с этим длительное прослушивание музыки может устранить негативные психофизиологические реакции, сформировать характер, изменить склонности человека.

В китайской музыке используется пентатоника — лад, основанный на 5 тонах: Цзюэ, Чжи, Гун, Шан, Юй. Эти лады соотносят со свойствами 5 стихий: деревом (Цзюэ), огнём (Чжи), землёй (Гун), металлом (Шан) и водой (Юй).

С точки зрения китайской медицины, многие болезни напрямую связаны с дисбалансом энергии «ци». В этом смысле «ци» является не просто воплощением эмоций, а указывает на функционирование внутренних органов, таких как: сердце, печень, селезёнка, лёгкие, почки, пищевод, желудок, желчный пузырь, тонкие кишки, толстые кишки, мочевой пузырь, костный мозг, головной мозг, кости, сосуды и т. д. В связи с индивидуальными различиями в строении тела каждого человека энергия «ци» также различна. Поэтому при правильном сочетании разнообразной музыки пентатонного склада можно проводить как профилактику, так и лечение заболеваний. Используя основные законы пяти стихий, заключённых в пентатонике, их взаимодействие и противостояние, можно восстановить утраченный баланс и вернуть гармонию человеческому организму.

Даосская традиция учит, что музыка может передавать лечебные эмоции, тем самым оказывая влияние на организм. Прослушивание музыки стимулирует кровообращение, оказывает благоприятное воздействие на дыхательную, пищеварительную и сердечно – сосудистую системы. Когда музыка активизирует в человеческом теле физиологические процессы, приводя их в соответствие, это в свою очередь вызывает эмоциональный резонанс. Данная идея является базовой в представлении даосов о целительных возможностях музыки.

Даосы всегда уделяли большое внимание целительному, терапевтическому, потенциалу музыки. Так, великий философ–даос Лао–цзы (V в. до н.э.) полагал, что Могушественное Дао (Пути вещей) порождает музыку, оказывающую оздоровительное воздействие на человека. Подобным образом считал и последователь Лао–цзы — Чжуан–цзы (IV в. до н.э.).

Эти суждения Лао–цзы и Чжуан–цзы воплощает эстетическая концепция «**Да Ин Си Шен**». Что это за концепция?

Древняя форма иероглифа «Да» заключала в себе смысл возвышенного совершенства, неограниченного великолепия.

«Да Ин» (дословно — «великая музыка») относится к самой приятной для слуха музыке, «Си Шен» (дословно — «еле слышимый звук») означает неуловимое звучание¹.

В этой концепции Лао-цзы акцентирует внимание на том, что порождаемая Дао музыка не слышна, но она является условием существования гармонии природы и человека, а Чжуан-цзы, также отмечая «беззвучие» порождаемой Дао музыки и её роль в сотворении гармонии, подчёркивает, что упомянутую неслышимую музыку всё же можно услышать, если обладать чувством свободы.

Заметно дополнил и обогатил даосскую мысль о музыке даосский философ и поэт Цзи-Кан (223–262).

В своём сочинении «В музыке нет ни радости, ни печали» Цзи-Кан выдвинул идею, согласно которой музыка возвышает человека «над радостью и печалью» в силу того, что пробуждает в нём эмоции, связанные с желанием освободиться от всех сковывающих его пут, устремиться к свободной жизни, ощутить слияние с природой².

Таким образом, Цзи Кан интерпретировал музыку прежде всего как способ передачи человеческих чувств, но не только. Цзи Кан продолжал искать в музыке Дао; он смог показать, что музыка воплощает всеобщие законы³.

Интересно, что идеи даосов о музыке и её гармонизирующем, терапевтическом воздействии на человека находят претворение в произведениях для фортепиано современных китайских композиторов. Среди этих композиторов в первую очередь необходимо назвать Цзян Вэнье (1910–1983), Ли Инхая (1927–2007) и Ван Лисана (р. 1933).

Так, отмеченная тенденция ярко заявляет о себе в фортепианном цикле Цзян Вэнье «Ваньхуа». Все десять пьес, входящих в этот цикл, имеют национальный колорит, что связано с написанием их в пентатонных ладах. Указанные лады лежат и

¹ Терминологический словарь китайской музыки. Пекин, 2009.

² См.: Сан Тун. Обсуждение пентатонной гармонической структуры // Сан Тун. Сборник статей по гармонии. Шанхай. 2001. С. 36.

³ Чэн Тяньцзянь. Краткий очерк китайской народной музыки. Шанхай, 2005.

в основе таких сочинений Цзян Вэнье, как Поэма для фортепиано «Лунная ночь в Сюньяне», сюита «Двенадцать народных праздников», пьеса «Ода Ду Фу» и других.

Та же направленность обнаруживается и в фортепианных сочинениях Ли Инхая. Особенно в этом плане выделяются его композиции «Янгуаньсаньде» и «Сиянсяюгу». В названных произведениях сохраняются особенности национальной музыки благодаря присутствию в них звучаний, имитирующих звучания китайских музыкальных инструментов: пипы, чжэна, сяо, шена, гуциня.

В рассматриваемом ракурсе показательны также фортепианные произведения Ван Лисана. Среди его немногочисленных сочинений для фортепиано обращают на себя внимание пьесы «Лан Хуа Хуа», «Бегающие олени» и, конечно, сюита «Живопись Хигасиямы Кайи», созданная им после посещения выставки японского художника Хигасиямы Кайи.

Подобная музыка помогает человеку обрести телесное и душевное здоровье, «спокойствие небытия»⁴.

(У Лиан — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена)

⁴ Чен Мэй. Исследование по музыкотерапии // Китайский журнал комплексной традиционной и западной медицины. 1998. № 9. С. 565.

Аббасова И.
(Турция)

ВЗАИМОСВЯЗЬ МЕЖДУ ОСОБЕННОСТЯМИ БОЛЕЗНЕЙ И ХАРАКТЕРОМ ЛЕЧЕБНОЙ МУЗЫКИ

Первые данные о лечении музыкой — музыкотерапии — в турецких источниках относятся к 1700 г. до н.э. Музыкальным инструментом для исполнения лечебной музыки был инструмент под названием саз. Благодаря звучанию саза среднеазиатские турки изгоняли злых духов из больного, и он выздоравливал.

В дальнейшем, у алтайских, кашкарских, киргизских турков лечением музыкой стали заниматься врачи, называвшиеся в тот период «баксы». В процессе лечения они использовали не только музыку, но и поэзию, танцы, пантомиму.

У узбекских турков были известны «киннэ ёюуджи». Своё лечение они проводили, исполняя музыку и танцуя, тем самым изгоняя сатану из человека.

В тюркском мире начало лечения психических заболеваний музыкой совпадает со временем зарождения ислама. Именно к этому времени относится возрастание интереса к теме музыка и медицина. Например, начавший как доктор свою карьеру великий физик того времени Ибн-и Хейсем исследовал влияние музыки на людей и животных¹.

¹ Hunke S. Avrupa'nın Üzerine Doğan İslam Güneşi // Bedir Yayınevi. İstanbul, 1972. S. 196–197.

Жившие и творившие в этот период Зекерия Эр-Рази (854–932), Фараби (870–950), Ибн-Сина (980–1037) заложили научные основы лечения музыкой, особенно больных с отклонениями психики.

Фараби в своём научном труде под названием «Муслики-уль-кебир» постарался найти и показать связь музыки с астрономией. В качестве лечебной музыки была использована традиционная национальная музыка — макамы.

Фараби определил влияние макамов на психическое состояние человека, а также действие этого влияния относительно времени дня. Например, согласно исследованиям Фараби, макам Рагт приносит больному ощущение радости. Он эффективен в утренние часы, в течение 40–50 минут после восхода солнца, и в вечерние часы, за 40–50 минут до заката. Макам Рехави внушает чувство вечности и эффективен в раннее утро до восхода солнца. Макам Исфахан внушает пациенту чувство бодрости, уверенности, эффективен на закате солнца. Макам Нева придаёт чувство сладости, удовольствия и свежести. Эффективен в вечерние часы. Макам Ушшак вызывает у больного приподнятое настроение, эффективен в обеденное время. Макам Хусейни придаёт чувство спокойствия и простора, эффективен в утренние часы. Макам Зиргуля внушает пациенту сон, эффективен к ночному времени. Макам Буселик придаёт чувство силы, эффективен в утренние часы, между 09.00–11.00 часами².

Великий философ и учёный Ибн Сина, вдохновлённый научным изысканием Фараби, в дальнейшем синтезировал лекарственные препараты с музыкой в лечении больных с отклонениями психики. Помимо этого, он также был уверен в том, что надо занимать больных какой-либо деятельностью. Все эти три фактора в совокупности, по его мнению, могут дать хорошие результаты лечения.

В своём трактате «Китабун — Неджат, Китабюш Шифа» Ибн Сина отмечал, что «одним из наиболее эффективных способов лечения является увеличение психических и духовных

² *Sadık Yiğitbaş S. Musiki ile Tedavi // Yelken Matbaası. İstanbul, 1972. S. 34.*

сил пациентов, внушение им чувства мужества, чтобы лучше бороться с болезнью, создание прекрасных условий содержания пациентов, организация упорядоченных, систематических прослушиваний ими музыки и содействие их встречам с близкими, дорогими, любимыми ими людьми»³.

Таким образом, ещё такие философы и учёные, как Эр-Рази, Фараби, Ибн Сина и др. при лечении психических заболеваний использовали, наряду с лекарственными препаратами, и лечебные возможности музыки.

В последующий период эти способы лечения развивались, совершенствовались сельджукскими и османскими врачами в психосоматических лечебницах вплоть до XVIII века⁴. Например, одна из таких лечебниц была создана в Шаме в 1154 году и называлась «Нуреддин Хастанеси». Другим примером может служить больница под названием «Эдирнэ Дарюшшифасы», построенная в 1484 году в городе Эдирнэ. Здесь лечение душевнобольных проводилось лекарствами, трудом и музыкой. Три раза в неделю группа музыкантов из 10 человек давала концерты пациентам. Дополнительно к этому проводилось лечение душистыми ароматами цветов (их давали нюхать больным)⁵.

Ярким представителем продолжателей традиций Ибн Сины является врач Муса Бин Хамун, который был придворным врачом султана Кануни Султан Сулеймана. В своём научном сочинении, посвящённом султану, Муса Бин Хамун пишет о лечении музыкой зубных болезней, а также обращается к теме лечебного использования музыки в детской психиатрии. Он отмечает тот факт, что издавна врачи советовали детям властителей укладывать спать своих детей в колыбели под звуки музыки.

Примером научного труда того периода о детской психиатрии на турецком языке является «Нетиджетюль-Фикрийе

³ Grebene B. Müzikle Tedavi // Sanem Matbaacılık. Ankara, 1978. S. 26.

⁴ Terzioğlu A. Türk-İslam Psikiyatrisinin ve Hastanelerinin Avrupa'ya Tesirleri // Bifaskop Yayınevi. İstanbul, 1972. S. 23–26.

⁵ Ergan M.S. Safiyuddin'in Zübde-i Makale-i İlm-i Musiki'si // Musiki Mecmuası Türk Müsikisi Dergisi, Sayı 461, 51 Haziran. Kurtis Matbaacılık. İstanbul, 1998. S. 13–15.

Ве Тедбири». Автор этого труда — живший в конце XVIII века главный врач султанов Абдульхамида Первого и Селима Третьего Геврекзаде Хасан Эфенди, также продолжатель традиций Ибн Сины. В этом произведении имеются разделы, в которых речь идёт о лечении различных детских заболеваний музыкой, в частности макамами. В этом произведении, как и у Фараби, прослеживается взаимосвязь между особенностями болезней и характером лечебной музыки. Только здесь речь идёт именно о детских болезнях.

Согласно Геврекзаде, макам Раст эффективен для лечения детей, поражённых параличом. Макам Ирак эффективен при менингите. Макам Исфахан защищает организм детей от простуды, гриппа и высокой температуры. Макам Зюрефкенд оказывает сильное лечебное воздействие на больных параличом, при болях спины, придаёт чувство бодрости. Макам Зенюле оказывает сильное лечебное действие при болезнях сердца, при менингите и других болезнях различных органов. Макам Хиджаз оказывает лечебное действие при болезнях мочеполовой системы, особенно при цистите. Макам Буселик оказывается лечебным при болезнях глаз, аллергии глаз. Макам Ушшак вызывает у детей чувство успокоения. Макам Хусейни также, как и Ушшак, вызывает чувство покоя. Полезен больным с приступами судороги. Макам Нева — глядящий, ласкающий душу макам, успокаивает, отдаляет от плохих мыслей, побуждений, особенно полезен детям в подростковом возрасте.

В другом своём труде, под названием «Эмразы Руханийе Нагаматы Мусикие иле Тедави», Геврекзаде Хасан Эфенди обращается к теме лечения музыкой душевнобольных. Здесь он описывает полученные положительные результаты при лечении музыкой больных, обидевшихся на жизнь, на окружающих, отказавшихся от связи с внешним миром⁶.

Философы, учёные того времени были убеждены, что время сеанса музыкотерапии, а именно лечебное действие того или иного макама, тесно связано с астрономией. Они были согласны с мнением Фараби, который, в зависимости от болезни

⁶ Grebene B. Müzikle Tedavi // Sanem Matbaacılık. Ankara, 1978. S. 33–34.

и исполняемого для лечения макама, определил время, наиболее подходящее для проведения лечебной работы.

Также учёными османского периода было разделено 24 часа суток на 4 части и тем самым был определён перечень макамов и песен на их основе, слушание которых в определённые часы времени усиливает лечебный эффект воздействия музыки. Например, в утреннее время, в период с начала рассвета и приблизительно до 11.00, полезно слушать произведения на основе таких макамов, как Хусейни, Ушшак, Невруз, Нишабур, Мухайер, Бюзюрк, Хисар и Аджемаширан. В период с 11.00 приблизительно до 16.00 часов, то есть до времени, когда ещё длина теней удвоена, полезно слушать произведения из макамов Исфахан, Рехави, Буселик, Майе, Бестенигяр, Герданийе Вечи–Хусейни. С ночи до раннего рассвета (приблизительно между 22.00 и 05.00) полезно слушать произведения на основе таких макамов, как Раст, Шехназ, Сельмек, Бестенигяр, Герданийе–аширан, Пянчгях, Уззал, Хиджаз и Нехавент.

Каждый макам вызывает у людей определённые чувства:

- 1) Макам Ирак — чувство удовольствия, насыщения;
- 2) Макам Зиргуля — чувство сонливости;
- 3) Макам Хусейни — чувство восхищения;
- 4) Макам Хиджаз — чувство добродушия, искренности, непосредственности, великодушия;
- 5) Макам Буселик — чувство потери;
- 6) Макам Исфахан — чувство геройства, мужества;
- 7) Макам Ушшак — чувство веселья.

Как видно из всего вышеуказанного, турецкие врачи с древних времён уделяли большое внимание лечению музыкой больных с неустойчивой психикой. Учащение сердцебиения у душевнобольных, наблюдающееся у них в результате страха, волнения, снижалось врачами благодаря музыкотерапии. Врачи исследовали, искали оказывающие лечебный эффект мелодии, находили их и передавали свой опыт из поколения в поколение. И все они приходили к общему выводу о существовании взаимосвязи между особенностями болезней и характером лечебной музыки. Они, например, единогласно пришли к выводу, что макам Раст оказывает лечебное воздействие на парализованных

больных, макам Ирак — на больных с ослабленной нервной системой, макам Исфахан усиливает и укрепляет память, макам Рехави помогает при головной боли и внутреннем волнении, переживании, макам Хусейни оказывает лечебное действие при болезнях сердца, печени и желудка⁷.

Они так же определили, что существует связь между музыкой для терапии и характером больного, цветом его кожи. Поэтому врачи и музыканты во время сеансов музыкотерапии, макам Ирак, например, исполняли темнокожим и агрессивным больным, макам Раст — светловолосым, тихим и строгого нрава больным, макам Кучек — спокойным и светлокожим больным.

Варьировалось применение музыкотерапии в зависимости и от национальной принадлежности больного. Это объяснялось уверенностью турецких врачей в том, что макамы оказывают различное лечебное действие на людей разных национальностей. Поэтому во время сеанса музыкотерапии макам Хусейни в качестве лечебной музыки обычно исполнялся арабам, макам Ирак — аджемам, макам Ушшак — туркам, макам Буселик — румам, френкам.

В современной Турции учреждением, в котором музыка используется в лечебных целях, является «Тюрк Мусикисини Араштырма ве Танытма Грубу». Лечение проводится исполнением макамов, традиционной народной музыки, свободными движениями под эту музыку и пением, иногда лечебная музыка звучит под звуки льющейся воды.

Государственного учреждения, в котором бы официально использовалась лечебная музыка, в современной Турции не существует. Но уже вновь возникает интерес к этой практике. На медицинских факультетах университетов проводятся научные наблюдения в области гинекологии, онкологии, детской психиатрии и т. д. с применением музыки. Например, в 2007 году такого рода наблюдение было проведено в отделении онкологии Эге университета в Измире, где контрольной группе боль-

⁷ *Güvenç O. Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhi Tedavinin tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu // İstanbul Üniversitesi doktora tezi. İstanbul, 1985. S. 14 – 15.*

ных во время гемотерапии одновременно применяли сеансы музыкотерапии⁸.

В Гази университете в Анкаре было проведено исследование, целью которого было определение влияния музыки на аутичных детей. С контрольной группой из 10 детей с промежутком возраста между 6–10 годами один раз в месяц проводился сеанс музыкотерапии. В результате проведённых сеансов у детей было обнаружено уменьшение признаков аутизма, увеличение степени общения с окружающими⁹.

Выводы.

1. На всём протяжении развития музыкотерапии в Турции среди музыкального материала, отбираемого для музыкотерапии, доминировала (и ныне доминирует) народная музыка, в особенности макама.

2. Существует тесная взаимосвязь между лечебным воздействием музыкального произведения и его музыкальными характеристиками (тематическими, колористическими и пр.).

3. Удачное сочетание выбранного произведения с местом и временем проведения музыкотерапии способствует восстановлению психических и физических сил человека.

4. Ощущается дефицит работ по музыкотерапии. Думается, что осознание великой роли музыки в восстановлении и укреплении здоровья человека станет предпосылкой повышения интереса учёных — психологов, медиков, педагогов — к исследованию, до сих пор остающихся таинственными, механизмов лечебного воздействия музыки на человеческий организм.

(Аббасова Ирада — доктор искусствоведения, преподаватель университета им. А. Мендереса, Айдын)

⁸ Yıldırım G., Gürkan A. Müziğin, Kemoterapi Yan Etkilerine ve Kaygı Düzeyine Etkisi // Anadolu Psikiatri Dergisi. 2007. 8 (1). Sivas. S. 37–45.

⁹ Guney E., İşeri E., Güvenç O. Otistik Bozukluklu Çocuklarda Müzik Terapisi // Ulusal Çocuk ve Ergen Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Kongresi 14-17 Nisan. Antakya, 2009. S. 153.

Камышникова С.В.
(Россия)

ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МУЗЫКИ БАРОККО

В настоящее время предмет пристального внимания учёных — процесс музыкального восприятия. Для нашей работы актуальными являются те положения, которые связаны с рассмотрением вербально–невербальной специфичности процедур музыкального восприятия.

Так, например, с одной стороны, неотъемлемым и эффективным инструментом постижения музыкального смысла, позволяющим охватить различные стороны музыкального искусства, являются аналитические процедуры, при помощи которых мы неизбежно прибегаем к вербализации своих наблюдений.

С другой стороны, большой поток информации, в том числе, музыкальной, воспринимается человеком без аналитической и вербальной обработки. Абсолютная музыкальная логика далека от предметно–логического мышления и опирается на невербальные формы коммуникации.

Рассмотрим кратко особенности вербального и невербального проявлений сознания, в том числе, — музыкального сознания. Первое связано с работой левого полушария головного мозга, второе — правого.

Особенность левого полушария заключается в том, что оно управляет речью, организацией и восприятием сообщений, обрабатывает информацию последовательно, небольшими порциями.

Именно оно отвечает за критико–аналитическую деятельность сознания, за процессы систематизации, категоризации, построение однозначного контекста. Левое полушарие ответственно за переработку знаковой информации, связанной с оперированием дискретными единицами, обеспечивает логичность, стройность и упорядоченность всей поступающей информации.

Правое полушарие, наоборот, имеет более тесное отношение к неосознаваемой и эмоционально–психической деятельности. Для правополушарной ориентации характерны целостность, глобальность восприятия. Правополушарная работа сопровождается симультанной обработкой образов и впечатлений и имеет нелинейный характер, в котором присутствуют интуитивные скачки мысли. Доказана правополушарная основа интуиции, сна, воображения, фантазии.

Для полноценной работы сознания необходимо последовательное доминирование активности и взаимодействие двух полушарий, каждое из которых обладает своими когнитивными и коммуникативными возможностями. Весь экспериментально накопленный материал подтверждает то, что смысл функциональной специализации полушарий состоит во взаимодополняемости и необходимости их взаимодействия. Далее рассмотрим лево–правополушарную специфику в работе музыкального сознания.

Несмотря на правополушарную доминанту в самой природе музыкального искусства, в процессах композиторского творчества и музыкального восприятия одинаково представлены как левополушарные, так и правополушарные процессы музыкального сознания. Так, абсолютный слух, чувство ритма, аналитические процедуры, направленные на интерпретацию музыкального содержания, относятся к музыкальной компетенции левого полушария, а в ведении правого полушария находятся мелодический и тембровый виды музыкального слуха, распознавание образно–эмоционального содержания музыки.

Музыкальное сознание воспринимает музыку с участием как правополушарных, так и левополушарных операций. В частности, в развитом музыкальном сознании композиторов, исполнителей, теоретиков музыка воспринимается комплексно,

с участием перцептивно–моторной, эмоционально–аффективной и рациональной стадий музыкального восприятия.

Характерные особенности барочного музыкального мышления апеллируют в равной степени и к левополушарной, и к правополушарной, дологической, активности в работе мозга. Не случайно одним из характерных для барочного музыкального искусства стал жанр малого цикла, состоящий из свободной, импровизационной части (фантазии, прелюдии или токкаты) и строгой полифонической фуги.

Для музыкальной эстетики барокко, по мысли М.Н. Лобановой, характерен принцип «антитетичного контраста», проявившийся в осмыслении таких оппозиций как порядок — свобода, каноничность — фантазийность, конструктивность — импровизационность¹. В музыкальном материале огромную роль играют риторичность, символичность и эмблематичность; тембровое многообразие; долгое пребывание в одном образно–эмоциональном состоянии; жестово–пластическая и арабесочная конкретность мелодических линий, связанные с принципом декоративности этого искусства.

Часть названных принципов, в первую очередь риторичность, культивирование полифонических жанров, может участвовать в активизации вербального мышления. Другая часть — одноаффектность, тембровое многообразие, декоративность — направлена на активизацию невербальных компонентов музыкального сознания.

Барочная музыка обладает огромными возможностями, позволяя заново открывать её с различных исторических дистанций. Например, романтики оценили в первую очередь силу эмоционального воздействия барочных произведений. Для современного слушателя, наряду с эмоциональностью, очевиден их строгий композиционный план. Музыкальные произведения барокко в настоящее время становится всё более привлекательным как для широкого круга любителей музыки, зачастую выбирающих современные аранжировки известных произведе-

¹ Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 235–237.

ний XVII — первой половины XVIII века, так и для музыкантов-профессионалов, предпочитающих аутентичное воспроизведение художественных текстов этой эпохи.

Что касается психотерапевтического аспекта восприятия барочной музыки, то он, главным образом, связан с правополушарной деятельностью головного мозга человека, но не только.

В условиях терапевтического сеанса, как правило, возникает медитативность, характеризующаяся нивелированием пространственно-временных координат, снижением контроля сознания с такими его типичными последствиями как расслабленность, углублённая сосредоточенность ума.

Психотерапевтический эффект восприятия барочной музыки выражается в частичной или полной мышечной релаксации, непосредственности ощущений, возникновении положительного эмоционального фона или полного эмоционального равновесия. Рассмотрим этот механизм более подробно.

Образно-эмоциональный строй музыки барокко способствует долгому пребыванию слушателя в одном эмоциональном состоянии, одном аффекте. Г.А. Орлов рассматривал барочную одноаффектность как «альтернативные толкования одной музыкальной идеи»², диалог, в котором «собеседники повторяют (одну и ту же мысль. — С.К.) с невольными вариациями»³. При этом одноаффектность, особенно в сочетании с постоянным вариантным обновлением мелодической линии и медленным темпом, приводит человека в приподнятое, восторженное состояние.

Приводящее в восторг воздействие барочной музыки подтверждают многочисленные опыты. В частности, группой современных немецких исследователей были проведены серии экспериментов, в ходе которых участникам были предложены для прослушивания музыкальные произведения, принадлежащие к различным историческим стилям, в том числе — барочные. Результаты проведения одной из серий экспериментов продемонстрировали антитетичность между цельным мирозерцанием, запечатлённым в произведениях барочных мастеров,

² Орлов Г.А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 159.

³ Там же. С. 162.

и раздробленностью, потерей этой цельности в музыке второй половины XX века⁴. Результаты другой серии экспериментов показали, что если музыку барокко слушатели сравнивали с изображениями облаков, капель, еловых ветвей и характеризовали определениями «жизнь», «радость», «возвышенно», то музыка XX века (Кш. Пендерецкий) ассоциировалась у них с противоположными по смыслу образами: ракеты, дракона, мёртвой головы и т. д.⁵

Очевидно, что отмеченное воздействие барочной музыки открывает широкие перспективы для активного её использования в психотерапевтическом направлении.

(Камышникова Светлана Валентиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского)

⁴ Georgi S., Hitscher A. Wer mal etwas anderes man konnte wenigsten zu jeder Musik etwas denken // Beitrage zur Musikwissenschaft. Heft 2. Berlin, 1990. S. 88–107.

⁵ Thiele K. Möglichkeiten auditiven Analyse in der Arbeit mit Kindern. Eine Erkundungsuntersuchung // Beitrage zur Musikwissenschaft. Heft 2. Berlin, 1990. S. 107–120.

Локарева Г.В.
(Украина)

МУЗЫКОТЕРАПИЯ — ТЕХНОЛОГИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ

Известно, что музыкотерапия — эффективное средство оздоровления человека, а значит, — приобщения его к здоровому образу жизни. В качестве такого средства она уже многие годы используется в развитых странах Запада и Востока (в Германии, Италии, США, Великобритании, Китае, Южной Корее, Японии), получает распространение в России. В Украине данная практика освоена недостаточно. Учитывая сложившуюся ситуацию, мы предлагаем использовать музыкотерапию как технологию формирования здорового образа жизни студенческой молодёжи.

Потенциал искусства достаточно мощный, поскольку произведения искусства, и музыки в частности, отражают окружающую действительность, как на уровне социальных событий, так и на уровне психологических, нравственных, эстетических, педагогических явлений. Следовательно, музыка отражает те установки, эмоции и чувства, которые присущи определённому историческому времени, той или иной социальной группе. Осознавая это, необходимо студентам социально–педагогического и психологического профилей вузов обеспечить образование в сфере музыки.

Определённый опыт работы в таком направлении накоплен специалистами на факультете социальной педагогики и психологии Запорожского национального университета.

Подготовка социальных педагогов и психологов с активным привлечением их к музыке проходила согласно проекту, разработанному преподавателями указанного факультета и специалистами университета прикладных наук Магдебург–Стендаль (Германия) на базе Центра образовательной деятельности факультета социальной педагогики и психологии.

Проект представлял собой программу, в которую входили следующие направления подготовки: блок социально–педагогических дисциплин, блок психолого–терапевтических дисциплин, блок музыкальных дисциплин. Подготовка осуществлялась как посредством традиционных форм и методов обучения, так и нетрадиционных: лекций, семинарских занятий, курсовых и выпускных работ, тренингов, дистанционного обучения, обзорной практики в Германии, активной практики в Украине и Германии (Запорожье, Магдебург, Берлин).

Безусловно, важным аспектом в формировании здорового образа жизни студентов может быть их досуговая деятельность, организуемая социальным педагогом. Данная деятельность разноплановая, но особое место в ней занимает искусство, в том числе — музыка. И поскольку досуговая деятельность студентов — процесс целенаправленный, общение студентов с музыкой может быть использовано социальным педагогом как его профессиональный инструмент¹.

Социальным педагогом, в зависимости от поставленной задачи, восприятие студентами информации, заключённой в музыкальных произведениях, может координироваться на всех уровнях студенческой досуговой деятельности: *потребления, творчества и экстериоризации*.

Уровень *потребления* информации по форме может быть пассивным, активным и целенаправленно активным.

Пассивное потребление информации — это закрытая система, потому что информационный поток направлен в одну сторону — от источника информации к потребителю, то есть клиенту. Процесс осуществляется через неосознаваемое

¹ Волоник А.Ф., Волоник В.А. Педагогика досуга: Учебник. М., 1998.

(неконтролируемое) погружение клиента в звучание музыкальных произведений: песен, инструментальных пьес и т. д.

Активное потребление клиентом информации выражается в осознанном им выборе музыкальных произведений для прослушивания.

Социальный педагог, который занимается организацией досуговой деятельности студента, помогает ему перейти от пассивной перцепции музыкального произведения к его восприятию как сотворчеству. Причём это может быть не одно, а несколько музыкальных сочинений или даже концерт в целом.

В целенаправленно активном потреблении информации, заложенной в музыкальном произведении, ведущую роль играет социальный педагог. Именно он предлагает студенту музыкальные произведения, прослушивание которых может быть для студента полезным. Со стороны студента активность может быть выражена в интенсивности усвоения им информации, «поступающей» от прослушиваемых музыкальных сочинений.

Целенаправленное активное восприятие музыкальных произведений, с одной стороны, является высшим уровнем восприятия, а с другой, — «активной целенаправленной досуговой деятельностью, ориентированной на овладение определёнными духовными ценностями, выступает как основная предпосылка для возникновения следующего уровня — творчества»².

Творчество, как уровень досуговой деятельности, можно рассматривать в двух аспектах. Во-первых, — в виде побуждаемого социальным педагогом сочинения (или исполнения) студентами в процессе их досуговой деятельности какого-то музыкального материала. Во-вторых, — в виде создания социальным педагогом условий для обращения студентов к прослушиванию конкретных, с его точки зрения — благотворных для этих студентов, музыкальных произведений.

Если продемонстрированные выше уровни досуговой деятельности студентов, координируемой социальным педагогом, в основном характеризуют участников этой деятельности — студентов и социального педагога, то уровень *экстериоризации* — её

² Воловик А.Ф., Воловик В.А. Педагогика досуга. С. 12

результат: демонстрацию студентами приобретённых ими навыков в области музыки.

Отметим, *в процессе формирования здорового образа жизни студентов коррекции подлежат их личностные качества, поскольку именно они определяют особенности поведения студентов.* Негативные проявления личности студентов обуславливают поступки и действия, противоречащие существующим моральным нормам общества, и потому нуждаются в коррекции. Эти проявления подразделяются на преимущественно *эмоциональные* и преимущественно *активно-волевые*.

Эмоциональные: неустойчивость, противоречивость, повышенная возбудимость, сильная антипатия к людям, импульсивность, неистовый гнев, пугливость и болезненные страхи (фобии), равнодушие, безучастность, пессимизм, педантизм, теле- и компьютерная зависимость. Перечисленные проявления можно корректировать с помощью определённой музыки. При этом на каждое из названных проявлений, подлежащих коррекции, можно воздействовать, используя конкретное музыкальное произведение.

Активно-волевые: болезненно выраженная импульсивность, непрестанная болтливость, жажда наслаждений, несдержанность, агрессивность, фанатизм, бесцельная ложь, злорадство и издевательства над окружающими людьми, негативизм, деспотизм. В коррекции этих проявлений музыка может быть использована двояко. Во-первых, как рецептивный метод, а во-вторых, как включение в активную деятельность, например, тренинги, где будет осуществляться работа с проблемами на основе погружения в музыку.

В наши дни структурой, где возможно применение социальным педагогом музыки с целью развития профессиональных навыков студентов, является служба «Телефонное консультирование» («Телефон доверия») для студенческой молодёжи.

В основе телефонного консультирования лежит косвенное профессиональное общение специалиста. Отсутствие прямого контакта в процессе усложняет этап социальной апперцепции, поэтому основная нагрузка ложится на коммуникацию, осуществляемую преимущественно вербально. В этой ситуации

подспорьем в работе может стать музыка. Последняя должна использоваться как средство релаксации и способствовать восприятию психоэнергетической информации, необходимой для снятия нервного напряжения, успокоения, эмоционального и мышечного расслабления, катарсиса. Она может использоваться и как фон, на котором читаются поэтические произведения и проза.

Важный принцип работы специалиста в телефонном консультировании — не давать открытых (прямых) советов и рекомендаций клиенту. Исходя из этого, социальный педагог старается помочь клиенту увидеть со стороны, сравнить, сопоставить и оценить свою проблему сквозь призму подходящего для оказания такой помощи музыкального звучания.

В заключение хочется выразить надежду, что предлагаемая нами технология формирования здорового образа жизни студентов будет востребована.

(Локарева Галина Васильевна — доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии, заведующая кафедрой актёрского мастерства Запорожского национального университета)

Стангрит С.Я.
(Россия)

**ВЕКТОР КОММУНИКАЦИИ
КАК ВНЕШНЕЕ ПРОЯВЛЕНИЕ
ВНУТРЕННИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ
(НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНЧЕСКОГО
АНСАМБЛЯ «ДЖИНС–КАНТЕЛЕ»)**

В музыкальном искусстве ярко проявляются представления К.Г. Юнга о коммуникативных архетипах.

Архетип (от греч. ἀρχέτυπον — первообраз) — первоначальный образ, идея. Понятие архетипа широко используется в аналитической психологии К.Г. Юнга для характеристики всеобщих образов коллективного бессознательного. Архетипы воплощаются в мифах, сказках и сновидениях. Они служат питательной почвой для воображения и фантазии, составляют исходный материал для произведений искусства.

Музыкальная ткань передаёт тот или иной «вектор общения» (Д.К. Кирнарская): обращение к высшему («просьба»); обращение к низшему («призыв»); обращение к равному («игра»); обращение к себе («медитация»).

Каждый человек в каждое данное мгновение сознанием своим ориентирован на одно из четырёх направлений:

1. обращение к высшему — ↗,
2. обращение к низшему — ↘,
3. обращение к равному — →,
4. обращение к себе — ←.

Четыре «вектора коммуникации» (термин автора) помогают арт–педагогу воспринимать и транслировать средствами музыкальной выразительности те или иные образы, характеры, чувства, настроения, мысли, смыслы.



Рис. 1, обращение к высшему — «просьба»: мольба, страх, покорность, преклонение, послушание, непослушание...



Рис. 2, обращение к низшему — «призыв»: приказ, требование, нажим, покровительство, назидание, поучение...



Рис. 3, обращение к равному — «игра»: озорство, задиристость, баловство, шалость...



Рис. 4, обращение к себе — «медитация»: задумчивость, лиричность, эйфория, депрессия, радость, грусть...

Импровизационно–аналитическая арт–педагогика выстраивает субъект–субъектное взаимодействие на основе невербальной коммуникации и, в частности, использует невербальные диалоги на музыкальных инструментах — кантеле, барабане или фортепиано. Невербальная коммуникация, основанная на принципах гуманистической педагогики и характеризующаяся безусловным принятием, эмпатией и конгруэнтностью, позволяет решать многочисленные педагогические задачи: улучшение настроения, повышение внутренней самооценки, снятие

психологических зажимов, укрепление оптимистической жизненной позиции, развитие памяти, внимания, самоконтроля, формирование метапознавательных навыков, обеспечение самоактуализации, самореализации и т. д. и т. п.

Средства музыкальной выразительности выступают в невербальных диалогах в качестве информационных единиц, помогающих арт-педагогу диагностировать состояние ученика.

Темпо–ритм. Любые два звука, взятые неодновременно, передают какой–либо темп: различные градации от «предельно быстро» до «предельно медленно»; от «часто» до «редко»; пластичный, упругий темпо–ритм — ломаный, рыхлый темпо–ритм... Импровизационно–аналитическая арт–педагогика пристальное внимание уделяет именно темпо–ритму, передающему то или иное состояние участников процесса в реальном времени.

Интонация (мелодия, лад, артикуляция). Любые мелодии, фразы и мотивы могут быть проинтонированы бесчисленным количеством артикуляционных вариантов.

Любая мелодия поддаётся варьированию: градации от «предельно мягко» до «предельно жёстко»; от «певуче» до «колюче»; «протяжно» — «прерывисто»... Интонация как качество осмысленного произношения (по Б.В. Асафьеву) способна транслировать подтексты музыкальных высказываний, скрытый или явный вектор коммуникации, доминирующий в каждый данный момент музыкального общения.

Динамика. Любой звук обладает определённой динамикой: градации от «предельно громко» до «предельно тихо»; увеличивая громкость — уменьшая громкость; ровная динамика — акцентная динамика... Сила звука в невербальном высказывании несёт информацию о физическом и психологическом состоянии, а в диалогах — о качестве взаимоотношений, о желании или нежелании услышать собеседника и быть услышанным.

Фактура. Любые два (или более) звучащих потока в одновременности образуют фактуру: градации от «предельно прозрачно, пусто» до «предельно насыщенно, густо»... Звучащие в одновременности звуковые потоки создают тот или иной эмоциональный фон для невербального общения, усиливают интонацию.

Формообразование (принципы развития, структуры, кульминации, кадансы). Любая последовательность звуков, так или иначе, структурируется в пространстве и времени: градации от «предельно разнообразно» до «предельно монотонно»; завершённо или незавершённо... Импровизационный диалог может иметь завершённую, относительно завершённую либо незавершённую форму. Спонтанные высказывания могут структурироваться в различные относительно завершённые эпизоды. Анализ формообразования в импровизационно–аналитической арт–педагогике является по своей сути анализом конкретной жизненной ситуации, сложившейся в музыкально–импровизационном диалоге.

Таким образом, в невербальном общении, в звуках кантеле, барабана или фортепиано, а также в аранжировках и авторских произведениях находят своё воплощение в реальном времени и пространстве векторы коммуникации.

С 1997 года в Карельском государственном педагогическом университете существует студенческий ансамбль «Джинс–кантеле». Одна из особенностей этого творческого коллектива заключается в том, что его участники — преимущественно студенты–юноши факультета технологии и предпринимательства — не имеют музыкального образования, не знают и не изучают нотную грамоту, при этом играют на карельском народном музыкальном инструменте кантеле, а также поют и танцуют. Для приобретения студентами необходимых музыкально–исполнительских знаний, умений и навыков используется реконструированная методика традиций народного музыкального образования, основанная на обучении игре на музыкальном инструменте «с рук», «из уст в уста».

При таком подходе возрастает значение невербальных форм общения, поскольку успешное обучение в бесписьменной традиции невозможно без учёта индивидуальных особенностей ученика. Для педагога ансамбля становится крайне важным понять истинные переживания студента, чтобы продуктивно взаимодействовать с ним. Внешним проявлением внутренних переживаний является вектор коммуникации.

У каждого участника ансамбля есть приоритетный вектор коммуникации, или «доминирующий вектор коммуникации»,

определяющий его личностную духовную ориентацию, мировоззрение, ценности, внутренний нравственный и поведенческий кодекс.

Как правило, студенты занимаются в ансамбле пять лет — в течение обучения в университете. Пять лет творческой жизни студентов в ансамбле можно разделить на два этапа: подготовительный и продуктивный. Первый этап, который длится от одного года до полутора лет, — это время формирования коллектива, обучение игре на кантеле, освоение норм сценического поведения, сценического проживания. В подготовке к регулярным концертным выступлениям и гастролям важным является отказ участников ансамбля от проявления как страха, боязни, так и амбиций, презрения и т. п. (если это не является компонентом художественного замысла). В сценической традиции ансамбля «Джинс–кантеле», достигшего продуктивного этапа, — пребывание либо в состоянии «медитации», либо в состоянии «игры». Портфолио ансамбля доказывает, что именно пребывание в этих состояниях придаёт выступлениям ансамбля душевную теплоту и искренность.

(Стангрит Сергей Яковлевич — член гильдии профессиональных музыкальных терапевтов Финляндии, председатель Карельской ассоциации музыкальных терапевтов (КАМТ), Заслуженный артист Республики Карелия, Петрозаводск)

Горнышева А.А.,
Леонтьева Т.И.,
Лукоянова Э.Р.
(Россия)

СЕМЬЯ КАК ОРКЕСТР: ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ СИСТЕМЫ САУНДБИМ В КЛУБЕ СЕМЕЙНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

В Уставе муниципального учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа № 7» Казани сказано: «Учреждение дополнительного образования детей — тип образовательного учреждения, основное предназначение которого — развитие мотивации личности к познанию и творчеству»¹. Это происходит через реализацию образовательных программ, через создание в школе особой атмосферы — трепетного отношения к личности ребёнка, к его будущему, пусть не всегда напрямую связанному с профессиональной деятельностью в музыке.

Мотивация личности к постоянному познанию и творчеству является, согласно современной культурологической парадигме, одной из базовых компетенций, позволяющей человеку адаптивно отвечать на вызовы времени: высочайший темп жизни, трудно контролируемые потоки информации, прямые угрозы

¹ Устав муниципального учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа № 7». Казань, 2007. С. 3.

физическому существованию². Наивно было бы предполагать, что такая компетенция может формироваться только в локальных границах образовательного учреждения. Коллектив нашей школы осознаёт в полной мере, что без эффективного (симметричного и систематического) взаимодействия с древнейшим институтом воспитания — семьёй нельзя ожидать стабильных результатов в аспектах, которые затрагивают основы жизнедеятельности современного человека.

По нашему мнению, нет никаких серьёзных преград тому, чтобы семья смогла вернуть, утраченный было в конце XX века, воспитательный потенциал в рамках уже существующей системы дополнительного музыкального образования.

Именно поэтому в ДМШ № 7 Казани уже на протяжении трёх лет функционирует Клуб семейного музицирования. Прощедший путь от викторин «Мама, папа и я — музыкальная семья», через совместные с педагогами школы походы семьёй в театры и концертные залы, в 2008 году Клуб семейного музицирования презентовал себя широкой аудитории на городском конкурсе семейных ансамблей «Музыкальная семья».

В этом уникальном мероприятии, базой для проведения которого стала ДМШ № 7, приняло участие 143 человека: 53 семейных ансамбля из 17 музыкальных школ Казани. Возраст участников колебался от 5 до 65 лет. Дети, из числа обучающихся в музыкальных школах, составили 32%, а подавляющее большинство, 68% (!), — члены их семей.

Концерт — это удивительное событие, в ходе подготовки к которому (формирование ансамбля, выбор репертуара, создание семейной презентации) происходят многие события: встречи педагогов с членами семей, новая репрезентация родителей в виде соучастника, событийника творческого акта. А одно из самых ярких — возможность для ребёнка быть не просто успешным, а компетентным в важном для всех членов семьи деле. Безусловно, этому способствовали соревновательный компонент и уровень мероприятия.

² Воспитательная деятельность как объект анализа и оценивания. М., 2003. С. 10–12.

Восприятие конкурса как значимого для семьи и школы яркого события подтвердилось в последующем результатами проведённых среди родителей и педагогов опросов. В настоящее время в рамках Клуба проходят ежегодные концерты семейных ансамблей.

Одним из неожиданных результатов конкурса семейных ансамблей стало немалое количество заявок на участие от семей, где исполнительским мастерством владеет только ребёнок, обучающийся в музыкальной школе. Отсутствие навыков музицирования и элементарной музыкально-образовательной базы членов некоторых семей существенно ограничило количество коллективов, сумевших принять участие в конкурсе. Педагогический коллектив начал поиски новых форм совместной работы семьи и школы.

В 2010 году совместно с Автономной некоммерческой организацией «Поволжская семейная академия “УМАИ”» нами апробирован проект семейной музыкальной студии.

Занятия в семейной музыкальной студии имели ярко выраженный терапевтический уклон. Приглашались семьи, без учёта музыкального образования, но с признаками созависимого поведения, в функционировании которых можно было определить те или иные дисфункции. Основными терапевтическими мишенями стали: качество общения членов семьи между собой, раскрытие творческих ресурсов членов семьи, коррекция дисфункциональных паттернов внутрисемейного поведения.

Работа проходила в присутствии психолога. Наибольшей экспрессии семьи достигали при представлении таких тем как «Семейный праздник», «Самый печальный день в семье». Среднее количество занятий составило 3,76 для семьи. На заключительном этапе семья могла прослушать результаты музицирования в динамике.

Проведение занятий в пилотном варианте стало возможным благодаря системе **Саундбим** (SoundBeam).

Саундбим — своеобразный музыкальный инструмент, он посылает поток ультразвуковых импульсов. Сигнал, отражённый от любого предмета, который прерывает этот невидимый луч, возвращается обратно, как эхо. Саундбим расшифровывает информацию в виде нот различной высоты с помощью аналого-цифрового преобразователя и формирует указания по вос-

произведению этих нот. Саундбим имеет тридцать запрограммированных комбинаций звуков: музыкальные инструменты, звуки живой природы, искусственные звуки. Имея четыре луча, одновременно на Саундбиме могут играть четыре человека.

В основе теоретико–методологического комплекса музыкально–педагогической технологии лежат следующие предпосылки:

- целостность системы семьи на всех уровнях её структурной организации;
- взаимосвязь психосоматических особенностей на уровне личности, на уровне формирования её социальных связей и функционирования в семейной системе;
- необходимость накопления семейной системой опыта эмоциональных переживаний, пластического интонирования эмоциональных коммуникаций через системную музыкально–педагогическую работу.

Технологию характеризуют:

- направленность на формирование устойчивой мотивации и способности членов семьи к совместному проживанию моментов интерпретации эмоциональных коммуникаций, возникающих в ходе семейного взаимодействия, их интерпретации через пластические образы и использование данного опыта в повседневном общении.
- Цель — расширение реестра осознаваемых эмоциональных коммуникаций, снижения доли «двойных посланий», овладение навыком контроля интенсивности эмоциональных проявлений во внутрисемейных коммуникациях.
- Инструментарий — опора на деятельность в рекурсивном поле: эмоции — пластическое выражение — музыкальный комплекс (сформирован при помощи Саундбим) — коррекция музыкального комплекса пластическим выражением — проживание эмоции — закрепление пластического выражения.

На занятиях использовался блоковый подход.

Первый блок занятий предполагал дыхательные упражнения, направленные на подготовку к занятию, нормализацию вегето–соматического статуса.

Второй блок занятий включал в себя обязательные пластические упражнения в сопровождении музыкальных фрагментов

для постановки репертуара пластического выражения, формирования спектра тонких выразительных движений.

Третий блок — работа на площадке Саундбима, в первой половине цикла занятий — с привлечением фонового ритмического сопровождения, во второй — в режиме импровизации.

Четвёртый блок — спонтанное взаимодействие членов семьи на площадке Саундбима.

Пятый блок — рефлексия занятия, формирование навыков релаксации.

Всего в программе приняли участие 238 семей, 833 человека. В ходе апробации программы были получены результаты, свидетельствующие об улучшении:

- супружеских отношений — 133 семьи (55,89%);
- детско–детских отношений (при наличии двух и более детей) — 56 семей (78,32% из числа семей с более чем одним ребёнком);
- детско–родительских отношений — 185 семей (77,73%).

По данным анализа видеодневников занятий и протоколов групповых занятий отмечают:

- повышение доли конструктивных внутрисемейных коммуникаций — в 100% случаев;
- снижение деструктивных межличностных коммуникаций в 56,34% случаев;
- усиление эмоциональной пластичности членов семей в 67,2% случаев.
- сокращение длительности времени «подстройки» членов семьи друг к другу в 45,3% случаев.

Результаты свидетельствуют о высокой эффективности психолого–педагогической программы «Семья как оркестр» в совершенствовании внутрисемейных коммуникаций.

(Горнышева Айгуль Алмасовна — директор Детской музыкальной школы № 7, Казань; Леонтьева Татьяна Ивановна — кандидат философских наук, психолог, генеральный директор Поволжской семейной академии «УМАЙ», Казань; Лукоянова Эльвира Рефатовна — врач–психотерапевт, исполнительный директор Поволжской семейной академии «УМАЙ», Казань)

Земцовский И.
(США)

ПОГРУЖЕНИЕ В МУЗЫКУ. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Предлагаю своё истолкование того, что мы называем «погружением в музыку». На мой взгляд, *погружение в музыку — есть утверждение существования музыки*. Попробую показать это.

Для начала подчеркну: существование музыки — это, прежде всего, *интонирование музыки*. Таким образом, интонирование музыки можно считать её глубинным *экзистенциальным смыслом*. Интонирование буквально выступает *тоновой самореализацией музыки*, словно говорящей своим звучанием — «Аз есмь», *Я Существую*, и этого звучащего утверждения, этого «*тонового подъёма музыкального вещества*» более чем достаточно для осознания необходимости музыки как особого искусства. А в самом существующем «Я» сосредоточено всё — и музыкальное звучание как таковое, ничем не заменимое и никакими словами не объяснимое, и природно–космическая, энергетическая, чуть ли не миротворческая сила музыки, и её всепокоряющая человекоцентристская значимость, её исключительная духовная сила, и живущий в ней и самореализующийся ею *Человек Интонирующий*.

В музыке бездна смысла, но *этот*, собственно музыкальный, смысл не есть некая внемusикальная субстанция, нуждающаяся в интонационной реализации. Собственно музыкальный смысл не может быть интонируем как нечто *внеположное* интониру-

ванию — не может, потому что сам процесс интонирования и составляет то, что мы вправе называть смыслом музыки и, если угодно, смыслом музыкального мышления.

Как известно, слово *тон* ведёт свое происхождение от греческого *tónos*, что значит «повышение голоса, ударение», а буквально — и это особенно интересно — означает «натянутую верёвку», «натяжение, напряжение». Пожалуй, именно в музыкальном тоне сполна реализуется эта метафора *натяжения*. Тем самым определяется и граница между тоном и не-тоном, то есть между тоном и любым другим звучанием. *Пребывать в тоне* буквально означает «натянуть верёвку» своего звукового (точнее, тонового) существования, а *интонировать* в таком случае означает *держатъ тон, преодолеватъ падение вниз* — падение на уровень речевого существования.

К музыке вполне относится глубокая мысль В.Ф. Одоевского: «Когда мы говорим, мы каждым словом вздымаем прах тысячи смыслов, присвоенных этому слову и веками, и различными странами, и даже отдельными людьми»¹. И чтобы разобраться в реальном и по сути бездонном и безбрежном богатстве музыки, нужны особые методологические инструменты.

Главным в этом остаётся понимание *существования музыки* во всей его широте и глубине, каким бы методом мы не пользовались для его аналитического схватывания. Существование музыки — это не только само собой разумеющееся и очевидно явленное «исполнительское общение», не только понятная цепочка «композитор–исполнитель–слушатель» и другое *видимое*, одиночное и/или коллективное, но также всегда и нечто невидимое², и прежде всего внутренний слух и его постоянная работа, так называемая «внутренняя слуховая настройка» (Б.Л. Яворский), та или иная интеллектуальная (или другая, до конца не известная нам, мозговая) деятельность, нередко идущая параллельно музицированию и музыкальному восприя-

¹ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. СПб., 2014. С. 242.

² Ср. поэтическое прозрение Рильке: «в музыке решает не только слышимое... но глубочайшая внутренняя причина, сокровенное бытие...» (Рильке Р.–М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи [2–е изд.], М., 1994. С. 204).

тию, — в том числе во сне, полудремоте, и т. д., а также то, что я называю *мелосферой*.

Этнослух — наш главный музыкальный оператор и диспетчер — «упирается» своей невидимой «антенной» как в актуальное звучание, так и в мелосферу. Только не следует понимать этот термин слишком образно и искать мелосферу непременно где-то в небесах, скажем, по соседству со стратосферой, тропосферой или ионосферой. Разве мелосфера непременно вверху, а тот же фольклор — непременно внизу? Разве мелосфера не может оказаться *внутренним* фольклора и музыки вообще? *Топографию* мелосферы ещё предстоит всесторонне обдумать. Как бы то ни было, для меня мелосфера, как для В.И. Вернадского ноосфера, «не фикция, не создание веры, а эмпирическое обобщение»³.

Музыка существует всегда, и это «всегда» должно, в конце концов, стать очевидным не только в виде воображаемой *мелосферы*, которую никто не видел, но представить которую в своём воображении в принципе доступно каждому. Музыка существует всегда — существует здесь и сейчас, среди нас и во всех нас — либо в реально звучащей, явно и сознательно интонируемой форме, либо во внутреннем интонировании, в редуцированной форме, либо даже во временно латентном бытии, — но музыка существует везде и всегда, где и когда существует *Homo Musicus*, то есть все мы, всё человечество во всей его постоянно звучащей и созвучающей массе. Не являясь в строгом смысле ни языком, ни речью, музыка присуща нам как язык и речь, то есть *существует в нас потенциально и актуально*.

Задумываясь о существовании музыки, мы имеем в виду её измерение от лица самой звучащей музыки — её, музыки, *modus vivendi*, то есть её существование, близкое гётевскому «я вечен, ибо я существую»⁴. Это измерение не сводимо ни к одному из

³ Вернадский В.И. Из дневников. Запись от 6 октября 1941 г. // Литературная газета. № 11 (5181). 16 марта 1988 г. С. 13.

⁴ «So bin ich ewig, denn ich bin» — слова гётевского Прометея. Цит. по: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 15.

уровней рассмотрения музыки, известных музыковедческим дисциплинам (истории, теории, социологии, психологии, эстетике, культурологии или даже философии музыки). Оно всеохватно не по количеству компонентов, а по качеству *целого* музыки — оно отмечено уникальной нераздробимостью целого.

В мире существования музыки действует целый ряд законов, и прежде всего закон непрерывных и всеохватных *превращений* — на асафьевском языке, переинтонирования. Принципиальным представляется тот факт, что превращения, в той или иной мере, затрагивают все уровни бытия музыки — будь то мелодия, фактура, жанр, «музыкальное вещество», и многое другое, включая сам процесс музыкального мышления и его более или менее полноценную реализацию. Если же говорить о культуре в целом, то превращения сопровождаются и другим постоянным процессом, не менее значимым в аспекте существования музыки, — интегрирующим процессом *изоморфизма*⁵.

Бесконечные превращения и изоморфизмы составляют постоянно действующий фактор музыки и охватывают все моменты её бытия в синхронии и диахронии. *Существовать* значит *превращаться*. Жизнь не знает смерти — ей даны бесконечные превращения.

Именно осознание *постоянства* этих преобразующих процессов может привести, как мне представляется, к подлинному пониманию существования музыки. Прав был Гёте: «Каждый знает то, что знает только для себя»⁶. Никакая попытка проиллюстрировать постоянство превращений в области музыки не убедит того, кто не сделает собственного усилия вообразить их всепроникающее действие на материале, более или менее ему / ей знакомом.

И теперь — несколько слов о совсем особой материи, имеющей, однако, прямое отношение к *эффекту* существования музыки.

⁵ Земцовский И.И. Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: новый взгляд на старую проблему // Арт-Лад. Коми республиканский журнал. Сыктывкар. 2008. № 3. С. 124 – 137.

⁶ Гёте И. – В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М., 1979. С. 268 (ср. там же, с. 414: «То, что я по – настоящему знаю, я знаю для себя; произнесённое слово редко помогает...»).

Сегодня становится очевидно, что музыка действует не только тоном на специально воспитанный тоновый слух, но всей своей акустически–экологической сферой, всей своей массой, всей гармоничностью, и воздействует, видимо, не только на музыкальный слух *per se* — во всяком случае, уже давно замечено, что не только человек, но всё живое так или иначе реагирует на музыку — именно на музыку, а не на бессмысленный набор звуков, — включая, как доказано, и дойных коров, и верблюдиц⁷, и растения, и многое другое. Ограничимся, однако, миром людей, не избегая отсылок к собственной практике.

Когда, работая над книгой об исторической морфологии народной песни⁸, я постоянно внутренне интонировал исследуемый ритм во время ежедневных прогулок, и это неслышное никому интонирование будило мою мысль и порождало, быть может, лучшие страницы будущей книги, то это следовало отнести исключительно к моей профессиональной деятельности и не могло быть распространено на всех людей, хотя мне были известны многочисленные случаи такого внутреннего *само–музицирования*, и они требовали какого–то объяснения.

Знал я также, что люди способны не только читать мысли друг друга, но и «слышать»–угадывать никому не слышимую музыку, «звучащую» в голове другого — по крайней мере так случается в некоторых дружных семьях, когда жена, например, вдруг начинает петь буквально ту мелодию, которая в это время неслышно звучала у мужа, «звучала» подчас бессознательно, неким глубоко скрытым фоном их мирной беседы. Но и это, хотя и удивительное явление, всё же объяснимо особой духовной близостью супругов и потому не может быть распространено на всё человечество.

⁷ См., например, монгольский фильм «Ингэн нулимс» («Слёзы верблюдицы», 2003), в котором мать верблюдица отказывается от своего детёныша из–за болезненных родов, и тогда прибегают к помощи музыканта, чтобы тот сыграл для неё обрядовую мелодию *хоос*. По окончании обрядовой игры на *моринхуре* у матери–верблюдицы из глаз катятся слёзы, и она начинает кормить детёныша молоком.

⁸ Земцовский И.И. По следам веснянки из фортепианного концерта П.И. Чайковского: историческая морфология народной песни. Л., 1987.

Тогда я стал задавать соответствующие вопросы друзьям и коллегам, и все признавались в факте своего рода *неслышного музицирования*, постоянного внутреннего *музыкального фона* их ментального существования. А недавнее специальное обращение к интернету окончательно убедило меня в исключительной массовости этого — не побоюсь сказать — феномена внутреннего звучания музыки.

Многие не без удивления и даже некоторой растерянности признаются в том, что та или иная музыка звучит в них практически везде и всегда. Приведу для примера только две цитаты, остановившие моё внимание при просмотре интернетных материалов.

«Внутри каждого человека звучит музыка. Древние считали, что музыка родилась вместе с сотворением мира. Всё в мироздании соткано из звуков. Человек, слушающий музыку, слышит её и ухом, и сердцем, и каждой клеткой своего организма»⁹.

«Музыка — это явление постоянное. Уверен, что у 90 % людей внутри всегда звучит своя музыка, как фон у кинофильма, просто мы не придаём этому большого значения. Но с каждой мелодией что-то неразрывно связано в нашей жизни. Всё происходит на уровне подсознания; занимаясь своими делами, даже не замечаешь, как непроизвольно мурлычешь себе что-то под нос...»¹⁰.

Это мурлыканье, внутреннее пение, может идти даже параллельно внутренней речи, не отменяя её. И это ни в коей мере не мистическое «слышание голосов»¹¹.

⁹ Музыка внутри нас // Газета «Эпок Таймс» от 05.06.2008. Цит. по электронной версии: <http://www.epochtimes.com.ua/ru/health/advice/muz-ka-vnutry-nas-t7365.html>

¹⁰ Маликов А. Цит. по интернетной статье автора: http://www.malikoff.ru/about_3.html

¹¹ Ср. в книге Иосифа Жордания раздел «Why Do Humans Hum?»: *Jordania J. Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi, 2011. P. 130–132. См. там же о «слышании голосов» в связи с так называемым «раздвоением личности» (P. 179). Гипотезы И. Жордания, исключительно новаторские, захватывающе интересные и в большинстве своём убедительные, принципиально относятся ко многим базовым моментам *эволюции Homo Sapiens*, но специальную разработку проблемы музыкального слуха оставляют как бы за скобкой.

Видовое отличие человека — столько же в феномене артикулируемой речи, сколько и в феномене внутренней речи, и в наличии подчас даже двух слоёв *музыкальной внутренней речи* — фона и мелодии, звучащих как бы в разных комнатах. Это происходит почти всегда, когда мы одни, а нередко даже при диалоге. Наш внутренний музыкальный мир *многоголосен* по природе: во всяком случае, он допускает *созвучание*, и в том числе созвучание фона и мелодии.

Отсюда, если не следовать выразительной и далеко идущей метафоре «третьего уха»¹², приходится предположить, что наш слух, и прежде всего слух музыкальный, обладает, видимо, способностью слышать, так сказать, и вовне, и вовнутрь — то есть, как и речь, слух может быть не только «внешним», но и «внутренним». Понятие *внутреннего слуха*, позволяющего, например, *слышать* нотную партитуру при просмотре её глазами, хорошо известно композиторам, дирижёрам и музыковедам, и не о нём сейчас речь. Оказывается, мы все, а не только профессиональные музыканты, можем — своим внутренним слухом — быть *более или менее* внимательны не только к другим, но и к себе: мы можем *прислушиваться* (в том числе и к себе) и — можем *пропустить мимо ушей* (в том числе и себя). Волны нашего внимания то выносят её, эту внутреннюю музыку, на поверхность, то уносят в несознаваемую даль и глубь нашего бытия. А музыка — эта внутренняя «музыкальная речь» — *продолжается в нас* как бы помимо нашей воли — словно она в нас не нуждается.

Таким образом, не оставляет сомнений значимость нашего единения с музыкой — погружения в музыку, утверждающего её существование.

(Земцовский Изалий — Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Общества этномузыкологии, доктор искусствоведения, профессор Калифорнийского университета, Беркли)

¹² Berendt J.–E. The Third Ear, on Listening to the World. New York, 1985 (2nd ed. — 1992).

Гажим И.
(Республика Молдова)

**НЕОБХОДИМАЯ ИНВЕРСИЯ,
ИЛИ О ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ
СЛУШАТЕЛЬСКОГО ФАКТОРА
В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ**

Музыка: слышание — слушание

Мы выступаем за рассмотрение слухового/слушательского фактора в самом широком смысле — как определяющего для музыкального искусства. Считаем необходимым поставить вопрос слуха не в психологическом, физиологическом и т. п. планах (как правило, он именно так рассматривается в соответствующей литературе, в том числе музыковедчески-психологической), а в глубоком и всеобъемлющем общечеловеческом, философско-духовном, культурном, то есть — фундаментальном значении. Потому что только на этом уровне музыка, как известно, проявляет и реализует себя в своём истинном смысле. Не понимать, что музыка есть больше, чем «красивое звучание», чем «психологическое (эмоциональное) состояние» или чем «художественное ремесло», значит не понимать её в глубинном своём предназначении для человека.

Рассмотрение слуха в указанном ракурсе поможет осознать его истинную роль для музыки и для музыкальной культуры в целом, а если строже — для судьбы самой музыки. Ибо *слуховой фактор в музыке есть всё.*

Сейчас ограничимся постановкой проблемы. Предложенный материал охватывает пунктирно такие аспекты, как «феноменология слуха», «философия звука», «философия молчания», «психология музыкального звука (тона)», «психология музыкальной паузы» в контексте идеи о переосмыслении статуса слушательского фактора в музыкальной науке.

Чем актуальна сегодня проблема слуха в музыке? Наша аргументация основывается на двух положениях. Первое — появление нового направления в теории искусства, в том числе — музыкознании, под названием рецептивистика (ниже остановимся на ней). Второе — отсутствие теории слушания музыки наряду с существующими теориями остальных двух видов музыкальной деятельности — сочинения и исполнения, которые вместе образуют то, что принято называть «триединым музыкальным процессом». Но именно в слушателе (вернее, благодаря слушателю) музыка находит своё истинное предназначение, реализует себя, становится тем, чем она является, оправдывая этим своё бытие.

В рамках создания теории слушания музыки необходимо также дать определение понятию «слушатель», в том числе в его общекультурном смысле, так как это понятие остаётся вне поля зрения исследователей-культуроведов и/или музыковедов. Данное упущение совершенно не оправдано. Под слушателем обычно понимают абстрактный, второстепенный для музыкального дела и малосведущий в этой области персонаж, на которого знаток-профессионал смотрит, как правило, свысока. В категорию «слушатель» следует включать не только «не-музыкантов», но также музыкантов, то есть любого человека, который имеет какое-либо отношение к музыке. Ведь создавать музыку, исполнять музыку и слушать музыку — разные вещи. И совершенно не аксиоматичен тот факт, что если умеешь её создавать или исполнять, также умеешь её слушать.

Говоря о необходимости создания теории слушания музыки мы не забываем о том, что этому виду деятельности посвящено множество работ — учебно-методического и аппликативного характера: как научить (в основном, детей) слушать музыку. Но

это ещё не значит, что проблема изучена в её основах. Ею занимаются преимущественно в любительском ракурсе, в условиях общеобразовательной школы, и она совершенно не ставится в специальных (музыкальных) учебных заведениях. Считается ли, что данная способность формируется сама по себе, или, что она не нужна музыканту, или, что это занятие «несерьёзно» для «серьёзного» музыканта? Данные вопросы не риторичны. Они нуждаются в ответе, по крайней мере, в контексте нового направления в искусствоведении — рецептивистики.

О рецептивистике

Т.В. Букина аргументирует необходимость создания в структуре музыкальной науки новой научной отрасли, рецептивистики, занимающейся изучением активной роли аудитории в формировании и функционировании художественного процесса. Речь идёт о новой исследовательской парадигме, которая, по утверждению автора, «может быть определена как стремительная метаморфоза статуса *слушателя* в сфере компетенции музыкальной науки: от абстрактного реципиента, условно существующего за гранью анализируемого текста, — к конкретному, исторически изменчивому персонажу, играющему активную, если не определяющую, роль в культурном производстве»¹. Распространённое заблуждение, утверждает автор, — видение в партитуре аналога музыки. Музыкальное произведение не эквивалентно тексту, оно не может быть свободно от исполнительского, а также от слушательского факторов. «Экспертная оценка сочинения, — продолжает Букина — оказывается невозможной вне соотнесения его с множественными слушательскими картинами мира». Поиски музыкальной науки по данной проблеме, обращает внимание автор, «созвучны исканиям в смежных областях гуманитарного знания, где во второй половине XX века сформировалась традиция *рецептивных исследований*»².

¹ Букина Т.В. Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса // Общество. Среда. Развитие. 2007. № 3. С. 83.

² Там же. С. 86.

Феноменология слуха

Предлагаем начать развитие сформулированной темы с определения природы слуха–слушания: его роли в жизни человека, его специфики, отличия от других форм общения с миром и восприятия мира (главным образом, от глаза–видения — второго важнейшего канала, при помощи которого человек обеспечивает свою жизнедеятельность и реализует себя во всех своих проявлениях: физическом, психологическом, социальном, культурном, художественном, научном, религиозном и т. д.).

...Человек (Адам) пожелал познать. И Бог удовлетворил его желание, «открыв» ему глаза. Что тот обнаружил? Что — «гол». И потянулся за листом... Таким образом, человек приобрёл дар видения — познания «собственными глазами». Но, по известному закону (приобретая одно, теряешь другое), человек лишился другого сокровенного дара — тонкого слуха (метафизического слышания).

Древнеиндийские веды (устная, прямая форма познания) стали более современными Упанишадами (письменная, книжная форма познания — через посредника). Живая звуко–интонация приобрела буквенно–бумажную форму. Речь стала языком. Фольклор стал книгой о фольклоре. Опыт стал знанием. Ведическая гносеология из разных возможных способов познания отдаёт предпочтение способу шабда — слушанию. Именно шабда является самым надёжным, важным и совершенным методом в постижении глубин явлений. Ведические философы говорят, что шабда открывает сферу знаний, недоступных научной методологии. Постепенно древняя слуховая цивилизация совершила радикальный гносеологический поворот — переход (в основном, от древних греков) на путь глаза/света (то есть внешних, видимых форм познания): «свет истины», «свет разума», «взгляд на мир» «мировоззрение», «просвещение–просветительство», «выводить на свет», «точка зрения»... До греков идеи носили слышимый характер. Начиная с них, идеи требовалось видеть. Девизом нового мира (мышления — сознания) стало утверждение «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Тайный слух (а, вместе с ним, сокровенный смысл слухового познания) стал совмещаться / смещаться глазом.

Интерес к миру устремился от глубин — к поверхности. Поэтому всё более неспособным стал слышать человек Голос Бытия. Последним выражением этого Голоса осталась Музыка. Слуховой логос — это логос сущностей, глубин, корней, невидимого бытия. Из известных пяти чувств слух и взор являются ведущими, с помощью которых человек познаёт мир. Названные два чувства относятся к двум оппозиционным планам. «Смотреть и видеть, — пишет Г.А. Орлов, — значит воспринимать картину окружающего мира, в которой смотрящий не видит себя самого». «Именно эти аналитические операции, присущие зрению и делающие его столь совершенным инструментом объективного наблюдения, исключают партиципацию, которая становится возможной только тогда, когда дистанция и различие между субъектом и объектом исчезают»³.

Современный язык содержит слово «ясновидение», но в нём нет слова «яснослышание» (исключения составляют словари оккультных наук) — восприятие звуков (вибраций) вне физического уха, на уровне гиперфизического сознания — это сакральное чувство, потерялось. Возросла со временем важность визуальных способностей в ущерб тонким, слуховым. Человека всё больше стала привлекать «видимость», «театральность», «шоу». Ухо — это орган, формирующий человеческое сознание. Глаз схватывает горизонтально–плоскостный (моносемантический) план, ухо же — вертикально–объёмный, (полисемантический). Зрительному восприятию, чтобы охватить больше, нужен «третий глаз». Глаз воспринимает / показывает нам части мира, его фрагменты — «переднюю» часть, «заднюю» часть. Для слуха–музыки не существуют задних / передних частей–фрагментов. Она схватывает Целое.

Философия звука

Звук, как один из фундаментальных элементов бытия, не может не иметь своей философии, хотя пока такая дисциплина не существует, по крайней мере, в европейской культуре. Данный пробел частично преодолён эзотерическими науками,

³ Орлов Г.А. Древо музыки. С. 259.

в то время как позитивистская наука проявляет в этом вопросе явную индифферентность.

При адаптации звука к человеческой жизни возникает своеобразная темпоральная герменевтика, особая звуковая философия — восприятие жизни в таких категориях, как появление (рождение), движение, развитие, переход в другое состояние, исчезновение, перерождение... Благодаря тому обстоятельству, что звук развёртывается во времени, приобретает особый смысл понятие «форма» в музыке. «Форма–структура», в принципе, относится к пространственности, к тому, что может быть зафиксировано и воспринято глазом. Музыка же это несвойственно, как уже говорили, так как звук невозможно фиксировать (тем более — воспринимать глазом). Живое звучание музыки «разрывает» форму, полностью её эмансипирует, абстрагирует от этого понятия. Поэтому «форма» в музыке — условное понятие (заимствованное из пространственных искусств / явлений), как и «образ». Отсюда приходится уточнять, что музыкальную форму следует рассматривать в двух аспектах: как форму–схему (условно) и как форму–процесс (реально). Тот же условный статус имеет большинство понятий, составляющих музыкальную терминологию: образ, драматургия, высота звука, размер, низкий–высокий регистр, синтаксис, фраза, предложение, динамика, функция, язык, речь и т. д.

Философия молчания

Полноценное философское рассмотрение категории звука невозможно без обращения к его источнику — тишине–молчанию. Тишина–молчание — это негатив звука. Из негатива можно сделать неисчислимое количество фотографий: из тишины–молчания можно создать множество звуков. Отсутствие звука — особый, subtilный опыт. Звук направляет сознание к общению с другими, молчание–тишина направляет сознание к общению с глубинами внутреннего «я».

Итак, звук и тишина–молчание, как источник звука, имеют свою философию. Глубокая внутренняя жизнь, интенсивное переживание бытия, восхождение по ступеням духовного совершенства невозможны вне звука — фундаментального измерения

всего, что существует как вне человека, так и внутри его. Более того, звук предстаёт здесь наивысшим способом измерения, благодаря его гармонически–космическим свойствам. А источник звука, тишина–молчание, ведёт прямо и неизбежно к тому, что называется «вслушивание–слушание» и «слышание».

Психология музыкального тона

Утверждение о том, что материалом музыки является звук, нуждается в уточнении, так как речь идёт не о звуке вообще, а об особом звуке, со специфическими качествами. Это — тон. Данные качества — не физического характера. Хотя в них и присутствует физический элемент, но не он определяет «музыкальность» музыки. Когда речь идёт о музыке, физические качества тона «снимаются» до полного абстрагирования, до «исчезновения». На первый план выдвигаются, становясь не только доминирующими, но и определяющими, «человеческие» качества тона — его психологичность и философичность. Г.А. Орлов замечает: «Между звуком и тоном необходимо провести чёткое различие. Первый — материальный феномен... второй же — феномен психический... Звуки — музыкальные и иные — можно исследовать объективно при помощи физической аппаратуры, измерять и описывать их точные количественные параметры. Тона же и тоновые сочетания могут наблюдаться и оцениваться лишь интроспективно...»⁴.

Тон — энергия–состояние (внутреннее). Тон создаётся человеком, таким образом, он «очеловечен», обладает такими качествами, как эмоциональная теплота, душевность. О том, что тон воспринимается именно в «человеческих» категориях, говорят определения, применяемые для его характеристики: «высота», «окраска», «тяготение / гравитация» и т. д., которые носят в данном случае метафорический характер.

Психология музыкальной паузы

Утверждение о том, что тон есть материя музыки, также нуждается в уточнении. Музыка состоит не только из звуков,

⁴ Орлов Г.А. Древо музыки. С. 286–287.

но также из отсутствия звуков — пауз. Всегда ли при анализе—изучении музыки учитывается этот факт? Обычно паузы остаются вне предмета интереса исследователя. Теория музыки описывает всевозможные и многочисленные отношения, которые образуются между звуками, и на этой основе строится вся наука о музыке со всеми её понятиями: интервал, аккорд, ритм и т. д. Но отношения, которые возникают в музыкальной ткани ввиду наличия пауз, обычно не берутся в расчёт. Однако эти незамеченные отношения немаловажны. Простой пример: смысловое отношение между двумя звуками, не разделёнными паузой — одно, а разделёнными паузой — другое. Музыкальные звуки — живые элементы, а не мёртвые точки на бумаге. В момент паузы музыка не прекращается. Звука нет — а музыка есть! Семантически пауза—молчание — на лат. *silenda, silentium* — означает: 1) о чём следует молчать; 2) что необходимо держать в тайне; 3) молчать о чём—то; 4) тишина (внутренняя, внешняя); 5) тайна. Какой из перечисленных смыслов молчания заимствуют паузы в том или ином произведении?

Размышление над ролью паузы в музыке приводит к целому ряду вопросов: что есть пауза относительно звука? Она — отрицание (нейтрализация) звука или его продолжение? Эти два элемента находятся в отношениях антагонизма? мирной оппозиции? единства? Они самостоятельны или взаимообусловлены? Существуют ли правила использования пауз в сочинении музыки? Учитываются ли они исполнителем при формировании образа произведения? Учитываются ли они слушателем при восприятии музыки? Если да, то как это происходит? А если не учитываются, то почему? Вопросы и в этом случае не риторичны и не наивны, как казалось бы.

Пауза не только участвует технически в образовании ритма произведения, но также играет важную роль в создании внутренней его динамики, всей драматургии. В этом плане она может выполнять, в иных случаях, более важную роль, чем сами звуки.

Услышать и, соответственно, исследовать не только звуки—звучание, но также паузы и их содержание — важная проблема в музыкальной науке и в музыкальном обучении, ибо паузы в музыке — полноценные события, как сами звуки и их сочетания.

Вывод

Вышеизложенное свидетельствует о том, что слуховому / слушательскому фактору следует придать соответствующий статус в музыкальной науке. Логика размышления и аргументы говорят о необходимости создания теории слушания музыки. В связи с этим считаем необходимым предложение нового направления в музыкальной науке — слухового музыковедения (наряду с традиционным — визуальным).

Конечно, реализовать данный подход, разработать соответствующие методы исследования будет не просто — возникает новая, мало поддающаяся теоретической рефлексии область: предмет исследования здесь — не объект (музыка в её формально-текстовом аспекте), но отношение объект-субъект. Однако в столь же сложном положении оказалась в своё время физика при открытии нового мира — квантового, где классическая методология перестала действовать. Тем не менее, физики нашли и продолжают находить адекватные методы, не пасуя перед «загадочной» квантовой реальностью (где, кстати, тоже отношение объект-субъект является определяющим). Новую научную парадигму, принятую вслед за физикой и другими науками, необходимо применить и в музыковедении, ибо оно не может отстраниться от магистрального пути развития научного знания. Тем более, что характер этой парадигмы близок природе самой музыки.

Слуховой подход к изучению музыки должен охватить все возможные уровни и аспекты общения «человек — музыкальный звук» и, соответственно, «человек — музыка»: общекультурный, философский, музыковедческий, психологический, воспитательно-педагогический, методико-технологический и пр.⁵

(Гажим Иоанн — сотрудник института «Musicosophia» (Германия), доктор педагогических наук, профессор, ректор Бельцкого государственного университета им. А. Руссо, член Союза композиторов и музыковедов Молдовы)

⁵ См.: *Gajim I.*: 1) Omul în fața muzicii [Человек и музыка: лицом к лицу]. Bălți, 2002; 2) Muzica și Filosofia. Chișinău, 2009.

Дымникова М.
(Польша)

НЕЙРОПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

Понятие межполушарной функциональной асимметрии

Межполушарная асимметрия является фундаментальной закономерностью организации психических процессов в мозговых функциях человека, в том числе познавательных. Изучением нейропсихологических мозговых основ высших психических функций занимается научное направление нейропсихологии нормы. Оно изучает межполушарное взаимодействие в норме и связи латеральных¹ признаков с особенностями каждого индивидуума. В рамках этого научного направления введено понятие «профиля латеральной организации» мозга в норме, которое также относится к процессу восприятия атрибутов музыки по форме дихотомии в функционировании полушарий головного мозга².

Функциональная асимметрия касается специфичности полушарий, то есть вклада каждого полушария в любую психическую функцию, обуславливая их концептуальность различий

¹ Латеральный (лат. *lateralis*, от *latus* — бок) — термин в анатомии, указывающий на расположение какой либо части тела организма в стороне от его срединной (медианной) плоскости.

² Хомская Е.Д., Ефимова И.В., Будыка Е.В., Ениколопова Е.В. Нейропсихология индивидуальных различий: Учебное пособие. М., 2011.

в межполушарном взаимодействии в мозговой организации психических процессов. Это касается также специфики переработки информации и мозговой организации функций, присущей правому и левому полушариям головного мозга, которая определяется интегральными полушарными факторами. Согласно данным Kosslyn, основа межполушарной функциональной дихотомии лежит не в характере самой информации, а в принципах её организации³.

Полезность и актуальность исследования особенностей функциональной асимметрии мозга имеет применение в дифференциальной психофизиологии в плане решения задач, связанных с развитием и коррекцией когнитивных функций. Изучение нормы и связи индивидуально–психологических особенностей с функциональной асимметрией мозга имеет применение в нейропсихологии индивидуальных различий.

Дифференциация восприятия речевых и музыкальных стимулов обусловлена предметной ориентированной латерализацией асимметрии восприятия музыки. Нейропсихологические исследования Zatorre, Belin и Penhune выявили, что левое полушарие преимущественно в обработке речевых стимулов, а правое полушарие преимущественно в обработке музыкальных стимулов⁴. Слуховая область мозга называемая «planum temporale», анатомически локализованная в верхнем заднем конце височной доли, лежит в основе этой функциональной асимметрии. Это вид функциональной асимметрии восприятия музыки возможен для диагностики методом дихотического прослушивания, основанного на одновременном предъявлении различных звуковых стимулов в правое и в левое ухо.

Исследования Zatorre, Dalla Bella и Peretz выявили, что для музыкальных функций восприятия музыки правое полушарие преимущественно в обработке высотных атрибутов музыки, а левое полушарие преимущественно в обработке ритмических

³ Kosslyn S.M. Seeing and imagining in the cerebral hemispheres: a computational approach // Psychological Review, 1987, April, vol. 94 (2), p. 148–175.

⁴ Zatorre R.J., Belin P., Penhune V.B. Structure and function of auditory cortex: music and speech // Trends in Cognitive Sciences, 2002, January, vol. 6 (1), p. 37–46.

атрибутов музыки⁵. Таким образом, функциональная межполушарная асимметрия восприятия музыки касается специфичности полушарий в слуховой обработке музыкальной информации базовых факторов музыки (высоты, ритма).

На начальных стадиях слуховой обработки музыкального материала правая слуховая кора участвует в обработке тембра и высоты тона, включая распознавание интервалов — расстояния между двумя тонами, а левая слуховая кора задействована в анализе временных параметров музыкального материала — ритма, метра и темпа. Здесь также проявляется взаимно-конкурентная организация группировки музыкального материала по высотному и ритмическому параметрам, в формировании видов слуховых представлений запоминаемой мелодии.

Пациенты с повреждением левой височной доли демонстрируют правильное восприятие музыкальной высоты при одновременном нарушении восприятия музыкального ритма, а пациенты с повреждением правой височной доли демонстрируют правильное восприятие музыкального ритма при одновременном нарушении восприятия музыкальной высоты.

Понятие рабочей музыкальной памяти

Рабочая память (в общем виде) является сложным познавательным процессом и высшей мозговой функцией на базе основных познавательных процессов — восприятия и внимания, данных каждому человеку от природы и поддающихся закономерностям формирования в онтогенезе познавательных процессов. Она была определена Baddeley и Hitch в 1974 году как часть долговременной памяти, содержащая информацию, которая находится в активной обработке⁶.

⁵ *Dalla Bella S., Peretz I.* Music agnosias: selective impairments of music recognition after brain damage // *Journal of New Music Research*, 1999, September, vol. 28 (3), p. 209–216; *Zatorre R.J.* Neural specializations for tonal processing // *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2001, vol. 930, p. 193–210.

⁶ *Baddeley A.D., Hitch G.J.* Working Memory // *The Psychology of Learning and Motivation: advances in Research and Theory*. New York, 1974, p. 47–90.

В основе рабочей музыкальной памяти лежит запоминание, хранение, узнавание и воспроизведение музыкальной информации. Первичная музыкальная память является врождённой способностью, характеризуется слуховым запоминанием, узнаванием и исполнением музыки без нот. Музыкальная информация может рассматриваться как абстрактный материал с математической структурной организацией. Восприятие музыкального материала происходит с помощью музыкального слуха с закреплением слуховых представлений в музыкальной памяти. Основой музыки являются высота, гармония и ритм, а психофизиологическая природа музыкального слуха проявляется изначально в чувствительности к восприятию отдельных базовых физических, а также математических характеристик музыкальных звуков — высоты, длительности, тембра и громкости⁷.

Музыкальная память по классификации российского музыкального психолога Цагарелли разделяется на следующие виды памяти: произвольную и произвольную; кратковременную, оперативную (рабочую) и долговременную; эмоциональную; логическую и образную. Она также является ключевой для эффективного развития и совершенствования музыкального исполнительства, поскольку игра на память всегда является более совершенной и свободной артистически, чем игра по нотам. В то же время структурная обработка музыки связана с рабочей и кратковременной памятью⁸.

В зарубежной когнитивной психологии музыки восприятие элементов музыки классифицировано как процесс, входящий в структуру музыкального интеллекта как отдельного независимого вида интеллекта, по определению Gardner, — автора классической теории множественного интеллекта опубликованной

⁷ См.: Дымникова М., Черемошкина Л.: 1) Музыкальная память — способность и процесс (2012). Режим электронного доступа: http://www.amp.ru/Dimnikova_Cheremoshkina.html; 2) Музыкальная память в структуре музыкальных способностей // Материалы V Съезда Российского психологического общества. Москва, 14–18 февраля 2012 г.: В 3 т. Т. 1. М., 2012. С. 369–370.

⁸ Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Учебное пособие. СПб., 2008.

в 1983 году⁹. В его теории музыкальная способность была приравнена к музыкальному интеллекту. Он установил, что музыка заслуживает того, чтобы рассматриваться в качестве автономной интеллектуальной сферы. По его определению, главными составляющими компонентами (атрибутами) музыки являются высота музыкальных звуков и ритм, образующие мелодию, то есть звуки, издаваемые на определённой высотной частоте, сгруппированные по высотно–временной системе. А основным фактором музыки является тембр, как качественная характеристика музыкального тона. Он также предположил, что музыкальный и математический интеллект, как отдельные независимые виды интеллекта, могут использовать общие мыслительные процессы, в связи с наличием элемента математического языка в структуре музыки, где учтены механизмы, ответственные за восприятие количественных параметров музыкального звука (высоты и ритма) и качественного параметра музыкального звука (тембра)¹⁰. Тем самым музыкальный интеллект включает способность воспринимать и оценивать высоту, ритм и тембр музыкального звука.

Слуховая рабочая музыкальная память, таким образом, является видом временной сенсорной памяти, а также когнитивной функцией и составляющей музыкального интеллекта на основе музыкального слуха с его врождённой природой и нормальным распределением в популяции.

Психодиагностические результаты восприятия музыки

Дифференциация параметрической латерализации на базе межполушарной асимметрии и межполушарного взаимодействия в восприятии музыки была исследована психодиагностическим методом билатерального межполушарного прослушивания, основанного на одновременном предъявлении одинаковых звуковых стимулов в правое и левое ухо в форме мелодий.

⁹ Gardner H. *Frames of mind: the theory of multiple intelligences*. New York, 1983. (По–русски: *Гарднер Г. Структура разума: теория множественного интеллекта*: Пер. с англ. М., 2007.)

¹⁰ Gardner H. *Intelligence reframed: multiple intelligences for the 21st century*. New York, 1999.

Мелодия является семантической единицей музыки и структурным конструктором ритмизированных высот, то есть музыкальных тонов организованных в специальном порядке по высоте и во времени, как ряда ладовых (высотных) и ритмически организованных звуков. Восприятие мелодии связано с функцией рабочей памяти, где объём рабочей памяти для музыки, по данным эмпирических исследований Helmbold, Rammsayer, Altenmuller, Baddeley, Hitch, Williamson, не дифференцирован по полу и музыкальной активности (музыканты–немузыканты)¹¹.

Восприятие мелодии, в отличие от восприятия отдельных единиц музыкальных высотных тонов либо музыкальных ритмических паттернов, в связи с продолжительной целостной временной структурой памяти, формирует явление «продолжительности памятного следа». А функциональная асимметрия восприятия музыки как стабильное нейробиологическое состояние слуховой музыкальной памяти, по данным нейробиологических исследований Balaban, Anderson, Wisniewski, Nielsen, Zielinski, Ferguson, Lainhart и Anderson, является врождённой предрасположенностью с незначимыми изменениями на протяжении жизни человека, без дифференциации по факторам пола и музыкальной активности (музыканты–немузыканты)¹².

Эмпирическое исследование этого вида асимметрии было проведено по пути психометрического конструктора одновременного измерения двух переменных, высотного и ритмического, восприятия музыки — мелодии как высотно–ритмической структуры. Исползованные мелодии имели по 6 тактов и дли-

¹¹ Helmbold N., Rammsayer T., Altenmuller E. Differences in primary mental abilities between musicians and non-musicians // *Journal of Individual Differences*, 2005, January, vol. 26 (2), p. 74–85; Baddeley A.D., Hitch G.J., Williamson V.J. Musicians and non-musicians short-term memory for verbal and musical sequences: comparing phonological similarity and pitch proximity // *Memory and Cognition*, 2010, March, vol. 38 (2), p. 163–175.

¹² Balaban M.T., Anderson L.M., Wisniewski A.B. Later asymmetries in infant melody perception // *Developmental Psychology*, 1998, January, vol. 34 (1), p. 39–48; Nielsen J.A., Zielinski B.A., Ferguson M.A., Lainhart J.E., Anderson J.S. An Evaluation of the Left-Brain vs. Right-Brain Hypothesis with Resting State Functional Connectivity Magnetic Resonance Imaging. 2013. *PLOS ONE* 8(8): e71275.

тельность звучания — от 9 до 12,5 секунд — входящую в объём рабочей памяти для музыки в естественном, произвольном запоминании слуховой музыкальной информации.

Эмпирическая верификация объёма непосредственного произвольного запоминания для рабочей памяти, для фокуса внимания, выявлена в экспериментальных исследованиях Cowan на уровне 3–4 элементов зрительной либо слуховой модальности¹³. Этот размер определяет верное и полное воспроизведение после одноразового предъявления запоминаемого материала, в пределах фокуса внимания, не поддающегося забыванию в рамках эффектов интерференции (эффектов края — начала и конца).

Одновременно нейропсихологические исследования Szelag, Wittmann и Poppel восприятия времени и временной обработки информации выявили временную длину слуховой стимульной информации, которая в процессе обработки мозговой корой интегрируется в структурные временные слуховые информационные единицы воспринятого материала, с продолжительностью и интегрирующим интервалом, не превышающим три секунды¹⁴.

Эмпирические показатели онтогенеза рабочей памяти, по данным исследований Cowan, Nugent, Elliot, Ponomarev, Sauls

¹³ См.: Cowan N.: 1) Visual and auditory working memory capacity // Trends in Cognitive Sciences. Vol. 2, Issue 3, 1, 1998, March, p. 77; 2) The magical number 4 in short-term memory: a reconsideration of mental storage capacity // Behavioral and Brain Sciences, 2001, February, 24 (1), p. 87–185; 3) Working memory capacity. Essays in Cognitive Psychology. New York, 2005.

¹⁴ Szelag E. Temporal integration of the brain as studied with the metronome paradigm // Time, temporality, now, part. II. Experiencing Time and Concepts of Time in an Interdisciplinary Perspective. Copyright Springer-Verlag Berlin Heidelberg. 1997, p. 121–131; Wittmann M.: 1) Time perception and temporal processing levels of the brain // Chronobiology International, 1999, January, vol. 16 (1), p.17–32; 2) The inner sense of time: how the brain creates a representation of duration // Nature Reviews Neuroscience, 2013, March, vol. 14 (3), p. 217–223; Wittmann M., Poppel E. Temporal mechanisms of the brain as fundamentals of communication — with special reference to music perception and performance // Musicae Scientiae, 1999, December, vol. 3 (1), p. 13–28.

и Alloway свидетельствуют об оптимальной зрелости этой характеристики в биологическом возрасте 12 лет¹⁵. Зато онтогенез оптимальной зрелости музыкального слуха, по данным эмпирических исследований Gordon, наступает в возрасте 9 лет¹⁶.

Все вышеуказанные направления требуют будущих детальных научных исследований нейропсихологических особенностей восприятия музыки.

(Дымникова Мария — музыкальный психолог, Варшава)

¹⁵ Cowan N., Nugent L.D., Elliot E.M., Ponomarev I., Sauls J.S. The role of attention in the development of short-term memory: age differences in the verbal span of apprehension // *Child Development*, 1999, September–October, vol. 70 (5), p. 1082–1097; Cowan N., Alloway T.P. The development of working memory // *Development of Memory in Childhood*, 2nd ed. Hove, England, 2008, p. 303–342.

¹⁶ См.: Cutietta R.A. Edwin Gordon's Impact on the Field of Music Aptitude // *Philosophy in Music Education*, vol. II, 1991, NN 1–2, p. 73–77.

Тайманов Р.Е.,
Сапожникова К.В.
(Россия)

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ. ВОЗМОЖНОСТИ ИЗМЕРЕНИЯ

Самый большой секрет музыки заключается в том,
что никто не знает, как она воздействует на наш мозг.

Д. Пог, С. Спек

Введение

В последние годы стали активнее проводиться научные исследования эмоций, возникающих у человека при восприятии эмоционально окрашенных произведений искусства, в частности, музыки. Эти исследования могут иметь решающее значение для развития музыкальной психологии и музыкальной терапии¹. На взгляд авторов, обозначенным изысканиям должна предшествовать разработка метода измерения эмоций.

1. Элементарные сигналы–стимулы

Измерение эмоций, вызываемых музыкой и другими акустическими воздействиями, должно опираться на определение физических величин, несущих информацию об этих эмоциях. Авторами выдвинута следующая гипотеза о фор-

¹ См., напр.: *Кэмпбелл Д.Дж.* Эффект Моцарта: Пер. с англ. Минск, 1999; *Иванченко Г.В.* Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М., 2001.

мировании эмоциональной восприимчивости, позволяющая выделить эти величины.

В процессе эволюции живых организмов у них возникла потребность получать сигналы, предупреждающие о приближении стихийных бедствий (цунами, извержений подводных вулканов и т. п.), врага, а также «еды» или самца (самки). Для живых существ в воде такие сигналы могли восприниматься непосредственно лишь через осязание. Осязание позволяет различать сигналы только достаточно низких частот.

Низкочастотные колебания среды, характеризующиеся определённой интенсивностью (амплитудой) и частотой — элементарный сигнал-стимул, несущий простейшую эмоцию. Способность к восприятию таких сигналов обеспечивала выживание и поэтому была генетически закреплена.

Выходу рептилий из воды на сушу сопутствовало резкое падение плотности окружающей среды. В новых условиях требовалось сохранить и развить способность к восприятию жизненно важных сигналов. В процессе эволюции у потомков первых рептилий появился слуховой аппарат, позволивший воспринимать колебания воздуха в широком диапазоне частот — акустические воздействия. Информативные колебания среды стали восприниматься как телом, так и на слух. Размеры уха связаны с частотой слышимых (звуковых) колебаний воздуха. Эти размеры не могут быть настолько велики, чтобы воспринимать несколько колебаний в секунду (Гц). Человек, например, слышит колебания воздуха (звуки) в диапазоне, приблизительно, от 16 до 20 000 Гц, а информативные колебания, упомянутые выше, перекрывают область инфразвуковых колебаний и захватывают нижнюю часть звуковой области (далее весь этот диапазон именуется ИД). Однако колебания воздуха с частотой, превышающей границы ИД, нередко модулированы колебаниями ИД, связанными с опасностью для выживания вида.

В соответствии с гипотезой авторов, способность воспринимать жизненно важную информацию, содержащуюся в колебаниях ИД, была реализована в ходе эволюции путём возникновения в системе «ухо — мозг» нелинейного преобразования воспринятых ухом звуков: уровень преобразованного сигнала

на выходе стал нелинейно зависеть от уровня сигнала на входе системы.

Именно нелинейность преобразования сигналов в системе «ухо — мозг» позволяет выделить из слышимых звуков эмоционально значимые колебания ИД, отсутствующие в спектре входных воздействий. Формирование в ходе эволюции социума живых существ привело к повышению жизнеспособности вида. Но функционирование социума связано:

- с большей дифференциацией опасностей и, соответственно, с более развитой эмоциональной реакцией;
- с потребностью передачи эмоции на большие расстояния.

Развитие эмоций осуществлялось путём придания эмоциональной значимости определённым группам элементарных эмоциональных сигналов-стимулов — эмоциональным образам. Передача эмоций на расстояние потребовала дальнейшего расширения звукового диапазона для приёма и передачи эмоциональных сигналов-стимулов и образов с учётом того факта, что с увеличением частоты звуков уменьшается их затухание в среде. Кроманьонец в отличие от неандертальца выжил, потому что обогатил содержание используемых колебаний звукового диапазона — возникло пение, а затем и интонированная речь.

Таким образом, согласно изложенной гипотезе, восприятие музыки и интонированной речи обусловлено эволюционной необходимостью, закреплено генетически как реакция живых существ на колебания ИД, причём структура эмоций напоминает структуру речи².

С учётом сказанного, основная проблема измерения эмоций, содержащихся в музыке и иных акустических воздействиях, сводится на первом этапе — к определению элементарных сигнала-

² См.: Тайманов Р.Е., Сапожникова К.В.: 1) Биофизические предпосылки создания измерительной модели восприятия структурных элементов музыки // Теория, методы и средства измерений, контроля и диагностики: Материалы II международной научно-практической конференции 21 сентября 2001 года, Новочеркасск: В 4 ч. Ч. 2. Новочеркасск, 2001. С. 58–65; 2) Измерение ожидаемого эмоционального воздействия музыки // Датчики и системы. 2007. № 6. С. 59–66; 3) Язык музыки и звуков природы доступен расшифровке // Теория информации и искусствоведение. М., 2008. С. 162–180.

лов–стимулов и их содержания, а также характеризующих их параметров, а далее — к определению содержания эмоциональных образов.

2. Аналитическая проверка гипотезы

В результате нелинейного преобразования колебаний с частотами, соответствующими опорным элементам музыкальных тональностей — тоническим трезвучиям и терциям в мажорных и минорных тональностях равномерно–темперированного и Пифагорейского строя (РТС и ПС), были получены частоты колебаний ИД с максимальным уровнем.

Первые результаты аналитической проверки могут быть сформулированы следующим образом.

1. Для мажора характерен значительно больший уровень инфразвуковых колебаний, чем для минора. Это отличие снижается:

- с уменьшением уровня громкости.
- с приближением к краям диапазона, причём в нижней части диапазона музыка приобретает «мажорный» оттенок, а в верхней — «минорный».

2. Для различных тональностей ПС (в отличие от РТС) на выходе системы «ухо–мозг» частоты инфразвуковых колебаний существенно отличаются, что влияет на эмоциональную окраску тональности. При восприятии РТС в мозгу происходит коррекция частот воспринимаемых колебаний, усиливающая эмоциональную окраску, что соответствует зонной теории слуха³.

3. Идентификация слушателями мажорных и минорных трезвучий при последовательном воспроизведении звуков может быть объяснена инерционностью системы «ухо–мозг», то есть эффектом совместного преобразования непосредственно воспринимаемого звука и звука, услышанного чуть ранее, например, за секунду до того.

4. Тембр, ритм, темп и штрихи играют значительную роль при формировании спектра воспроизводимых акустических колебаний. Это обстоятельство существенно сказывается на

³ См.: Н.А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.

восприятию музыки. В частности, танец «Яблочко», написанный в минорной тональности, воспринимается как мажорный вследствие характерного staccato при исполнении.

Привлечение дополнительной информации дало возможность продолжить анализ.

Известно, что активизация биоритмов связана с состоянием человека. Основные данные обобщены в табл. 1. Приведённые в таблице сведения требуют дополнительных исследований, например, в части различия в состоянии при переходе от одной границы диапазона активированного биоритма к другой, уточнения границ частот биоритмов и т. д. Тем не менее, эта информация даёт основание предположить, что простейшие сигналы–стимулы активизируют определённые биоритмы, и именно этот процесс рождает соответствующие эмоции.

Из теории колебаний известно, что наибольшее воздействие на интенсивность колебаний происходит при близости частот активируемого и активизирующего процессов. Отсюда к предшествующим выводам можно добавить следующий.

5. Закрепление в генетической памяти живых существ определённой связи эмоционального отклика с частотой колебаний ИД реализовано, по–видимому, в форме близости частот этих сигналов к частотам биоритмов.

Таблица 1.
Связь активированных биоритмов с состоянием бодрствующего человека

Биоритм	Диапазон частот, Гц	Состояние
Дельта–ритм	0,1 – 4,0	Заинтересованность в чём–то, некоторые формы стресса, усиление выделения гормонов, способствующих восстановлению сил
Тета–ритм	4,0 – 8,0	Появление ярких образов, воспоминаний, неожиданных ассоциаций
Альфа–ритм	8,0 – 12,0	Улучшение восприимчивости, резкое возрастание мышечной активности
Бета–ритм	12,0 – 30,0	Повышение внимания, умственное напряжение, эмоциональное возбуждение

По данным исследований колокольного звона в его спектре содержатся не только колебания основной частоты и её гармоники, но и компоненты с частотой, близкой, но не кратной основной. Это обстоятельство позволяет добавить вывод.

6. Повышенная выразительность звучания колокола обусловлена формированием интенсивных компонентов ИД в системе «ухо–мозг».

Встречаются утверждения, что мажорная музыка способствует росту растений. Развиваемая авторами гипотеза позволяет объяснить и этот эффект.

7. При соответствующем акустическом воздействии на растения в них возникает вибрация в ИД, способствующая лучшему прохождению соков.

3. Формирование простейшего эмоционального образа из сигналов–стимулов в академической (классической) музыке

Как известно, последовательность аккордов родственных тональностей (по ступеням I–IV–V) в значительной степени определяет эмоциональную окраску произведений, написанных в соответствующих тональностях.

Для проверки справедливости выдвинутой авторами гипотезы о структуре эмоциональных образов было проведено дополнительное исследование. За основу были взяты статистически устойчивые эмоциональные оценки (СУЭО) фрагментов музыкальных произведений, написанных в различных тональностях.

Эти оценки были сопоставлены с результатами расшифровки соответствующих эмоциональных образов по данным об активизации биоритмов, порождаемой сигналами–стимулами при последовательном воспроизведении аккордов по ступеням I–IV–V. В табл. 2 приведены некоторые результаты сравнения.

Следует подчеркнуть, что передаваемые в музыке основные эмоции, такие, как страх, гнев, удовольствие и некоторые другие, воспринимаются слушателем на подсознательном уровне (независимо от культурной традиции и уровня цивилизован-

ности). Более сложные эмоции воспринимаются с участием сознания, а, следовательно, их восприятие в большей мере зависит от национальных и культурных особенностей. Это обстоятельство необходимо учитывать при подготовке методик музыкальной терапии.

Таблица 2.
Примеры эмоционального содержания
простейших образов

Тональность	Настроение по СУЭО	Настроение по результатам анализа биоритмов
Фа–диез мажор Э. Григ «Весной»	Созерцательность	Воспоминания и ассоциации на фоне глубокого горя
Си–бемоль мажор Ф. Шуберт «Аве Мария»	Энергия, торжество с переходом в покой и гармонию	Ряд радующих ассоциаций или воспоминаний
Ля мажор Э. Григ «Норвежский танец»	Радость	Яркие ассоциации, сопровождаемые желанием усиления мышечной активности
ля–бемоль минор Ф. Шуберт «Баркарола» (эпизод)	Отрешённость	Туманные воспоминания (уровень ИД компонентов низок, но для минора наивысший)
си–бемоль минор Ф. Шопен Соната № 2, ч. 3 (Похоронный марш)	Переход от скорбного бесчувствия к трагизму	Ощущение трагизма после туманных воспоминаний (уровень компонентов ИД наинизший)

Тональность	Настроение по СУЭО	Настроение по результатам анализа биоритмов
ми минор Ж. Массне «Элегия»	Светлая печаль, мечтательность	Хорошо согласуется с СУЭО
до-диез минор Л. Бетховен Соната № 14, («Лунная»), ч. 1	Переход от грёзы к отрешённости и скорби	Хорошо согласуется с СУЭО

(Тайманов Рюальд Евгеньевич — руководитель лаборатории Всероссийского научно-исследовательского института метрологии им. Д.И. Менделеева, Санкт-Петербург; Сапожникова Ксения Всеволодовна — заместитель руководителя лаборатории Всероссийского научно-исследовательского института метрологии им. Д.И. Менделеева, Санкт-Петербург)

**Косенко В.Л.,
Откидач Е.В.,
Александрова Е.Н.
(Россия)**

ВОЗДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ НА БИОФИЗИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ОРГАНИЗМА ЧЕЛОВЕКА

Человек живёт в потоках энергоинформационных полей, пронизывающих его и воздействующих на его психическое и физическое состояния. С одной стороны, это потоки внешних полей со стороны окружающей человека среды с довольно широким спектром электромагнитных волн от инфранизких и радиочастот до сверхвысоких частот и космических излучений. С другой стороны, сам человек является источником, генерирующим вокруг себя сложное интегральное поле (биополе), включающее в себя магнитные и электрические составляющие электромагнитных полей различных видов излучений (инфракрасного, теплового, оптического, акустического и др.). Кроме того, человек излучает поля неизвестные ещё современной науке, возникающие в результате психофизиологической деятельности человека. Взаимодействия интегрального поля человека с потоками внешних полей обеспечивают биологические процессы в организме, информационные взаимоотношения человека со средой. Происходит энергоинформационный обмен человека с окружающей средой, от которого зависит состояние его жизнедеятельности и состояние его здоровья в целом.

Вопрос контроля и оценки состояния организма человека в результате взаимодействия его с окружающей средой представляется весьма сложным, тем более что со стороны окружающей среды человека оказывают воздействие, как правило, не один какой-либо фактор, а несколько факторов, действующих на все анализаторы человека одновременно. Поэтому необходимо рассматривать состояние организма по обобщённой характеристике, учитывающей состояние организма при воздействии внешних факторов. В качестве такой характеристики можно взять психофизиологические реакции организма на внешние воздействия. Исследуем под этим углом зрения воздействие музыки на человеческий организм.

В настоящее время весьма актуальны вопросы, связанные с психофизиологическими процессами (ПФП), происходящими в организме человека под воздействием музыки, однако, в виду их сложности, до сих пор они не изучены, и для многих остаются загадкой.

Особый интерес представляет рассмотрение этих вопросов с точки зрения новых энергоинформационных подходов к изучению ПФП.

Организм человека — сложная динамическая саморегулирующаяся и самоорганизующаяся система, где ПФП не должны рассматриваться без учёта энергоинформационных обменных процессов (ЭНИОП), которые в основном и формируют эту целостную интегративную систему. Возникнув как неотъемлемый компонент живого, энергоинформационный обмен эволюционировал как ведущая сущность жизнедеятельности на всех этапах развития живых систем, сформировав в конечном счёте у человека информационные функциональные системы мозга, определяющие его психическую деятельность¹.

Ввиду субъективности большинства существующих многочисленных методик по оценке ПФП в организме человека, которые могут привести к сомнительным выводам, в представленной работе приводятся объективные данные, полученные на основе измерений основных биофизических параметров с помощью

¹ См.: Энергоинформационные поля функциональных систем. М., 2001.

разработанного в Новгородском государственном университете им. Ярослава Мудрого прибора — анализатора энергетических каналов (АСЭНК). Прибор используется как индикатор состояния системы «человек — среда», отражая ПФП и психоэмоциональное состояние организма человека. Одним из основных достоинств этого прибора является то, что, благодаря схемному решению и специальным устройствам в блоке измерительного преобразователя, он не оказывает воздействия на биологически активные точки (БАТ) организма человека в процессе их измерения.

Прибор АСЭНК имеет модификации. Важнейшая из них — АСЭНК–01.

АСЭНК–01 представляет собой программно–аппаратный комплекс со встроенным компьютером, сетевым питанием, позволяющий проводить комплексные замеры по заранее определённой программе, выполнять математическую обработку замеров и выводить результаты измерений и вычислений в виде таблиц и графиков. Индикатором служит электровакуумный монитор, имеется возможность подключения матричного принтера для получения распечаток в виде таблиц и графиков.

Измерительный преобразователь выполнен на аналоговых и цифровых интегральных микросхемах. Он состоит из следующих функциональных узлов: источника тока, прецизионного выпрямителя, задающего генератора, входного усилителя, интегратора, цифро–аналогового преобразователя и компаратора.

АСЭНК–01 имеет возможность обработки результатов измерений с помощью встроенного компьютера, распечатки результатов измерений и расчётов на принтере, а также возможность связи с другими компьютерами для получения сложных информационно–измерительных систем. В устройстве предусмотрена возможность использования бытового телевизора в качестве индикаторно–отображающего средства.

Шуп–датчик анализатора состоит из двух электродов: активного и пассивного. Активный электрод служит для поиска и замера параметров БАТ, а также для организации интерактивного режима работы оператора. Пассивный электрод предназначен для обеспечения хорошего электрического контакта обследуемого пациента с общим проводом измерительной цепи.

Комплекс АСЭНК–01 позволяет получить оценку состояния организма человека, изменяющегося не только при непосредственном воздействии различных факторов со стороны окружающей среды, но и со стороны его внутреннего чувственно–эмоционального переживания. В конечном счёте, с помощью комплекса можно оценить психоэмоциональное состояние человека, зависящее от порога его органической чувствительности и индивидуальных особенностей.

В основу принципа работы АСЭНК–01 положен метод акупунктурной диагностики (с учётом работ Накатани, Фолля, Нечушкина, Маркова), основанный на измерении электрического сопротивления (электропроводности) в симметричных БАТ, которое изменяется в зависимости от внешних раздражителей и внутреннего психоэмоционального состояния организма человека.

Функциональными задачами АСЭНК–01 являются следующие:

- поиск БАТ при помощи щупа–датчика;
- замер электрических параметров БАТ;
- математическая обработка и визуализация полученных результатов.

Оценка состояния организма осуществляется исходя из работы прибора в двух режимах:

1. Режима измерения.
2. Режима слежения.

В режиме измерения производится последовательный опрос 24 БАТ, по которым определяется состояние энергетических каналов организма человека. Для каждой из БАТ на экране видеомонитора выводится наименование энергетического канала и БАТ (Юань–точка соответствующего канала), а также цифровое значение замера.

Режим слежения предназначен для продолжительного слежения за изменением энергетических параметров в БАТ при воздействии на человека различных факторов извне или в связи с внутренними переживаниями самого человека. В этом режиме можно определить динамику энергетического состояния, связанную с психофизиологической структурой организма человека в целом.

В качестве примера ниже приведена таблица с результатами измерений сопротивлений и расчётов по 12 точкам Юань, расположенным слева и справа на соответствующих энергетических каналах (меридианах), а также стандартное обозначение этих каналов. Кроме того, в таблице представлены значения сопротивлений энергетических потоков: Инь рук, Ян рук, Инь ног, Ян ног, образующихся в результате интеграции проводимостей энергетических каналов с учётом их направленности: центробежные или центростремительные. Приведённый в таблице коэффициент K выражает отношение значений электрических сопротивлений парных энергетических каналов слева и справа и потоков Инь — Ян. Энергетическая система, включающая в себя эти каналы и потоки, в здоровом организме должна быть сбалансирована, поэтому коэффициент K указывает на имеющийся в этой системе дисбаланс, если $K < 0,7$ и $K > 1,3$.

Таблица

Меридиан	Измеренные и расчётные параметры		K
	слева	справа	
P9	191	210	0,9
G14	267	294	0,9
F42	308	249	1,2
RP3	76	94	0,8
C7	162	175	0,93
IG4	199	234	0,85
V64	93	87	1,0
R3	185	162	1,14
MC7	183	175	1,0
TR4	274	296	0,9
VB40	288	196	1,5
F3	118	128	0,9

Инь рук	177	185	0,96
Инь ног	118	124	0,95
Ян рук	243	271	0,9
Ян ног	201	161	1,25

АСЭНК–01 позволяет выполнять математическую обработку измерений по энергетическим каналам и потокам системы Инь — Ян и выводить результаты в виде диаграмм.

Ещё одна модификация — АСЭНК–11.

АСЭНК–11 — малогабаритное устройство для единичных замеров, с батарейным питанием, для выполнения лабораторных исследований, а также для исследований в поле, лесу и других местах, удалённых от электрических и магнитных полей. В отличие от других модификаций, это устройство не имеет встроенного компьютера, что, с одной стороны, несколько усложняет проведение комплексных замеров, а с другой стороны, не связывает исследователя жёсткой программой работ и позволяет разрабатывать новые алгоритмы.

Следующая модификация — АСЭНК–21.

АСЭНК–21 — аппарат со встроенным компьютером, с батарейным питанием, позволяющий проводить комплексные замеры по заранее определённой программе, выполнять математическую обработку замеров и выводить результаты замеров и вычислений в виде таблиц и графиков на встроенный жидкокристаллический индикатор. Может связываться с IBM–совместимыми компьютерами по последовательному каналу для углублённой обработки замеров.

Наконец, ещё модификация — АСЭНК–31.

АСЭНК–31 — устройство, выполненное в виде модуля, встраиваемого в разъём расширения IBM–совместимых компьютеров. Возможности модуля определяются поставляемым программным обеспечением.

При проведении эксперимента основным параметром, измеряемым АСЭНК (со всеми его модификациями) являлся модуль комплексного энергетического сопротивления какой–либо

системы (или её участка) — *импеданс*². Измерялся импеданс четырёх каналов энергетической системы организма человека: лёгких, печени, сердца, желудка.

Работа проводилась с двумя группами участников в возрасте от 13 до 18 лет: студентами–хореографами — выпускниками колледжа искусств («студенты») и учащимися обычной школы, без специальных навыков в области хореографии («школьники»).

Измерения осуществлялись по схеме: начальное (исходное) состояние — «до» воздействия (действия) и — «после»:

- у школьников и студентов при созерцании, демонстрируемых преподавателем хореографии фрагментов из народных и эстрадных танцев без музыки и под музыку.

- у студентов, исполняющих под музыку народные и эстрадные танцы.

По окончании эксперимента был проведён анализ результатов измерения состояния студентов и школьников, а также опрос самих участников об их ощущениях, возникавших у них в процессе выполнения заданной программы.

Предварительные исследования в области ЭНИОП в системе «человек — окружающая среда» выявили чёткую корреляцию импеданса энергетической системы организма человека с работой его функциональных систем.

Важной особенностью в функциональных системах оказалась динамика (подвижность) нервных связей, формирующихся у человека в процессе его жизнедеятельности и, особенно, при быстром изменении ПФП. Это ярко проявилось в танцах, которые, на основе ритма, объединяют в себе мыслительную и двигательную деятельность, что и явилось предметом наших исследований.

При исследовании, чтобы подчеркнуть различие сочетаемых в танцах мыслительной и двигательной деятельности, были выделены две системы: «музыка — ритм — отражение» (МРО) и «музыка — ритм — движение» (МРД).

Результаты измерений позволили сделать выводы:

² Самойлов В.О. Медицинская биофизика: Учебник. 3–е изд., испр. и доп. СПб., 2013.

1. при воздействии музыки изменяется ПФП и импеданс (Z);
2. наблюдается неадекватность изменения Z в системе МРО у студентов и школьников: резкое снижение Z у студентов и увеличение — у школьников;
3. в большей степени снижается Z после исполнения эстрадного танца.

(Косенко Вера Леонтьевна — кандидат технических наук, доцент кафедры теоретической и математической физики Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого; Откидач Елена Валентиновна — кандидат педагогических наук, директор научной библиотеки Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого; Александрова Елена Николаевна — кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры педагогики Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого)

Стулова Г.П.
(Россия)

РЕЗОНАНСНАЯ ПРИРОДА ВОЗДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ НА ЧЕЛОВЕКА

Для начала отметим, что, воздействуя на человека, музыка, как правило, обходит логические фильтры его сознания и устанавливает прямой контакт с его проникновенными чувствами из глубин памяти, жизненного опыта и воображения. Этот контакт, в свою очередь, вызывает определённые физиологические реакции у человека.

Каждая традиционная культура, включая древнегреческую, так повлиявшую на нашу собственную культуру, рассматривали музыку как неотъемлемую часть научной медицины и искусства исцеления. Даже само наше бытие, наше настроение, состояние души, наши чувства и мысли могут быстро меняться под воздействием музыки.

Учёные, просветители Средневековья и Возрождения знали о роли музыки для понимания законов Вселенной. Среди таких энциклопедистов были врачеватели и доктора. Например, врач Томас Кэмптон, известный своими изысканными лирическими вокальными композициями, во времена царствования Елизаветы I практиковал лечение депрессии и других психических заболеваний с помощью своих песен. В эпоху английского короля Якова I Томас Коган и Ричард Браун также лечили своих пациентов с помощью музыки.

В XVIII веке выдающийся оперный певец Фаринелли лечил испанского короля Филиппа V от хронической болезни исполнением его любимой арии.

Между тем не всякая музыка может использоваться во благо. Она может приносить и вред. Музыкальные звуки сами по себе представляют могущественную силу, но одни могут вызывать удовольствие, эстетическое наслаждение, а другие — раздражать, дезориентировать, калечить и даже убивать.

В недавнем прошлом в наших закрытых научно-исследовательских институтах проводились специальные исследования воздействия различных звуковых волн на организм человека с целью создания звукового оружия массового уничтожения.

Дело в том, что каждый орган нашего тела, каждая его живая клеточка постоянно излучает какой-либо звуковой сигнал или биоритм, частота которого локализуется чаще всего в области инфразвукового диапазона. Если воздействовать на какой-нибудь биоритм, например мозга или сердца, звуком, соответствующим их собственной частоте, войти в резонанс с ними и раскачать их амплитуду, то таким образом можно отрицательно повлиять на работу этих органов и даже разрушить их.

Именно так воздействуют чрезмерно громкие остигатные ритмы современной популярной музыки на биоритмы мозга людей, в частности подростков, что обычно приводит их на рок-концертах в состояние своего рода транса и массового психоза.

Современные научные исследования подтвердили гипотезу о том, что в основе воздействия на организм человека звуком и музыкой лежит *резонанс*.

Оказывается, акустический принцип резонанса применим не только к музыкальным инструментам, но и к человеческому организму. «Когда звуковые волны проникают в тело человека, в его клетках возникают симпатические колебания, воздействующие на его физиологические процессы. Вода, содержащаяся в тканях человека, помогает передавать звук, а общий эффект можно сравнить с массажем на атомном и молекулярном уровне»¹.

¹ Дьюхерст – Меддок О. Целительный звук: Пер. с англ. М., 1998. С. 12.

Таким образом, человеческий организм можно сравнить с очень сложным, уникальным и легко настраиваемым музыкальным инструментом, особенно когда этот инструмент сам начинает звучать — петь.

Голос человека информативен. Он является показателем физического, эмоционального и духовного состояния человека, индикатором здоровья на всех уровнях его бытия. В то же время посредством голоса можно воздействовать в определённом направлении на физическое и психическое состояние людей. Поэтому пение с древнейших времён всегда было одним из самых важных компонентов воспитания детей.

Особое значение в этом смысле приобретает пение коллективное, где наиболее ярко проявляются законы резонанса, лежащие в основе сонастройки голосов певцов при достижении унисона хоровых партий, строя и ансамбля хорового звучания, а также эмоционального единения исполнителей в соответствии с содержанием художественного образа исполняемых произведений.

Именно хоровое пение, основанное на лучших классических и народных традициях, может создать вокруг детей гармонично звучащее жизненное пространство, способное преодолеть тот хаос, который сегодня захватывает души детей.

Детское хоровое пение, сообразное природе народных традиций, всегда являлось самой действенной технологией формирования в детях гармоничного строя души по принципу коллективного резонанса. Кроме того народное хоровое пение, которым издревле славилась отечественная культура, выполняло в определённом смысле терапевтическую функцию, являясь средством оздоровления нации.

Напомним, что одна из актуальнейших проблем в современной России — это экология и здоровье человека. Всем хорошо известна неутешительная статистика рождаемости детей и состояния их здоровья, особенно на выходе из школьного возраста.

Практические наблюдения за развитием детей, активно занимающихся хоровым пением, убедительно свидетельствуют о том, что певческая деятельность является мощным средством балансировки их нервной системы и психических функций, становления речи и развития интеллекта, профилактики заболе-

ваний голосового аппарата и органов дыхания. Следовательно, хоровое пение детей создаёт условия, необходимые для их физического и психического здоровья.

В настоящее время хоровое пение активно используется в медицине для лечения логопедических проблем, душевных заболеваний и различного рода нервных расстройств, умственной отсталости и нарушений физиологических процессов в организме человека.

По справедливому мнению Г.А. Струве, «именно музыкальное образование на уровне всеобщего, в основе которого лежит приобщение детей к певческой хоровой культуре, — один из путей оздоровления народа, возрождения национальной духовности, достижения высокого уровня общей культуры и образованности нации. В центре внимания должна быть общеобразовательная школа, поскольку через неё проходят все граждане России»².

Сегодня проблема воспитания школьников средствами музыки, прежде всего — хорового пения, вопросы организации музыкального образования в стране широко обсуждаются специалистами на самом высоком уровне.

Не вызывает никаких сомнений то, что в современной школьной практике постоянно должны использоваться только высокохудожественные образцы музыки различных жанров. Реализуя принцип комплексности подхода к воспитанию детей на основе межпредметных связей, целесообразно более широко использовать музыку, соответствующую тематическому содержанию таких школьных предметов, как: литература, история, живопись, природоведение, иностранные языки, физкультура и др.

Использование музыки, соответствующей тематике уроков других школьных предметов, будет способствовать эффективности процессов усвоения учащимися интеллектуальной информации.

Воздействие музыки на резонансной основе в этом случае происходит за счёт восприятия её извне. В процессе же собственного пения воздействие музыки на учащихся естественно

² Струве Г.А. Урок музыки // Православная культура в школе. Альманах № 1. М., 2003. С. 131.

будет усиливаться, так как её восприятие происходит не только извне, но и изнутри. Поэтому воспитательное значение пения, особенно хорового, трудно переоценить.

Основными видами деятельности на уроке музыки является хоровое пение и слушание музыки. Их соотношение между собой на уроке должно меняться в зависимости от возраста детей.

На основе многолетнего опыта хоровой работы с детьми, по моему глубокому убеждению, в начальной школе должно преобладать хоровое пение, в связи с особенностями психофизиологического развития детей данного возраста.

В средней школе, с наступлением периода мутации голоса и интеллектуальным развитием учащихся, акцент лучше сделать на слушании музыки, восприятию её содержания, форм и средств музыкальной выразительности.

Для старших школьников хоровое пение должно осуществляться во внеклассной работе и в учреждениях дополнительного образования.

Однако в любом случае необходим симбиоз хорового пения и слушания музыки, который наилучшим образом будет влиять на умы и сердца детей и подростков. При этом для достижения положительного результата в их воспитании решающее значение будет иметь содержание обучения.

Правильно подобранный репертуар, воздействующий на учащихся, изначально на резонансной основе, а затем и на осознанном уровне, создаёт те условия, которые предопределяют воспитание школьников, а также оказывают мощное терапевтическое воздействие на их психическое и физическое здоровье.

(Стулова Галина Павловна — доктор педагогических наук, профессор кафедры пения и хорового дирижирования Московского педагогического государственного университета)

Синкевич В.А.
(Россия)

ЗВУКОВОЙ СТОХАСТИЧЕСКИЙ РЕЗОНАНС И ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В РЕАБИЛИТАЦИИ

Не так давно в новостях появилась заметка об открытии стохастического резонанса, со ссылкой на испанских и иных учёных, но в области звука это отечественное изобретение, которое реализовано мной на практике.

Стохастический звуковой резонанс (одновременное воспроизведение периодического сигнала и фрагмента шума) я окончательно сформулировал в 1992 году, были: 1) построены специальные акустические системы, 2) изобретён магнитный преобразователь для смягчения звука, 3) построен лечебный генератор шума с заданными характеристиками и иная техника. И с 1992 года была проведена экспертиза в клинических условиях.

В чём новизна способа?

Способ можно описать на современном языке стохастического резонанса (СР) [СР — усиление периодического сигнала под действием белого шума определённой мощности; является универсальным явлением, присущим многим нелинейным системам, находящимся под внешним воздействием одновременно хаотического и слабого периодического воздействия.]

Действием СР обеспечивается обезболивание. Причём под обезболиванием понимается усиление синхронизации ритмических

психофизиологических процессов — *декасекундная ритмическая психофизиологическая система*, которая осуществляется акустическим массажем объёмным двойным «мягким» звуком (одновременно, двумя источниками объёмных «мягких» акустических стоячих волн), вследствие этого проводится «мягким» звуком синхронизация асимметрии биохимических реакций, восстанавливается обмен ферментов аденозинтрифосфата и основные биохимические функции организма, а вследствие этого проводится синхронизация асимметрий костномышечных напряжений.

Первый акустический источник — акустическая система объёмных стоячих волн для формирования звучащего акустического пространства узкополосного фликкер-шума, меняющегося по психофизиологическим закономерностям (0–10 дБ).

Второй акустический источник — акустическая система объёмных стоячих волн для воспроизведения периодически меняющегося объёмного акустического сигнала — песнопений (естественная громкость звучания).

Особенности акустических систем объёмных стоячих волн:

1. Акустические системы (АС) объёмного звучания представляют собой оригинальные АС стоячих волн, равномерно распределяющие звук в пространстве помещения вне зависимости от организации пространства помещения (в обычной продаже таких акустических систем пока нет).

2. АС снабжены специальными магнитными преобразователями электрического тока, позволяющими воссоздать акустическое звучание с «мягким» звуком. («Мягкий» звук — это когда звук не бездушный, «жёсткий», а открытый и переживается — здесь «ноу-хау».)

3. В АС воспроизводятся преимущественно песнопения знаменного распева и их аналоги, в связи с наибольшим музыкальным периодом — декасекундного порядка (*плавающих, качающийся декасекундный ритм*). Напротив, в лёгкой и народной музыке околосекундный музыкальный период, а в классической музыке и партесе 3–7 секунд (*то есть усечённый музыкальный период*). Способ реализуется в различных комплектациях:

А. Для группового использования:

1. Специализированная АС объёмного звучания для воспроизведения голоса и инструментов в больших помещениях: десятки и сотни кв. м. (работает через усилитель низких частот от любого источника звука на магнитной ленте или в цифровой форме).

2. Специализированная АС объёмного звучания для воспроизведения акустического узкополосного шума (работает от оригинального генератора лечебного шума, воспроизводимого миникомпьютером).

Б. Для индивидуального использования

(при условии использования специализированных CD):

1. Специализированная миниакустическая система объёмного звучания (работает, через аудиовыход, от CD–плеера, CD–проигрывателя, компьютера).

2. Специализированная миниакустическая система направленного объёмного звучания — акустический лазер (работает, через аудиовыход, от CD–плеера, CD–проигрывателя, компьютера).

В. Для использования в реабилитации:

CD с особой записью (воспроизводящей православные песнопения, преимущественно знаменного распева, и звуки природы), позволяющей осуществить воспроизведение на серийном оборудовании (CD–плеер, CD–проигрыватель, компьютер) «мягкий» звук и подпороговый узкополосный фликкер–шум. (CD с «мягким звуком» и фликкер–шумом — более 30 разновидностей.)

Во время лечебных сеансов (индивидуальных или групповых) пациенты могут стоять, ходить или сидеть, смотреть картинки; допускается заниматься любой ручной мелкомоторной деятельностью, обязательно с открытыми глазами, чтобы избежать возможной индукции образов.

Интенсивность звучания музыкального материала составляет 30–70 дБ; интенсивность «белого шума» не превышает 10 дБ; частотный звуковой диапазон «белого шума» 800–18000 Гц.

На основе особенностей «шума» (русский язык) как «гласа» (церковно–славянский язык) разработан и осуществлён в приборе (миникомпьютер) специально организованный узкополосный шум, меняющийся в соответствии с психофизиологи-

ческими закономерностями. В процессе воспроизведения его в специальных акустических системах, одновременно с воспроизведением древнерусских песнопений, получен стойкий лечебный эффект. (Использование древнерусских песнопений связано с тем, что в знаменном распеве музыкальный период имеет декасекундный плавающий ритм. Этот спектр колебаний ближе всего к ритмическим психофизиологическим процессам мозга.)

На основе закономерностей внутренней организации шумовых процессов, структур звука, с 1987 года появилась возможность смягчать на магнитной ленте или в цифровом виде, на CD, не только любые звуки в специальных акустических системах, но и тембры голосов и музыкальных инструментов.

Экспертизы проводились более 12 лет в медицинских и психологических организациях Санкт–Петербурга с 1992 года. Тысячи исцелённых новой техникой больных, множество публикаций¹.

(Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург)

¹ Первая статья о синхронизации психофизиологических процессов музыкой вышла в 1985 году, пороговые уровни восприятия были исследованы в дипломной работе выпускника психологического факультета ЛГУ им. А.А. Жданова Н. Матвеева в 1988 году. Музыкально–акустический шумовой комплекс прошёл испытания в Институте физиологии им. А.А. Ухтомского (Санкт–Петербург, 1992–1997 гг.), на кафедре военно–морской и общей терапии Военно–медицинской академии (Санкт–Петербург, 1998–2001 гг.), в следственном изоляторе № 4 и в частных медицинских центрах Санкт–Петербурга (2001–2002 гг.). Подробнее о разработке см.: Синкевич В.А. «Шум» и «глас» в Библии. Христианская онтология шума и психофизиология шума. Звуковой стохастический резонанс. Психофизиология православных песнопений (музыкальная терапия). СПб., 2008.

Макаров Е.В.
(Россия)

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ЗВУКОСЕМАНТИКА КАК ПУТЬ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Поиск и разработка методов духовного и физического оздоровления человека на основе использования нетрадиционных подходов является актуальной проблемой в условиях наступившего нравственно–экологического кризиса.

В связи с этим нами разработан и практически апробирован оригинальный метод оздоровления и профилактики — «ФОНО-СЕМ–ТЕРАПИЯ».

Работа по этому методу приводит к нормализации эмоционального тонуса пациентов, восстановлению и усилению их резистентности, оптимизации физиологических функций отдельных внутренних органов и систем, общему оздоровлению и гармонизации психической деятельности (последнее особенно важно для пациентов с пограничным состоянием психики: дефензивных, психастеников, страдающих лёгкими формами невроза и некоторыми формами реактивных состояний).

В свою очередь указанные результаты работы обеспечивают повышение уровня духовного самосознания человека, его когнитивных возможностей и аутентичности, ведущих к его *преображению*.

Таким образом, *преображение человека* заключается в формировании в его сознании таких установок, такого умонастроения, которые порождают светлоприродные и высоконравственные алгоритмы поведения, способствующие гармоничному устроению жизни.

Для усиления эффективности работы используются *пробуждающие уманастрои* — поэтические тексты, приёмы самоизменения и музыка.

В основе метода лежит представление о том, что язык не только средство общения, но и созидающий звуко–смысло–отобразительный процесс порождения, формирования и преобразования реальности, хранитель индивидуально–национальных, общечеловеческих и мистико–символических программ жизни человека.

Суть метода в том, что с помощью ряда специальных приёмов человек порождает в себе такое состояние сознания (состояние *ясного слышания*), при котором он становится способным услышать, расшифровать и принять к действию иерархию глубинных смыслов речи, несущих уникальную позитивную информацию.

Более конкретно суть метода состоит в том, что на фоне звуко–голосовой, инструментальной нейтрализации и гармонизации с помощью специальных приёмов лингвopsихoанализа раскрывается звукосемантическая структура слова, аккумулирующая в себе психосоматические и духовные проблемы человека. В результате открывается возможность использования скрытой энергетики жизнеподдерживающего ресурса живого речевого слова на трёх его смысловых уровнях: *обыденно–явном, скрытом и символически предопределяющем*. Это позволяет выявить в речи человека жизненные процессы, отображаемые ею и проецируемые в события, называемые «проблемами».

Подход предполагает раскрытие внутренней духовной энергетики, тайных рече–звуко–смысловых структур языка за счёт воздействия специальных мыслеформ, звукокомплексов и музыки на отдельные органы и энергетические центры человека. При этом используются уникальные приёмы голосового и инструментального звукоизвлечения.

Новизна метода заключается в опоре на всеобщие принципы гармонии, информационного единства акустических, световых и духовных вибраций. Применение звуко–смыслового психолингвистического анализа слов речи позволяет вскрыть позитивные, экологически чистые программы самосовершенствования личности.

Уникальность метода — в раскрытии механизма шифровки глубинных смыслов слов (на уровне звуко–смысловых архетипов,

фонем, графем и других элементов) и их подчас трагического влияния на ход жизни человека.

Цель метода — выявление, организация и использование внутренних ресурсов личности для реализации программ духовного возвышения, а также психоэнергетической и интеллектуальной защиты от суггестии различного рода тоталитарных текстов (псевдонаучных, псевдорелигиозных, оккультных и других).

Этапы практической реализации метода:

1. Звукодинамическая психорегуляция словом.
2. Звукодинамическая психорегуляция спонтанным музицированием на основе трансперкуссии (фортепиано, гитара, колокольцы и др.).
3. Выход в состояние ясного слышания — слушания — понимания — позитивного мышления — преображения¹.

(Макаров Евгений Всеволодович — поэт, член Союза писателей России, музыкант–импровизатор, психолог, генеральный директор Центра оздоровительного туризма и культурных программ «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург)

¹ Метод успешно применяется в различных учебных и оздоровительных учреждениях. Терапевтическая эффективность метода подтверждена в центре медико–биологических исследований ДАУЗЕР при Российской академии наук (удостоверение № 108 от 08.07.91 г), в городской психиатрической больнице № 3 им. И.И. Скворцова–Степанова, в психоневрологическом интернате № 10, в дневном стационаре Комплексного центра социального обслуживания населения Петроградского района Санкт–Петербурга, школах, детских садах Санкт–Петербурга и др. Важнейшие положения метода опубликованы: Макаров Е.В.: 1) Метод оценки реакции человека на звуковые раздражители тепловыми датчиками // Ноология, экология ноосферы, здоровье и образ жизни: Материалы международной научной конференции 22–24 марта 1996 г., Санкт–Петербург. СПб., 1996. С. 178; 2) Звуко–смысло–терапия // Психологическая газета. 1997. № 7. С. 19. На основе метода разработан ряд авторских программ: «Чудо — это мы», «Здравитворение живым словом и звуком», «Театр живого слова», курс–тренинг «Практика звуко–смысло–терапии», изданы книги стихов: Макаров Е.В.: 1) Театр живого слова: говорение языка. СПб., 2003; 2) Пути, пути моей России светлой... СПб., 2010; 3) Радуга в раздолье: избранная лирика, 2003–2015 гг. СПб., 2015.

Филаретова Т.Н.
(Россия)

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ — ТЕРАПИЯ ВОЗВЫШЕНИЕМ

Громадное большинство людей — не только мирян, не только музыкантов, певцов и даже регентов, но многие из духовенства считают, что церковное пение целиком относится к области музыки: церковное пение есть, по убеждению многих, хоровая музыка, и всё отличие её от музыки светской — это церковно-славянские тексты.

Такое понимание церковного пения очень поверхностно. Богослужбное пение находится в неразрывной связи с содержанием всего богослужения и, по сути, является одной из форм самого богослужения. С древних времён понятие «пение» относилось только к богослужению. Говорили: «идти на пение», «пению время, молитве час». Всё другое, выражаемое в звуках, называлось «игра». «Играти песни» — значит, петь песни мирские. К XVII веку слова «игра», «играние» заменяются словом «музыка», или музыка.

В основе богослужения Православной Церкви — слово. Это — псалмы, молитвы, славословия, поучения, проповеди. Только слово способно точно выражать конкретные, логически выстроенные мысли и идеи. Поэтому в православной церкви музыка допускается только в виде слова, соединённого со звуком. Это пение без сопровождения, а *capella*. Слово появляется в различ-

ном звуковом оформлении, согласно характеру богослужения, его смыслу и символике.

Песнопения различаются по содержанию, стилю и форме. Они должны наводить мысли молящихся на главную тему праздника или памяти святого. В них содержится в поэтическом виде богословское учение Православной Церкви. Достаточно внимательно слушать песнопения и чтения в храме, чтобы получить основные знания вероучения. Музыкальный элемент при этом является средством для того, чтобы тексты глубже запечатлелись в сознании и памяти слушающих. Святитель Василий Великий пишет: «Дух Святой... [к] учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове»¹.

История богослужебного пения начинается на небе, когда в момент творения мира воспели Бога ангелы. Об ангельском пении свидетельствует Евангелие (явление ангелов вифлеемским пастухам), откровение Иоанна Богослова, жития святых. По учению св. Дионисия Ареопагита, причиной пения ангелов является непосредственное созерцание ими Славы Пресвятой Троицы. Природа ангельского пения может быть уподоблена природе отражения. Ангелы, являющиеся «вторыми светами», не поглощают собою эгоистично Божественный Свет, но подобно зеркалам, отражают этот Свет вовне, освящая всё вокруг. Точно так же и благодать, изливающаяся на ангелов от Престола Божия, не удерживается ими, но продолжает изливаться чрез них на всё творение в виде ангельского пения или благовествования. Божественная Красота сообщается всему существу, поэтому церковное песнопение является отражением Божественных песнопений Небесной иерархии. По мысли Дионисия Ареопагита, песнопевец — это инструмент Божьей благодати².

Итак, первыми воспели Бога Ангелы. Некоторым избранникам Божиим было дано слышать ангельское пение. Таковы — пророк Исайя, слышавший песнь Серафимов (Ис., 6; 3), виф-

¹ *Василий Великий, святитель. Беседы на псалмы.* М., 2016. С. 22.

² *Дионисий Ареопагит. О Небесной иерархии.* Пер. с греч. СПб., 1997. С. 125.

леемские пастухи, внимавшие ангельскому пению в ночь Рождества Христова, апостол Иоанн Богослов, сподобившийся Божественного откровения на острове Патмос, святитель Игнатий Богоносец, видевший хоры ангелов, славящих Бога попеременными песнями (этот образ пения — антифонный — сохраняется в Православной Церкви до сих пор), святой отрок константинопольский, восхищенный на воздух во время землетрясения в 439 году и слышавший Трисвятую ангельскую песнь, которая теперь ежедневно поётся в церкви за богослужением.

В земной церкви пение есть отзвук пения ангельского. Составителями богослужебных песнопений были люди, просиявшие мудростью церковного устройства, благочестием и святостью жизни. Таковы царь и пророк Давид, чьи псалмы стали основой богослужения христианской Церкви, преподобный Иоанн Дамаскин, творец Октоиха, преподобный Роман Сладкопевец, автор около 1000 кондаков, Святители Иоанн Златоуст и Василий Великий, составившие чин Божественной Литургии, преподобный Ефрем Сирийский, автор многочисленных гимнов, и другие.

Церковно-певческая система складывалась на протяжении более полутора тысячелетий и представляет собой совершенную, абсолютно самодостаточную, высокохудожественную и развитую систему гласов и распевов, которые охватывают весь круг годовых и суточных богослужений. За последние три с половиной столетия преобладания гомофонно-гармонического стиля мы, певчие и музыканты, стали намного примитивнее наших «неграмотных» предков, которые свободно распевали весь годовой круг богослужебных песнопений на восемь гласов знаменным распевом. Каждый глас состоял из 40 — 100 и более попевок, соединявшихся между собой по принципу центонной («лоскутной») техники. Каждое движение голоса выражалось специальным певческим знаком — знаменем. Знамя заключало в себе определённый духовный смысл, направляло мысли поющего в нужное русло. Например, в начале нотной строки ставился знак «параклит», что означало призывание Духа Святого перед началом всякого дела; «крюк» — «крепкое ума блюдение от всяких зол», «змейца» — избегание мирской славы и суеты, «запятая» — приготавливает к ударению в строке и одновременно

«запинает» певческую гордость, дабы следующий звук не вышел за пределы духовного, и т. д. Певчий должен был петь песнопение и при этом следить за чистотой своих помыслов — поистине монашеское «умное делание»!

Создатель системы осмогласия, преподобный Иоанн Дамаскин (ок. 675 — ок. 753) систематизировал церковные песнопения по видам, распределив их на восемь групп, соответственно числу певческих гласов. Глас представляет собой совокупность мелодических формул, соединённых по принципу центонной техники, объединённых общим интонационным строем. Начало осмогласию положил обычай ранней христианской Церкви в каждый из восьми дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев, или глас. Восьмидневный цикл вскоре был распространён на восемь недель от Пасхи до Пятидесятницы, а далее распространился и на весь год. Сменяя друг друга на протяжении года, гласы задают некий священный ритм, освящая жизнь человека в течение года.

Число восемь не случайно, это число «будущего века» — Вечности, поэтому принцип осмогласия выражает вечное молитвенное предстояние человека перед Творцом. С другой стороны, это есть определённая мелодическая форма, представляющая собой круг, образуемый повторением осмогласных циклов на протяжении года. Это круговращение является земным отражением тех круговых движений, которые совершают ангельские чины, непосредственно созерцающие славу Божию. Так и душа человека, вовлекаемая в это божественное круговращение посредством гласовых мелодий, становится ангелоподобной.

Система богослужебного пения многопланова, в ней законы распева тесно переплетаются с законами духовного устройства мира. Например, в основе церковного распева лежит особый звукоряд — чистая диатоника, система трихордов, соединённых между собой полутонами. Здесь нет ладовых и функциональных тяготений, опорным тоном может стать любой звук, который не претендует на центральную роль, но охотно уступает её другому тону. На протяжении мелодии опорные тоны меняются. Это проявление на звуковом плане одного из главных христианских понятий — смирения.

В церковном распеве отсутствует метричность, сильной долей является смысловое ударение во фразе. Поскольку мелодия точно следует за текстом, возникают совершенно различные по протяжённости фразы. Всё это сообщает мелодии распева гибкость, полётность, свободу движения и, вместе с тем, внутреннюю собранность, сдержанность, «неотмирность». Лишённый «плоти» — пространственно–временных законов — распев возносит мысль в «горняя», как на крыльях ангелов, и в то же время, он окрашен теплотой человеческого чувства. В нём есть место не только действию Святого Духа, но и самому человеку.

С древних веков Русская Православная Церковь сохранила удивительные по красоте и разнообразию мелодии — распевы: византийский, знаменный, киевский, греческий, болгарский, и, созданные на их основе, более поздние монастырские напевы. С этой точки зрения современное богослужение уникально: древние распевы живут в нём, как и несколько веков назад, в своём подлинном виде, буквально «озвучивая» духовную связь времён. Наши давние предки слышали, знали, любили и пели на церковных службах те же самые мелодии, которые звучат сейчас.

Несомненно благотворное влияние богослужебного пения на поющих. Об этом говорят философы и музыканты разных эпох. По общему их мнению, оно развивает вкус к прекрасному, облагораживает и утончает чувство, возвышает над обыденным. Преподобный Евфимий Зигабен, в предисловии к Толковой Псалтири, говорит: «Пение [псалмов] имеет огромное влияние на образование характера [человека], на его исправление, на его изменение и упорядочение»³.

Но ещё более сильно и благотворно действие пения церковного на душу человека. «Ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает её от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать всё житейское, как согласное пение и стройно составленная Божественная песнь, — пишет святитель Иоанн Златоуст. — От мирских песен может произойти вред, гибель и много других зол, потому что всё то, что есть в них дурного и безнравственного, проникая в душу,

³ *Евфимий Зигабен. Толковая Псалтирь. М., 2013. С. 17.*

расслабляет её и развращает. Напротив, духовные песни доставляют великую пользу, великое назидание, великое освящение и служат руководством ко всякому любомудрию, потому что и слова их очищают душу, и Дух Святой скоро нисходит в душу, поющую эти песни»⁴.

Сама церковно–певческая система, в том числе система осмогласия, выстроена так, что оказывает на душу человека разнообразные благотворные воздействия. Вот как характеризуются с этой точки зрения церковные гласы в писаниях отцов Церкви: глас 1 — прогоняет лень, вялость, сон, грусть и смущение; глас 2 — утешает печальных и отгоняет мрачные переживания; глас 3 — побуждает на духовный подвиг; глас 4 — сообщает покой душе, внушает стремление к Высшему, наиболее выражая действие на нас Благодати; глас 5 — успокаивает душевные волнения, даёт ощущение покоя и бесконечности; глас 6 — рождает благочестивые чувства: преданность, человечность, любовь; глас 7 — ласково убеждает, призывает, просит об умилоствлении; глас 8 — выражает веру в будущую жизнь, созерцает небесные тайны, молится о блаженстве души.

В посланиях апостола Павла есть ключевые слова, объясняющие сакральную суть богослужебного пения: «...исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу» (Еф. 5: 18–19). Исполняться Духом! Вот конечная цель церковного пения: привлечь благодать Духа Святого в душу поющего и слушающего. Далее у апостола Павла есть слова о том, какое же действие производит дух Святой на человека: «Плод же Духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание» (Гал. 5: 22–23).

Пение возвышает нашу мысль над всем земным, примиряет с самим собою и ближними, облегчает скорби, согревает сердце небесною любовью. Пение есть плод благодушия. Певчий

⁴ Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на псалмы: В 2 т. Т. 1. М., 2015. С. 309–310.

должен не только понимать смысл песнопения и его место в богослужении, но уметь грамотно и вдохновенно распеть богослужебный текст, одновременно соблюдая свои помыслы в смирении и чистоте. Такое понимание богослужебного пения является подлинным. Чтобы приблизиться к этому, исполнитель должен по мере сил приобщаться церковной жизни: идти путём исполнения заповедей Божьих, покаяния, борьбы со своими страстями, очищения помыслов. Вне церковной жизни не представляется возможным постичь глубину и смысл богослужебных песнопений. Вот что пишет о достоинстве церковного певчего святитель Иоанн Златоуст: «Здесь требуется целомудренная душа, бодрый ум, сердце сокрушенное, помысл твердый, совесть чистая. Если с этими качествами ты вступишь в святой хор Божий, то можешь стать наряду с самим Давидом»⁵.

Таким образом, богослужебное пение относится не только к области пения, но является аскетической дисциплиной, охватывающей все стороны жизни и деятельности человека: его дух, душу и тело, и в этом смысле, безусловно, оказывается средством, возвышающим человека.

(Филаретова Татьяна Николаевна — регент, музыковед, преподаватель Воронежской православной духовной семинарии)

⁵ Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на псалмы: В 2 т. Т. 1. С. 313.

Кротев Х.
(Болгария)

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ КОЛЛЕКТИВА НА ЛИЧНОСТЬ В ХОРЕ

Взаимоотношения «коллектив — личность» всегда являются актуальными. Человек — общественное существо. Он рождается, живёт, развивается, думает, чувствует, работает преимущественно в коллективной среде. Исключения из этого правила довольно редки — творческие профессии, ремесленники и пр. Но даже в этих случаях для отдельной личности невозможно жить вне взаимоотношений с другими подобными личностями в обществе. Следовательно, взаимоотношения «коллектив — личность» несут на себе знак неизбежности, знак необходимости для человека.

Хор представляет особый коллектив, перед которым стоят художественно-творческие задачи. Последний факт сам по себе очень приятный, поскольку способствует выстраиванию тонких взаимоотношений «коллектив — личность». Особая чувствительность индивида, поющего в хоре, достигающая самых тончайших взаимоотношений, коренится в природе хорового искусства. Это высокохудожественная музыкально-исполнительская деятельность, требующая полной самоотдачи во имя прекрасного конечного результата — вдохновенной, яркой интерпретации музыки, доставляющей необыкновенную радость публике и исполнителям.

Музыка сама по себе является утончённым (если не утончёнейшим!) искусством, искусством деталей. Этот факт в огромной степени относится к хоровому искусству. Малейшая невнимательность певца во время исполнения, малейшее незнание или неувоение им партитуры влечёт за собой крайне негативные последствия для коллективного исполнения. Иными словами, ответственность индивида по отношению к коллективу является обязательным условием бытия самого хорового искусства. Всё это естественно приводит к особой доверительности отношений как между отдельными членами коллектива, так и между коллективом и отдельной личностью.

Что такое хоровой коллектив? Какие у него особенности и отличия от других коллективов?

Хоровой коллектив, как и все остальные коллективы, является не механическим набором отдельных личностей. Коллектив в целом очень похож на отдельного человека — у него есть свой менталитет, ум, душа, способности, эстетический вкус, желания, цели, приоритеты и т. д. То же касается и хорового коллектива. Добавим, что хоровой коллектив — это, условно говоря, совокупная личность, состоящая из отдельных, входящих в коллектив, личностей, находящихся под серьёзным влиянием сильных личностей в составе данного коллектива.

Напомним: хоровой — это творческий, музыкально-исполнительский коллектив. Следовательно, как особенно важное качество, определим его **менталитет** (в общем смысле).

Это качество является почти всеохватным — в нём сосредоточены культура, образование, воспитание, вкус, темперамент, даже музыкально-вокальные способности отдельных членов коллектива, в их частности и совокупности. Это качество хорового коллектива является универсальным. Оно относится ко всем возможным хоровым коллективам — детским, юношеским, взрослым, однородным, смешанным, камерным, большим, любительским, профессиональным и т. д. Менталитет коллектива всегда является уникальным. Как нет в мире двух абсолютно одинаковых по проявлению менталитета личностей, так и нет в этом смысле двух одинаковых коллективов. И всё-таки постараемся сгруппировать хоровые коллективы с точки зрения отмеченной их особенности.

1. **Коллектив высокого менталитета.** Это — интеллигентный хоровой коллектив, находящийся, главным образом, в больших городах (столицах, областных центрах), хор, в котором принимают участие преимущественно представители интеллигенции. Это самый подходящий коллектив для хорового искусства.

2. **Коллектив среднего менталитета.** Этот коллектив тоже отличается неплохой степенью интеллигентности, находится в средних по величине городах. Кроме представителей интеллигенции в нём поют служащие, рабочие и др. Это второй по пригодности для хорового искусства коллектив.

3. **Коллектив низкого менталитета.** Этот коллектив не отличается особой интеллигентностью, находится в небольших городах или в сёлах. В хоре поют рабочие заводов, сельских хозяйств, строители и т. п. Этот коллектив менее пригодный для хорового искусства.

Предлагая такую классификацию, автор никак не желает дискредитировать участников хоровых коллективов третьего типа, просто обращает внимание на то, что профессиональному дирижёру в работе с каким-либо хоровым коллективом необходимо учитывать его ментальность.

Менталитет хорового коллектива имеет и своё профессиональное выражение — так называемый профессиональный менталитет. Попробуем предложить классификацию хоровых коллективов с учётом их профессионального менталитета.

1. У коллективов, отличающихся **высоким профессиональным менталитетом**, предварительная музыкальная и певческая подготовка находятся на самом высоком уровне. Как правило, это профессиональные коллективы: хоры консерваторий, музыкальных училищ, музыкальных школ и др.

2. У коллективов, отличающихся **средним профессиональным менталитетом**, предварительная музыкальная и певческая подготовка находятся на более низком уровне. В них поют бывшие профессионалы; интеллигентные любители музыки, когда-то занимавшиеся игрой на музыкальных инструментах или пением.

3. У коллективов, отличающихся **низким профессиональным менталитетом**, предварительная музыкальная и певческая

кая подготовка находятся на самом низком уровне. Это люди, которые любят, хотят и могут петь, но как правило не знают нот или довольно трудно читают их.

Говоря о двух типах менталитета хорового коллектива, обязательно надо отметить и **прочность хоровой традиции** того места (города, области и т. п.), из которого «родом» хоровой коллектив. Предложим классификацию хоровых традиций.

1. **Хоровая традиция прочная.** В данном месте хоровое искусство развивается 50 и более лет без перерыва. Это самая благоприятная среда для развития хорового искусства. На практике это означает, что здесь в детском хоре поют внуки и правнуки основателей первого детского хора. Понятно, что количество людей в данном случае имеет второстепенное значение. В Болгарии, например, есть города небольшие, но хоровое искусство в них имеет очень прочную — более чем 100-летнюю традицию. Также есть областные города, где хоровому искусству — 50 лет.

2. **Хоровая традиция средней прочности.** В таких городах хоровое искусство развивалось менее 50 лет или были перерывы в развитии. Конечно, в этих городах менее пригодная атмосфера для развития хорового искусства. И всё-таки общественный интерес к данному искусству в них неплохой.

3. **Хоровая традиция слабая или отсутствует.** В таких городах и сёлах либо традиция очень короткая (10–20 лет), либо были серьёзные перерывы, а вполне возможно, что здесь вообще не было никакого хора. Это, конечно, самая неблагоприятная среда для хорового искусства.

Необходимо отметить ещё один важный фактор существования хорового коллектива — **хорового дирижёра: хормейстера.**

Хоровой дирижёр (хормейстер) является средоточием хора. Это безусловный авторитет, чьё влияние на хор является решающим. Хоровой дирижёр не просто дирижёр-профессионал. Он должен быть прекрасным учителем пения, музыкантом, личностью, за которой каждому хористу хотелось бы следовать. Желая того или нет, каждый дирижёр оставляет «печать» на коллективе, которым он управляет. Для каждого профессионального дирижёра, находящегося среди публики на концерте, достаточно услышать какое-то одно исполнение хора, чтобы сразу оценить

коллегу–дирижёра, стоящего на концертном подиуме — его человеческий и профессионально–музыкальный менталитет, темперамент, художественный вкус, способности, психологическое состояние во время дирижирования и т. д.

Дирижёров также можно классифицировать:

- **Яркий**, вдохновенный, тонкий, блестящий дирижёр.
- **Средний**, хороший дирижёр.
- **Неубедительный**, даже плохой дирижёр.

Таким образом, деятельность хорового коллектива обуславливается уникальной комбинацией двух типов его менталитета (общего и профессионального), традицией развития хорового искусства в том месте (городе и пр.), которое он представляет, а также образом его руководителя — дирижёра.

Есть ещё одно обстоятельство — **хорист**.

У каждого хориста свой темперамент, менталитет, цели в жизни, возраст, даже состояние здоровья. Приходя в хор, безусловно, каждый хорист попадает под сильное влияние коллектива. Коллектив всегда является могучим фактором, воздействующим на отдельную личность. В каждом хоре есть правило: если человек сможет «вписаться» в коллектив, коллектив радушно примет его. Если нет — коллектив отторгнет человека, в буквальном смысле так же, как организм человека отторгает чужеродное тело.

Что означает «вписаться» в хор?

Прежде всего это означает, что новый член коллектива обладает подходящим голосом, выучил репертуар хора и может его исполнять. В общечеловеческом плане это означает, что коллектив принял нового человека, потому что данный человек обладает подобным менталитетом, темпераментом, стремлениями, идеалами, присущими коллективу. Обратное тоже, разумеется, важно — человеку понравились люди, творческая атмосфера, репетиционная работа, концерты.

Имеет ли пение в хоре пользу для развития личности хориста? Бесспорно, имеет.

Во–первых, хорист общается с музыкой, притом самым прямым образом — исполняя её. Исполняя музыку, человек усваивает её самым полным образом. В этом случае принимает актив-

ное участие не только интеллект, но и задействуются эмоции, чувства, воля человека.

Во-вторых, хорист исполняет музыку вместе с другими хористами — коллективно, и такое исполнение способствует развитию у человека специфических качеств — чувства ансамбля, общности, солидарности. Не случайно известный педагог и хоровой дирижёр Георгий Струве называет хор «идеальным обществом».

(Кротев Христо — профессор, доктор музыки (DMA) Американского университета в Болгарии, хормейстер, лауреат международных конкурсов, Благоевград)

**Кротева Н.
(Болгария)**

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В КОРРЕКЦИОННОЙ РАБОТЕ

Сегодня в Болгарии повышается интерес к оздоровительным — коррекционным возможностям творческих занятий в области искусств. Несмотря на это, всё ещё остаются не совсем понятными способы применения хорового пения в профилактике ряда заболеваний. Постараюсь показать некоторые из таких способов, обратившись к собственному опыту работы в качестве хормейстера и пианиста Городского детско-юношеского хора при Доме культуры им. Николы Вапцарова г. Благоевграда.

Я работала с хористами — детьми и подростками, имевшими различные логопедические дефекты: аномалии плавности речевого потока, артикуляционные проблемы. Исключительно трудно отличить, когда в основе неплавной речи лежит начинающееся заикание, а когда это результат каких-либо физиологических нарушений, находящихся всё же в пределах нормы. Кроме того, большинство случаев остаются официально незарегистрированными, ибо, если речевое нарушение появляется в раннем детском возрасте в лёгкой форме, оно постепенно преодолевается. В других случаях родители не хотят признать логопедическую проблему и считают, что по мере взросления ребёнка она исчезнет сама собой. Отмечу, что в понимании нарушения плавности речи я опираюсь на мнение современных болгар-

ских специалистов — Добринки Георгиевой и Димитра Милиева, а также их российской коллеги — Ирины Поваровой¹. Как пишет И. Поварова, «в мировой логопедии понятие “плавность” используется в контексте нарушений плавности, которые связывают с заиканием и клаттерингом (спотыканием)»².

У многих самых юных хористов наблюдается поверхностное дыхание, сопровождаемое защитным неосознанным поднятием плеч и мускульным напряжением в области шеи. Поэтому в первые месяцы обучения особое внимание уделяется моментам набирания глубокого и бесшумного дыхания и эффективного распределения воздушной струи. К концу первого года большинство певцов хора усваивают физиологический тип дыхания, то есть одновременно грудное и диафрагмальное. Хористы учатся свободно, естественно контролировать длительность, равномерность и силу воздушной струи.

Певческое дыхание у самых маленьких певцов необходимо развивать параллельно с проводимой с ними работой над звуком и делать это исключительно по методу подражания. Обращать внимание детей на дыхательную функцию не стоит, ибо это слишком абстрактное пожелание для них, которое не подходит для их возраста и даже может привести к нежелательным последствиям.

Если в хоровом коллективе участвует ребёнок с аномалией речевого потока, ответственность вокального педагога возрастает. Симптоматика такой аномалии многообразна, одним из её показателей является то, что певец не может контролировать струю выдыхаемого воздуха. Характерны два варианта: когда ребёнок выдыхает воздух предварительно, ещё до того, как произнёс желаемое слово, или когда сильный напор воздуха происходит ещё на первом слоге. Ввиду нарушения синхрон-

¹ Георгиева Д. Нарушения на плавността на речта: нови изследователски перспективи. София, 2004; Милиев Д. Основи на логопедията. Благоевград, 2011; Поварова И.А. Формирование интонационной выразительности речи у заикающихся // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. Научный журнал № 1. Том 3. Педагогика. СПб, 2010. С. 54–65.

² Поварова И.А. Цит. соч. С. 56.

ности и координации двигательных действий — дыхательных, фонационных и артикуляционных, в логопедической практике рекомендуется овладение дыхательным процессом с помощью дыхательной гимнастики.

Похвально, что во многих исследованиях в области логопедической ритмики отмечается значимость применения хорового пения как сопутствующей терапии для детей с лёгкими артикуляционными проблемами и нарушениями плавности речи. Галина Волкова также рекомендует активные вокальные занятия: «Особенно важным лечебным средством, — пишет исследовательница, — является пение хором... В таком психологическом состоянии уменьшаются отрицательные комплексы, а благодаря этому легче преодолеваются речевые затруднения»³.

Надо подчеркнуть, что при хоровом исполнении ребёнок не чувствует себя изолированным. Тем не менее, к сожалению, очень часто под хоровым исполнением специалисты–логопеды подразумевают просто одновременное пение в хоре, а не участие в хоровом коллективе с художественной целью.

Овладение навыками певческого дыхания и участие в хоре могут быть вспомогательными способами приобретения навыков спокойного дыхания и исправления нарушений плавности речи.

У некоторых хористов во время репетиционных процессов можно заметить так называемый «зажим» или мускульный «панцирь» в области диафрагмы и солнечного сплетения. В случае появления признаков «зажима» даже только у одного певца, рекомендуется всем детям петь легче, при минимальном двигательном усилии губ.

Другой проблемой, общей как для речевой, так и для певческой деятельности, является звукообразование. Известно, что у хористов с нарушенной плавностью речи существует проблема произнесения первого звука слова. Часто при решении этой задачи они даже делают ненужный акцент. Средством преодоления такого препятствия является использование мягкой певческой атаки. Чтобы обеспечить лёгкость при пении и незаметно освободить напряжение в мускулах речевого аппарата, вокаль-

³ Волкова Г.А. Логопедическая ритмика [4–е изд.]. СПб., 2010. С. 149.

ная работа должна включать в себя равномерное распределение и балансировку выдыхаемой волны при звукообразовании.

Одним из главных отличий разговорной речи от пения является количество тонов, употребляемых при воспроизведении. При разговоре участвуют от силы 5 — 6 тонов, а при пении, в зависимости от возраста певца, диапазон намного шире. Следовательно, нужно использовать возможности хорового пения для расширения тонового объёма певцов.

Подготовительный этап для разогрева голосовых связок, так называемая распевка, является очень эффективной и полезной практикой для детей с проблемами плавности речи. Она включает в себя отдельные фазы дыхательного акта: бесшумное вдыхание; задержку дыхательной мускулатуры в положении вдыхания; равномерное и активное выдыхание через различные гласные или согласные. Упражнения имеют целью выработать правильную постановку отдельных звуков и их воспроизведение.

После вокальных упражнений распевки следуют краткие мелодические модели, которые транспонируются по высоте. Упражнения распевки согласуются с типом и характером вокальной партии. Их целью являются: разогрев голосовых связок; расширение певческого диапазона голоса; формирование контроля над воспроизведением высоты тонов; оформление и закрепление стабильных интонационных связей. В то же время необходимо следить за тем, чтобы голоса не звучали напряжённо, что привело бы к мускульным стеснениям. После усвоения данного упражнения его можно усложнить или изменить.

Когда перед хором ставятся новые задачи, необходимо принять во внимание наличие в нём певцов с симптомами нарушенной плавности речи. Они трудно воспринимают любое изменение и предпочитают демонстрировать уже усвоенное, что не требует дополнительных усилий с их стороны.

Каждый раз при включении в репертуар хора нового произведения художественному руководителю нужно учитывать возможности и возраст певцов. В процессе запоминания художественного текста хористы незаметно для себя знакомятся с грамматически правильным построением фраз, обогащают свой словарный

запас, что расширяет их речевые возможности. Поэтому не стоит пренебрегать степени сложности текста сочинения.

Участие в составе хора хотя бы одного ребёнка с нарушенной плавностью речи требует более внимательного отношения к выбираемому произведению. В таких случаях вокальные линии мелодической структуры произведения должны быть запоминающимися и не очень длинными; слова и звуки должны быть взаимно согласованными и как бы переливаться одни в другие; не должно быть много пауз, так как они могут превратиться в препятствие для ребёнка; текст не должен изобиловать новыми или редко употребляемыми словами со сложной конструкцией, а также словами, в которых много слогов или сгруппированных согласных. По этому вопросу Галина Волкова уточняет: «В тексте [произведений] должно быть много гласных и звонких согласных, так как глухие согласные прерывают вокальную линию, мешают правильному звукообразованию, затрудняют обучение правильной певческой дикции»⁴.

Имеющиеся у певцов артикуляционные и фонетические нарушения могут значительно затруднить им социальное общение и личностную реализацию. Поэтому во время репетиционного процесса нужно вносить определённые коррекции в уже приобретённые певцами навыки произнесения звуков. Чтобы облегчить усвоение правильного произнесения, начинать репетиционный процесс лучше с тех слов, которые знакомы исполнителям. Каждое упражнение правильной артикуляции речевых звуков следует произносить плавно и даже напевно. Певцам с различными артикуляционными нарушениями нужно персонально напоминать о движении голосового аппарата, на которое они должны обращать особое внимание. Все слова и фразы с неясным смыслом или трудные для произношения нужно часто повторять и напоминать об их значении.

Певческая деятельность создаёт великолепные условия для общения с музыкой. Смысловый заряд хоровых произведений формирует определённые музыкальные образы у поющих, обогащает их эмоциональный мир и помогает развитию их творческого

⁴ Волкова Г.А. Логопедическая ритмика. С. 150–151.

воображения. Хористы с нарушенной плавностью речи в разговоре эмоционально лабильны, поэтому воображаемый образ является весьма важным средством успешной профилактики. Путём воображения можно отвлечь внимание хористов от проблемы их неправильного произношения. Таким образом, коррекционный процесс будет протекать легко, как приятное эмоциональное переживание.

Во время общения с хористами дирижёр должен говорить медленно и без излишнего напряжения. Ввиду того, что современные дети слишком возбуждены и нетерпеливы, всем певцам полезно приучаться к более медленному темпу в разговоре. Авторитет дирижёра и его требовательность в отношении дисциплины и соблюдения порядка очень важны. Усвоение певческих навыков требует от хористов соблюдения общепринятых правил, которые должны быть обязательными для всех. Длительность творческого процесса имеет точные параметры времени. Таким образом, все певцы привыкают концентрироваться на определённое время и правильно распределять своё внимание. Параллельное сочетание словесных и музыкальных элементов, чередование периодов регуляции дыхания, релаксации мускулатуры и речи содействуют снятию мускульного напряжения.

Хоровое пение — динамический процесс. При необходимости, во время репетиций дирижёр может что-либо напомнить или исправить. Желательно начать с замечаний, адресованных всей партии, а не персонально конкретному хористу. Нужно, чтобы поставленные задачи были одинаковыми для всех певцов. Нельзя допускать снисхождений по отношению к певцам с речевыми аномалиями. В противном случае у них могут возникнуть сомнения относительно их способности справиться с требованиями или, что ещё хуже, что дирижёр им не доверяет.

Подытоживая вышесказанное, выражу надежду, что в описании опыта моей работы с детско-юношеским хором г. Благоевграда были продемонстрированы некоторые способы использования хорового пения в коррекционной деятельности.

*(Кретева Николина — главный ассистент, доктор музыки (PhD)
Юго-Западного университета «Неофит Рылский», хормейстер,
Благоевград)*

Мусаев Т.М.
(Россия)

**НОМО VOCALIS —
ЧЕЛОВЕК БЛАГОЗВУЧНЫЙ:
ПРАКТИКА РАЗВИТИЯ ГОЛОСА
В КОНТЕКСТЕ ДРЕВНИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

В российском обществе оказываются всё более востребованными программы личностного роста. Значительная их часть опирается на фактор развития голоса как залога преуспевания. И как можно легко убедиться, развитием голоса занимаются, помимо профессиональных вокалистов, психологи, психотерапевты, спортсмены, бизнес-тренеры... Ощущение «недостроенности» целостного знания как будто требует обобщающего подхода.

Что касается вокала, то огрубляющие социальные факторы постсоветской системы не позволяют ему служить выражением высшей ипостаси человеческого существования. Ныне очевидна популярность пения в сфере развлекательно-бытового досуга. Почему традиционная вокальная педагогика (школа) не удовлетворяет запросам большинства и частная практика обучения пению (студия) всё больше получает популярность? В этом необходимо разобраться.

Начну с того, что занятие вокалом — один из наиболее действенных видов личностного развития. Связано это с тем, что пение является процессом передачи энергоинформации, питаемой психической (всеначалающей) энергией индивида.

К сожалению, феномен **психической энергии** не привлёк должного внимания педагогов вокала, а вместе с тем он играет важную роль в обучении вокалу, причём не только профессиональных вокалистов, но и любителей вокально–певческого досуга.

Энергетику движимого вокального образа, а именно — управление энергоинформационным напряжением через психическое насыщение вокальной вибрации, обращаясь к гению Шаляпина, всесторонне исследовала И.И. Силантьева. Тонкие планы энергетического поля звуковой коммуникации рассмотрены в трудах А. Ключева, В. Петрушина, С. Шушарджана, В. Шандыбина, В. Воронина, В. Вогралика, В. Гуськова, М. Норбекова, О. Анисимовой, Р. Блаво. Американские исследователи системы тонинга, врачи, члены Ассоциации звукотерапевтов (Л.Э. Кейс, П.Г. Меннэрс, С. Бенсон, Дж. Голдмен, Г. Шоу, Л.М. Гарфилд, Д.Дж. Кэмпбелл, Дж. Болё, Р. Мак–Леллан, Х. Спарер и др.) ещё с 1970–х гг. работали с понятием «музыка человека». Система так называемого «гавайского лемурийского пения» Г. Шестаковской, находящаяся во взаимосвязи с практикой тонинга, вкупе с энергией «поющих» чаш, пока не получила должного распространения.

В российской исполнительской практике, по сути, не разработана **энергетическая парадигма звука**. В значительной мере тормозящую роль играют существующие в вокальной педагогике ортодоксальные представления, согласно которым не принято говорить о применении психической энергии в системе подготовки певца. Действующие образовательные стандарты среднего и высшего звена в России не отвечают задачам развития тонкой вокальной восприимчивости как неперемennого элемента построения Красоты голоса, в большей мере опираясь на технику звукоизвлечения. Современное энергетическое мировоззрение вносит коррективы в существующую парадигму вокальной педагогики, и нам так или иначе необходимо усвоить присутствие психической энергии, перестраивая своё мышление в соответствии с законами передачи энергоинформации.

Надлежит вывести энергетическую структуру вокального звука из прерогативы герметического знания и осваивать её в системе начальной подготовки вокалиста. Внутренний пласт материалов в историографии сценической жизни великих певцов посвя-

щён описанию сильнейшего воздействия звука на аудиторию. Попытаюсь обобщить имеющуюся на этот счёт информацию.

Сравнительный анализ показывает, что все современные вокальные практики уходят своими корнями в глубокое прошлое. Во времена шумеров, во многих позднейших языческих общинах пение зачастую приравнивалось к магии, а нередко даже — отождествлялось с ней. С помощью голоса проводили инициации, посвящения, управляли атмосферными потоками, использовали скрытые свойства голоса в обрядовых и военных действиях. Наконец, с помощью управляемого голоса воздействовали на самую энергетическую структуру человека и социума, позволяя человеку проводить очищение своей энергетической (и физической) природы, посредством двигательных и вокально-речевых практик. Использовалась подобная система и в Древней Руси во время знаменного молитвословия. В христианской богослужебно-певческой системе осмысленное пение считается одним из главных путей приближения к Горнему Миру. «Научайте и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями, во благодати воспевая в сердцах ваших Господу» (Кол. 3:16). В Евангелии упоминается о том, что Иисус Христос пел с учениками (Мф. 26:30) и что апостолы Павел и Сила воспевали Бога в темнице (Деян. 16:25). Мы делаем вывод о том, что древние сакральные методики обращали внимание на психический мир обучающегося. Древние школы опирались на устный характер сохранения и передачи знания, но традиционный академический снобизм часто воспринимает подобные (нетекстовые) методики как не заслуживающие научного интереса.

Тем не менее, попытки обоснования взаимосвязи исполнительской деятельности с психической энергией, с тонкими появлениями пространственных энергий, были предприняты, например, ещё в колониальной Индии. Легендарный индийский философ музыки и музыкант-исполнитель рубежа XIX — XX веков Хазрат Инайят Хан в книге «Мистицизм звука» писал: «Голос является выражением духа. Если дух мягок, то голос мягок; если дух твёрд, то голос твёрд; если дух силён, то и голос имеет силу; если дух потерял свою силу, тогда и голос теряет

её»¹. Далее, следуя философской концепции Х.И. Хана, получаем вывод, что наш голос — это ключ к пониманию собственной природы, собственного Духа. А путь к силе Духа проходит через Сердце. Освобождая голос от следов социально-бытовых «блокад» (по шкале В. Райха), мы освобождаем своё сердце и прикасаемся к Духу. Но контакт этот во многом остаётся неосознанным: он может быть слабым, искажённым и поэтому находится вне сферы нашего традиционного внимания.

В России энергетические процессы в творчестве впервые получили своё методологическое обоснование в Агни-Йоге (в русском эквиваленте известной как Учение Живой Этики — философской системе реального Космоса, данной через Е.И. Рерих) в 1920–1940-е гг. Практически к тем же выводам подошёл музыковед Э. Курт, вводя в музыкально-аналитический обиход понятия «гравитация тонов», «предсуществующая музыка» и т. д.

Сердце (сердечная чакра, сердечная энергия) в системе Агни-Йоги является не только важнейшим человеческим органом, но также и мощным инструментом преобразования пространственных энергий, доступных сознанию человека. Певческий процесс рассматривается в Агни-Йоге в контексте осознанного постижения реальности через Красоту. Энергетический фактор Красоты, присущий сознательному вокальному процессу, также может быть управляем. Обозначу необходимость осознания психической энергии и намечу некоторые векторы работы исполнителя с ней. В качестве девиза исследования приведу цитату: «Не красота, а осознание красоты спасёт мир» (С.Н. Рерих).

Вот некоторые практические тезисы из философской системы Агни-Йоги:

«Когда говорящий устанавливает *ток понимания* и затем внезапно меняет язык, выбирая наречие, незнакомое слушателям... *феномен понимания* продолжается».

«Даже в самом первобытном шаманстве при молениях, заклинаниях и обращениях применялись сложенные у рта руки, трубы... чтобы как бы усилить и уплотнить звук. Такие символы напряжения и сосредоточения можно наблюдать во всех веках».

¹ Хан Х.И. Мистицизм звука. 4-е изд., испр.: Пер. с англ. М., 2002. С. 162–163.

«В разных религиях замечается особая гармонизация молитвенных напевов. Если сравнить древнейшие из них, можно отметить поразительное сходство тональных построений... Невозможно приписать такое основное сходство простой преемственности. Можно понять, что на них воздействовал один источник».

«Обычно люди при звуках впадают в психическое бездействие и даже не могут рождать образов... Можно привыкнуть пользоваться искусством как конденсацией сил... обострение сил даёт произведение красоты. Но это положение нужно принять сознательно и научиться пользоваться эманациями творчества».

«Аум, или, в звучании, Ом, было... синтезом звуковых устремлений. Молитва, умное делание являются превосходными достижениями... духа». «Аум как высшая вибрация может звучать для настроения психической энергии».

Эти и многие другие тезисы получили многоаспектное развитие в сложной философской системе. Они не учитывались в России ни в одной образовательной программе, несмотря на то, что были написаны впервые на русском языке.

В стратегии освоения вокально-энергетической сферы Мира «НОМО VOCALIS» — «ЧЕЛОВЕК БЛАГОЗВУЧНЫЙ» предлагается обучение вокалу с позиции управления психической энергией, совместив его с отработкой навыков импровизационного вокального творчества.

Инструменты стратегии:

- утончение вокального слуха;
- освобождение от ментальных «блокад» и свобода в звукоизвлечении;
- осознание психической энергии и уравнивание сердечного напряжения;
- ментальное насыщение (сатурация) звукообраза;
- проецирование и отражение энергетической структуры звука;
- продолжение композиторской мысли в звуко-энергетическом пространстве как своего собственного жизненного опыта;
- понимание Красоты как управляемой тонко-энергетической гармонии.

Значение программы выражается в том, что она позволяет:

1. *Переосмысливать события, трансформировать восприятие мира.* — Через энергетическое насыщение вокального образа обретаются, активируются и транслируются непроявленные качества человека. В отличие от импровизации, где интонацию можно произвольно направить в любую сторону, энергетическое насыщение пения создаёт матрицу непроявленного качества жизни.

2. *Управлять своей энергетической структурой.* — Такое управление означает — войти в контакт с чувствами, в соответствии с крылатым восточным выражением «Петь Сердцем». Осознать контакт с чувствами — значит сделать Абсолют своим союзником. Освобождая собственные чувства через голос, человек начинает глубже понимать себя, больше становится самим собой, лучше воспринимать окружающий мир.

3. *Осуществлять корреляцию между человеком и окружающим миром.* — В этом случае происходит избавление от негативных привычек и штампов, реализуется творческое эго, развиваются скрытые артистические способности, успешнее протекают коммуникативные процессы в быту, семье.

Можно сказать, в целом программа «НОМО VOCALIS» — «ЧЕЛОВЕК БЛАГОЗВУЧНЫЙ» свидетельствует о том, что человеческий голос является мощным инструментом оздоровления. Занимаясь по этой программе, *Человек Благозвучный* повышает свои вибрации, приумножает энергию своего личностного роста.

При этом возможно наращивание позитивной энергии *Человека Благозвучного* в практике ансамблевого исполнительства (так, в системе Агни-Йоги стармонизованные сознания двоих поющих в таком процессе увеличивают вырабатываемую энергию в 7 раз!). В этой ситуации оздоровительный эффект усиливается и распространяется уже на слушателей. Учитывая этот факт, мы создали вокально-хоровой коллектив — «Певческое братство», в задачу которого входит оздоровление общества.

Таким образом, энергетическую парадигму вокального звука формирует синтез знаний, полученных из трёх областей: 1) исто-

рии звуковых цивилизаций Земли; 2) теории и истории вокального исполнительства и 3) практики лечебной работы. Данная установка многоаспектна и требует всестороннего анализа и апробирования на разных уровнях.

(Мусаев Тимур Магомедович — кандидат культурологии, доцент кафедры музыкального образования Московского государственного университета культуры и искусств, хормейстер, лауреат международных конкурсов)

Венстен-Тагрина З.
(Франция)

РИТУАЛЬНОЕ ПЕНИЕ ЧУКЧЕЙ

Ритуальное пение — один из распространённых видов чукотской традиционной музыкальной практики. Вместе с тем оно не становилось предметом специального исследования.

В традиционной культуре чукчей музыка сопровождала человека в течение всей жизни. И это понятно: трудно назвать жизненную сферу, в которой музыкальные элементы не играли бы заметную и существенную роль, даже память о человеке дольше всего сохраняется в песнях. «У раннефольклорного пения, — отмечает Э.Е. Алексеев, — своя социальная почва, свои специфические общественные функции, а следовательно, и своя эстетика, основы которой во многом не совпадают с положениями эстетической теории, сформировавшейся на фундаменте профессионального искусства европейской ориентации»¹. Издавна колыбельной песней, которая одновременно являлась оберегом, мать убаюкивала ребёнка, пением сопровождали родители его первые игры и первые слова. «Пение — такая же насущная потребность, как и обычная речь, ибо... язык песни понятнее духам, общение

¹ Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М., 1986. С. 7–8.

с которыми столь же повседневно, как и общение с реально существующими соплеменниками»².

В рассмотрении темы мы основываемся на значительном по объёму полевом материале о ритуальном пении чукчей, который собирался автором с конца 1970–х гг. Следует учитывать, однако, что в указанное время, как справедливо отмечал известный исследователь культурных традиций кетов Е.А. Алексеенко, семейно–бытовой и общественный уклад жизни коренных народов в основной массе уже был нарушен³. Меняющиеся формы бытования музыкального фольклора в новых социокультурных условиях вступали в резкое противоречие с подчёркнутой традиционностью искусства чукчей. В результате изменения образа жизни, разрушения традиционных форм хозяйства и быта чукотское традиционное пение быстро утрачивалось.

Сложность изучения чукотского традиционного искусства заключается в том, что мы не вполне представляем себе систему музыкальной культуры чукчей, существовавшую до процессов экономической и политической модернизации северных окраин, и в связи с этим возникает проблема изучения методов реконструкции данной культуры. Для того чтобы понять музыкальные закономерности в песенной практике чукчей, необходимо обратиться к культурологическому изучению генезиса традиционных песен и для этого использовать этнографический метод в исследовании музыкально–обрядового действия.

Использование этнографического метода позволит нам произвести частичную реконструкцию музыкальных обрядов. Для исследования требуется рассмотреть весь комплекс обрядовых мероприятий и связанные с ним культовые предметы.

Прежде всего ритуальное пение предваряет целый ряд ритуальных действий, которые начинаются на улице: первоначально проводится обряд переноса старого жилища и

² Там же. С. 8.

³ Алексеенко Е.А. К изучению шаманства кетов // Культура народов Сибири: Материалы Третих Сибирских чтений. СПб., 1997. С. 154–167.

построение нового жилища, что сопровождается многочисленными жертвенными ритуалами. Далее следует целая серия жертвенных ритуалов, которые относятся к годовому циклу — таарон—гыргыт и к Празднику Благодарения — мн'эыргын. Приведём порядок проведения и названия ритуалов.

Эйн'эткун — стрельба из обрядовых луков и выбрасывание жертвенного огня; инэнин—тыткут — различные жертвоприношения; инэр'бун — приготовление и поедание жертвенного блюда; инэнт'гымлие — сбор ритуальных предметов.

В проведении обрядов соблюдается порядок исполнения: «Стрельбу из луков» начинают мужчины, заканчивают обряд — женщины, которые проводят «выбрасывание» жертвенного огня в сторону подошедшего стада. Этот порядок соблюдается в последующих ритуалах. По окончании проведения ритуалов на улице действие переходит в жилище.

В помещении предварительно проводится ещё один ритуальный обряд. Как указывает В.Г. Кузнецова, исследователь традиционных обрядов чукчей, «длинными гибкими ветвями кустарника, вырванного с корнем, заранее привязанного к верхней части пятника ремнём, прикрепляли передние ноги оленя к основанию жерди, кустарниковая ветка привязывалась с таким расчётом, чтобы её зелёная верхушка оказывалась выше оленьих ног; на фоне зелёных ветвей размещались рога молодых телят, сердце, язык и т. п., принадлежащие жертвенному оленю («мн'эё к 'оран'ы»). Окончание развешивания частей оленьей туши сопровождалось битьём в бубен»⁴.

На период проведения праздничных мероприятий из специальных мест извлекаются священные предметы. К таким предметам относятся: ярар — бубен; тайн'ыквыт — священные связки семейных охранителей; гыргырти — доски для зажигания огня; ил'зунилгын — ритуальный ремень из кожи

⁴ Кузнецова В.Г. Материалы по праздникам и обрядам амгуэмских оленьих чукчей // Сибирский этнографический сборник II. Труды института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. XXXV. М.; Л., 1957. С. 275.

тюдены и т. п. Илзунилгын играет значительную роль в проведении основных обрядовых действий, с помощью него конструируется сооружение на пятнике, куда и подвешиваются бубны. После построения ритуальной конструкции начинается ритуальное пение под ярары, которые исполнители снимают с данного пятника. Пение первого дня носит название нилзу–нилзуткун — церемония исполнения песен для важенок, потерявших своих телят. Второй день празднования носит название мн'эгыргын — обряд Благодарения. Рассмотрим порядок проведения музыкального ритуального действия мн'эгыр–гын.

В этом действии участвуют хозяева: две семьи — переднего и заднего домов (яранг) и гости. Всё начинается с ритуального обрядового пения главы семьи переднего дома. Для пения он снимает ярар и исполняет ритуальные песни. За главой семьи выступают его дети и, в последнюю очередь, его жена. Для пения хозяйка снимает с пятника второй ярар. После того, как все члены первой семьи исполнили ритуальные песни, петь начинают члены второй семьи, причём в той же последовательности, в которой пели члены первой семьи: сначала поёт глава семьи, потом — его дети и, в конце, — его жена.

В ритуальное пение входит и исполнение личной песни. Одной из главных характерных особенностей личной песни является наличие в ней небольшого музыкального ядра, но, несмотря на замкнутый объём, мелодический рисунок личной песни, за счёт импровизированного характера её исполнения, может быть очень разнообразным, так же как и ритм, который позволяет легко менять жанровую принадлежность личной песни; немаловажное значение имеют и музыкальные интонации (прежде всего — их тембровые и артикуляционные характеристики), используемые при исполнении личной песни.

Личная песня исполняется её владельцем, но может исполняться и другим человеком. Однако в случае исполнения её другим человеком в ней могут возникнуть изменения, которые считаются её искажением.

Во время ритуального пения гости располагаются вдоль окружности яранги, сидя на шкурах. После пения хозяев выступление начинают гости.

Необходимо сказать о яраре — музыкальном инструменте чукчей. Он относится к «священным семейным реликвиям». Ярар используется для проведения ритуальных обрядовых мероприятий и ритуального пения, как описано выше. В наши дни он не подлежит выносу из жилища даже во время проведения обрядов вне дома. Тогда как в конце XIX века, по свидетельству В.Г. Богораза, некоторые ритуалы проводились на улице с использованием ярара, например: «Благодарственный ритуал» и «Соседские церемонии»⁵. Инструмент снабжён ударной палочкой, колотушкой из китовой кости или китового уса. В дни обрядовых праздников употребляют деревянную колотушку, которая называется эпчиит. Некоторые ярары имеют по две костяные колотушки. Одна из них предназначается только для «духов», так как они, как пишет Владимир Германович, иногда приходят, желая «потрясти себя», что значит бить в бубен. Игра на яраре, несмотря на то, что кажется очень лёгким и простым действием, требует от исполнителя большой сноровки и искусства. Основную трудность составляет то, что в ритуальном обрядовом пении игра на инструменте включает в себя умение двигать самим яраром по ударной колотушке, а не наоборот. Новичку приходится очень долго упражняться, пока он не достигнет должного умения. Нужна и большая выносливость, поскольку проведение обрядовых мероприятий требует нескольких часов.

Особое место в ряду обрядовых действий занимают шаманские обряды.

Слово шаман — эн'эн'ылъын, в переводе с чукотского, означает «таинственный», «сверхъестественный», «лечащий»⁶. Если обратиться к данным о чукотских шаманах, приведённых В.Г. Богоразом, мы найдём такие сведения: «Чукчи разде-

⁵ Bogoraz W. The Chukchee. New York, 1975.

⁶ В настоящее время оно вышло из обихода и вместо него употребляется словосочетание «глубоко седые старцы» — лыгэпьянвыт ын — пыначгыт.

ляют своих шаманов на три большие категории: во–первых, шаманы–духовидцы — кэ–лътэкульыт, это те, которые имеют постоянное общение с духами; во–вторых, шаманы–предвещатели — гитэлътыльыт, те, которые занимаются предвещаниями будущего; в–третьих, шаманы–заклинатели — эвь–янвытколъыт, они занимаются заклинаниями и чарами, которые сложны у чукчей, также магической медициной и хирургией»⁷.

Приведённое разделение наводит на мысль о том, что шаман воспринимался (и воспринимается сегодня) как человек, «способный проникать в суть вещей, в основу знания, владеющий искусством врачевания и умеющий донести это знание до людей»⁸. Можно выделить три основных признака, присущих практике шаманизма: первый — шаман по своему желанию может входить в трансовое состояние; второй — в указанном состоянии он ощущает себя «путешествующим» в иных сферах; третий — он использует путешествия как средство приобретения знаний, силы, а также помощи для своей общины.

У чукчей имеются больше десяти терминов, связанных с определёнными функциями шаманской практики: калъаткогыргын — «сношение с духами»; гэтальатгыргын — «смотрение внутрь»; рэтыан’ан’ ыльын — «действующий во сне», «сновидец» и др.

Шаман, обладая паранормальными свойствами, вступал в связь с духовными силами, которые позволяли ему отделять свою душу от тела и летать на дальние расстояния, узнавая таким образом, что происходит в других, сопредельных частях мироздания.

Кроме растительных галлюциногенов, для перехода в трансовое состояние шаманы использовали музыкальные средства и, в частности, ярар, который, наряду с ритмической организацией действия, усиливал голосовые возможности исполнителя.

⁷ Богораз В.Г. К психологии шаманства у народов Северо–Восточной Азии // Этнографическое обозрение. М., 1910. С. 21.

⁸ Уолш Р. Дух шаманизма: Пер. с англ. М., 1996. С. 20.

Использовались предметы, создающие шумовые и раздражительные эффекты, такие как тэлитэл и другие. Неизменным было пение с его определённой музыкально-ритмической формой, с особым типом звукоизвлечения, с большим количеством звукоподражательных гортанных интоном. При речитативно-мелодическом произношении текста сохранялись некие ритмо-мелодические единицы, выработанные в древности и во многом сохраняющиеся благодаря обилию интоном, выработанных в языковой структуре.

Наибольшее распространение имел заговорно-заклинательный акт, суть которого сводилась к отчитыванию пациента с помощью заговора. Использование шаманами заклинательных песен для излечения больных повторением определённых интонационно-мелодических единиц в соединении со специализированным пением оказывало воздействие, близкое музыкотерапии. Кроме того, среди шаманов имела место техника «угнетения сознания» с помощью монотонных песнопений и речитативов, близкая гипнотическому воздействию⁹.

Проведённое нами исследование позволяет сделать следующие **выводы**:

– ритуальное пение чукчей представляет собой развитую индивидуализированную певческую культуру, выполняю-

⁹ Следует отметить, что у чукчей был распространён и семейный шаманизм. Глава каждой семьи умел отправлять религиозные обряды, связанные с годовыми хозяйственными и промысловыми циклами. Ему были известны способы связи (в поисках защиты и помощи) с доброжелательно расположенными к человеку духами, различными вагыргыт. Во время Благодарственного праздника – мн 'эгыргын глава семьи осуществлял камлание, умело используя бубен, входил в контакт с духами предков. Но ни глава, ни отдельная семья не были в состоянии справиться своими силами и средствами с разными неожиданностями в виде болезней, затяжных неудач в промысле, во ведении оленеводческого хозяйства и т. п. В таких случаях обращались за помощью к опытным шаманам. То есть тайное знание сохранялось только у посвящённых, несмотря на существование семейного шаманизма.

щую художественно–эстетическую, жанрово–бытовую, социально–организационную функции;

– ритуальная песенная практика чукчей характеризуется синкретизмом: нерасчленённостью художественного целого, взаимопроникновением музыкального и ритуального действий¹⁰.

(Венстен–Тагрина Зоя — кандидат культурологии, Париж)

¹⁰ По теме настоящей статьи см. также наши публикации: *Венстен–Тагрина З.*: 1) Личная песня в традиционной культуре чукчей // Косторезное искусство и музеи Чукотки (история и перспективы): Материалы научно-практической конференции, посвящённой 70–летию Уэленской косторезной мастерской и 70–летию начала краеведческой работы в Чукотском автономном округе. Анадырь, 2002. С. 118–121; 2) Трансперсональный аспект песенной традиции чукчей // Творческий потенциал народов Севера в XXI веке: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2003. С. 126–127; 3) О ритуальном пении чукчей // Реальность этноса. Педагогическое образование как важнейший фактор сохранения и развития культуры северных народов: Сб. статей по материалам IX международной конференции, посвящённой 210–летию РГПУ им. А.И. Герцена 27–29 марта 2007 г. СПб., 2007. С. 345–349; 4) Ритуальное пение в музыкальной культуре чукчей // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 15 (39). 2007. С. 65–71.

Курис И.В.
(Россия)

БИОЭНЕРГОПЛАСТИКА (ЙОГА–ДАНС): ИНСТРУМЕНТ ТЕЛЕСНО–ПСИХИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Общее представление о биоэнергопластике (Йога–Данс)

Биоэнергопластика, Йога–Данс, является одним из современных направлений телесно–психической деятельности, в которой естественным результатом является приобретение опыта *релаксации*.

Термин «Йога–Данс» отражает в большей степени содержание работы: это практика йоги с включением элементов танца, преимущественно индийского, который часто относят к йоге. Именно он способствует научению релаксации, так как его элементы связаны с тонкой моторикой, координирующей психические проявления.

Таким образом, Йога–Данс — это интегральная ментально–двигательная практика, в которой происходит постоянное взаимодействие тела и психики.

Специфика двигательной деятельности

Движение как физическое действие представлено в Йога–Данс в нескольких формах: это психофизические упражнения, пластическое движение, при котором движение тела переходит

в движение мысли, души, духа, специальные танцевальные упражнения, направленные на раскрепощение эмоциональной сферы. Расширению границ осознанности способствует специфическая двигательная деятельность, а именно **хасты**¹ и **мудры**².

Йога–Данс направлена на обучение релаксации как физического, так и психического тела, а также на увеличение устойчивости на уровне всех энергетических центров, поэтому её можно назвать *телесно–духовной практикой работы с энергией*.

Содержание Йога–Данс

В содержание Йога–Данс как психотелесной практики входят: релаксационное движение, основанное на йогической двигательной практике, а также йогический медитативный танец на основе графических символов, в том числе **рун**³. Главным инструментом этой работы являются психофизические упражнения (ПФУ). Они представляют собой сопряжённую двигательную и умственную деятельность, в которой ментальная практика играет важнейшую роль. На основании вышесказанного мы можем предложить следующее определение: *ПФУ — упражнения, выполняемые с максимальной мышечной релаксацией, включающие в себя двигательную и ментальную деятельность и активно воздействующие на психоэмоциональную сферу человека.*

Психофизические упражнения как основа двигательной практики в Йога–Данс

Практически любые двигательные действия, составляющие содержание ПФУ, подчиняются принципам релаксационного целостного движения. Эти принципы следующие:

– *соответствие вида движения определённому психоэмоциональному состоянию; графическому символу;*

¹ Хаста — чётко обозначенная позиция пальцев рук, имеющая конкретное содержание.

² Мудра — фиксированное положение туловища и рук.

³ Руна — древний графический символ, представляющий собой соединение простых геометрических фигур.

- обучение тела релаксации в статическом положении и в движении, что, в конечном счёте, должно привести либо к заданному состоянию, либо к релаксации;
- соблюдение непрерывности (кантиленности) двигательного действия, которое рассматривается как инструмент взаимодействия с энергией;
- рисунок движения должен отвечать задачам психотелесной коррекции и соответствовать эмоциональному и биоэнергетическому воздействию.

Анализ основных графических символов позволил выделить из громадного числа несколько основных, которые непосредственно связаны с **чакрами**⁴ и с их психоэмоциональным воздействием: круг, линия, треугольник, крест прямой, крест косой (Андреевский).

Круг символизирует красоту и силу, исходящую из чувства единения.

Линия — устремлённость и выстроенность.

Треугольник — символ равновесия в психоэмоциональной сфере.

Крест прямой означает внутреннюю уверенность.

Крест косой подчёркивает гармонию между мужским и женским началом.

Рисование этих символов в процессе выполнения даже самого простого движения оказывает соответствующее воздействие на человека.

Йога–Данс относится к интегральным психотехнологиям, которые включены в систему телесной деятельности. Её можно рассматривать как взаимодействие с энергией через осознанную телесную работу. При этом хотелось бы отметить, что её нельзя рассматривать как механическое соединение нескольких техник. Интегральность выражена как внутри практики в целом, так внутри каждой из её составляющих.

На основании изучения специальной литературы и собственного практического опыта нами были выделены и систематизированы психофизические упражнения, отвечающие целям и задачам Йога–Данс.

⁴ Чакра — энергетический центр в теле человека.

Систематизация упражнений

Упражнения подразделяются по следующим признакам:

1. анатомическому — упражнения для различных частей тела: рук, ног, позвоночника, отдельных мышечных групп и т. д.;
2. целевому, например, для развития отдельных двигательных качеств: гибкости, подвижности, выносливости и пр.;
3. эмоциональному — для отработки контроля за эмоциями;
4. энергетическому — для управления энергетическими потоками.

Используются упражнения следующих видов:

- оказывающие расслабляющий и успокаивающий эффект;
- укрепляющие тело и активизирующие работу психики;
- производящие эффект распределения и стабилизации энергии;
- тренирующие вестибулярный аппарат.

Выбор тех или иных упражнений в конечном счёте диктуется их возможностями ввести человека в особое состояние сознания, именуемое *изменённым состоянием сознания (ИСС)*.

ИСС может достигаться способами, которые, условно, можно разделить на *экзотерические (внешние)* и *эзотерические (внутренние)*.

К первым относятся: чрезвычайные ситуации, фармакологические средства, наведение извне, психотропное воздействие. Ко вторым: внутренние практики, специфические дыхательные практики, ментальные практики, психотелесные практики (именно эти, вторые, способы являются инструментами введения в ИСС, применяемыми в Йога–Данс).

При работе с ИСС важно осознавать, для чего осуществляется эта работа, для решения какой задачи.

Основными задачами, которые решаются в ИСС, можно считать следующие:

- 1) активизация резервных возможностей тела и развитие новых двигательных качеств;
- 2) развитие креативности;
- 3) оптимизация принятия неординарных решений;
- 4) коррекция функционирования систем жизнеобеспечения;
- 5) работа со своей кармой.

Таким образом, подытоживая всё вышесказанное, можно заключить, что Йога–Данс это:

1. Средство достижения человеком баланса между внутренними структурами его организма и внешними структурами мира. Результатом достижения этого баланса оказывается включение человека в энергоинформационное пространство Вселенной на разных полевых уровнях, то есть получение *Знания*.

2. Экспериментальная авторская методика работы с энергией человека, базирующаяся на технике выполнения человеком различных двигательных действий, направленных на обучение его релаксации как основы психорегуляции. В качестве двигательных действий человека выступают элементы йоги, йогический и рунический танцы⁵.

(Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии Международного университета фундаментального обучения (МУФО), профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург)

⁵ Желающие больше узнать о биоэнергопластике (Йога–Данс) смогут это сделать, познакомившись с нашими работами: *Курис И.В.*: 1) Биоэнергопластика (Йога–Данс). Опыт постижения. М., 2012; 2) Биоэнергопластика (Йога–Данс). Диалог между телом и духом. Интеграция традиционных знаний в современных трансперсональных практиках. СПб., 2014.

Буксикова О.Б.
(Россия)

ТАНЦЕВАЛЬНО–ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ ЛИЧНОСТИ

Обращаясь к проблеме формирования *ценностных ориентаций личности* посредством танцевально–двигательной терапии, прежде всего необходимо сказать, что ценностные ориентации личности — сложный социально–психологический феномен, связанный с демонстрацией имеющихся у человека представлений о *ценностях* (что, как он полагает, является ценностью, а что — нет). Что же такое ценность?

По мнению учёных, ценность — важнейший принцип, определяющий отношения человека с природой, социумом, ближайшим окружением и самим собой. То есть, под ценностью понимают предельно обобщённый социальный опыт, получаемый личностью. В сознании личности ценности пребывают в виде понятий, стимулирующих проявление разнообразных чувств, оценок и отношений, побуждений к деятельности¹.

¹ См.: Тугаринов В.П. О ценностях жизни и культуры. Л., 1960; Проблема ценности в философии: Сб. статей. М.; Л., 1966; Высшие ценности: Сб. статей. М., 1971. Чавчавадзе Н.З. Культура и ценности. Тбилиси, 1984;

Формирование ценностей человека во многом обуславливается воспитательной и социализирующей средой, в которой развивается личность. В контексте нашего исследования такой средой выступает народная культура. В основе народной культуры лежит коллективный характер жизнеустройства с универсальной системой ценностей, ядром которой является неразрывная, генетическая связь человека с природой.

Решая проблему подготовки современного специалиста, мы должны обратить особое внимание на формирование у него ощущения внутреннего комфорта, гармонии с самим собой и внешним миром.

В последние годы в педагогической практике всё более активно применяются различные методики терапии искусством, способствующие гармонизации личности, раскрытию её творческих возможностей. В современной международной классификации эти методы представлены такими направлениями: арт–терапией (включающей в себя изотерапию, глинотерапию, песочную терапию)²; библиотерапией (в которую входит сказкотерапия); драмотерапией (включающей игротерапию); куклотерапией; музыкальной терапией и танцевально–двигательной терапией.

Основная цель танцевально–двигательной терапии — достижение человеком внутренней и внешней гармонии посредством танца. Этот результат предполагает единение телесного и психического в человеке.

Тело и психика человека оказывают постоянное взаимное влияние друг на друга. Для танцетерапевта аксиомой должно являться

Леиашвили П.Р. Ценность как категория аксиологии. Тбилиси, 1990; *Культура и ценности: Сб. научных трудов.* Тверь, 1992; *Вильданов Х.С., Файзуллин Ф.С.* Ценности: историко–философский и гносеологический анализ. Уфа, 2002; *Котлярова В.В.* Ценности: традиции и аксиологическая парадигма современности: Монография. Шахты, 2009; *Розов Н.С.* Ценности в проблемном мире: философские основания и социальные приложения конструктивной аксиологии. М., 2013.

² Термин «арт–терапия» (от англ. art — искусство и греч. *θεράπεια* — забота, уход, лечение) был введён английским художником Адрианом Хиллом (1938).

то, что тело — «зеркало души», а движение является выражением глубинного человеческого «я». Формируя посредством осмысленного музыкального движения более пластичным и гибким тело, мы способствуем созданию более гибкого, пластичного душевного (духовного) мира человека, и наоборот. Следовательно, одной из основных задач танцевально–двигательной терапии является достижение человеком гармонии его тела и души (духа).

Мы согласны с авторами книги «Интегративная танцевально–двигательная терапия» в том, что несмотря на существующую, согласно традиционной греческой версии, многогранность содержания понятия «терапия»: забота, уход, лечение, сегодня в терапевтической практике терапия преимущественно понимается только как лечение, причём сугубо в медицинском смысле. Мы поддерживаем авторов указанной книги, рекомендуя обратить внимание на терапию как заботу, сопровождение человека на его уникальном пути развития, обеспечение условий, оптимизирующих это развитие³.

В современном мире на психоэмоциональное состояние человека негативно воздействует целый ряд факторов и необходимо создание условий для личностного роста человека, повышения результативности его творческих проявлений. Танцевально–двигательная терапия направлена на эмоциональную поддержку, выработку гуманистически–ориентированных моделей поведения, на достижение желаемых психологических изменений личности.

Известно, что круг как форма общеродового танца, является древнейшим повсеместно распространённым символическим знаком традиционной культуры. Э.А. Королёва пишет, что «круг, как наиболее удобная форма массового танца, был известен человеку уже в те далёкие времена, когда [человек] ещё не выделял себя из окружающей среды»⁴. Символика круга тесно связана с круговоротом жизненного цикла человека и природных явлений. Круговые танцы использовались в самые значимые

³ Козлов В.В., Гиришон А.Е., Веремеенко Н.И. Интегративная танцевально–двигательная терапия. 3–е изд. М., 2010.

⁴ Королёва Э.А. Ранние формы танца. Кишинёв, 1977. С. 139.

переходные моменты для жизни рода, они помогали объединению членов коллектива, создавали чувство защищённости.

На занятиях по танцевально–двигательной терапии со студентами ведущим приёмом для нас и явился *круговой групповой танец*, создававший настроение личностной защищённости, комфорта, внутригруппового единства. Использовались и другие приёмы: развивающие ритмическую групповую активность, обучающие перевоплощению и пр.

В нашей экспериментальной работе со студентами существенным также явился *холистический принцип*, то есть принцип целостности, где триада: *мысли — чувства — действия* рассматривается как единое целое, и изменения в одном компоненте влекут за собой изменения в остальных. Ориентируясь на этот принцип можно помочь человеку в обретении им единства его мыслей, чувств и действий. Нередко человек думает одно, чувствует другое, а делает третье. Такая ситуация является отражением какого–то, имеющегося у него, внутреннего психологического конфликта. Здесь важно понять, каким образом сделать так, чтобы мысль, чувство и действие человека обрели единство.

В ходе эксперимента мы убедились в результативности используемых нами приёмов работы со студентами. Основными позитивными моментами этой работы явились:

- установление тесного психологического контакта между участниками процесса (контакт глаз);
- активизация самостоятельной творческой работы каждого участника;
- воспитание чувства коллективизма;
- обеспечение комфортного психологического климата в группе;
- раскрытие творческого потенциала отдельной личности и группы в целом⁵.

⁵ Буксикова О.Б. Опыт применения танцевально-двигательной терапии для творческого развития и гармонизации личности // Терапевтическое воздействие посредством различных видов искусств как одно из важнейших направлений в программе здоровьесбережения нации: Материалы международного саммита (Белгород, 22–27 сентября 2013 г.). Белгород, 2013. С. 111–120.

Вывод: танцевально–двигательная терапия, развивая человека, бесспорно, способствует формированию у него устойчивых представлений о ценностях.

(Буксикова Ольга Борисовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и методики хореографического искусства Белгородского государственного института искусств и культуры)

Акиндинова Т.А.
(Россия)

О КАТАРТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ТАНЦА В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Жизнь танцевального искусства в истории культуры чрезвычайно многообразна, поскольку имеет самую разнообразную детерминацию. Отношение к танцу соответственно менялось от утверждения его лидирующей роли в мире искусств, как это сложилось, скажем, в древней Индии, до вполне пренебрежительной оценки в немецком классическом идеализме как «искусства ног» (Гегель). Мы ограничимся здесь рассмотрением роли танца в европейской, то есть по преимуществу христианской культуре, поскольку целый ряд исследователей, к которым принадлежит в частности авторитетный исследователь танца К. Закс, называет отношение христианства к танцу «всегда враждебным»¹. Представляется, что рассмотрение этого вопроса в историческом аспекте позволяет увидеть глубокую потребность человека в возникновении и развитии танцевальных форм в контексте исторических модификаций христианской культуры, понять социокультурную миссию танца в становлении полноценного человеческого бытия.

Прежде всего, несколько предварительных замечаний о том, что мы понимаем под термином «танец», который имеет широ-

¹ *Sachs C. World History of the Dance. New York, 1937. P. 6.*

кое и узкое значение. В широком смысле танец реализует духовную потребность человека в ритмически организованном движении. Это определение включает в себя все формы танца, в том числе ранние и элементарно-бытовые. Узкое значение относится лишь к более развитым формам, где танец осмысливается как художественное творчество. Здесь танец — это «вид искусства, материалом которого являются движения или позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие единую художественную систему»². Танец предполагает поэтому преобразование человеческого тела. Танец начинается тогда, когда физическое тело человека превращается в символическое, когда само движущееся тело становится носителем смыслов и ценностей человеческой культуры.

Культурная, а не физическая ценность тела в танце определяет его стиль. Стиль — это реальное бытие танца, характер его выразительных средств (пропорций и линий тела, техники и характера движения частей тела, костюма, прически, темпо-ритма танца и пр.). В стиле танца кристаллизуются духовные доминанты эпохи, определяющие характер преображённого, символического тела человека и систему выразительных средств. Стили танца фольклорного, классического, бального, модерн и т. д., взятые сами по себе, несут на себе печать сознания времени, которое направляло как их историческое формирование, так и пластическое мышление постановщика.

Танец генетически связан с речью, опосредующей жизнь сознания, он задан произнесением текста и его акцентированием жестом и телодвижением. Элементы танца органически присутствовали поэтому уже в первых христианских обрядах, включающих в себя чтение молитвы и песнопения, придавая им эстетическую убедительность, влияя затем на все формы становящейся христианской культуры. Исходя из различного духовного отношения к ангелам и бесам, христиане особым образом представляли соответствующие им образы танцев, противопо-

² Соколов-Каминский А.А. Танец // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993. С. 344.

ложных по своим стилистическим особенностям. Первый — величественный или весёлый, второй — неистовый, прыгающий, необузданный. «Бог... порождает в тварных существах любовь, которая заставляет их к Нему устремляться»³. И это устремление христианами авторами часто представляется в виде танца. Размеренное движение ангелов, праведников в концентрических кругах по ходу солнца — образец и для человеческого танца. Можно согласиться поэтому с точкой зрения Д. Апостолос–Каппадоны, что сюжеты танцев ангелов и святых в изображениях Страшного Суда эпохи Средневековья и Возрождения ведут своё происхождение от праздничных литургических танцев и процессий эпохи раннего христианства⁴. Язычники или развратные люди тоже танцуют, но, по мнению христиан, подражая дьяволу, бесам, подчинённые страстям своей души или похоти тела, поэтому такой танец полностью подвергался осуждению.

Христианская культура включает в себя, помимо сакральной, и обыденную (профанную) сферу. Каждая из них состоит из миропонимания и его выражения в материальных формах культуры, каждая исторически меняется, однако безусловный приоритет принадлежит сакральной и под её влиянием, прежде всего, происходят перемены в профанной. Сакральный элемент христианства предстаёт в системе догматов (относящихся к пониманию Бога, мира, человека, истории) и соответствующей им этической доктрине — представлениях о добре и зле, свободе, нравственном совершенстве, нормах поведения. Эти представления содержатся в текстах Библии, церковной литературе (соборной и авторской). Обыденное христианство складывается в миропонимание на основе жизни христиан в миру и несколько иначе интерпретирует догматы, однако в свою очередь также влияет на содержание религии, о чём свидетельствует история материальной культуры, быта, искусства от эпохи раннего и зрелого Средневековья к Возрождению и Новому времени.

³ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие: Пер. с фр. М., 2015. С. 262-263.

⁴ Апостолос–Каппадоны Д. Словарь христианского искусства: Пер. с англ. Челябинск, 2000. С. 216.

На протяжении двух тысячелетий существования христианства отцами церкви велась интерпретация системы догматов, определяя духовную атмосферу исторических эпох, влиявших и на исторические судьбы танца. Формы таинств, использующие слово, живопись, музыку, танец, архитектуру, мистериальное действо, выходят за пределы храма и ложатся в основу светской и народной культуры европейского общества. Отметим сначала изменения в догматике сакрального христианства, приведшие к разделению его на православие, католицизм, протестантизм и повлиявшие на историческое развитие танцевального стиля.

Православие упрочивает первоначальные основы христианского сознания, принимая абсолютное противопоставление мира трансцендентного и природного. Приоритет молитвенного созерцания обесценивал заботы о жизненном устройстве, а духовный человек противопоставлялся телесному. Это обуславливает понимание стиля сакрального танца. В нём минимально используются возможности человеческого тела, что было реализовано в обрядовом танце и бытовом танце средневековой аристократической культуры.

В католичестве противопоставление миров обыденного и потустороннего сглаживается, в природе «читается» Божественный замысел, а духовное в человеке ближе соотносится с телесным, чем в православии. Сосредоточение католичества на фигуре воплощённого Христа даёт телесности, а отсюда и танцевальному стилю, более широкие возможности в выборе выразительных средств для телесного воплощения трансцендентного духа. Это продолжает православную идею бестелесного танца, но с бóльшим использованием тела, что воплотилось в классическом танце.

Протестантизм характеризуется усилением католического христоцентризма в связи с доктриной спасения только личной верой. Католичество положило начало принципу индивидуализации, осуществлённому в культуре Возрождения. Протестантизм — следующий этап развития этой христианской идеи. Фокусирование теперь внимания на личности в единстве духовно-телесной природы приводит к постепенному отходу от идеи бестелесности танца и видоизменяет танцевальный стиль,

призванный проявить всю полноту жизни человека, в итоге реализованный в танце модерн.

Таким образом, изменения в стилистике танца коренились в догматических основаниях христианских конфессий. Становление христианской антропологии — это постепенное ослабление принципа греховности тела человека и усиление принципа его свободы, постепенное нивелирование онтологической оппозиции духовного и телесного, а также тенденция к усилению целостного восприятия человека. С другой стороны, танец в христианской традиции во многом относится не к сфере богословских построений, а к миру повседневности, к неясным, концептуально не сформулированным моделям сознания и социального поведения человека. Культура танца в христианстве — это по большей части культура «безмолвствующего большинства», обусловленная освоением христианства мифологически ориентированным народным сознанием. Процесс формирования новой фольклорной танцевальной культуры в первую очередь касался постепенного вытеснения языческой магичности танца — магии тела, синкретизм которой глубоко отличается даже от обыденно-христианского понимания телесности. Именно новое отношение к телу, символике телодвижения и предопределило пути дальнейшего развития танца в христианской традиции.

Преимущество в этой эволюции — серьёзность танцевальной культуры, которая эволюционирует, не изменяя духовным ценностям христианства. Полная реабилитация природы (и тела человека) произошла в эпоху Возрождения, в которую и началось становление классического танца. Важно, что Возрождение не предполагало простого возвращения к античной культуре, а предприняло её осмысление с позиций христианства, сообщая христианский смысл платонизму и аристотелизму, прежде всего в трактовке Бога, природы, телесности, женского начала и пр. Если Античность ориентируется на идеал мужественного, прекрасно-доброго человека, то классический стиль танца — на трансцендентный образец подражания — духам, ангелам.

Классическая теория танца, таким образом, — это определённая стадия эволюции христианского понимания танца, что под-

тверждается стремлением к символическому преобразованию тела и соответствующей концепцией взаимоотношения телесного и духовного. «Прекрасное» классики — то же «священство» растворённого в природе Бога, однако в отличие от раннехристианского понимания танца возможности реализации духовности через телесность здесь расширяются.

Изменение этой ситуации проявляется в иной трактовке соответствия тела (в том числе и танцующего) духовному идеалу. Если достижение этого соответствия в сакральном христианстве олицетворялось в образе святого, а в обыденном христианстве — в образе весёлого, радующегося человека, то в классике Нового времени оно явлено как прекрасный человек. В проекции дальнейшего исторического движения — в модерне — идеалом станет человек свободный.

В стиле модерн отправной точкой стала протестантская свобода личности. Человек и его танец отличается абсолютной свободой самовыражения, исходящим из внутреннего мира творческим поиском соответствующего телодвижения. Его принцип — отказ от канонов и образцов в стиле и содержании танца, которые были присущи и раннему, и позднему христианскому пониманию танца. Ничем не ограниченный свободный дух человека полагает максимальные возможности для символического преобразования человеческого тела. По существу, танец модерн — это результат поисков современного хореографического языка⁵.

Теперь танец выступает как непосредственная явленность душевной жизни, выразитель её состояний, где «любая мысль или эмоция, охватывающая существо человека.., может быть выражена и пережита через танцевальное движение»⁶. А. Дункан видела смысл и назначение танца в естественном раскрытии через движение всей переменной, многокрасочной палитры душевных переживаний человека⁷. По мнению приверженцев

⁵ Ванслов В.В. *Стиль // Балет: энциклопедия*. М., 1981. С. 491.

⁶ Герасимова И.А. *Философское понимание танца // Вопросы философии*. 1998. № 4. С. 58.

⁷ Copeland R., Cohen M. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford–New York–Melbourne, 1983. P. 3.

свободного танца, именно он наилучшим образом решает эту задачу. Форма танцевальной импровизации органична выражению спонтанно возникающих переживаний. Движения свободного танца произвольны, индивидуальны, упорядочены и систематизированы внутренним ритмом. Они служат самореализации, являются индивидуальной системой символов, по которым можно судить, раскрывать и овладевать глубинными психическими процессами. Танец здесь — «средство выражения эмоций»⁸ и «эмоционального освобождения»⁹, «средство выражения экстаза, освобождающего тело от разума, массу тела от гравитации»¹⁰. Танец в модерне, таким образом, в полной мере выполняет катартическую функцию искусства, но хотя он уже автономен и независим от религии, исток этих его возможностей лежит в той же христианской традиции — в экстатической открытости Богу, радости спасения.

Различное понимание экстаза пропорционально отражается на стилях танца в различные исторические периоды. Обрядовый танец получает широкую распространённость, когда даётся свобода религиозному экстазу. Это и ранняя апостольская энтузиастическая церковь в православии, танцы на дни мучеников (II – V вв.). Это и зрелое христианство в Западной Европе с его экстатическим благочестием. Это и протестанты — шейкеры с их энтузиастическим овладением Святым Духом вместе с русским мистическим сектантством (XVIII – XX вв.). Состояние экстаза рассматривается многими исследователями как высшее проявление радости человека, требующей выражения в движении. Так, ещё Платон отмечал, что, когда человек радуется, он не может сохранять спокойствие¹¹. Те христианские авторы, чья позиция совпадает с платоновской, приветствуют реальное присутствие в обряде танца или его элементах соответствующего стиля. Кто из них придерживается противоположного мнения, воспекает метафизический танец в духовном мире — ангелов,

⁸ Haskell A.L. The Wonderful World of Dance. New York, 1969. P. 81.

⁹ Davies J.G. Liturgical Dance. London, 1984. P. 14.

¹⁰ Emmerson G.S. A Social History of Scottish Dance. Montreal–London, 1972. P. 1.

¹¹ Платон. Законы // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 122.

божественных сил, управляющих космосом душ. Но все сходится на том, что источник танца — радость.

Понимание экстаза определённым образом влияет на темпо–ритм танца, который реализует различные состояния наивысшего напряжения. В гротеске — это напряжение материального и телесного. В сакральной христианской традиции — это напряжение духовного — раннехристианский танец ангелов с его плавной величавостью, в позднехристианской классике — полётность пуант и прыжков. Для обыденного христианства экстатические проявления танца также естественны. В нём соединяется культура серьёзного и смехового, поэтому духовная радость и непосредственное веселье здесь почти тождественны. Весёлый экстатический танец является приемлемым стилем для обыденного христианства. В протестантизме его духоцентричность даёт свободу видимым проявлениям религиозного экстаза в весёлом танце. Для танца модерн экстаз — наивысшее психическое состояние, предполагающее физически видимое напряжение, излом, прыжок, духовно–телесную целостность проявления человеческого существа.

Таким образом, возникновение каждого из этих больших танцевальных стилей так или иначе, напрямую или от обратного, связано с эволюцией христианства и пониманием танца в контексте европейской культуры. Критическое отношение к танцу, характерное для раннего христианства, исторически смягчается, открывая возможность всё более полного культурного осуществления телесного бытия человека в искусстве, разрешая конфликты между духовной и телесной жизнью. Исконную глубину и серьёзность христианского мировоззрения танец закономерно дополняет радостью веры и эмоциональной разрядкой духовного и телесного напряжения. В этом смысле танец выполняет незаменимую катартическую функцию в культуре, и её осознание в существенной мере способствует расцвету танцевального искусства в XX веке.

(Акиндинова Татьяна Анатольевна — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт–Петербургского государственного университета)

Морено Дж.
(США)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОДРАМА: ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Основное в музыкальной психодраме — это психодраматический музыкальный импровизационный ансамбль. Роль ансамбля состоит в том, чтобы в любой нужный момент создавать импровизационную музыку для поддержки широкого разнообразия эмоций. Эти эмоциональные состояния, выраженные музыкально, должны эффективно передаваться всем участникам психодрамы.

И хотя диапазон человеческих эмоций очень велик, их музыкальная репрезентация может быть распределена по широкой и показательной шкале категорий. Такие эмоциональные категории могут включать в себя грусть, тревогу, ужас, радость, страх, умиротворение, ожидание, ностальгию, меланхолию и т. д.

Музыкальные средства для выражения этих видов основных эмоций широко используются в западной культуре. Медленный темп, мягкие долгие звуки и склонность к минорным ладам часто ассоциируются с грустью и соответствующими интроспективными эмоциями, в то время как мажорные лады, живой темп, короткие фразы и повышенная громкость — с позитивными и динамичными чувствами. Некоторые из этих элементов могут быть использованы при импровизации ансамбля в музыкальной психодраме, хотя чаще всего такая музыка — это совершенно свободная звуковая экспрессия без всякой ладовой,

тональной принадлежности и других формальных музыкальных ограничений.

Для целей внутригрупповой коммуникации, раппорта¹ и немедленного реагирования на действия руководителя группы импровизационный ансамбль — участники группы — должен состоять не более чем из шести–восьми музыкантов. Чтобы достичь согласия относительно музыкальных средств для передачи чувств, группа должна работать слаженно, вместе с руководителем. Основной подход в работе ансамбля в целом заключается в совершенно свободной атональной импровизации, сфокусированной на транслировании нужных эмоций посредством эффективной звуковой экспрессии. Хотя мажорные и минорные звучания и могут неожиданно возникать, никакого сознательного использования их не должно быть. Наиболее эффективное музыкальное выражение достигается тогда, когда группа обучается акцентировать музыкальные характеристики различных эмоций, а не специфические музыкальные конструкции. Лучше всего ансамбль работает, если его составляют участники психодраматической группы, чей уровень спонтанности и отсутствие подавления эмоций являются гораздо более важными условиями, чем предшествующее музыкальное образование или другие традиционно ценные музыкальные навыки.

Для импровизационного ансамбля можно выбрать самые разные инструменты, но всё же существенно иметь определённый их набор. Основными являются различные ударные инструменты, как настраиваемые, так и ненастраиваемые — гонги, колокольчики, трещотки, барабаны и пр., чтобы создать как можно более широкое разнообразие тембров.

Даже высокопрофессиональный композитор испытывал бы сложности при сочинении музыки, если бы ему пришлось следовать чётким разграничениям эмоций, если бы музыка прослушивалась бы отдельно от своего драматического контекста

¹ Раппорт (от фр. *rapporter* — возвращать, приносить обратно) — термин в психологии, означающий установление специфического контакта с человеком или группой людей, а также само состояние такого контакта — прим. ред.

или программы. Например, существуют произведения программной музыки, связанные с определённым образным представлением, однако восприятие этих произведений может не соответствовать задумке композитора, если аудитория незнакома с программой, и вполне соответствует, если программа ей известна. Такими произведениями являются, например, «Лебединое озеро» Чайковского или «Влтава» Сметаны.

Подобным образом в музыкальной психодраме слушатель уже предрасположен эмоционально откликаться на музыку, ассоциируя её с драматическим контекстом действия. Во время психодраматической сессии, когда музыка импровизируется для поддержки драматически выраженного действия, она воспринимается ведущим и другими участниками действия как выражение определённого чувства.

В процессе импровизации ансамбль не ограничивается инструментальными звуками, он может также использовать вокальные звуки. Повышение голоса может увеличить эмоциональное воздействие музыкального выражения гнева или хаоса, тогда как плачущие или стонущие звуки могут усилить остроту музыкального выражения печали. Все возможности звукового сопровождения, которые способен создать ансамбль, используются для выражения эмоций.

Импровизационная музыка, в отличие от уже сочинённой и записанной, очень важна. Она может соответствовать движению эмоционального состояния клиента от одного момента к другому, а также влиять на это движение.

Если сочинённая музыка уже известна клиенту, то она скорее вызовет у него повторение ранее испытанного эмоционального отклика, чем тот, который согласуется с его текущим состоянием.

Поскольку импровизационная музыка не вызывает специфических ассоциаций с прошлым, у неё есть возможность привести в движение наиболее глубокий пласт эмоциональной жизни клиента.

В индивидуальной терапии или в терапии малых групп музыкальный терапевт может эффективно использовать импровизацию для повышения степени невербальной коммуникации. Например, подход Нордоффа и Роббинса сосредоточен на кла-

вишной импровизации с целью инициировать и поддерживать коммуникацию с детьми, страдающими аутизмом и эмоциональными расстройствами. Однако этому походу свойственны некоторые практические трудности. Многие терапевты, компетентные в других музыкальных областях, могут не обладать такими навыками клавишной импровизации, которые были бы достаточны для эффективного использования этого подхода, не говоря о том, что эти возможности абсолютно недоступны для терапевтов без музыкального образования. Эти обстоятельства становятся ещё более значимы при попытке адаптировать принципы подхода Нордоффа — Роббинса для работы с клиентами в групповой терапии.

Использование импровизационного музыкального ансамбля, как в психодраме, имеет много преимуществ. У ансамбля гораздо больший диапазон тонального разнообразия и динамического воздействия, чем у клавишного музыканта, к тому же участники такого ансамбля необязательно должны проходить какое-либо обучение для развития своих музыкальных способностей. Даже если участники психодраматической группы обладают скромными способностями, они могут организовать достаточно хорошо работающий ансамбль, в котором их коллективное музыкальное воздействие может компенсировать нехватку музыкальной подготовки отдельных участников, и они могут обеспечить эффективную музыкальную поддержку группе.

Музыканты ансамбля пользуются подсказками руководителя. Если ансамбль опытный, то достаточно короткого шёпота в сторону, например «гнев», или «грусть», или «нарастание напряжения», в сочетании с традиционными подсказками для обозначения *crescendo* и *diminuendo*, начала и окончания.

Подсказывание может быть совершенно молчаливым: руководитель подсказывает посредством мимики, языка своего тела, и это оказывается особенно важным в те моменты, когда чувства обострены, когда голосовые подсказки мешали бы действию.

Музыканты импровизационного ансамбля должны располагаться так, чтобы всегда находиться в непосредственном визуальном контакте с ведущим «актёром» и руководителем. Они не имеют таких ограничений, как постоянно сидящий ансамбль,

им позволяется перемещаться по сцене, играя в разных местах или, если нужно, непосредственно следуя за главным действующим лицом.

Многие психодраматические сессии начинаются с разогрева, когда главный «актёр» ведёт разговор с самим собой при поддержке руководителя. Этот диалог позволяет «актёру» раскрыть детали тех проблем, которые будут им затронуты в начале, а затем исследованы в процессе сессии. Эта информация важна для руководителя и для других участников группы, которые могут быть назначены на роли вспомогательных «я».

Поскольку этот начальный диалог с самим собой часто обнажает какие-либо личные затруднения, то понятно, что некоторые «актёры» могут быть сдержанны при таком самораскрытии перед группой. У большинства из них всё же получается сделать это, особенно когда с ними работает тепло и дружески настроенный руководитель.

Однако даже при самых хороших условиях некоторые «актёры» считают такое разоблачение для себя делом сложным и даже угрожающим — чаще всего так случается перед тем, как «актёр» будет полностью вовлечён в сессию. На этом этапе в психодраме музыка может сыграть значимую роль поддержки. Как только главное действующее лицо начинает раскрывать личные проблемы в разговоре с самим собой, руководитель может попросить музыкальную группу сыграть импровизацию, которая соответствует характеру выражаемых чувств. Если чувства грустны и интроспективны, то может быть исполнена мягкая, нежная музыка, действующая на подсознание, которая скорее может быть почувствована, чем осознанно услышана.

Подобно тому, как при помощи музыки вводят в транс в целительных ритуалах, здесь нет особого внимания к музыке как таковой. Скорее она служит для того, чтобы помочь лидеру группы перестать сдерживаться, позволить себе идти вперёд и погрузиться в психодраматическую реальность.

Я провёл много сессий, когда музыка, звучащая на этом этапе, подталкивала ведущего «актёра» к действию и снимала барьеры, вызванные активностью сознания. Что на самом деле создаёт такая музыка, так это уникальную форму

поддерживающей коммуникации между всей группой и ведущим «актёром». Через личностную музыку передаётся эмпатия, и она преподносится непрерывным, слышимым и неотвлекающим образом *как неотъемлемая часть вербального выражения «актёра»*.

Этот процесс совершенно отличен от того, который происходит даже при самой хорошей вербальной поддержке в групповой терапии, то есть в вербальных терапевтических группах — если человек затрудняется что-либо выразить, он всё же должен сначала проговорить это без какой-либо непосредственной видимости групповой поддержки, а затем ожидать предполагаемого вербального выражения одобрения и принятия. При использовании поддерживающей импровизационной музыки в психодраме, как было показано, фактически нет дистанции между вербальным выражением и эмпатической поддержкой. Оба процесса происходят одновременно, и группа может получить эту музыкальную поддержку в большей степени, чем если бы это происходило индивидуально, как обычно бывает при вербальном выражении. Разумеется, в музыкальной психодраме в дальнейшем процессе также осуществляется вербальная поддержка. Однако эта групповая музыкальная поддержка, оказанная на ранней и критической стадии, становится прекрасным способом вовлечения главного «актёра» в психодраматический процесс.

Аналогичным образом импровизационная музыка может оказывать одновременную поддержку при самовыражении в танцевально-двигательной терапии, терапии рисованием и др.

Интегрируя музыку с психодрамой, нужно иметь в виду, что в психодраматической работе музыка не должна использоваться сверх меры. Если музыки здесь становится слишком много, она начинает мешать, однако если применять её в должной мере, она становится поистине незаменимой.

Приведём некоторые сценарии музыкальной психодрамы.

1. *Техника концерта.*

* Попросите члена группы, который столкнулся с жизненными проблемами, но в настоящее время не может говорить о них, стать солистом-музыкантом и выразить свои чувства посредством музыкальной импровизации.

* Попросите солиста выбрать один или несколько музыкальных инструментов, которые наилучшим образом могут передать его чувства по отношению к проблемной ситуации.

* Предложите солисту выразить полный спектр своих чувств в музыкальной экспрессии при музыкальной поддержке группы. Очень важно, чтобы другие музыканты находились в полной зависимости от нужд солиста и не проявляли собственной инициативы в музыкальной импровизации.

* Если солист начинает или заканчивает музыкальную композицию, другие члены группы ведут себя так же. Если солист играет громче или тише, быстрее или медленнее, вводит различные ритмические фигуры и т. д., то группа старается отзеркалить его музыку как можно точнее на всём протяжении импровизации солиста.

* Когда сольная импровизация, поддерживаемая группой, подходит к своему завершению, солист в большей степени готов вербализовать свои проблемы и обсудить их с руководителем и группой. Этот материал затем служит основой для психодраматического действия.

2. Музыкальный круг.

* Попросите каждого члена группы обозначить четырёх самых значимых людей в их жизни.

* Затем предложите добровольцу выбрать четырёх участников — вспомогательных «я» — на роли этих персон.

* Попросите потенциального ведущего «актёра» выбрать музыкальный инструмент (или несколько инструментов) и симпровизировать музыкальное обращение непосредственно к каждому из этих четырёх вспомогательных «я», а затем постараться выразить как можно откровеннее, что он чувствует по отношению к каждому из них.

* После исполнения музыкальной импровизации, которая способствовала разогреву потенциального ведущего «актёра», попросите его вербально обратиться к каждому из четырёх вспомогательных «я».

* Руководитель обсуждает проблемы, выраженные в музыкальном и вербальном диалогах, и результирующий материал становится основой для психодраматического действия.

3. Диалог на барабане.

* Установите самый большой и звучный барабан в центре психодраматической сцены. Возьмите две палочки или колотушки и положите по одной из них с каждой стороны барабана.

* Попросите потенциального ведущего «актёра» выбрать из группы участника — вспомогательное «я», который сыграет роль человека, с которым у него имелись или имеются в настоящее время конфликтные отношения.

* Попросите этого «актёра» описать как можно более подробно характер конфликта и типичное поведение противника.

* «Актёра» и его вспомогательное «я» просят без слов сымпровизировать на барабане и символически выразить динамику их взаимоотношений.

* Участник — вспомогательное «я» — должен попытаться максимально преувеличить характеристики своей роли. Если характер противника описан как агрессивный и доминирующий, то участник — вспомогательное «я» — должен постараться нагло захватывать пространство барабана со стороны «актёра». Если же персонаж описан мягким, слабым, то игра вспомогательного «я» должна быть пассивной и индифферентной по отношению к музыкальным инициативам «актёра».

* Игра на барабане должна разогреть и придать энергии «актёру», и руководитель может начать вербальный диалог с ним о том, что происходит в его отношениях с противником, а затем перевести это в активную психодраматическую работу.

4. Музыкальное перерождение.

* Спросите участников группы, что было бы, если бы у них был ещё один шанс прожить жизнь сначала, родиться заново, возможно, родиться со знанием, перенесённым из опыта этой жизни.

* Предложите добровольцу быть заново рождённым. Руководитель должен поговорить с этим человеком о том, что бы он хотел сделать по-другому на этот раз. Хотел бы он иметь других родителей? Другие жизненные условия? Какие изменения хотел бы он внести в эту новую жизнь?

* Человек, который будет заново рождён, принимает положение эмбриона, его оборачивают в «материнское лоно» и качают на руках участники — вспомогательные «я». Он регрессирует

в самую нежную и самую защищённую часть своего жизненного опыта.

* Свет приглушён, музыканты исполняют ласковую и тихую музыку.

* В течение нескольких минут музыка спокойно звучит, но затем постепенно, по знаку руководителя, напряжение возрастает, приближается момент рождения. Это также является сигналом для младенца, чтобы он готовился выйти из лона.

* Когда музыка достигает кульминации, младенец вырывается из лона при помощи вспомогательных «я» и вступает в новую жизнь.

* Материал, относящийся к его новой жизни, становится основой для психодраматического действия.

5. Песня жизни.

* Попросите участников группы ответить на вопрос: если бы вы писали песню о чувствовании вашей жизни, то что это была бы за песня?

* Спросите их, была бы это радостная или грустная песня. Была бы в ней мелодия со словами или без слов?

* Попросите добровольцев найти такую песню внутри себя. После этого — выйти вперёд и воспроизвести её.

* Руководитель помогает ведущему «актёру» начать создавать эту песню, начать можно или со слов, или с мелодии.

* Со временем группа музыкантов может подыгрывать этой песне, используя простой общий аккомпанемент.

* Руководитель ассистирует ведущему «актёру» в течение создания, а затем исполнения его песни при сопровождении группы музыкантов.

* Руководитель обсуждает песню с «актёром», и те проблемы, которые возникают при обсуждении, становятся основой для психодрамы².

(Морено Джозеф — Почётный профессор музыкальной терапии в университете Марвилля, директор отделения арт-терапии в Морено Институте, Санта Фе, Нью-Мексико)

² Материал приводится по книге: Морено Дж.Дж. Включи свою внутреннюю музыку: музыкальная терапия и психодрама: Пер. с англ. М., 2009. С. 28–34; 110–113; 117–119.

Стефанов О.
(Болгария)

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ.
ВОСПИТАНИЕ ТЕАТРОМ**

Великий русский драматург Александр Николаевич Островский завещал не только свой неподражаемый по охвату жанров, исторических эпох, характеров репертуар. Для нас важны и его продуманные напутствия о назначении театрального искусства, о высоких критериях, по которым мы можем оценить непосредственно протекающие процессы в художественной сфере. Размышляя о сцене и драматургии, он увидел и сформулировал, как они соотносятся с ценностями человеческого общежития, какой надлежит быть политике в области прекрасного.

Огромный опыт, накопленный Островским за его солидный срок работы на театральной ниве, помог ему увидеть тонкие, но роковые зависимости, которые недоступны для внешнего наблюдателя. Даже критика ограничивается только готовыми результатами, и притом — как язвит сам драматург — частенько остаётся на уровне фельетона. Ещё хуже, когда она обслуживает однобокие тенденции и личные «стратегии». Потому этой фаланге на поле театральных баталий достаётся немалая доля писательского скептицизма.

Если сценическая судьба пьес Островского была не совсем безоблачной, в этом проявляла себя особая настроенность официальных властей. Цензура не разрешила для постановки

такие пьесы как «Свои люди — сочтёмся», хронику о Минине и Пожарском, а объявленную премьеру «Доходное место» отменили в самый последний день! Такую театрофобию испытал по отношению к своей непревзойдённой трагедии «Борис Годунов» и Пушкин. Для печати ей было дано изволение, но для постановки на сцене императорских театров был наложен запрет!

Поэтому неслучайно, что в своей ранней статье «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России» Островский ставит на первое место театральную цензуру. Как «отдельная и изолированная от общей», она «строже и подозрительнее других цензур»¹. Драматургу сорок лет, и ему ещё предстоит солидный творческий путь, но, хотя и без подписи, он бросает прямое обвинение в косности официальных институций.

В своих рассуждениях о бедности русского репертуара Островский указывает, что цензура не достаивает отброшенных авторов прямым общением, и они просто не имеют право на апелляцию. Всё проводится через театральные конторы и не сообщаются ни мотивы отказа, ни рекомендации по улучшению текстов. Своим чередом проявляется и сковывающая сила страха: а не обречены ли усилия по написанию произведения, которому не суждено будет увидеть свет рампы?

Резко высказывается драматург и о некоем театральном–литературном комитете, в учреждении которого и в его реальных действиях он усматривает странные скольжения и трансформации. С одной стороны, объявлены намерения «очистить сцену от пошлых французских переводов». Однако же состав комитета подменён: «лучшие литераторы» не захотели мириться с «бесплодностью своих занятий» и «остались только люди или неизвестные в литературе, или не имеющие никакого авторитета»². И что же, компетентность потеряна, а вместе с тем присвоено право судить известных, любимых публикой авторов. В отношении же переводных заглавий дело пошло просто вверх тормашками: «Проходят самые пошлые водевили, и не проходят умные

¹ Цит. по: *Островский А.Н.* Вся жизнь — театру. М., 1989. С. 150.

² Там же. С. 151.

и дельные пьесы, переведённые писателями с авторитетом и людьми, известными своей образованностью»³.

Островского огорчают и другие приёмы ограничения серьёзного воздействия на публику значительных сценических произведений. Он прослеживает, как при составлении афиш проводится коварный умысел. Дни недели, а также и периоды театрального сезона предполагают разную интенсивность посещаемости. Именно поверхностным поделкам предоставляются более выигрышные дни, когда публика охотнее предаётся театральному времяпровождению.

Нелегко сказать, но Островскому доводилось испытать и прямые унижения от начальствующих вельмож. Возмущение от несправедливого к нему отношения сорока шестилетний драматург высказал недвусмысленно, описывая: «чувство горечи, ощущаемое при сознании правоты от всякой несправедливости, и тот непонятный конфуз и столбняк, который находит на всякого правого человека при виде, что его честность заподозрена»⁴.

И, несмотря на сопротивление и чванство всевозможных канцелярий и комиссий, Островский неустанно отстаивает функции и задачи высокого искусства, не упуская из внимания именно воплощения драматургии на сценических подмостках. Не в пример господствующей в наши дни «парадигме» плюрализма и «политкорректности», он говорит о «поругании театрального искусства спекуляциями». В пространной «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» Островский доказывает потребность «образцового», народного, национального театра не для того, чтобы ввести единственно возможный стиль игры, не ради однообразия, которое в более поздние времена превратится в догматический канон «психологического театра». Он выступает как раз против шаблонов, видя в них препятствие для воспитания «народного самопознания».

Основная опасность для людей — это когда они подчиняются «холодной рассудочности», «полудиким, хищническим и чувственным инстинктам». Как великий гуманист, Островский

³ Там же. С. 153.

⁴ Там же. С. 167.

отстаивает облагораживающую миссию театра, считая, что ему наиболее под силу «совершать над дичком культурную прививку». В этом драматург проявляет себя как вдумчивый психолог. В очень синтезированном виде талант Островского как психолога просматривается в его «Застольном слове о Пушкине». В «Слове», в частности, Островский подчёркивает: «Сокровища, дарованные нам Пушкиным, действительно велики и неоценимы. Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет всё, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт даёт и самые формулы мыслей и чувств... Поэт ведёт за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства»⁵.

Раз Островский ставит у своего предшественника уникальность мышления на первое место, значит сила понимания, трезвая мысль и для него самого наделена первостепенной важностью. Не мелкие соображения, не «нюх» на «актуальность», а глубина мысли — суть подлинного искусства. И если, по мнению Островского, до Пушкина театр был в плену вторичности и не имел «живого, реального содержания», его появление сделало невозможной прежнюю ходульность. Вот какие ущербные черты избегал сам оратор, раз он их сформулировал в своём «Застольном слове»: «Его (Пушкина. — О.С.) произведения — уж не исторические оды, не плоды досуга, уединения или меланхолии... Он дал серьёзность...»⁶.

Дальше указаны дополнительные теоретически чёткие знаки незрелости, преодолению которой русская литература обязана своему величайшему гению: «Тогда ещё проповедовалась самая беззастенчивая риторика; твёрдо стоял и грозно озирался ложный классицизм; на смену ему шёл романтизм, но не свой, не самобытный, а наскоро пересаженный с оттенком чуждой нам сентиментальности; не сошла ещё со сцены никому не нужная пастораль... Высвобождение мысли

⁵ Островский А.Н. Вся жизнь — театру. С. 183–184.

⁶ Там же. С. 185.

из – под гнёта условных приёмов — дело не лёгкое, оно требует громадных сил»⁷.

Это перечисление подражаний, которыми литераторы обрекают себя на бесплодность и пустозвонство, может заменить многостраничные трактаты. И вспоминая как в своей статье о народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина Александр Сергеевич указывал о нужной драматическому писателю *свободе*, понимаем, что Островский уловил и воспринял суть творческого подвига, благодаря которому Пушкин, конечно, пережил свой прах и тлена избежал! Это завещание окрыляло и его самого!

Островский непримирим не только к мнимо значительным, грозно или жеманно озирающимся жанрам и «образцам». Как деятельностного участника живого театрального процесса его интересует состав публики, изменение её вкусов и привычек. Как гуманисту ему важно, чем театры потчуют своих зрителей, и его сарказм к завозным опереточным вещицам прямо уничтожителен. Притом он предвидит злоупотребления именно при свободном антрепренёрстве. Выглядит странно, но и Пушкин считал, что без цензуры существует опасность злоупотребления божественным даром слова: просто необходимы разумные правила! Это сознавал человек, чьё творчество цензурой же зажималось. Но всё же гений понимал: свобода свободе рознь!

Для Островского такую функцию мог бы исполнять театр, который бы давал пример художественности и ответственного служения обществу: «В Москве, не имеющей русского образцового театра, свобода театров принесёт русскому драматическому искусству более вреда, чем принесла его монополия... Спекуляция ищет скорой наживы... Чтобы иметь чрезвычайные сборы, надо чем-нибудь удивлять Москву, показывать зрителям диковинное, невиданное. Для привлечения публики потребуются некоторые особенные приёмы, и тут уж недалеко до осквернения храма муз разными посторонними искусству приманками»⁸.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 200.

С огромным сожалением приходится признать, как справедливы опасения Александра Николаевича. Он прозрел неизбежные последствия вседозволенности: воцарившееся преследование длинного рубля с неизбежностью приводит к постыдным осквернениям. И драматург чётко выстраивает ряд искушающих приманок. Мелодрама не пригодна по причине «невозможных событий и нечеловеческих страстей». В оперетках «пляшут канкан» всевозможные, совсем неправдоподобные персонажи: «языческие боги и жрецы, короли и министры, войска и народ», а поводом для пляски — то горе, то радость. Дальше Островский иронизирует ещё более хлётко: «Вот феерия, где 24 раза переменяются декорации, где в продолжение вечера зритель успеет побывать во всех частях света и, кроме того, на луне и в подземном царстве, и где во всех 24 картинах всё одни и те же обнажённые женщины»⁹.

Это прямо—таки горькое пророчество. Ведь, не имея представления, как расширятся возможности видео— и электронной индустрии развлечений, радетель подлинного искусства заметил суть. Уже нас переносят не просто на луну, а на другие галактики, в придуманные миры с бэт—, супер— и спайдер—ментами, а обнажённые красотки являются неизменным атрибутом массовой (псевдо—) культуры.

Как же великий гуманист Островский представляет себе воздействие настоящего, чистого от спекуляций театра? Вот что он пишет по этому поводу: «Театры спекулянтов низведут искусство на степень праздной забавы и лишат его кредита и уважения в людях, только начинающих жить умственной жизнью, — драматург верит, что — являются первые зародыши отрицания, а в отрицании важен первый шаг. А заставьте этого свежего человека под наплывом благородных, возвышенных чувств расплакаться, может быть, в первый раз в жизни, заставьте его, незаметно для него самого, смеяться над самим собою, над своими пороками, своим невежеством, над своими сокровенными дурными помыслами, тогда он, придя домой и разобравшись с мыслями, уж не скажет, что драматическое искусство —

⁹ Островский А.Н. Вся жизнь — театру. С. 200–201.

“неважная штука”. Нет, когда он увидит, что автор и актёр, без его ведома, побывали в его душе и знают там всю подноготную, он высоко почитит искусство. Он хоть и не развит умом, догадается чувством, что искусство есть чудный дар откровения, что оно есть способность проникать в тайники чужой души»¹⁰.

Что тут можно сказать, если с первоизданной ясностью сформулированы как назначение подлинного театра, так и органика его воздействия, перспектива в облагораживании зрителя. Если настоящий театр заботит развитие публики, театр спекулятивный делает ставку на однократно сформировавшемся зрителе. Дальше просто «улаживаются» его инстинкты, низменные страсти. Важно также желание избегать назидательности. Хороший театр «заставляет», но посредством образного внушения, исподволь и без публицистической обнажённости, которой грешат современные адепты «ангажированного» искусства.

У самых истоков теоретического осмысления театра возникло его сопоставление с историей. Аристотель в своём знаменитом трактате «Поэтика» прельщался способностью драмы воспроизводить то, что «могло бы быть... возможно в силу вероятности или необходимости» (гл. IX). Мол, это сближает её с философией, а в истории просто передаются имевшие место события. Вместе с тем, Стагириту претит сценический показ пьес. Он утверждает, что для желаемых чувств страха и сострадания достаточно прослушать пьесу, а достигать их «через зрелище — не дело искусства, а скорее [забота] постановщика» (гл. XIV).

Великий русский драматург настаивает, что воздействие на зрителя даёт ничем незаменимую возможность развить в нём лучшие чувства и душевные порывы. Если придворному мыслителю, воспитавшему Александра Македонского как непревзойдённого *завоевателя* важно очищение от *страха и сострадания*, гуманисту особенно важны именно эти чувства. Для их внушения ему необходима воздействующая сила живого спектакля: «Не всякий человек растрогается, прочитав, что Минин в Нижегородском кремле собирал добровольные приношения на священную войну... но тот же самый простой человек непре-

¹⁰ Там же. С. 201.

менно прослезится, когда увидит Минина живого, услышит его горячую, восторженную речь, увидит, как женщины кладут к его ногам ожерелья, как бедняки снимают свои медные кресты с шеи на святое дело». Именно такой репертуар представляется для Островского «честным, художественным, здоровым», и он задаёт риторический вопрос: «Зачем... нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие[?]»¹¹. Островский как бы предвидел, что такую позицию могут объявить крайней, чуть ли не догматической. Но он не видит альтернативы для драматического писателя, который мечтал бы оставить заметный след своим искусством: «Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа... История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа... Такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света»¹².

И когда дело Александра Островского осталось позади в истории, на примере его собственных драм и комедий мы убеждаемся, сколь непреложна его уверенность!

(Стефанов Орлин — профессор, доктор филологии (PhD) Софийского университета, член Союза учёных Болгарии)

¹¹ Островский А.Н. Вся жизнь — театру. С. 198–199.

¹² Там же. С. 199.

Григорьева О.А.
(Россия)

ШКОЛЬНАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: ПРИБЛИЖАЯ БУДУЩЕЕ

Школьная театральная педагогика — междисциплинарное направление, появление которого обусловлено рядом социокультурных и образовательных факторов.

Школа — важный этап в жизни человека. Именно в школе происходит становление самосознания, формируется культура чувств, способность к общению, овладение собственным телом, голосом, пластической выразительностью движений, воспитывается чувство меры и вкус — всё то, что необходимо человеку для развития его личности. Театр, органично включённый в образовательный процесс, — универсальное средство развития личностных особенностей человека. Ведь цель театральной педагогики — раскрепощение психофизического аппарата ученика — актёра. Театральные педагоги выстраивают систему взаимоотношений таким образом, чтобы организовать максимальные условия для создания предельно свободного эмоционального контакта, раскованности, взаимного доверия и творческой атмосферы.

В театральной педагогике имеются общие закономерности процесса обучения, которые целенаправленно и продуктивно можно использовать в целях обогащения личности, как учеников, так и будущих учителей школы. Что же включает в себя термин «школьная театральная педагогика»?

Являясь частью театральной педагогики и существуя по её законам, она преследует иные цели. Если целью театральной педагогики является профессиональная подготовка актёров и режиссёров, то школьная театральная педагогика направлена на воспитание личности ученика и студента средствами театрального искусства.

Школьная театральная педагогика предполагает:

- включение уроков театра в учебный процесс школы;
- подготовку специалистов для проведения уроков театра в школе;
- обучение студентов и школьных учителей основам режиссёрского мастерства.

Каждый из этих блоков, на наш взгляд, представляет собой чрезвычайно благодатную почву для исследователей, теоретиков и практиков: педагогов, психологов, режиссёров, театроведов и др.

В чём главная установка школьной театральной педагогики? *Театральные методы обучения позволяют изменить систему отношений объект–субъект в процессе обучения на систему субъект–субъект.* Это происходит благодаря специфике театра как вида искусства:

во–первых, на уроках, проводимых с использованием театральных методов, ученик активен — активность есть исходная характеристика субъекта;

во–вторых, активность носит сознательный характер, так как опосредована целью самопознания;

в–третьих, активность проявляется в виде свободного самовыражения, придающего деятельности человека нравственное измерение;

в–четвёртых, театральные методы обучения предполагают межсубъектные отношения. Это отношения, в которых участники единого действия как равно активные и равно свободные партнёры ориентируются друг на друга именно как на инициативно–самодействующих субъектов.

Таким образом, театральные методы обучения позволяют обучающимся эффективно действовать в нестандартной ситуации, находить оптимальные решения задачи, именно они создают игровую модель понимания, направленную на само-

определение человека в мире. В театральных методах обучения заложена возможность проигрывания своего собственного бытия, интерпретации бытия и самого себя.

Театральная деятельность в школе может быть рассмотрена как самостоятельная, самосовершенствующаяся система, суть которой в творческом продуктивном взаимодействии типа: ученик (ребёнок) — педагог. Любая система может существовать при вхождении её в систему более высокого порядка. То есть, необходимо вписать школьную театральную деятельность в учебный процесс школы, который, в свою очередь, вписан в динамику современной культуры.

Школа говорит с учащимся языком аксиом и правил. Критерий качества: насколько хорошо учащийся усвоил чужие мысли. Такое усвоение само по себе не порок, если параллельно происходит формирование и собственной деятельности ученика, если он учится мыслить и принимать решения самостоятельно. В противном случае десять лет тратится только на то, чтобы человек, достигнув определённого возраста, мог поступить в следующее учебное заведение, обрести профессию. Это важно. Но главное ли это для человека?

Открыв для себя лишь мизерные фрагменты научной картины мира и не научившись воспринимать искусство, человек идёт по жизни, так и не узнав мир, в который он пришёл. Ограниченность — норма наших дней. К сожалению, такова реальность. Что же делать? И вот закон: необходимо в учащемся, вместо пресловутого объекта воспитания, увидеть «человека из будущего», который обязательно должен быть талантливее, добрее, свободнее, чем мы; понимать, что познание мира бесконечно и поэтому любая догма может лопнуть как мыльный пузырь. Иначе говоря, *обучение должно быть развивающим*.

К этому неустанно стремятся педагоги–новаторы. Создаются инновационные школы, где принципы развивающего обучения доминируют. Профессионалы различных направлений объединяются в центры, сообща пытаясь найти ответы на волнующие их вопросы.

Творческая группа, включающая в себя преподавателей вузов, руководителей школьных театров, профессиональных актёров и

режиссёров разработала проект Санкт–Петербургского Центра «Театр и школа», целью создания которого является:

- взаимодействие театра и школы, реализуемое путём органичного включения театральной деятельности в учебный процесс школ города;

- включение в творческий процесс детей и учителей, формирование школьных театральных коллективов и их репертуара с учётом возрастных особенностей участников, а также содержания учебного процесса;

- взаимодействие профессиональных театров со школами, разработка театральных абонементов, ориентированных на учебный процесс.

Уникальность проекта заключается в том, что впервые предпринята попытка объединить усилия всех творческих организаций и частных лиц, занимающихся школьным театральным творчеством.

На сегодняшний день представленная в базе данных Санкт–Петербургского Центра «Театр и школа» информация позволяет утверждать, что школьная театральная педагогика оказывается предметом пристального интереса, при этом педагогический поиск в школах Санкт–Петербурга ведётся успешно и в различных направлениях:

1. Школы с театральными классами.

В этих школах театральные уроки включены в расписание отдельных классов, ибо в каждой школе всегда находится класс, который предрасположен к театральной деятельности. Именно эти классы часто и бывают основой школьного театрального коллектива.

2. Школы с театральной атмосферой.

Здесь театр является предметом всеобщего интереса. Это и интерес к истории и современности театра, и увлечение любительским самодеятельным театром, в деятельности которого принимают участие многие школьники.

3. Драматический кружок в школе.

Наличие такого кружка в школе — самая распространённая форма существования театра в современной школе, моделирующая театр как самостоятельный художественный организм.

Будучи интересной и полезной формой внеклассной работы, драматический кружок всё же ограничен в своих возможностях и не оказывает существенного влияния на организацию учебно–воспитательной работы в целом.

4. Урок театра в школе.

Проведение уроков театра в школе, безусловно, повышает интерес учащихся к театральному искусству, а через него — и к тем нравственным и эстетическим проблемам, которые оно поднимает.

5. Детские театры вне школы.

Создание таких театров представляет собой самостоятельную проблему, однако методические находки этих театров могут быть успешно использованы в школьном процессе.

Ясно, что задача школьного театра совпадает с идеей организации целостного образовательного пространства школы как мира культуры, в котором школьный театр оказывается универсальным педагогическим средством.

(Григорьева Ольга Александровна — доктор педагогических наук, профессор Смольного института Российской академии образования, Санкт–Петербург)

Серов Н.В.
(Россия)

ЦВЕТ В АРТ–ТЕРАПИИ

Цвет сам по себе что–то выражает —
от этого нельзя отказываться.
Это надо использовать.
Винсент Ван Гог

В арт–терапии нередко используются произведения живописи, на базе которых пациенты и реализуют свои творческие способности, то есть отображают свои состояния в цвете на практике. Отсюда вытекает и цель настоящего сообщения: провести анализ данного предиката арт–терапии с релевантным представлением принципов его воздействия на пациента.

Поскольку научный подход предполагает поиск объективной воспроизводимости определённых характеристик, а пациент и арт–терапевт субъективны в своих оценках, то адекватным вариантом этого анализа для нас может быть лишь обращение к мировой культуре, в которой воспроизводились те или иные особенности исследуемой характеристики арт–терапии.

Цвет представляет собой мощное средство, которое при адекватной интерполяции его планов с учётом граничных условий позволяет классифицировать разнородные вещи и их отношения для их адекватного использования в арт–терапии. Поскольку психические референции цветовых универсалий оказались характеристическими и в гендерных взаимоотношениях, то с учётом величины исключений можно полагать, что на протяжении тысячелетий эти референции репрезентативно

воспроизводились в истории мировой культуры, объективировав субъективные компоненты процесса познания. Отметим при этом, что и длина волны, и яркость излучений имеют весьма опосредованный характер корреляции с цветом в арт-терапии из-за индивидуального характера цветоощущающих приёмников каждого пациента.

Поэтому связь между цветами и их семантикой — гендерной для полихромных и/или пространственно-временной для ахромных — обязательно должна рассматриваться в конкретных культурно-исторических условиях, которые подразделяются на нормальные и экстремальные. В первом приближении для этих целей нами были использованы цветовые каноны, тысячелетиями воспроизводившиеся в разных культурах независимо от каких-либо миграционных влияний.

Цветовой (хроматический) анализ произведения искусства в арт-терапии приводит к восприятию (но не к осознанию) чувственных отношений, расширяя границы познания окружающей действительности, а этим — и своего интеллекта. Иными словами, чем разнообразнее цветовое проявление в отдельной работе, тем богаче восприятие действительности, ибо цветовой аспект, сконцентрированный в индивидуальном творчестве, раскрывает глубинный процесс эстетического восприятия в историческом развитии человека.

В произведениях искусства, где отсутствует конкретный образ или художественно-литературная фабула, основным фактором воздействия становятся исключительно цветовые соотношения. Они не отсылают к материальному предмету, а порождают некие — далеко не всегда осознаваемые — чувства/эмоции, передающие глубинные аспекты определённой цветовой информации: изобразительные средства красок воспринимаются зрителем на тонком уровне цветовых нюансов, претворяющих замысел художника.

Цвет в картине выражает связанные между собой задачи — семантическую и композиционно-синтаксическую. При этом архетипические функции включают в себя и сублимированные, и композиционные характеристики цвета, анализ которых нередко и приводит к тому, что в преобладающем большинстве

исследований первая задача решается психологами, тогда как вторая — искусствоведами. Таким образом, можно объединить эти функции так же, как их объединяет в себе природа цвета.

Сегодня большинство исследований по классификации признаков объектов показывает, что цвет и форма (рисунок) — это независимые качества. О сформированности этого вида независимости свидетельствуют, например, предпочитаемые критерии сортировки объектов. Так, если испытуемый сортирует объекты по признаку «форма», то это свидетельствует о зрелости механизма произвольного категориального контроля, если же по признаку «цвет» — о его незрелости. Этот вывод соответствует данным об относительной независимости их нейронных механизмов. Отсюда налицо и когнитивистское суждение современной цивилизации как о доминантности и/или «зрелости» левого (формально–логического) полушария, так и о подчинённости и/или «незрелости» правого (образно–логического), находящее отражение в пресловутой «теории цветových ассоциаций». И мы никак это не осуждаем, ибо лишь констатируем выводы современной науки, гносеотехнизм которой заставляет нас детальнее присматриваться к её сущности.

Так, если ощущения подразделяются по модальности на зрительные, слуховые, обонятельные и др., то известные трудности для объяснения этих ассоциаций представляет существование интермодальных ощущений, то есть синестезий. И в частности, пары красок дополнительных цветов при аддитивном смешении вызывают ощущение серого цвета, по В. Вундту, — нейтрализацию чувственной составляющей каждого из данной пары цветов. Однако никакая другая модальность не обладает этим свойством: сладкий и горький вкусы не дадут безвкусыя, громкий и тихий звук не дадут тишины и т. п. Именно этот факт и позволяет утверждать, что живопись является единственно адекватным средством красочной материализации цвета — как идеального предиката человеческого существования.

При исследовании же психологической природы интермодальной общности ощущений нередко полагают, что переживание субъективного сходства ощущений разной модальности базируется на механизме эмоционального обобщения, в под-

тверждение чего упоминают существование интермодальных образований, имеющих эмоциональную основу. Поскольку различные учёные (Е.А. Лупенко, Б.А. Базыма, Г.Э. Бреслав, П.В. Яньшин) придерживаются такого взгляда, нам придётся коснуться и вопроса, «что есть что» в этой весьма серьёзной проблеме арт-терапии.

Цвет как онтологически идеальное является принципиально качественным предикатом описания. Остальные модальности относительно материальны, то есть измеримы и могут быть выражены количественно. Именно этот фактор позволяет с помощью цветовых предикатов уточнять атрибутику прочих — более материальных. Например, цветовой предикат используется при характеристике социальных явлений: «серая тоска», «чёрный ужас», «голубая мечта». По-видимому, это может быть связано с тем, что в приведённых выражениях существительные (тоска, ужас, мечта) выступают в качестве единичных предикатов обобщений, а прилагательные (серый, чёрный, голубой) — их сублиматов.

Не вызывает сомнений то, что цвет является обобщённым кодом интеллекта, благодаря которому человек может неосознанно «судить» не только о реальных свойствах внешней среды, но и о достаточно умозрительных и/или абстрактных вербальных образованиях. Отсюда следует и вывод о необходимости релевантного арт-терапевтического использования цвета в зависимости от доминанты интеллекта у каждого пациента, диктуемой гендером (психологическим полом) и граничными условиями существования в данный момент времени.

Вообще говоря, изучение любых процессов, происходящих в культуре, так или иначе, связано с изучением символических систем. Процессы интеграции культур и межкультурного диалога, активизировавшиеся в XXI веке, ещё более остро поставили вопрос о понимании символа как формы бытия культуры. Изучение символа как всеобъемлющего феномена культуры в настоящее время ведётся по многим направлениям. Символ и символические системы входят в сферу интересов культурологии, религиоведения, семиотики, лингвистики и других научных дисциплин. И если раньше явления культуры исследова-

лись исключительно в конкретном, узкоспециальном ракурсе, то теперь — с осознанием их символичности.

Итак, для достижения поставленной цели оказалось необходимым связать субъективные факторы интеллекта с объективными параметрами среды. Вместе с тем в науке все измеряемые величины формализованы и характеризуются определёнными единицами измерения, которые объективно связаны с внешним миром и имеют надёжный критерий достоверности при их конвертации (например, в виде системы размерностей). Так, во внешней среде мы сталкиваемся с образцами (стимулами) конкретных вещей (например, «красное солнце»); в интеллекте же существует его метафизически обобщённый образ (перцепт), благодаря которому и возникает представление (образ – концепт) как некое обобщение (преднаучная интуиция — «красное»), которая приводит к возникновению вербального понятия (концепта — «красное»), верифицируемым критерием истинности которого является сублимированная абстракция его размерности.

Строго говоря, природа представления цветовой информации явилась естественной основой для построения физико–психологической онтологии, которая органично связала физику и психику, внешний и внутренний мир, то есть цвет внешней среды с интеллектом человека как открытой системой. Поэтому подстановка единиц информации в производные единицы продемонстрировала возможность формализации представлений и понятий гуманитарии. В то же время для построения адекватной информационной модели интеллекта требуются не только точность физических измерений, но и единицы измерения, связанные как с психическим, так и с физическим миром в силу их единства.

Как утверждал А.Ф. Лосев, «проводимая в таком толковании цветов символическая мифология (между прочим, одинаковая у Гёте и у Флоренского) есть всецело именно символическая, так как она построена на существенной характеристике каждого цвета в отдельности. Против этого могут только сказать, что эти характеристики необязательны, произвольны и субъективны. Что они необязательны, это может утверждать только засушен-

ное и мёртвое, абстрактно–метафизическое сознание. *Никто никогда не воспринимает цвет без этих и подобных впечатлений*¹. К процитированному высказыванию Лосева остаётся лишь добавить, что именно «сознание» — во всех смыслах этого слова — и является тем фактором, из–за доминантности которого «цвет» до сих пор является чем–то субъективным и необязательным. И всё это несмотря на его объективацию в красках, словах, эмоциях — в том, что изучает наука.

(Серов Николай Викторович — доктор культурологии, профессор кафедры философии и гуманитарных наук Санкт–Петербургского государственного института психологии и социальной работы)

¹ Лосев А.Ф. Миф — Число — Сущность. М., 1994. С. 50.

Некрасова–Каратеева О.Л.
(Россия)

ДЕКОРАТИВНО–ПРИКЛАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЕТЕЙ И ЕГО ВОЗМОЖНОСТИ В АРТ–ТЕРАПИИ

В художественной педагогике большое внимание уделяется привлечению детей к декоративно–прикладному творчеству — занятиям декоративно–прикладным искусством (ДПИ)¹.

Занятия декоративно–прикладным искусством обладают богатым арсеналом арт–терапевтических возможностей и решают многие важные проблемы личностного развития детей. Материя всегда реальна, действия — конкретны, а эмоциональное переживание и эстетическое отношение в творчестве способствуют художественно–образному выражению.

Каждый новый материал (природный или искусственно синтезированный), который попадает в руки ребёнка (глина, бумага, ткани, нити, бисер, береста, кожа, корни, кора, древесина, метал-

¹ ДПИ — большой раздел художественного творчества. Произведения ДПИ имеют конкретную утилитарную и декоративную функции, отличаясь свойствами полезности и красоты. Виды ДПИ классифицируются по материалу, технологии изготовления, а также по целевому назначению: шитьё одежды, вышивание, вязание, кружевоплетение; ковроткачество; художественная обработка кожи; резьба по дереву, кости, камню; лепка из глины посуды, игрушек; роспись по ткани, фарфору и другие.

лическая фольга и другие), пробуждает в нём естественный исследовательский интерес к определению свойств материала и своих собственных возможностей во взаимодействии с ним.

В непосредственном контакте с материалом (беря в руки, разглядывая, манипулируя им) ребёнок знакомится с его «характером»: *какой он?* — мягкий, твёрдый, колючий, пушистый, рассыпчатый, клейкий, шершавый, гладкий, холодный, приятный или неприятный и т. д.; *как ведёт себя?* — размокает, рвётся, мнётся, гнётся, легко ломается, стораёт или крепнет в огне; *что можно с ним делать?* — размочить, порвать, продырявить, согнуть, свернуть, склеить, слепить; *на что он способен?* — из одного легко лепить, из другого плести, из третьего что-нибудь вырезать, из четвёртого шить, из пятого конструировать и т. д.

Во всех случаях возникает у ребёнка своя реакция на этот контакт, устанавливается особое отношение (приятно — неприятно, нравится — не нравится). Ощущения и чувства, возникающие при контакте с разными материалами, сопровождаются психическими процессами: отреагирование, узнавание, ассоциирование, отвлечение и другими.

В арт-терапевтической практике довольно успешно используются методы психорегуляции через взаимодействие клиентов с водой, песком, разными тканями. Эти методы ценны процессом — ритмом движений, приятными тактильными ощущениями от текучести, сыпучести, податливости материалов.

Важным психологическим аспектом творческой работы детей с тем или иным материалом: будь то лепка из пластилина, оригами из бумаги, свёртывание кукол из лоскутков ткани и другое, является её результативность, которая зависит от возможности волевых усилий детей и сопровождается ощущением и осознанием ими своей созидательной способности, самореализации.

Здесь речь идёт уже не столько о лечебной, сколько о педагогической арт-терапии, которая, порою стихийно, порою осознанно, осуществляется взрослыми людьми на специальных занятиях с детьми (кружковых, студийных, школьных). Педагогическое направление в арт-терапии, в отличие от медицинского, имеет неклиническую направленность. Понятие «терапия» (от греч. *θεράπεια* — забота, уход, лечение)

«в научно–педагогической интерпретации понимается как забота об эмоциональном самочувствии и психологическом здоровье личности, группы, коллектива средствами художественной деятельности»².

Анализ опыта работы с детьми декоративно–прикладным искусством в образовательных учреждениях Санкт–Петербурга позволил определить основные формы и программы таких занятий. В результате чётко проявились признаки трёх направлений:

I. Художественное творчество детей в разных материалах.

II. Творчество детей на основе традиционной народной культуры.

III. Детское дизайн–творчество.

Эти направления, не всегда сознательно различаемые педагогами (что и является причиной многих профессиональных методико–педагогических проблем), имеют существенные отличия по целеполаганию и творческой ориентации детей, по характеру образовательного материала, по системной организации учебного процесса.

Наиболее универсальным направлением является организация занятий художественным творчеством детей в разных материалах. Это направление наиболее адекватно арт–терапевтическим целям реализуется в работе с детьми младшего и среднего возраста, сопровождается их эмоциональным подъёмом, эстетическими переживаниями.

На таких занятиях у педагога — арт–терапевта открываются уникальные возможности приблизиться к душевному миру ребёнка, получить диагностическую информацию, построить реабилитационную стратегию, применять адекватные методы.

Арт–терапия как исцеляющая практика оснащена собственной методикой, использует возможности художественного творчества для достижения положительных результатов на пути оздоровления и развития личности. Корректирующие и профилактические методы арт–терапии — это методы: *активизирующие* творческую способность человека; *повышающие* эмоциональную чувствитель-

² Лебедева Л.Д. Практика арт–терапии: подходы, диагностика, система занятий. СПб., 2007. С. 16.

ность; *развивающие* эмоциональную и интеллектуальную сферы личности; *помогающие* в социальной адаптации личности.

Эти методы по своим целям согласуются и с целями педагогического процесса. Организация творческой деятельности детей в данном направлении имеет своей главной целью — творческое развитие ребёнка; не освоение какого-либо одного или даже нескольких практических умений, технологических приёмов того или иного ремесла, а обретение опыта в претворении своих мыслей и впечатлений на основе эксперимента и творчества в собственные произведения. Точнее эту цель можно определить, как раскрытие и приумножение личных возможностей ребёнка для его дальнейшей, самостоятельной и продуктивной жизнедеятельности.

Чтобы помочь ребёнку успешно развиваться, руководителю необходимо хорошо его понимать, учитывать индивидуальные особенности: проблемы и способности, черты характера, социальные условия жизни.

В рисовании и в лепке из глины и пластилина в образующихся фигурах (зверей, птиц, человечков, овощей, фруктов и т. д.) проявляются архетипические образы подсознания, что важно распознавать при диагностике и на что можно опираться в актуальных занятиях и играх в процессе арт-терапевтической практики. Пластические метаморфозы бесформенных сначала комочков лепщиком осознанно отмечают, возможно, называются и корректируются. Так сознанием контролируются тактильные и двигательные ощущения, а получившаяся в результате овеществлённая форма вызывает удовлетворение, чувство личного достижения, собственной причастности к её появлению и, часто, заботу о её сохранении. Дети горько переживают утрату этого продукта своего труда (разбилась, смялась, потерялась). В этом процессе реализуется психический механизм сублимации, когда спонтанный импульс заменяется сознательной художественно-творческой потребностью.

Дети любят брать в руки, щупать и рассматривать бумагу. Текстура, фактура, цвет, плотность, прозрачность, чистота и другие качества бумаги вызывают в детях избирательное к ней отношение; они берут ту, которая им больше нравится. В работе

с бумагой (мнут комочки, разрывают, режут ножницами) происходит переживание своей возможности трансформировать исходный материал и форму во что-то иное, новое (обрывки, полоски, фигурки рыбок, птичек и проч.). При рассматривании и узнавании «чего-либо» в бумажных неровных силуэтах для них открывается феномен подобия формы, понимание вторичности изображения, его заместительной функции по отношению к первичному объекту. Вскрывается возможность символического мышления. Это интеллектуальное открытие позволяет ребёнку обратиться к художественному творчеству, развивающему его воображение. Создание и восприятие визуальных образов является важным аспектом познавательной и художественно-творческой деятельности детей.

При создании бумажных аппликаций, вырезании ножницами, выкладывании узора и приклеивании происходит освоение последовательных операций, развитие внимания и памяти, способности к рукоделию, действиям с помощью посредника — инструмента. Осваивается определяющее значение соблюдения порядка действий, происходит развитие проектно-композиционного мышления.

При складывании оригами, создании коллажей из разных материалов также происходит исследование технологических и художественно-выразительных качеств материалов, развивается фантазийное представление, композиционное мышление.

Полезными являются творческие занятия по складыванию изображений из разных мозаичных элементов, что требует сосредоточенного внимания и аккуратности. Мелкая моторика пальцев рук, посылаемые от тактильных ощущений сигналы, активизируют работу мозга, отвлекают мысли от тревожных проблем. Когда пазлы складываются в завершённую картину, она превращается в самостоятельный объект творчества ребёнка, вызывает у него удовлетворение.

Создавая разные игрушки и маски из бумаги, фольги, тканей, волокон и играя с ними, ребёнок получает возможность скрыть себя настоящего, перевоплотиться внешне и действовать по-другому, не в своём характере и облике. Происходит процесс вытеснения в сознании волнующих ребёнка психических

комплексов и сопутствующих им отрицательных эмоций (страхов, обид, гнева, тоски, неудовлетворённости собой), что позволяет одерживать победу над ними, обретать новые, компенсирующие качества.

В работе с разными материалами ребёнок постигает художественное материаловедение, открывает для себя особые возможности их образной выразительности. В этом процессе задействован целый комплекс рецепторов, обогащается чувственное восприятие, ребёнок развивается эстетически. Работа с разными материалами приучает детей к определённой культуре партнёрства, развивает способность чувствовать и понимать особенности материала и инструмента, воспитывает умение взаимодействовать с ними, а этот опыт оказывается полезен, как в творчестве, так и в человеческих взаимоотношениях.

Многие виды традиционного рукоделия из разных материалов также увлекают детей. На занятиях традиционными видами народной творческой деятельности, художественными ремёслами (ставшими в своё время промыслами), дети обучаются планировать процесс делания, осваивают простейшие технологические приёмы, подбор нужных материалов, использование необходимых инструментов. При знакомстве с основами народного декоративно–прикладного искусства происходит инкультурация детей, приобщение к народным духовным и художественным традициям.

Создание собственными руками по собственному желанию и замыслу реальных предметов из разных материалов доставляет ребёнку радостное переживание личного созидательного, продуктивного творчества.

Эти увлекательные и полезные занятия детей часто организуются взрослыми в семье, в школе, в детских кружках и студиях. Такие занятия позволяют детям осваивать разные технологии создания интересных предметов. Они становятся для детей не только увлекательными, но психологически позитивными как целесообразная и продуктивная деятельность. Продуктивность в предметном творчестве заставляет думать о предназначении и дальнейшем бытовании предмета, о его полезности (практической, эстетической, ритуально–символической). Вовлечённость

детей в творчество может служить ускорителем терапевтического процесса, а также «контролирующей и дисциплинирующей силой» в личностном развитии ребёнка.

Завершая статью, хочу высказать следующее соображение. Учитывая то, что, занимаясь декоративно–прикладным искусством, дети имеют контакт с материальной действительностью — бумагой, глиной, пластилином и т. д., предлагаю называть эти их занятия **материально–художественным творчеством**. Надеюсь, что такое название получит поддержку в педагогической среде.

(Некрасова–Каратеева Ольга Леонидовна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И Герцена, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации)

Сапанжа О.С.
(Россия)

ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЕЯ

Интерес к возможностям решения круга психологических проблем посредством музейной терапии возник в период актуализации традиционного социокультурного института на рубеже XX — XXI веков и приобретения им новых, несвойственных ранее, функций рекреации и реабилитации.

Вплоть до начала XX века образ музея был вполне традиционен и, несмотря на происходившие изменения (увеличение количества профильных групп, расширение географии музейного мира), не решал специфические задачи организации жизни местного сообщества и активного включения в круг его проблем. В значительной степени стратегия музейного развития определялась максимой, сформулированной немецкими романтиками: «Картинная галерея должна быть храмом, где в тихом и безмолвном смирении, во вдохновительном одиночестве человек будет восхищаться высочайшими из смертных — художниками»¹. Монотонность экспонирования и возвышенная архитектурная оправа создавали идеальное пространство чистого созерцания, не связанное с личным обращением к субъекту, который

¹ *Чугунова А.В.* Архитектурные воплощения образа музея–храма // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2009. № 12. С. 333.

признавался вторичным по отношению к демонстрируемому модусу высокого и духовного.

На рубеже XIX — XX веков родилась концепция музея как «собора лиц», как инстанции, которая может и должна возвращать жизнь², но реальное воплощение этой идеи в музейной практике произошло несколько позже.

Начало же XX века, напротив, породило отрицание самого музейного пространства как важного фрагмента актуального культурного дискурса. Так, Филиппо Маринетти в «Манифесте футуризма» в 1909 году писал: «Музей и кладбище! Их не отличить друг от друга — мрачные скопища... неразличимых трупов»³. Широко известны строки Владимира Кириллова и Владимира Маяковского с призывами уничтожить музеи. Разрушительные предсказания не стали реальностью: напротив, музей во второй половине XX века пережил буквально второе рождение, стал мерилom цивилизованности общества, а посягательство на музей рассматривалось (и рассматривается до сих пор) как деяние, равносильное преступлению⁴. Но одновременно с признанием, если не сакрального, то, по меньшей мере, социально-значимого статуса музея, трансформировалось представление о месте и роли музея как особого пространства коммуникации. Развитие практической деятельности и разработка базовых положений теории музейной коммуникации⁵ привели к мысли о наличии в музее нескольких пространственных уровней, причём уровней, создаваемых субъективно. В XX веке возникло и к началу XXI века воплотилось представление о музее как пространстве тотального субъективного опыта.

Современный музей как никогда субъективен, как никогда стремится к тому, чтобы представить точку зрения создателя пространства (в связи с чем абсолютизируется фигура

² Фёдоров Н.Ф. Философия общего дела. М., 2008. С. 455 и дал.

³ Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М., 1986. С. 159.

⁴ Сапанжа О.С. Культурология музейности // Культурология: Учебник. М., 2013. С. 305–306.

⁵ Сапанжа О.С. Основы музейной коммуникации. СПб., 2007.

куратора, а сама концепция кураторства приходит на смену художественному оформительству музейного пространства середины XX века и художественному проектированию конца XX века). Одновременно с расширением возможности высказывания создателей музея (в самом широком смысле — от проектировщиков музейного здания до сотрудников PR-служб) расширяется граница интерпретации увиденного посетителем. Личный комфорт, эмоционально-окрашенное сотворчество в восприятии музейного текста становятся целью музейной коммуникации. Эта же система сложных взаимоотношений становится предметом музеологии как области актуальных научных исследований, в центре внимания которой, по замечанию латиноамериканского исследователя Оскара Наварро, «оказываются определённые отношения между человеком и окружающей его реальностью»⁶. Не только постижение этой реальности, но и её конструирование становится задачами музейной коммуникации, имеющими, в числе прочих, и терапевтический эффект.

В рамках генерализации общей идеи об усилении терапевтического значения современного музейного пространства, выделим два актуальных направления музейной терапии. В качестве рабочих определений можно принять понятия «специальная терапия» и «общая терапия».

Под специальной терапией понимается целенаправленная разработка музейных проектов и программ, направленных на решение или профилактику физических и/или психических отклонений. Под общей терапией понимается конструирование (часто неосознанное) музейного пространства, способного решать психологические проблемы и/или создавать необходимую зону психологического комфорта для посетителей.

Если в первом случае мы говорим о музейной терапии как специально организованной деятельности, то в рамках второго направления уместно говорить именно о терапевтическом про-

⁶ Наварро О. История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. № 2. 2010. С. 3.

странстве музея в целом и способах его формирования. Рассмотрим обозначенные направления.

Первому направлению посвящено на сегодняшний день достаточное количество работ. Здесь подавляющее большинство авторов, при разработке музейно–терапевтических программ, обращаются к концепции терапии творческим самовыражением М.Е. Бурно⁷ и на её основе создают программы арт–терапии в музее — как в экспозиционном, выставочном, так и в специально организованном пространстве⁸. Вполне закономерно, что флагманом использования терапевтических технологий, а ключевой технологией — технологии арт–терапии, стали художественные музеи. Тем не менее, и музеи другого профиля всё активнее включаются в пространство работы с особыми категориями, пожилыми посетителями, разрабатывают специальные проекты, предполагающие терапевтический эффект.

Второе направление в меньшей степени связано с психолого–педагогическими исследованиями, а, скорее, требует культурологического анализа в фокусе феномена современного общества, воплощённого в музейном пространстве. Если в первом случае мы говорим о сознательно конструируемых технологиях музейной терапии, о конкретном процессе и результате терапевтической деятельности, то в случае создания терапевтического (по сути) музейного пространства сама проблема терапии не ставится. Более того, многие музейные формы возникают в рамках массовой культуры и рекреационны по своим целям. Обратимся к примерам.

Ярким воплощением «терапевтического музея» является Музей разрушенных отношений (*Museum of Broken Relationship*⁹), или, как часто не совсем точно переводят его название на русский язык — Музей разбитых сердец. Музей, расположенный в исторической части Загреба (Хорватия), в Верхнем городе, был

⁷ Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением (отечественный клинический психотерапевтический метод). 4–е изд., испр. и доп. М., 2012.

⁸ Филякова А.К. Арт–терапевтическая практика в художественных музеях России и Великобритании // Вестник Санкт–Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (17). С. 122–125.

⁹ <https://brokenships.com>

создан в 2006 году как посвящение распавшимся парам со всего мира. Основу экспозиционного пространства музея составили вещи, с которыми связаны истории распавшихся пар. Условием включения предметов в музейное собрание являлось составление первичного «паспорта» предмета с указанием продолжительности отношений и небольшой историей, которая давала бы представление о том, какую роль та или иная вещь сыграла в отношениях пары. Эти истории (от двух слов до полноценных грустных, колких или ироничных, но никогда равнодушных эссе) и стали основой этикетаж. Итак, зритель знакомится с историями пар со всего света и может, при желании, сделать вклад в коллекцию музея.

Через десять лет — в 2016 году в Лос-Анджелесе был открыт филиал европейского музея на американском континенте и сам феномен терапевтического музея разрушенных отношений вышел за границы одного социокультурного института.

Кроме того, объекты коллекции (которая, естественно, постоянно пополняется) становятся элементами временных выставок. Причём, накануне открытия новых выставок, организаторы предлагают жителям городов, где будет представлена выставка, пожертвовать экспонаты и, фактически, стать активными участниками музейного диалога, принять участие в конструировании музейной реальности. Так, например, в сентябре 2017 года музей объявил, что скоро почти достигнет Северного полюса. В период с 1 марта по 31 августа 2018 года музей представил свой проект в городе Альте (Норвегия). На сайте музея можно обнаружить следующее объявление: «Мы приглашаем всех людей дальнего севера Европы пожертвовать свои истории и тем самым внести свой вклад в выставку. Как выглядят расставания под Северным сиянием? Вместо того чтобы сбрасывать с края фьорда всё, что напоминает Вам о Вашем "бывшем", запишите свою историю и станьте частью музея разрушенных отношений. Сбор экспонатов открыт до 12 января 2018 года. Помимо местных вещей, собранных в Норвегии, на выставке также будут представлены экспонаты из международной коллекции музея»¹⁰.

¹⁰ <https://brokenships.com/feed/breakups-under-the-northern-lights>

С частью основной коллекции музея можно познакомиться на официальном сайте музея. Некоторые предметы сопровождается лишь краткий комментарий: например, один из первых экспонатов музея 2005 года — плюшевые наручники, сопровождается только одно слово — *Átame* («свяжи меня» по-испански), отсылающее к романтической кинокомедии Педро Альмодовара с Антонио Бандерасом и Викторией Абриль в главных ролях¹¹. Владельцы некоторых экспонатов ограничиваются лишь краткими комментариями. Например, уют из Норвегии сопровождается следующей фразой: «Этим уютком я гладил свой свадебный костюм. Теперь это единственное, что осталось от отношений». Но некоторые рассказы — это выплеск эмоций и попытка разобраться и в себе, и в отношениях, которые не сложились.

Вполне естественно, что основными дарительницами музея являются женщины, но и мужчины тоже пишут вполне нетривиальные истории к предметам. Так, одним из знаменитых экспонатов постоянной экспозиции музея является топор из Берлина, с которым связана следующая история: «Она была первой женщиной, которой я позволил жить со мной... Через несколько месяцев после того, как она переехала, мне предложили поехать в США. Она не могла поехать со мной. В аэропорту мы распрощались со слезами, она заверяла, что не сможет прожить без меня эти три недели. Я вернулся через три недели, и она сказала: “Я влюбилась в кого-то другого. Я знаю её только четыре дня, но я знаю, что она может дать мне то, чего не можешь дать ты”. Я был банален и спросил её о планах относительно нашей жизни вместе. На следующий день у неё всё ещё не было ответа, поэтому я выгнал её. Она отправилась в отпуск со своей новой девушкой, а её мебель осталась у меня. Не зная, что делать с моим гневом, я, наконец, купил этот топор, чтобы выпустить пар... Все четырнадцать дней её путешествия я отрубал кусочки от её мебели, это было способом выразить моё внутреннее состояние. Чем больше комната наполнялась обрубками мебели, тем лучше я себя чувствовал. Две недели спустя она вернулась и приехала за своей мебелью, которая к тому моменту

¹¹ <https://brokenships.com/explore/handcuffs>

превратилась в грудку деревянных обломков. Она забрала этот хлам и уехала. Статус топора был повышен до терапевтического инструмента»¹².

Итак, топор стал терапевтическим инструментом, а терапия была продолжена в процессе участия в конструировании музейного пространства. В данном случае, мы имеем дело с агрессивным неприятием факта расставания, но, в целом, подавляющее большинство историй отмечено, скорее, лёгкой грустью, сожалением или иронией.

Очевидно, что помимо рекреационных функций, естественных для подобного рода музейных проектов, должна быть учтена и их терапевтическая функция. Вполне понятно, что в пространстве такого музея, как Музей разорванных отношений, эта функция проявляется слишком выпукло и наглядно, однако, практически каждое музейное пространство может оказаться местом осмысления личного опыта в оптике «музейной истории», посещение музея может иметь терапевтический эффект, а сам музей может восприниматься как терапевтическое пространство.

(Сапанжа Ольга Сергеевна — доктор культурологии, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена)

¹² <https://brokenships.com/explore/an-exe-axe>

Старостин О.А.
(Россия)

ПЛАССОТЕРАПИЯ – МЕТОДИКА ПЕСОЧНОЙ ТЕРАПИИ

Как известно, возможности песочной терапии, возникшей примерно 70 лет назад благодаря усилиям Доры Калфф, продолжают активно расширяться, появляются различные модификации метода, новые формы и техники терапевтической работы с песком. Первоначально формированием концепции песочной терапии занимались в основном представители юнгианской школы, но со временем песочная терапия стала претерпевать изменения в зависимости от того, какое направление психотерапии использовало её. На сегодняшний день принята следующая классификация: Sandplay с большой буквы «S» — классическая форма юнгианской песочной терапии; sandplay с маленькой «s» — различные модификации метода: песочная терапия в контексте терапии искусством (Т.Д. Зинкевич–Евстигнеева), сказки на песке (Т.Д. Зинкевич–Евстигнеева, Т.М. Грабенко), дидактические программы на песке (Г.Н. Эль), медитации на песке (Н.А. Сакович), реабилитационные программы для людей с особенностями психофизического развития (Е.В. Челнокова, Т.В. Сиротина) и др.

В рамках игровой отечественной песочной терапии в последние годы предлагаются новые методики и техники, например, Позитивная песочная терапия (В.Ю. Слабинский). Развиваются

также технологии рисования песком — «Sand-art» (О.Н. Никитина — арт-терапевтическая техника «Sand-story»).

Нами также развиваются новые техники в работе с песком: с использованием двойных песочниц (диадных подносов) — песочная семейная терапия (FamilySand, BiSand), с использованием других сыпучих субстанций: опилок — сыпучая телесно-ориентированная терапия (BodySand), и, наконец, нового пластического материала — «подвижного» («живого») песка (О.А. Старостин).

Появление в 2013 году в Швеции нового пластического материала — «подвижного» песка, состоящего из кварцевого песка (98 %) и современных полимерных материалов (2 %), обладающего бактериостатическими и гипоаллергенными свойствами, определило появление новой авторской методики — *плассотерапии*¹.

Сессия плассотерапии проводится без использования песочницы, что принципиально отличает её от других методик и техник песочной терапии. Для полноценной работы достаточно обычного письменного стола, на поверхности которого клиент (клиенты) при взаимодействии с консультантом создаёт (создают) свои, обладающие исцеляющим эффектом, пластические ландшафты. Плассотерапия отличается также и тем, что во время сессии не используются какие-либо фигурки, игрушки или дополнительные предметы, так как пластических возможностей материала достаточно для целостного психокоррекционного процесса.

Ингредиенты, входящие в состав «подвижного» песка, обеспечивают ему необходимую для лепки пластичность и вязкость, но в тоже время позволяют легко менять свою форму и рассыпаться на мелкие частички, которые продолжают самостоятельно двигаться даже после окончания внешнего воздействия на материал.

Плассотерапия может быть эффективна как в индивидуальной, так и в семейной (групповой) психотерапии.

В методике индивидуальной психотерапии центральное значение придаётся полной телесной вовлечённости клиента

¹ Плассотерапия (от греч. Πλάσσω — леплю и θεραπεία — лечение, оздоровление) — психокоррекционная практика с использованием нового пластического материала, так называемого, «подвижного» песка («kinetic» sand).

в терапевтический процесс во время сессии. Выделяются пять фаз в работе с клиентом, по решению той или иной проблемы.

Первой фазой взаимодействия клиента с песком является фаза первичного контакта. Клиент сосредоточен на своих телесных ощущениях, погружён в них. Клиент внутренне «переводит» свои ощущаемые переживания на язык движений своих рук. Активность клиента и его вовлечённость в психотерапевтический процесс достигается за счёт непосредственного, физического контакта кистей рук клиента, а часто и его предплечий с песком. Взаимодействуя с «подвижным» песком руками, клиенты акцентируют своё внимание на тактильных ощущениях, увлекают во внутренний исцеляющий процесс всё своё тело, весь свой «телесный», наиболее «мудрый» и архаичный интеллект.

Вторая фаза взаимодействия клиента с «живым» песком называется фазой неопределённости, или хаоса. На этом этапе психотерапевтического процесса руки клиента «хаотично» перемещают материал по поверхности стола, меняя направление, силу воздействия на сыпучий материал, часто «вспахивая» его, без создания каких-либо завершённых по форме объектов. Вторая фаза психотерапевтической сессии характеризуется тем, что терапевт своими актуализирующими вопросами побуждает клиента, по возможности точно и полно, передать свои телесные ощущения в терапевтическом пространстве через взаимодействие с материалом. В какой-то момент у клиента появляется ощущение завершённости, он внимательно рассматривает получившийся «рельеф» и отдельные образы.

В третьей фазе клиент определяет своё эмоциональное отношение к созданным объёмным образам. Обычно они не нравятся клиенту, на них проецируются негативные, неосознаваемые до этого момента, эмоции, связанные с заявленной проблемной зоной. Клиенту предлагается «сделать так, чтобы ему нравилось гармонизированное песочное пространство».

Четвёртая фаза психотерапевтического процесса так и называется — фаза «гармонизации». Клиент, понятным только ему образом, «приводит в порядок», «гармонизирует» пространство «психодинамического» песка, достигая, таким образом, согласия с самим собой и обрабатывая свой запрос.

Завершается сессия выходом из контакта, когда клиент больше ничего не хочет менять и часто даже теряет интерес к процессу — это пятая, завершающая, фаза сессии.

Безопасность «подвижного» песка позволяет использовать его в психокоррекционной работе даже с самыми маленькими (от 3–х лет) клиентами и пациентами с ослабленным иммунитетом. В настоящее время накапливается опыт применения плассотерапии в психокоррекционной работе в хосписе, в психонкологической практике (Е.В. Шиманская).

Диагностика в плассотерапии основана на индивидуальной эмоционально–логической интерпретации клиентом (клиентами) динамического пространства «живого» песка, отдельных «скульптур» и песочных «картин ландшафта».

Плассотерапия имеет свою специфику в психокоррекционной работе, во–первых, с разными клиентскими группами: детьми, взрослыми, семейными парами, расширенными семьями, а, во–вторых, с разными психосоматическими симптомами и заболеваниями.

Плассотерапия может быть успешно интегрирована с телесно–ориентированными и другими техниками терапии искусством.

(Старостин Олег Альбертович — кандидат медицинских наук, доцент кафедры факультетской терапии, врач–психотерапевт Военно–медицинской академии им. С.М. Кирова, Санкт–Петербург)

Киселёва М.В.
(Россия)

СКАЗКОТЕРАПИЯ КАК ВИД ТЕРАПИИ

Сказкотерапия — метод, использующий сказки для интеграции личности, развития творческих способностей, расширения сознания, совершенствования взаимодействия с окружающим миром. К сказкам обращались в своём творчестве известные зарубежные и отечественные психологи: Э. Фромм, Э. Берн, Э. Гарднер, А. Менегетти, М. Осорина, Е. Лисина, Е. Петрова, Р. Азовцева, Т. Зинкевич–Евстигнеева.

Функции сказок

Выделяют несколько основных функций сказок:

1. Активизация эмоциональных проявлений — как у детей, так и у взрослых. Образы сказок обращаются одновременно к двум психическим уровням: к уровню сознания и подсознания, что создаёт особые возможности при коммуникации.

2. Демонстрация значимости метафоры как носителя информации:

- 1) о жизненно важных явлениях;
- 2) о жизненных ценностях;
- 3) о внутреннем мире автора (в случае авторской сказки).

3. Передача знаний о том:

- 1) как устроен мир, кто его создал;
- 2) что происходит с человеком в разные периоды его жизни;

- 3) какие этапы в процессе самореализации проходит мужчина;
- 4) какие этапы в процессе самореализации проходит женщина;
- 5) какие «ловушки», искушения, трудности, препятствия можно встретить в жизни и как с ними справляться;
- 6) как приобретать и ценить дружбу и любовь;
- 7) какими ценностями руководствоваться в жизни;
- 8) как строить отношения с родителями и детьми;
- 9) как быть великодушным и прощать.

4. Формирование «нравственного иммунитета» и поддержания «иммунной памяти». «Нравственный иммунитет» — способность человека к противостоянию негативным воздействиям духовного, ментального и эмоционального характера, исходящим от социума.

5. Возвращение человека в состояние гармоничного пребывания в мире. Сказки позволяют мечтать, приобщают к добру и красоте.

Принципы психологического анализа сказок

При проведении психологического анализа сказок следует придерживаться трёх основных принципов:

1. Принятия мира сказки. Данный принцип позволяет относиться к миру, представленному в сказке, как такому, который может быть.

2. Объективности. Рекомендуется рассматривать сказку с разных точек зрения, исследовать имеющиеся у неё «слои» и «границы».

3. Результативности. Психологический анализ сказки всегда обусловлен конкретной целью — формированием перспективных задач психологической работы с клиентом.

Схема психологического анализа сказок

Для того чтобы составить схему психологического анализа сказки, необходимо выделить её ключевые характеристики, к которым относятся:

- 1) основная тема;
- 2) сюжет;
- 3) линия главного героя;
- 4) смысловое поле;
- 5) энергоинформационное поле.

Основная тема

Основная тема связана с утверждением одной из актуальных жизненных ценностей: любви, верности, преданности, дружбы и т. д.

Чтобы определить основную тему, нужно задать себе вопрос: чему учит эта сказка?

Основная тема может быть представлена на нескольких уровнях:

- 1) ценностном;
- 2) ментальном;
- 3) эмоциональном;
- 4) витальном.

Сюжет

В сюжете нужно обратить внимание на три, отличающие его, вещи:

1. Тип: оригинальный он или традиционный. Определение типа сюжета способствует более адекватному восприятию сюжета.

2. Изложение. Важно проанализировать последовательность событий в сюжете.

3. Жанровую принадлежность. В этом отношении сказки могут быть:

- 1) бытовыми;
- 2) волшебными;
- 3) авантюрно–приключенческими;
- 4) любовно–романтическими;
- 5) драматическими;
- 6) философскими;
- 7) смешанными.

Линия главного героя

Здесь важно прояснить четыре момента:

1. Что происходит с главным героем: каким он предстаёт перед нами — красивым или безобразным, успешным или неуспешным, меняется ли его статус и возможности в течение сказки.

2. Цель, к которой стремится главный герой. Это выясняется из финала сказки, так как возможно ответить на вопрос: чего хотел герой на самом деле.

3. Мотивы поступков главного героя. Они определяются по сюжету сказки.

4. Развитие отношений с другими персонажами. О нём свидетельствуют поступки героя, а также реакция на них персонажей.

Смысловое поле

Оно отражает информацию, зашифрованную в образах сказки. Работая со смысловым полем сказки, необходимо выписать наиболее яркие образы и исследовать их значение на двух уровнях — обыденном (повседневном) и глубинном.

Обыденное значение можно определить, задав клиенту вопрос: «Чем для Вас является такой-то образ?» Глубинное значение выявляется путём размышлений и изучения специальной литературы.

Энергоинформационное поле

Это особая энергия сказки, оставляющая у слушателя или читателя сказки определённое «послевкусие», состоящее из ощущений, чувств, мыслей и впечатлений. Она может оказывать на клиента сильное воздействие — влиять на его психосоматическое состояние, настроение, мыслительные процессы.

У подготовленного психолога возникает чуткий ответ на энергетику сказки и включается «рабочее состояние», первый признак которого — искренний интерес к сказке.

После анализа сказки по её ключевым характеристикам составляется заключение о конфликтном и ресурсном содержании сказки, определяются перспективные задачи психологической работы с клиентом.

Под конфликтным содержанием сказки понимается совокупность деструктивных элементов, полученных по каждой ключевой характеристике. Под ресурсным содержанием — совокупность созидательных, конструктивных элементов (духовного, ментального, эмоционального, поведенческого плана), полученных по каждой ключевой характеристике.

(Киселёва Марина Вячеславовна — кандидат медицинских наук, доцент кафедры психологического консультирования Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы)

Никитина Е.И.
(Россия)

КУКЛЫ И ЛЮДИ. ЗНАЧЕНИЕ КУКОЛ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Кукла — сделанное из тряпья,
кожи, битой бумаги, дерева и проч.
подобие человека, иногда животного.

В.И. Даль

Археологи, искусствоведы предлагают следующее определение куклы: любые фигурки человека, в частности, идолов, истуканов. От слова кулак.

Появилась кукла в эпоху позднего палеолита (около 40 тысяч лет назад). В то историческое время кукла помогала в ритуалах, поминальных культах предков; заменяла людей в обрядах жертвоприношения. Кукла оберегала от болезней, несчастий, плохой охоты, голода, бесплодия; способствовала передвижению во времени, в пространстве; являлась символом того таинственного, что сокрыто в людях.

Со временем куклы стали использоваться всё активнее и активнее. В наши дни уже практически невозможно представить себе жизнь без кукол: куклы являются неотъемлемым атрибутом детских игр; демонстрируют одежду (манекены); украшают витрины кондитерских и кафе; предстают в виде подарков и авторских изделий; помещаются на капоты лимузинов на свадьбах. Кукол размещают среди цветов на могилах дорогих людей; в качестве отдельных скульптур и

скульптурных групп кукол выставляют на улицах и площадях, на мостах и в парках — там мы видим фигуры людей из металла и мрамора. Эти фигуры везде безмолвно говорят нам о многом, присутствуют и поражают своей необходимостью и уместностью.

Почему же так активно сегодня применяется кукла? Думается, что в основе такой активности лежат, по крайней мере, четыре обстоятельства. Назовём их.

1. *Кукла играет роль промежуточного объекта, связывая человека с миром и адаптируя его к миру, поскольку:*

- предоставляет человеку (ребёнку) роль родителя по отношению к себе;
- спасает от одиночества;
- служит фетишем при неуверенности, тревоге, страхе;
- учит чувствовать близость, открытость, нежность;
- помогает в проработке и выборе вариантов взаимодействия с миром.

2. *Кукла увлекает человека творчеством, благодаря тому, что она:*

- демонстрирует возможность синхронной работы мысли и чувства, поведения и речи;
- воздействует на подкорковые центры человека через систему анализаторов: зрительных, слуховых, тактильных, обонятельных, вкусовых и т. д.;
- стимулирует прогностическую функцию мозга, воображение, проигрывание вариантов поведения;
- активизирует поведение, так как снижает напряжение и долю риска, позволяя рисковать больше и смелее.

3. *Куклы проникают в генезис этноса, народного творчества, так как могут быть:*

- оберегами, защищающими людей и их жилище от негативных воздействий извне;
- фигурками умерших предков (у некоторых народов), заменяя умерших и подчёркивая связь поколений, силу родственных человеческих взаимоотношений;
- «представителями» определённой национальной культуры (в соответствующих национальных костюмах), призывающими больше узнать об этой культуре.

4. С помощью кукол организуется устойчивая работа психики человека, вследствие того, что они:

- вносят коррективы в эмоционально–волевою сферу человека, в интеллектуально–мнестическую, делая это в обход психологических защит, через первую сигнальную систему;
- обеспечивают гомеостаз и развитие внутреннего мира человека, его психологической сферы;
- способствуют отказу от различного рода зависимостей (в конечном счёте, имеющих психологические причины);
- помогают решать проблемы, связанные с трудностями коммуникации;
- служат опорой в преодолении возрастных кризисов.

В облике куклы важно всё: одежда, которая определяет её роль и трафарет поведения; лицо и мимика; пластика (движения). В облике куклы заключено ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ эпохи, отдельного события.

Кукла рождает новое. Она сильна и незащищена одновременно. В кукле ОСТАНАВЛИВАЕТСЯ ВРЕМЯ. Человек забывает о реальности, окунаясь в игру, и выходит в мир более сильным.

Кукла является проницаемой границей между людьми, в человеческих отношениях она задаёт им чувство границы — близости и отстранённости. Кукла антропоморфна, она одна и та же, как человек. Причём, интересно, что куклы–животные тоже наделяются человеческими чертами.

В кукле переплетается воображаемое и повседневное, теория и практика. Отыскивается точка гармонии между проверенным старым и неизвестным новым.

Каким образом куклы участвуют в жизни человека?

Образ, мимика и пантомимика кукол способствуют созданию таких ситуаций, в которых мог находиться (а, может быть, находится и в настоящее время) человек. Варианты дискомфорта кукольных сцен, страданий кукол, откликаются в сознании человека, точнее в его системе зеркальных нейронов, системе порождения речи, стимулируя таким образом человека к осознанию тех или иных ситуаций, которые требовали решения на протяжении долгого времени, но прежние стереотипы

поведения тормозили осознание и решение, точнее, тормозили совмещение эмоциональной или смысловой функции сознания (катарсис, инсайт).

Кукла может усилить эмоцию, привлечь к себе внимание человека вследствие того, что он сопереживает кукле, идентифицирует себя с ней.

Как притягивается кукла к человеку?

Нравится та кукла, которая приятна, успокаивает, но не боится мира, то есть у куклы два конца, один — к человеку, другой — к миру: приятный — к человеку, а неприятный — к миру. Возможно, неприятный — есть выражение пока недостижимого, но желанного, в достижении которого человек не уверен.

Кукла усиливает человека, защищает, но не укрывает. Она даёт человеку новый контур для соединения с миром, более рельефный, который подходит к миру, как ключ к замку.

Законы развития кукол синхронны с развитием человека. Стимулируя развитие человека, куклы утрачивают свои особенности, как бы передавая их человеку, угождая и служа ему для его развития.

Учитывая соответствие жизненного пути человечества и отдельного человека можно плодотворно использовать кукол в образовательном процессе, акцентируя те или иные исторические моменты. Человечество — человек — кукла, человечество — человек, человек — кукла: конкретика и простота куклы доносит до обучающегося человека конкретику и простоту человечества. Это зерно, костяк, который может обрастать разными творческими вариантами. Таким образом, кукла может служить шаблоном, матрицей для дальнейших превращений и трансформаций человека, для поиска им новых путей развития.

Кукла — первое послание, первое полимодальное письмо одного человека другому или же самому себе. Потому среди множества имеющихся у неё функций главная — коммуникативная.

Как кукла осуществляет коммуникацию с нами? На каком языке, причём очень действенном, убедительном? Как ей удаётся заставить нас изменять установки — не директивно, а на каком-то исключительно убедительном языке примера, показа, вводя в мир добра и отдаляя от мира зла?

Язык кукол — язык образов, линий, знаков. Дейктические знаки — то, там... Пространственный язык, непрерывная смена гештальта... Именно так меняет нас искусство.

В рассказе Г. Успенского «Выпрямила» герой, от имени которого ведётся повествование, полностью меняется после того, как в Лувре увидел «Венеру Милосскую»: «Я стоял перед ней, смотрел на неё и непрестанно спрашивал самого себя: “что такое со мной случилось?” Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость... До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку... Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного... существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности...

Я в оба глаза глядел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего это так вышло? Что это такое? Где и в чём тайна этого твёрдого, покойного, радостного состояния всего моего существа..?»¹.

(Никитина Елена Ивановна — врач-психотерапевт многопрофильного медицинского холдинга «СМ-Клиника», Санкт-Петербург)

¹ Успенский Г.И. «Выпрямила». (Отрывок из записок Тяпушкина) // Успенский Г.И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М., 2011. С. 266–267.

Чолич В.
(Сербия)

ПРИБЛИЖЕНИЕ К ИСКУССТВУ — ВАЖНОЕ УСЛОВИЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ДОШКОЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Введение

Серьёзной задачей подготовки специалистов в области дошкольного воспитания является формирование у них понимания роли искусства в воспитательной работе с дошкольниками. В связи с этим необходимым оказывается развитие у будущих воспитателей детей дошкольного возраста навыков в различных видах искусства, прежде всего, учитывая психологические и возрастные особенности их подопечных: в **музыке** — пении, чтении и записи нот, игре на музыкальных инструментах; **изобразительном искусстве** — ориентации в основных понятиях, направлениях, техниках, используемых материалах изобразительного искусства; и **сценическом искусстве** — умении использовать интерактивный потенциал сценического искусства в качестве особого дидактического средства.

Указанная направленность подготовки воспитателей предполагает обучение их разработке уроков искусства, которые они собираются проводить с детьми, а также развитие у них способности организовывать художественные мероприятия с детьми.

Нужно повышать у студентов уровень их эстетической культуры, пополнять и развивать у них теоретическую и практическую базу, чтобы в своей работе с детьми в детском саду они могли профессионально, творчески и успешно проводить занятия по искусству.

На основе лекций и практических занятий в области искусства студенты, применяя различные методы и методики, как профессиональные, так и те, которые характерны для самовыражения детей дошкольного возраста, приобретают необходимый опыт для работы с детьми.

Для рассматриваемой подготовки студентов в 2007 году на факультете дошкольного образования института профессионального обучения в г. Новый Сад (Сербия) была разработана и введена учебная программа по изучению искусства. Несколько слов об этой программе.

Программа

По программе студенты изучают три вида искусства: музыку, изобразительное искусство и сценическое искусство. Для изучения этих искусств студентам предлагаются необходимые учебные дисциплины. Показательно, что все дисциплины изучаются во временном континууме, так что студенты, из семестра в семестр, приобретают всё более расширенные знания и навыки, которые проверяются и закрепляются на практике.

Учебная программа нашего института предлагает студентам в общей сложности 15 дисциплин по музыке, изобразительному и сценическому искусству. Некоторые из этих дисциплин являются обязательными, а некоторые факультативными. Студенты на них могут получить более 17% из 180 баллов ECTS.

Цели изучения этих курсов направлены на приобретение студентами теоретических знаний и практических умений в соответствующих областях искусства. Например, целью изучения музыки является развитие у студентов таких способностей и навыков, как пение, чувство ритма, чтение и запись нот, игра на музыкальных инструментах. В изучении изобразительного искусства цель состоит в том, чтобы познакомить будущих воспитателей с основными понятиями и элементами изобрази-

тельного искусства, с различными направлениями и техниками изобразительного творчества. В области сценического искусства акцент в первую очередь делается на ознакомлении студентов с тем, как использовать интерактивный потенциал сценического искусства в качестве особого дидактического средства в работе с детьми дошкольного возраста.

На теоретических и на практических занятиях целенаправленно развиваются творческие способности студентов, так как только творческий воспитатель сможет находить методы поддержки творческим проявлениям детей.

Особое внимание уделяется обучению студентов за счёт методических дисциплин и методической практики, которая организуется в сотрудничестве с опытными педагогами–практиками. Таким образом, преподавание осуществляется всё–таки, главным образом, за счёт практических занятий. Так, например, по предметам: «Хор и оркестр» даётся 3 часа практики в неделю, «Элементы изобразительного искусства» и «Сценическое искусство» — 1 час теории и 2 часа практики в неделю. Кроме того, наши студенты выступают в общественных местах во внешкольных мероприятиях, иногда самостоятельно, а иногда в рамках организуемых мероприятий. Например, хор и оркестр выступали самостоятельно на открытии праздника «Змаевы детские игры», а «Театр теней» наши студенты показали как часть мероприятия «Ночь музеев». Подобные выступления, конечно, не только позволяют студентам основательнее постигать художественный материал, но и положительно представлять наш институт общественности.

Предлагаемая программа сопоставима с аналогичными программами, существующими в зарубежных учебных заведениях — в таких городах, как Осиек (Хорватия), Сарваш (Венгрия), Кечкемет (Венгрия), Цюрих (Швейцария). С этими учебными заведениями у нас налажен контакт. Особенно тесный — с педагогическим колледжем в Кечкемете: *Kecskemeti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar* и педагогическим институтом в Цюрихе: *Pädagogische Hochschule Zürich*.

Анализ работы по программе показывает, что студенты активно и с удовольствием осваивают содержание предлагаемых дисциплин.

Вместо заключения

Конечно, перспектива обучения искусству будущим воспитателей, планирующих работу в детском саду, напрямую связана с перспективой их работы в таком учреждении, поэтому возникают вопросы: 1) каким видится статус воспитателя в детском саду? 2) какими профессиональными компетенциями должен обладать воспитатель? 3) какие появятся возможности у воспитателя для реализации его деятельностных инициатив в детском саду? На эти и другие вопросы вместе должны искать ответы и учёные–исследователи, и практики, и те, кто сегодня определяют политику в сфере образования¹.

(Чолич Весна — доктор педагогических наук, профессор Института профессионального образования, Новый Сад)

¹ Ответы на некоторые из этих вопросов см. в работах: *Цолић В.*: 1) Стваралаштво у дечјем вртићу // Настава и васпитање. Бр. 3. Београд, 2007. С. 329–337; 2) Шта покушавамо рећи малој деци. Дневник. Нови Сад, 2008; *Цолић В., Павличевић С., Мијаиловић Г.* Поређење компетенција будућих васпитача у документима четири високе школе за образовање васпитача у Србији // Упоредна анализа студијских програма за образовање васпитача. Нови Сад, 2014. С. 28–35.

Романенкова Ю.В.
(Украина)

ИСКУССТВО КАК ПАРЛАМЕНТЁР ДУШИ

На протяжении многих тысяч лет своего существования человек постоянно сталкивается с ситуациями, из которых выход он может найти только с помощью искусства. Состояние безысходности, тупиковости, отчаяния, которое свойственно творческим личностям как реакция на возникающий кризис — то ли политический, то ли экономический, — имеет обыкновение повторяться, каждый раз, когда общество ставит человека–творца перед лицом «социального хаоса»¹. Творческая личность первой впитывает и переболевает всем происходящим. Каждый такой период хаоса, кризиса, непременных спутников любых изменений, провоцирует человека–творца на крик, мятежность души. Мировая история постоянно держала хрупкую творческую личность в тонуе такими состояниями: внутреннеполитические проблемы, смуты, заговоры, политические интриги — каждый раз государства сотрясались громом пушек, пачкались грязью закулисных игр, падали ниц или стояли насмерть перед более сильным противником, а потом — получали новый шанс к возрождению после длительных и изнуряющих периодов борьбы. И в пиковые периоды активности, и в периоды отдохновения

¹ Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002.

нужно было то, что становилось по мере необходимости или катализатором для активного действия, или средством для отдыха и возобновления сил.

Искусство — то единственное, что на протяжении многих веков спасало, поднимало дух и возвращало к жизни. В моменты нарождающейся активности это был оживляющий компонент, направляющий деятельность и задающий ей вектор, в кризисные этапы — последнее пристанище угасающего духа. Бердяевское утверждение, что «творческий акт... есть освобождение и преодоление... Ужас, боль... гибель должны быть побеждены творчеством»², присуще каждому кризисному этапу, каждому периоду рубежа — эпох, веков, состояний. Именно в те зыбкие, хрустально-хрупкие этапы истории решающей становится сила искусства. Искусство лечит социум, человек-творец, *homo est creator*, становится мессией, заставляя людей отвлечься от кризиса, боли утраты, тоски одиночества или разлуки. При расцвете держав и благополучии социума искусство становится той завершающей «каплей-вишенкой», которая украшает «праздничный торт бытия». Оно радует, обогащает, облагораживает, осчастлиливает... При кризисе, опустошённости и отчаянии искусство берёт на себя функции последней отрады, становится отдушиной, расцветившая серые будни. В особо сложные веки истории возникавшие ситуации толкали человека искать спасения в искусстве. Искусство — тот универсальный лекарь, который обещает исцеление души. Исцеление искусством. Об этом написано множество статей, монографий.

Когда речь идёт об исцелении искусством, как бы пафосно это ни звучало, мы всегда сталкиваемся с тем, что действительно исцеляет, — бегство и *К* искусству, и *В* искусство.

Человек всегда бежит или *к* искусству, или *в* искусство. В зависимости от степени собственной одарённости. Чем отвлекали древние римляне от насущных проблем? Зрелищами — искусством. Скорее именно отвлекали, занимали, но не лечили, поскольку Рим не страдал излишней тонкостью душевной орга-

² Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.; Екатеринбург, 2015. С. 236.

низации личности. Чем насыщали свой, алчущий прекрасного, взор меценаты Ренессанса? Снова искусством. Художник пытается усовершенствовать окружающий мир при помощи своего искусства. Он уходит в мир *Imitare*, то есть демонстрирует своим умением, как должно быть, в назидание ближним, корректируя содеянное природой. Искусство, словно чудодейственный эликсир, возвращает к жизни. Но только тех, кто подвержен лечению, восприимчив к языку искусства — в состоянии слышать музыку, чувствовать поэзию, видеть живопись. Они прибегают к искусству, спасаясь в его недрах.

Однако есть и иная сторона проблемы. Искусство, подобно лекарству, исцеляло души. Но всегда был и инструмент этого врачевания, собственно Художник. С его помощью осуществлялось благое дело врачевания души. Вместе с тем гораздо чаще требовал такого спасения и врачевания сам Художник, сам лекарь тоже нуждался в излечении. Его проблема стоит гораздо острее. Художник — существо хрупкое, уязвимое, в первую очередь врачующее других, изливая в них свою душу, но не заботящееся о том, что излечит его собственную душу. Утверждение о том, что как раз занятия искусством и являются исцеляющими и для самого Художника, отнюдь не бесспорно. Художник вкладывает в своё творение всего себя, без остатка. В то время, когда он творит, он счастлив, не замечая никого и ничего рядом, всецело отдаваясь процессу творчества, сливаясь со своим творением в единое целое — то есть он бежит в искусство, спасаясь процессом созидания и ещё периодически (далеко не всегда) радуясь тому, что результат его творчества исцелит и иных страждущих. Если это получается — он победитель, обретший силу, второе дыхание, А если не получается? Что происходит в этом случае? Всегда ли Мастера поглощает восторг от созданного и ощущение удовлетворения содеянным? Конечно, нет. В большинстве случаев он пребывает в «маньеристическом состоянии»³, тяготясь разрывом между *Ritrarre* и *Imitare*, и чем больше и ощущимее этот разрыв, тем глубже трагедия Художника. Истинный

³ Романенкова Ю.В. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе. Киев, 2009.

Художник редко бывает доволен собой. Так чем же исцелять уже самого Художника, столь ли целебна сила искусства для самого лекаря? Посмеём повториться, поскольку мысль отнюдь не претендует на новизну, — вовсе нет. Часто искусство становится для его создателя губительным. Окрыляя и возвращая к жизни потребителя этой фонтанирующей энергии — читателя, слушателя, зрителя, оно иссушает, забирает силы, опустошает самого создателя. Художник отдаёт силы на то, чтобы помочь перципиенту получить удовольствие от красоты, а сам гаснет, иссыкает, подобно источнику. Угасает его энергия, его рассудок, его любовь — к женщине, к Родине, к самому искусству. В этом случае искусство становится не лекарем и панацеей, а палачом. Оно затягивает слабую, в силу восприимчивости, сущность Художника и поглощает её, вскоре приводя приговор в исполнение. Куда, если не в искусство, бежал ван Гог? В каких недрах искали упокоения от вечного ужаса Фюсли, Гёльдерлин, Доницетти, Шуман, Вольф? Искусство стало для всех них и множества иных «Заиром», это сублимация их подсознания, то, что казалось спасением, стало сладким ядом, губящим душу. Они — жертвы собственного таланта, их творческие способности выплеснулись живящим потоком, но не стали панацеей для них самих. Измотанные, опустошённые, хотя и на какое-то время довольные сделанным, они, подобно свече, вспыхивали на короткий миг и гасли, погружаясь во тьму. Кто-то — во тьму безумия, как Гойя, Врубель, ван Гог, Вольф, кто-то — во тьму апатии и безвестности. Вопрос, стоит ли бросаться в омут искусства, зная, что оно выпьет Художника до дна и погубит, не ставится — любой художник, даже зная цену обладания талантом, однозначно её заплатит. Вопрос заключается в другом: какой должна быть спасительная терапия для самого Художника, уже save-терапия для создателя? В чём рецепт спасения самого Мастера? Найти этот рецепт столь же невозможно, сколь и представить, что Художник, зная, что обречён на гибель, посвящая себя искусству, откажется от этого пути. Художник не бережёт себя, осознанно сгорая и принося себя в жертву.

Терапия искусством как способ спасения и исцеления души существовала веками, методы исцеления души самого создателя

произведения искусства человек ищет почти так же долго, но есть ещё один аспект проблемы, связанный с поиском методов исцеления, однако на сей раз не воспринимающего художественные творения и не Художника, а самого искусства — оно тоже с течением времени приобрело статус «потерпевшего» и нуждается в реанимации.

Веками искусство претерпевало серьёзные трансформации. Споры о том, шло ли оно по пути эволюции и возможна ли эволюция в сфере искусства как таковая, не утихают до сих пор. Но трансформации происходили постоянно, выражаясь в стилевом многообразии. И со временем искусство, некогда бывшее послушной тенью своего создателя, приобрело самостоятельное существование. Тень отделилась от отбрасывающего её источника и начала жить сама по себе — так искусство сошло с холста, эстрады и превратилось в существо, имеющее самостоятельное значение, подчас независимое и от воспринимающего его человека, и от своего создателя.

На заре своего существования, будучи ещё неосознающим себя младенцем, обитая во дворцах фараонов и ассирийских царей, оно было подвластно желанию заказчика, согбенно под его волей, скроено по его лекалам. В античном витке биографии оно понемногу выпрямляло спину, заметно хорошело, обретало иные смысл и цель — начало жить во имя любования, хотя зависимость сохраняло. На цыпочках и, обратив взор ввысь, прокралось по Средневековью и, окончательно распрямившись и приобретя прекрасную осанку, вступило в Ренессанс. Здесь оно задышало в полную силу, осмелело и вместе со своим создателем переместилось на иное место в системе ценностей человека. Оно по-прежнему врачевало, служило улучшению человеческой природы и исцелению больной души. Однако стоит помнить и то том, что в течение всего этого времени оно и губило своих создателей, будучи непреклонным и подчас жестоким, требуя жертв к своему алтарю и забирая силы.

В XVII — XVIII веках искусство занимало не только душевные силы, но и мозг — радио начинает побеждать эмоциональное начало. Пожалуй, здесь и нужно искать начало того процесса, который хочется акцентировать, — искусство отдаляется

от эмоциональной сферы и становится более рассудительным. Вторая половина XIX века породила арт-продукты, которые словно приобрели относительную независимость от создателя, собственную жизнь. Апогеем происходящего стал XX век, а к сегодняшнему дню отмеченная тенденция осуществляется практически безконтрольно. Произведения современного искусства являют собой настолько труднопроходимые дебри для зрителя, слушателя, что любая их интерпретация без «переводчика» становится невозможной или не может претендовать на попадание в цель. На арене появляется ещё один фигурант процесса и клубка взаимосвязей — критик-интерпретатор, «сталкер» по дебрям смыслов, заложенных автором в своё творение. Он корректирует, подчищает. Реалистическая штудия по-прежнему остаётся подвластной творцу, не нуждаясь в интерпретации критика. Академизм наименее подвержен трансформации. Он более архаичен, консервативен в своей классицистичности. В то время как инсталляции, флешмобы, перформансы — всё это без интерпретатора невозможно.

Хочется спросить, обращено ли современное искусство к душе? Или всё же является игрой разума? Если верно последнее, то что же будет отныне исцелять душу? Что станет лекарством для неё? Душа в панике ищет парламентёра для своего спасения и с этой целью взывает к Подлинному Искусству...

(Романенкова Юлия Викторовна — доктор искусствоведения, профессор, академик Академии критики, искусства и эстетических наук, заведующая кафедрой изобразительного искусства Киевского университета им. Бориса Гринченко)

•

ПРОГРАММЫ
КОНФЕРЕНЦИЙ

•

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ПЕРВОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

5 мая 2008 года

5 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета музыки, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования и кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Доклады:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования и кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Музыкотерапия в музыкальном образовании: цель, задачи»* (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского государственного педагогического университета, главный редактор журнала *«Музыкальная психология и психотерапия» «Музыкальная психотерапия — необходимость специализации»* (Российская Федерация)

Торопова Алла Владимировна — доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник института психологии Российской академии наук (РАН) «Музыкальные архетипы как “агенты” спонтанной и целенаправленной терапии общества и “внутреннего делания” человека» (Российская Федерация)

Юсфин Абрам Григорьевич — доктор искусствоведения, профессор, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга «Время и пространство музыкотерапии. Заметки» (Российская Федерация)

Гнездилов Андрей Владимирович — доктор медицинских наук, профессор, врач-психиатр хосписа № 1 Приморского района Санкт-Петербурга «Лечебное воздействие колокольного звона» (Российская Федерация)

Кофе-пауза — 15 минут

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт-Петербург «Феномены музыкотерапии» (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, арт-терапевт, практик-психолог, Санкт-Петербург «Гармоническая звукосемантика как путь преображения человека» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат филологических наук, директор общественной психо-акустической лаборатории «Русский звук», Санкт-Петербург «Звуковой стохастический резонанс и его использование в реабилитации» (Российская Федерация)

Иванов Александр Аркадьевич — кандидат педагогических наук, директор Центра развития «Анима», Санкт-Петербург «Словесно-художественные фантазии на музыкальное произведение как выражение эмоциональных проблем и сокровенных желаний “особого” ребёнка» (Российская Федерация)

Овсянкина Галина Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «Структура музыкальной терапии» (Российская Федерация)

Праслова Галина Адамовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Инструментальное музицирование как средство активной музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Стангрит Сергей Яковлевич — преподаватель Петрозаводской государственной консерватории, Карельского государственного педагогического университета, член профессиональной гильдии музыкальных терапевтов Финляндии, Заслуженный артист Республики Карелия *«Вектор коммуникации как внешнее проявление внутренних переживаний (на примере студенческого ансамбля “Джинс–кантеле”»* (Российская Федерация)

Рощина Елена Евгеньевна — старший преподаватель кафедры музыкально–инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Идеи А.Н. Скрябина о цвето–звучо–синтезе и их значение для музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Евдокимова Ирина Анатольевна — кандидат психологических наук, преподаватель кафедры общественных наук Военно–медицинской академии, Санкт–Петербург *«Музыкотерапия в комплексном лечении соматических расстройств»* (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — психолог, музыкотерапевт детской поликлиники № 3, Сыктывкар *«Коррекция самочувствия беременных женщин средствами музыки»* (Российская Федерация)

Жигарева Светлана Михайловна — медицинский психолог, психотерапевт, преподаватель кафедры физических методов лечения и спортивной медицины Санкт–Петербургского государственного медицинского университета им. академика И.П. Павлова *«Музыкотерапия как метод работы с неврозами»* (Российская Федерация)

Глазунова Любовь Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования Белгородского государственного университета *«Особенности взаимодействия субъектов музыкально–психотерапевтического процесса в образовании»* (Российская Федерация)

14:00 — 15:00 — Обед

Продолжение конференции

Рудзик Марина Фёдоровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета «*О подготовке будущих педагогов–музыкантов к реализации музыкально–терапевтической деятельности в условиях общеобразовательного учреждения*» (Российская Федерация)

Рудзик Елена Евгеньевна — заместитель директора по учебно–воспитательной работе, учитель музыки в общеобразовательной школе № 46, Курск «*Фольклор как фактор сохранения психического, физического и духовно–нравственного здоровья школьников*» (Российская Федерация)

Фалетрова Ольга Михайловна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкально–художественного воспитания Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского, Заслуженный учитель Российской Федерации «*Музыкотерапия и подготовка учителя музыки: опыт, достижения, проблемы*» (Российская Федерация)

Томчук Светлана Алексеевна — кандидат психологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Ярославского института развития образования «*Подготовка учителей к внедрению музыкотерапии на уроках в общеобразовательной школе в системе повышения квалификации*» (Российская Федерация)

Тараканова Наталия Эдуардовна — кандидат педагогических наук, заместитель директора Центра эстетического воспитания детей «МОЦАРТ», Москва «*Развитие эйфорической мотивации как путь преодоления подросткового кризиса музыкально одарённых учащихся*» (Российская Федерация)

Дединская Елена Павловна — композитор, Москва; **Щербинин Константин Анатольевич** — психотерапевт, мануальный терапевт, Москва «*Музыкальная терапия в клинической практике*» (Российская Федерация)

Накрайникова Анна Павловна — старший преподаватель Приднестровского Высшего музыкального колледжа им. А.Г. Рубинштейна, Тирасполь «*Некоторые аспекты приме-*

нения музыкотерапии в связи с нестабильной или неопределённой профессиональной идентичностью у музыкантов» (Приднестровская Молдавская Республика)

Котышева Елена Николаевна — учитель–дефектолог, музыкотерапевт Центра социальной помощи семье и детям (с социальной гостиницей), Омск «Групповая музыкотерапия для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) в условиях Центра социальной помощи» (Российская Федерация)

Каминская Наталья Геннадьевна — директор Детской школы искусств № 43 «Тоника», Архангельск «Организационные аспекты обучения детей с ОВЗ в ДШИ» (Российская Федерация)

Узкая Елена Владимировна — заместитель директора по научно–методической работе Детской школы искусств № 43 «Тоника», Архангельск «Музыкотерапия в сфере дополнительного образования детей с особенностями развития» (Российская Федерация)

Халявина Татьяна Геннадьевна — заведующая оркестровым отделением, педагог–психолог Детской музыкальной школы № 1 им. П.И. Чайковского, Березники «Применение музыкотерапии как средства психокоррекции невротических состояний у детей в условиях музыкальной школы» (Российская Федерация)

Степанова Ольга Ахбелбаровна — музыкальный руководитель Детского сада № 69 «Марина», Санкт–Петербург «Возможности креативной музыкотерапии в работе с родителями и детьми в специализированных дошкольных учреждениях» (Российская Федерация)

Сальникова Нина Алексеевна — дефектолог Центра социальной реабилитации инвалидов и детей–инвалидов Выборгского района Санкт–Петербурга «Музыкотерапия как средство коррекции эмоционально–волевой и моторно–двигательной сфер у детей с нарушением развития» (Российская Федерация)

Плистик Ольга Борисовна — преподаватель музыки подросткового молодёжного центра Василеостровского района Санкт–Петербурга «Работа музыкального терапевта по социализации ребёнка» (Российская Федерация)

Ромаева Ольга Николаевна — педагог–психолог Детского сада № 19 Гатчинского района Ленинградской области, хормейстер народного ансамбля русской песни «Россияночка» Пудостьского культурно–досугового центра Гатчинского района Ленинградской области *«Психотерапевтические особенности влияния рок–музыки на подростков»* (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Паутова Наталья Юрьевна — аспирант по кафедре методологии и методики обучения музыки Московского педагогического государственного университета (**научный руководитель: доктор педагогических наук, доцент Торопова Алла Владимировна**), педагог–психолог Центра родительской культуры «Возрождение» *«Музыкально–терапевтические возможности материнского фольклора»* (Российская Федерация)

Львова Татьяна Владимировна — аспирант по кафедре методологии и методики обучения музыки Московского педагогического государственного университета (**научный руководитель: доктор педагогических наук, доцент Торопова Алла Владимировна**) *«Пути музыкально–педагогической реабилитации детей с психосоматическими нарушениями»* (Российская Федерация)

Тимашова Анна Валерьевна — аспирант по кафедре методологии и методики обучения музыки Московского педагогического государственного университета (**научный руководитель: доктор педагогических наук, доцент Торопова Алла Владимировна**) *«Музыкально–терапевтическое воздействие на симптомокомплекс эмоциональной депривации детей–сирот»* (Российская Федерация)

Дементьева Екатерина Валерьевна — аспирант по кафедре теоретической и прикладной культурологии Санкт–Петербургского государственного университета (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Соколов Евгений Георгиевич**) *«Воздействие идеологически ангажированной музыки на сознание (Л. Ноно)»* (Российская Федерация)

Бурунчанова Габриела Аркадьевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского

государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*О роли музыкальной терапии в гармонизации эмоциональной сферы подростков*» (Российская Федерация)

Мартышева Мария Владимировна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Об исследовании музыкотерапевтических возможностей скрипичного тембра*» (Российская Федерация)

Мокрушина Вера Николаевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Возможности вокалотерапии (на материале песенного казачьего фольклора)*» (Российская Федерация)

Ши Янь — магистрант 2 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*О психологической подготовке пианиста к концертному выступлению: к вопросу об аутотренинге музыканта–исполнителя*» (Китай, Российская Федерация)

Пак Ги Хван — магистрант 2 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Традиционная корейская музыка и особенности её восприятия*» (Южная Корея, Российская Федерация)

Коновалов Дмитрий Сергеевич — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Громова Лариса Алексеевна**) «*Управление личностью с помощью звука*» (Российская Федерация)

Кондратьева Дарья Антоновна — студентка 6 курса Российского государственного педагогического университета

им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**)
«Использование музыки на занятиях с детьми дошкольного возраста с диагнозом задержка психического развития (ЗПР)» (Российская Федерация)

**16.30 – ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ
ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ
В МУЗЫКАЛЬНО–ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

**(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц–зал
Аудитория 404**

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

20 мая 2009 года

20 МАЯ (СРЕДА)
Конференц-зал
Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета музыки, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования и кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Доклады:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования и кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Особенности применения музыкотерапии в педагогическом процессе: об учебном курсе “Музыкотерапия как метод музыкальной педагогики”*» (Российская Федерация)

Овсянкина Галина Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Советская массовая песня в музыкальной тера-*

нии: к вопросу о психотерапевтическом репертуаре» (Российская Федерация)

Денисов Андрей Владимирович — доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «“Человек творящий” в XX веке — к проблеме определения психологических типов личности композиторов» (Российская Федерация)

Юсфин Абрам Григорьевич — доктор искусствоведения, профессор, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга «Мелограмма — музыка значащих слов (из опыта композитора-музыкотерапевта)» (Российская Федерация)

Гнездилов Андрей Владимирович — доктор медицинских наук, профессор, врач-психиатр хосписа № 1 Приморского района Санкт-Петербурга «Практическое применение колокольного звона» (Российская Федерация)

Кофе-пауза — 15 минут

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт-Петербург «Музыкотерапия и цветовая психология» (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, арт-терапевт, практик-психолог, Санкт-Петербург «Звуко-смысло-терапия» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо-акустической лаборатории «Русский звук», Санкт-Петербург «Новые возможности воздействия звука на основе изобретения абсолютной “мягкости” звучания и иных технических решений» (Российская Федерация)

Берснев Павел Валерьевич — организатор и руководитель Центра исследования магии и шаманизма Латинской Америки, Санкт-Петербург «Целительные песни амазонских шаманов» (Российская Федерация)

Иванов Ростислав Николаевич — художник, руководитель студии «За Светом — Свет», Санкт-Петербург «Влияние звука на гармонизацию и здоровье человека» (Российская Федерация)

Климук Ирина Ярославовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики социокультурной деятельности и кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск *«Требования к подготовке музыкотерапевтических занятий (из опыта чтения учебного курса “Социокультурная реабилитация”)*» (Республика Беларусь)

Маслякова Анна Ивановна — концертмейстер кафедры хорового дирижирования Белорусского государственного педагогического университета им. М. Танка, Минск *«Синтез искусств и музыкотерапия: очерк проблемы»* (Республика Беларусь)

Глазунова Любовь Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования Белгородского государственного университета *«Актуальные проблемы музыкальной терапии в образовании»* (Российская Федерация)

Рудзик Марина Фёдоровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета *«Арт-терапия в музыкально-образовательном процессе»* (Российская Федерация)

Анисимов Владимир Петрович — кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой дошкольной педагогики и психологии Тверского государственного университета *«Арт-педагогика в профилактике предболезненных состояний субъектов образовательного процесса»* (Российская Федерация)

Иванов Александр Аркадьевич — кандидат педагогических наук, директор Центра развития «Анима», Санкт-Петербург *«Система арт-педагогической помощи семье в социокультурной реабилитации “других” людей»* (Российская Федерация)

Фалетрова Ольга Михайловна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского, Заслуженный учитель Российской Федерации *«Сохранение психоэмоционального здоровья школьников средствами музыки»* (Российская Федерация)

Косенко Вера Леонтьевна — кандидат технических наук, доцент кафедры теоретической и математической физики Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого; **Откидач Елена Валентиновна** — кандидат педагогических наук, директор научной библиотеки Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого; **Александрова Елена Николаевна** — кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры педагогики Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого «*Воздействие музыки на биофизические параметры организма человека*» (Российская Федерация)

14:00 — 15:00 — Обед

Продолжение конференции

Толчинская Елена Ароновна — психолог, музыкотерапевт детской поликлиники № 3, Сыктывкар «*Влияние музыки на психофизиологическое состояние беременных женщин*» (Российская Федерация)

Нежинская Татьяна Альбертовна — старший преподаватель кафедры музыкально-компьютерных технологий Российского государственного профессионально-педагогического университета, Екатеринбург «*Музыкотерапия как средство коррекционно-развивающей деятельности бакалавра художественного образования в условиях педагогической практики*» (Российская Федерация)

Котышева Елена Николаевна — учитель-дефектолог, музыкотерапевт Центра социальной помощи семье и детям (с социальной гостиницей), Омск «*Основные направления использования музыки в коррекции нарушений у детей с ОВЗ*» (Российская Федерация)

Халявина Татьяна Геннадьевна — заведующая оркестровым отделением, педагог-психолог Детской музыкальной школы № 1 им. П.И. Чайковского, Березники «*Рецептивные методы музыкальной терапии для детей*» (Российская Федерация)

Дроздова Наталья Владимировна — концертмейстер факультета музыки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*О психологической подго-*

товке музыканта–исполнителя к конкурсному испытанию» (Российская Федерация)

Сальникова Нина Алексеевна — дефектолог Центра социальной реабилитации инвалидов и детей–инвалидов Выборгского района Санкт–Петербурга *«Музыкотерапия в работе с аутичными детьми»* (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Евдокимова Ирина Анатольевна — кандидат психологических наук, преподаватель кафедры общественных наук Военно–медицинской академии, Санкт–Петербург *«Об использовании музыки при лечении сердечно–сосудистых заболеваний»* (Российская Федерация)

Рощина Елена Евгеньевна — доцент кафедры музыкально–инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Цветомузыка: терапевтический потенциал»* (Российская Федерация)

Попок Алеся Григорьевна — музыкальный руководитель детского дома № 10 Кировского района Санкт–Петербурга *«Стимулирование художественной самореализации детей с ОВЗ средствами музыки»* (Российская Федерация)

Козлова Ольга Александровна — педагог по музыкальному воспитанию Детского дома–интерната № 4, Павловск *«Музыкальные занятия с проблемными детьми»* (Российская Федерация)

Мартышева Мария Владимировна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена **(научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич)** *«Скрипичный тембр и психофизиологические особенности его восприятия слушателем»* (Российская Федерация)

Бурунчанова Габриела Аркадьевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена **(научный руководитель: доктор философских наук, про-**

фессор Ключев Александр Сергеевич) *«Фоносфера современного подростка: психотерапевтический этюд»* (Российская Федерация)

Мокрушина Вера Николаевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) *«Вокалотерапия (некоторые вопросы теории и практики)»* (Российская Федерация)

16.30 — ПРЕЗЕНТАЦИЯ ИЗДАНИЯ:

МУЗЫКОТЕРАПИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ:

Материалы Первой международной научно–практической конференции

5 мая 2008 г., Санкт–Петербург

/ Сост. и науч. ред. проф. А.С. Ключев.

СПб.: Астерион, 2008. — 168 с.

17.00 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ

И ОБСУЖДЕНИЕ

ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ

В МУЗЫКАЛЬНО–ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

(КРУГЛЫЙ СТОЛ)

Конференц–зал

Аудитория 404

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ТРЕТЬЕЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

17 мая 2010 года

17 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета музыки, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Доклады:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«О возможности применения синергетической методологии в музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Гажим Иоанн — сотрудник института «Musicosophia» (Германия), доктор педагогических наук, профессор Бельцкого государственного университета им. А. Руссо, член Союза композиторов и музыковедов Молдовы *«О транспсихическом воздействии музыки»* (Республика Молдова)

Локарева Галина Васильевна — доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии, заведующая кафедрой актёрского мастерства Запорожского национального университета *«Проблемы подготовки профессиональных музыкотерапевтов в условиях классического университета»* (Украина)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, главный редактор журнала *«Музыкальная психология и психотерапия» «Опыт экспериментальных исследований в области музыкальной психологии и психотерапии»* (Российская Федерация)

Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Москва *«Нравственно–эстетическое содержание музыкально–терапевтической деятельности»* (Российская Федерация)

Юсфин Абрам Григорьевич — доктор искусствоведения, профессор, член правления Союза композиторов Санкт–Петербурга *«О дородовом музыкальном воспитании (музыка как один из факторов, определяющих формирование физической, психической и духовной структуры человека: реальность и фантомы)»* (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Овсянкина Галина Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Принципы жанровой классификации музыкального материала в аспекте музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Денисов Андрей Владимирович — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Психологический аспект исследования творческого процесса в музыкальном искусстве»* (Российская Федерация)

Торопова Алла Владимировна — доктор педагогических наук, доцент Московского педагогического государственного университета, ведущий научный сотрудник института психологии Российской академии образования (РАО) «*О содержании и структуре музыкально–терапевтической подготовки педагога–музыканта*» (Российская Федерация)

Ерофеев Николай Павлович — доктор медицинских наук, профессор кафедры физиологии Санкт–Петербургского государственного университета «*О физиологическом воздействии звука на организм человека*» (Российская Федерация)

Уваров Михаил Семенович — доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии Санкт–Петербургского государственного университета «*Исповедальный ресурс музыкальной терапии (на примере дискуссионных пространств Интернета)*» (Российская Федерация)

Петриченко Татьяна Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой теории, методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «*Музыкально–терапевтические аспекты работы досуговой студии “Радуга” ЕГУ им. И.А. Бунина*» (Российская Федерация)

Пономаренко Елена Анатольевна — доцент кафедры теории, методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «*Психотерапевтические аспекты музыкально–творческой деятельности педагога–музыканта*» (Российская Федерация)

Румянцева Зоя Васильевна — кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова, Заслуженный работник культуры Российской Федерации «*Музыковедческие основы вокалотерапии в профессиональной подготовке будущих педагогов–музыкантов*» (Российская Федерация)

Кухарева Нелли Борисовна — доцент, заведующая отделением музыкального образования и эстетического воспитания Нижегородского государственного педагогического университета «*Роль музыкальных видов деятельности в музыкотерапии на*

уроках и во внеклассной работе с младшими школьниками» (Российская Федерация)

Сусоева Ольга Валентиновна — кандидат психологических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования Тверского государственного университета «Колокольные звоны и их терапевтическое значение» (Российская Федерация)

Тайманов Роальд Евгеньевич — руководитель лаборатории Всероссийского научно-исследовательского института метрологии им. Д.И. Менделеева, Санкт-Петербург; **Сапожникова Ксения Всеволодовна** — заместитель руководителя лаборатории Всероссийского научно-исследовательского института метрологии им. Д.И. Менделеева, Санкт-Петербург «Эмоциональное содержание музыки. Возможности измерения» (Российская Федерация)

Хюпя Майре — учитель русского языка, Хельсинки «Музыка на уроках русского языка в общеобразовательной школе Финляндии» (Финляндия)

Пундурс Андрис — магистр искусствоведческих наук Рижской академии педагогики и управления образованием «Потенциал метода рефлексии в развитии музыкального слуха и памяти хорового дирижёра» (Латвия)

14.00 — 15.00 — Обед

Продолжение конференции

Осницкий Анатолий Викторович — кандидат психологических наук, доцент, директор Санкт-Петербургского научно-исследовательского Центра интегрально-синергетической психологии и психотерапии (ИСПП) «Использование музыки в психокоррекционной работе» (Российская Федерация)

Пожарский Святослав Дмитриевич — кандидат психологических наук, профессор, проректор Санкт-Петербургского института психологии и акмеологии; **Юмкина Екатерина Анатольевна** — старший научный сотрудник научного и учебного Центра «Социальная синергетика» в Санкт-Петербурге «Акме музыкального искусства классицизма» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо-акустической лабора-

тории «Русский звук», Санкт–Петербург «Фрактальность “мягкого” звука» (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач–психиатр, врач–психотерапевт, сотрудник газеты «Лечебные вести», Санкт–Петербург «Значение музыки для душевнобольных» (Российская Федерация)

Строганов Борис Иванович — астропсихолог, парапсихолог, Санкт–Петербург «Музыка и астрология» (Российская Федерация)

Ильмов Александр — заместитель главного редактора журнала «Мысль», Нью–Йорк «Фонетическое “присутствие” в современных литературных произведениях (на примере авторской прозы)» (США)

Иванникова Мария Александровна — магистр немецкой филологии, психолог, член Ассоциации музыкальных терапевтов Норвегии (АМТН), соискатель по кафедре педагогики и психологии Запорожского национального университета «Влияние музыкальной терапии на Я–образ» (Украина)

Климук Ирина Ярославовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств «Музыкотерапия как метод исследования аксиологических аспектов музыки массовых жанров» (Республика Беларусь)

Глазунова Наиля Нигматовна — кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, Заслуженный деятель искусств Туркменистана «Звучащий космос: музыкально–астрологические представления в эпоху Барбада» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Барановская Ирина Рашидовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологий художественного образования факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социально–педагогической академии «Содержательные и организационно–методические условия использования возможностей музыкотерапии в художественном образовании» (Российская Федерация)

Костицына Наталья Константиновна — старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова «*Влияние тембровых особенностей голоса на эмоциональное восприятие вокального произведения*» (Российская Федерация)

Коврикова Екатерина Вячеславовна — старший преподаватель кафедры фортепиано факультета художественного образования Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, Казань «*О трансцендентном в музыке Моцарта*» (Российская Федерация)

Рощина Елена Евгеньевна — доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Терапевтические возможности музыки Скрябина*» (Российская Федерация)

Глазунова Регина Вячеславовна — преподаватель кафедры общего фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова «*Жанр ноктюрна в музыкотерапии*» (Российская Федерация)

Маслякова Анна Ивановна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Синестетическое бытие личности: миф или реальность?*» (Российская Федерация)

Попок Алеся Григорьевна — музыкальный руководитель детского дома № 10 Кировского района Санкт-Петербурга «*Вопросы музыкотерапии в книге: Gardner K. Sounding the Inner Landscape: Music as Medicine. Stonington, 1990*» (Российская Федерация)

Овчинникова Татьяна Сергеевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры коррекционной педагогики и коррекционной психологии Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина «*Музыкотерапия и музыкальная педагогика в работе с дошкольниками*» (Российская Федерация)

Кухарева Екатерина Игоревна — доцент отделения музыкального образования и эстетического воспитания Нижегородского государственного педагогического университета

«Орф–педагогика в работе с дошкольниками как элемент музыкотерапии» (Российская Федерация)

Берестенко Инна Валерьевна — преподаватель отделения духовых и ударных инструментов Детской школы искусств № 3 им. В.В. Андреева, Тверь «Музыкотерапия для детей группы коррекции в детских музыкально–образовательных учреждениях: ДМШ, ДШИ» (Российская Федерация)

Наумова Наталья Борисовна — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры педагогики, методики и общего курса фортепиано Воронежской государственной академии искусств «Музыкотерапия в развитии образно–творческой деятельности студентов–музыкантов» (Российская Федерация)

Филаретова Татьяна Николаевна — регент, музыковед, преподаватель Воронежской православной духовной семинарии «Богослужбное пение — терапия возвышением» (Российская Федерация)

Иида Кадзуэ — музыкальный воспитатель, Токио «О существующих в Японии пособиях по музыкотерапии для детей» (Япония)

Венстен–Тагрина Зоя — кандидат культурологии, Париж «Ритуальное пение чукчей» (Франция)

Онча Жанна Анатольевна — доцент кафедры технологий художественного образования факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социально–педагогической академии «Применение методов музыкотерапии в подготовке будущих педагогов–хореографов» (Российская Федерация)

Санников Андрей Александрович — доцент кафедры технологий художественного образования факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социально–педагогической академии «Потенциал музыкотерапии в профессиональной подготовке музыканта–исполнителя» (Российская Федерация)

Чернова Елена Владимировна — доцент кафедры технологий художественного образования факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социально–педагогической академии «Музыкотерапия на уроках музыки в общеобразовательной школе» (Российская Федерация)

Скороходова Наталья Владимировна — старший преподаватель кафедры технологий художественного образования факультета сценических искусств Нижнетагильской государст-

венной социально–педагогической академии «Здоровьесберегающие возможности музыкотерапии в процессе вокальной подготовки студентов театрального профиля» (Российская Федерация)

Мельникова Екатерина Геннадьевна — аспирант по кафедре методологии и методики обучения музыки Московского педагогического государственного университета (**научный руководитель: доктор педагогических наук, доцент Торопова Алла Владимировна**), педагог–психолог Центра психолого–медико–социального сопровождения «Фили» «Музыкальная терапия личностных дисгармоний» (Российская Федерация)

Клепча Гертруда Фёдоровна — учитель музыки Детской музыкальной школы № 36, Северодвинск «Музыкотерапия на уроках слушания музыки и музыкальной литературы в ДМШ» (Российская Федерация)

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург «Тайна “Лунной” сонаты Бетховена» (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, арт–терапевт, практик–психолог «Применение звукословесных ресурсов в обучении» (Российская Федерация)

Ярешко Валерия Анатольевна — кандидат культурологии, учредитель и генеральный директор Творческого центра «Тоника», художественный руководитель вокально–хоровой студии, хормейстер, Санкт–Петербург «Оздоровительная направленность занятий вокалом» (Российская Федерация)

Глазунова Любовь Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования Белгородского государственного университета «Возможности музыкальной терапии в эмоциональном “выгорании” педагога» (Российская Федерация)

Волчек Ольга Дмитриевна — кандидат психологических наук, доцент кафедры общей психологии Санкт–Петербургского института гуманитарного образования «Музыка и развитие личности» (Российская Федерация)

Евдокимова Ирина Анатольевна — кандидат психологических наук, преподаватель кафедры общественных наук Военно–медицинской академии им. С.М. Кирова, Санкт–Петербург «Музыка

при лечении сердечно–сосудистых заболеваний. Достижения последних лет» (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — психолог, музыкотерапевт детской поликлиники № 3, Сыктывкар «Изменение психофизиологического состояния беременных женщин вследствие восприятия ими музыки» (Российская Федерация)

Котышева Елена Николаевна — соискатель по кафедре общей и педагогической психологии Омского государственного педагогического университета «Музыкотерапия для детей с аутизмом» (Российская Федерация)

Спирина Алла Павловна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) «Некоторые возможности музыкотерапии в развитии незрячих и слабовидящих детей» (Российская Федерация)

Лемешева Юлия Владимировна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) «Современная аудиопродукция для музыкотерапии. Общий обзор» (Российская Федерация)

Лебедева Ирина Игоревна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) «Психотерапевтическое значение образно–жанровых элементов музыки на занятиях по фортепиано. К постановке проблемы» (Российская Федерация)

**16.30 – ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ
ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ
В МУЗЫКАЛЬНО–ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

**(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц–зал
Аудитория 404**

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ЧЕТВЁРТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

16–18 мая 2011 года

16 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета музыки, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Доклады:

Морено Джозеф Дж. — Почётный профессор музыкальной терапии в университете Марвилля, директор отделения арт-терапии в Морено Институте, Санта Фе, Нью-Мексико «Музыкальная психодрама: что это такое?» (США)

Гажим Иоанн — сотрудник института «Musicosophia» (Германия), доктор педагогических наук, профессор Бельцкого государственного университета им. А. Руссо, член Союза композиторов и музыковедов Молдовы «Необходимая инверсия, или О переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке» (Республика Молдова)

Локарева Галина Васильевна — доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии, заведую-

щая кафедрой актёрского мастерства Запорожского национального университета *«Музыкотерапия — технология формирования здорового образа жизни студенческой молодёжи»* (Украина)

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Об эстетической направленности музыкально-терапевтического процесса»* (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, главный редактор журнала *«Музыкальная психология и психотерапия» «Задачи музыкальной психологии и психотерапии в современной России»* (Российская Федерация)

Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Центра научных исследований биоинформационных проблем Российской академии космонавтики им. К.Э. Циолковского, Москва *«Музыкотерапия с позиции информационной функции сердца»* (Российская Федерация)

Самсонова Татьяна Петровна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкальных дисциплин Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина *«Сонорные эффекты фортепианного звука: в поисках трансцендентного»* (Российская Федерация)

Кофе-пауза — 15 минут

Москвина Альфия Валеевна — доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой специальной педагогики и методик обучения Оренбургского государственного педагогического университета; **Коваленко Елена Александровна** — педагог дополнительного образования Дворца творчества детей и молодёжи, Оренбург *«Развитие чувства ритма у младших школьников с умственной отсталостью на уроках музыки»* (Российская Федерация)

Бабин Сергей Михайлович — доктор медицинских наук, главный внештатный психотерапевт министерства здравоохранения Оренбургской области, вице–президент Российской психотерапевтической ассоциации (РПА); **Резницкая Татьяна Борисовна** — доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей; **Шувалова Татьяна Владимировна** — врач–психотерапевт, супервизор РПА «Проект последипломной подготовки по музыкальной психотерапии и психологии: уникальный российский опыт» (Российская Федерация)

Афоница Алла Вячеславовна — кандидат психологических наук, проректор по научно–исследовательской деятельности Института развития образования Ивановской области «Создание комфортных условий для работы преподавателей музыки в общеобразовательных школах (на примере школ Иваново)» (Российская Федерация)

Петриченко Татьяна Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой теории, методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина; **Пономаренко Елена Анатольевна** — доцент кафедры теории, методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Художественная проекция музыкального образа в практике педагога–музыканта» (Российская Федерация)

Степанова Светлана Геннадьевна — кандидат педагогических наук, доцент, директор института музыки, руководитель Центра арт–терапии Восточно–Сибирской государственной академии культуры и искусств, Улан–Удэ «Перспективы реализации здоровьесберегающих технологий в учебно–воспитательном процессе вуза» (Российская Федерация)

Сусоева Ольга Валентиновна — кандидат психологических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования Тверского государственного университета «Моцарт — музыкальный Христос» (Российская Федерация)

Лихолет Нина Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории музыки и музыкаль-

ных инструментов факультета художественного образования Воронежского государственного педагогического университета *«Музыкотерапия и художественно–терапевтическая деятельность учителя музыки»* (Российская Федерация)

Самсонова Галина Олеговна — кандидат биологических наук, доцент Тульского государственного университета *«Методы музыкальной терапии в оптимизации когнитивных функций студентов»* (Российская Федерация)

Бекленищева Светлана Михайловна — старший преподаватель кафедры молодёжной политики Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого *«Роль здоровьесберегающих технологий в обучении подростков хоровому пению»* (Российская Федерация)

Глазунова Любовь Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования Белгородского государственного университета *«Музыкальная психотерапия как компонент профессионально–педагогической культуры педагога»* (Российская Федерация)

Леонтьева Татьяна Ивановна — кандидат философских наук, психолог, генеральный директор Поволжской семейной академии «УМАИ», Казань; **Лукоянова Эльвира Рефатовна** — врач–психотерапевт, исполнительный директор Поволжской семейной академии «УМАИ», Казань *«Мультимодальная арт–терапия в коррекции эмоциональных состояний»* (Российская Федерация)

Горнышева Айгуль Алмасовна — директор Детской музыкальной школы № 7, Казань; **Леонтьева Татьяна Ивановна** — кандидат философских наук, психолог, генеральный директор Поволжской семейной академии «УМАИ», Казань; **Лукоянова Эльвира Рефатовна** — врач–психотерапевт, исполнительный директор Поволжской семейной академии «УМАИ», Казань *«Семья как оркестр: об использовании системы Саундбим в клубе семейного музицирования»* (Российская Федерация)

Дымникова Мария — музыкальный психолог, Варшава *«Психология музыки — новая научная дисциплина»* (Польша)

Продолжение конференции

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт-Петербург «Проявления музыкального транс» (Российская Федерация)

Самороднов Олег Вильгельмович — кандидат психологических наук, доцент кафедры социального менеджмента Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики; **Макаров Евгений Всеволодович** — поэт, арт-терапевт, практик-психолог Санкт-Петербург «Музыкальный метод звукосемантической психокоррекции» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо-акустической лаборатории «Русский звук», Санкт-Петербург «Цифровой звук как природный: инновация в музыкальной терапии» (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач-психиатр, врач-психотерапевт, сотрудник газеты «Лечебные вести», Санкт-Петербург «Звуковые образы в жизни человека: норма и патология» (Российская Федерация)

Пожарский Святослав Дмитриевич — кандидат психологических наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой психологии и акмеологии Смольного института РАО «Формирование и реализация идеала — основное кредо композитора» (Российская Федерация)

Курносенкова Анна Валерьевна — старший научный сотрудник научного и учебного Центра «Социальная синергика» в Санкт-Петербурге «Акмеологический подход к творчеству композитора» (Российская Федерация)

Овчинникова Татьяна Сергеевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры коррекционной педагогики и коррекционной психологии Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина «Изучение влияния музыкальных ритмов на человека» (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, музыкотерапевт детской поликлиники № 3, Сыктывкар «Музыкальная психотерапия при беременности» (Российская Федерация)

Одегова Марина Валерьевна — ассистент кафедры психиатрии, наркологии и психологии Ивановской государственной медицинской академии «*Применение музыкотерапии в коррекции отдельных негативных симптомов шизофрении*» (Российская Федерация)

Румянцева Зоя Васильевна — кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования и основного инструмента Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова, Заслуженный работник культуры Российской Федерации; **Виноградова Инна Евгеньевна** — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры общей психологии Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова «*Музыкотерапия как компонент содержания профессиональной подготовки бакалавров по профилю “Музыка”*» (Российская Федерация)

Королёва Екатерина Александровна — преподаватель по классу арфы в Детской музыкальной школе им. Л.Н. Власенко, Москва «*Музыкотерапия в ДМШ*» (Российская Федерация)

Королёв Дмитрий Анатольевич — преподаватель предметов «Музыка» и «Искусство» в общеобразовательной школе № 11 им. Г.С. Титова, Москва «*Музыкотерапия в общеобразовательной школе*» (Российская Федерация)

Смирнова Людмила Евгеньевна — учитель музыки в общеобразовательной школе № 2 городского округа Кохма Ивановской области; **Григорьева Татьяна Владимировна** — врач-психотерапевт Ивановской государственной медицинской академии «*Применение методов интегративной музыкотерапии в общеобразовательной школе с учётом репрезентативных групп учащихся*» (Российская Федерация)

Иванникова Мария Александровна — магистр немецкой филологии, психолог, член АМТН, соискатель по кафедре педагогики и психологии Запорожского национального университета «*Влияние групповой музыкальной терапии на Я-образ взрослого человека*» (Украина)

Савельева-Кулик Наталья Александровна — кандидат медицинских наук, ассистент кафедры спортивной медицины и санологии Национальной медицинской академии последиплом-

ного образования им. П.Л. Шупика, Киев «Музыкальная терапия в реабилитации детей с вегетативными дисфункциями» (Украина)

Клепча Гертруда Фёдоровна — учитель музыки Детской музыкальной школы № 36, Северодвинск «Музыкотерапия как средство коррекции школьной тревожности учащихся ДМШ» (Российская Федерация)

Вершинина Виктория Ивановна — преподаватель, художественный руководитель ансамбля скрипачей школы «Тутти», Санкт-Петербург; **Рубцова Мария Владимировна** — доктор социологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета «Обучение игре на скрипке в ансамбле скрипачей как средство активной музыкотерапии в реабилитации детей с ОВЗ» (Российская Федерация)

Новикова Лилия Михайловна — кандидат искусствоведения, театровед, учитель музыки, медицинский психолог отделения реабилитации психоневрологического диспансера № 5 Красногвардейского района Санкт-Петербурга «Музыкотерапия в системе реабилитации в учреждении психоневрологического профиля» (Российская Федерация)

Попок Алеся Григорьевна — музыкальный руководитель детского дома № 10 Кировского района Санкт-Петербурга «Музыкотерапия в работе с проблемными детьми — по книге: Nordoff P., Robbins C. *Music Therapy for Handicapped Children: Investigations and Experience*. New York, 2003 (1th print — 1965)» (Российская Федерация)

Ганина Светлана Александровна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой общих гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Орехово-Зуевского филиала Российского Нового университета в Москве «Музыка как средство развития сущностных сил ребёнка» (Российская Федерация)

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич — преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского «Музыкально-компьютерные технологии в образовании и музыкотерапия» (Российская Федерация)

Санников Андрей Александрович — доцент кафедры технологий художественного образования факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социально-педаго-

гической академии «Мышление музыкой в инструментальном исполнительстве» (Российская Федерация)

Григорьева Дарья Михайловна — аспирант по кафедре психологической адаптации и профессионального развития государственной классической академии им. Маймонида (**научный руководитель: кандидат психологических наук, доцент Фёдорова–Гальберштам Александра Марковна**) «Перспективы применения методов музыкотерапии в контексте профессионального музыкального образования» (Российская Федерация)

Жиганова Ксения Сергеевна — аспирант по кафедре педагогических технологий института педагогики и психологии Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского (**научный руководитель: доктор педагогических наук, профессор Байбородова Людмила Васильевна**) «Сохранение здоровья школьников средствами музыки» (Российская Федерация)

Яснев Александр Александрович — ассистент кафедры музыкальных дисциплин Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина «Воздействие обертонов гитары на психоэмоциональное состояние слушателя» (Российская Федерация)

Лисина Евгения Викторовна — музыкальный руководитель в Детском доме–школе № 9 Фрунзенского района Санкт–Петербурга «Влияние обертонового пения на психофизическое состояние человека» (Российская Федерация)

Маслякова Анна Ивановна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) «“Явное” и “тайное” в музыке Скрябина» (Российская Федерация)

Цуй Хэ — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) «Описание целительных возможностей музыки в трактатах древнекитайских мыслителей эпохи Цинн» (Китай)

**18.30 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ
ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ
В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

**(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц-зал
Аудитория 404**

17 МАЯ (ВТОРНИК)

**Конференц-зал
Аудитория 404**

**11.00 — СЪЕЗД АССОЦИАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПСИХОЛОГОВ И ПСИХОТЕРАПЕВТОВ (АМПП)**

Программа работы Съезда:

1. Доклад:

Суровегина Галина Анатольевна — учредитель и исполнительный директор АМПП, президент международного благотворительного фонда «Орнамент» *«О программе стратегического развития деятельности АМПП на период с 2011 по 2013 гг.»* (Российская Федерация)

2. Решение оргвопросов

18 МАЯ (СРЕДА)

**Концертный зал
Аудитория 405**

11.00 — Мастер-класс Почётного профессора музыкальной терапии в университете Марвилля, директора отделения арт-терапии в Морено Институте, Санта Фе, Нью-Мексико Джозефа Дж. Морено «Основы музыкальной психодрамы» (США)

16.00 — Обсуждение мастер-класса Дж.Дж. Морено

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ПЯТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

14–16 мая 2012 года

14 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета музыки, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП

Доклады:

Аббасова Ирада — доктор искусствоведения, преподаватель университета им. А. Мендереса, Айдын «*Взаимосвязь между особенностями болезней и характером лечебной музыки*» (Турция)

Локарева Галина Васильевна — доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии, заведующая кафедрой актёрского мастерства Запорожского национального университета «*Использование музыки как средства терапии*» (Украина)

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического универси-

тета им. А.И. Герцена, вице–президент АМПП, председатель Санкт–Петербургского отделения АМПП «*О статусе музыкотерапии*» (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП «*Задачи АМПП в решении проблем современного общества*» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Табидзе Александр Александрович — психолог, доктор физико–математических наук, профессор Московского областного педагогического университета «*Психологическая структура личности и её связь с музыкальными предпочтениями*» (Российская Федерация)

Овсянкина Галина Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*“Будущее нации — в руках матерей” (Оноре де Бальзак)*» (Российская Федерация)

Рощина Елена Евгеньевна — кандидат философских наук, доцент кафедры музыкально–инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*А.Н. Скрябин как музыкотерапевт*» (Российская Федерация)

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург «*Гармония цвета и звука в музыкотерапии*» (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, звукотерапевт, практик–психолог Центра психологического консультирования и гармонизации «Мир всем» Невского района Санкт–Петербурга «*Звукосемантика в психокоррекционной работе с населением*» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории

«Русский звук», Санкт–Петербург *«Временные характеристики мозговой деятельности и пение»* (Российская Федерация)

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии Международного университета фундаментального обучения (МУФО), профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург *«Искусство как трансперсональный опыт»* (Российская Федерация)

Мусаев Тимур Магомедович — кандидат культурологии, доцент кафедры музыкального образования Московского государственного университета культуры и искусств, хормейстер, лауреат международных конкурсов *«Ното vocalis — “Человек благозвучный”: практика развития голоса в контексте древних представлений»* (Российская Федерация)

Лепкович Игорь Павлович — доктор сельскохозяйственных наук, профессор Санкт–Петербургского государственного аграрного университета (СПбГАУ); **Наумов Вячеслав Германович** — фотограф–художник СПбГАУ *«Музыка для души — в природе»* (Российская Федерация)

Коляда Екатерина Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного образования и музейной педагогики Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Музыка” сада»* (Российская Федерация)

14.00 — 15.00 — Обед

Продолжение конференции

Волошина Людмила Константиновна — кандидат педагогических наук, педагог дополнительного образования Центра психолого–медико–социального сопровождения Талдомского района Московской области, п. Северный *«Музыкотерапия как метод музыкальной педагогики в работе с детьми, имеющими ОВЗ»* (Российская Федерация)

Дымникова Мария — музыкальный психолог, Варшава *«Психология музыки: перспективы развития научной дисциплины»* (Польша)

Жохов Анатолий Владимирович — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и права Пермского национального исследовательского политехнического университета *«Музыка и трансцендентное»* (Российская Федерация)

Халявина Татьяна Геннадьевна — преподаватель Пермского государственного национального исследовательского университета, Березниковский филиал *«Основные приёмы консультирования в контексте музыкальной терапии»* (Российская Федерация)

Ромицына Елена Геннадьевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии Архангельского областного института переподготовки и повышения квалификации работников образования *«Роль хорового пения в укреплении психофизического здоровья младших школьников»* (Российская Федерация)

Леонтьева Татьяна Ивановна — кандидат философских наук, психолог, генеральный директор Поволжской семейной академии «УМАЙ», Казань *«Возможности этнических музыкальных инструментов в психокоррекции эмоциональной реактивности подростков с девиантным поведением»* (Российская Федерация)

Багрунов Владимир Павлович — кандидат психологических наук, генеральный директор ООО «Богион», Санкт-Петербург *«Голос — логос жизни»* (Российская Федерация)

Хюппя Майре — учитель русского языка, Хельсинки *«Русская музыка — в помощь изучающим русский язык в финской общеобразовательной школе»* (Финляндия)

Шерпаева Александра Юрьевна — кандидат педагогических наук, заместитель директора по культуре и спорту санатория «Рассветы над Бией», Алтайский край, с. Стан-Бехтемир *«Вокальный вибромассаж как метод вокалотерапии»* (Российская Федерация)

Климук Ирина Ярославовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры менеджмента социокультурной деятельности и кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск *«Специфика воздействия музыки на водителя городского транспорта»* (Республика Беларусь)

Смирнова Людмила Евгеньевна — учитель музыки в общеобразовательной школе № 2 городского округа Кохма Ивановской области; **Григорьева Татьяна Владимировна** — врач–психотерапевт неврологического отделения Ивановской государственной медицинской академии «Музыкотерапия во внеурочной деятельности художественно–эстетического направления по программе “*Волшебный мир искусства*” в современной общеобразовательной школе» (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, музыкотерапевт детской поликлиники № 3, Сыктывкар «*Опыт коррекции эмоциональных состояний у детей и взрослых средствами музыки*» (Российская Федерация)

Корсун Надежда Ивановна — заведующая Детским садом «Изоминка», Ленинградская область, Светогорск «*Использование музыкотерапии в развитии ребёнка*» (Российская Федерация)

Букевич Ольга Владимировна — преподаватель Сочинского училища искусств Краснодарского края «*Возможность использования методов музыкальной терапии в сочетании с гештальт – подходом в образовательном процессе*» (Российская Федерация)

Котышева Елена Николаевна — учитель–дефектолог, музыкотерапевт, директор коррекционно–развивающего комплекса для детей с ОВЗ «Мы друг другу рады!», Омск «*Развитие коммуникативных способностей у детей с аутизмом групповой музыкотерапией*» (Российская Федерация)

Тараканова Наталия Эдуардовна — кандидат педагогических наук, заместитель директора Центра эстетического воспитания детей «МОЦАРТ», Москва «*Современные методы музыкальной психологии и музыкотерапии в педагогической практике*» (Российская Федерация)

Королёва Екатерина Александровна — преподаватель по классу арфы в Детской музыкальной школе им. Л.Н. Власенко, Москва «*Музыкальное воспитание и музыкальная терапия в ДМШ*» (Российская Федерация)

Королёв Дмитрий Анатольевич — преподаватель предмета «Музыка» в общеобразовательной школе № 11 им. Г.С. Титова, Москва «*Музыкальное воспитание и музыкальная терапия в общеобразовательной школе*» (Российская Федерация)

Евдокимова Ирина Анатольевна — кандидат психологических наук, преподаватель кафедры общественных наук Военно–медицинской академии, Санкт–Петербург *«Особенности воздействия музыки на детей в перинатальный период»* (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач–психиатр, врач–психотерапевт, сотрудник газеты «Лечебные вести», Санкт–Петербург *«Звуковые образы и их лечебный потенциал»* (Российская Федерация)

Максимова Ольга Михайловна — лектор–музыковед, руководитель и ведущая концертов Детского музыкального лектория «Пикколо», Санкт–Петербург *«Особенности использования музыкотерапии на занятиях с детьми 2,5–7 лет»* (Российская Федерация)

Никонова Надежда Фёдоровна — преподаватель Детской школы искусств им. Е.А. Мравинского, Санкт–Петербург *«Психофизиологические особенности воздействия звука на организм человека»* (Российская Федерация)

Королёва Марина Борисовна — музыкальный руководитель Детского сада № 13 «Родничок» Кировского района Ленинградской области, Отрадное *«Использование вокалотерапии в гармоничном развитии дошкольников с нарушениями речи»* (Российская Федерация)

Попок Алеся Григорьевна — преподаватель музыки Детского дома № 10 Кировского района Санкт–Петербурга *«Музыкотерапия для детей с ОВЗ»* (Российская Федерация)

Леер Елена Ивановна — аспирант по кафедре психологии и психофизиологии ребёнка Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор психологических наук, доцент Зверева Светлана Викторовна**) *«Влияние музыки разных направлений на психофизиологические характеристики активности сердца у юношей и девушек 14–16–ти лет»* (Российская Федерация)

Маслякова Анна Ивановна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор**

Клюев Александр Сергеевич «А.Н. Скрябин: актуальность прекрасного» (Российская Федерация)

Цуй Хэ — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) «Проблемы музыкотерапии в эстетических учениях Древнего Китая» (Китай)

15 МАЯ (ВТОРНИК)

Аудитория 305

Проведение
смотре–конкурса мастер–классов
по музыкальной психокоррекции

Смотр проводится совместно
с Ассоциацией музыкальных психологов
и психотерапевтов (АМПП)

10.00 — Регистрация участников

11.00 — Начало проведения смотра

Программа смотра:

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП (Российская Федерация)

Мастер–класс — «Практика музыкальной терапии в преодолении психосоматических заболеваний»

Волошина Людмила Константиновна — кандидат педагогических наук, педагог дополнительного образования Центра психолого–медико–социального сопровождения Талдомского района Московской области, п. Северный (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Музыкальная терапия для детей дошкольного возраста с ОВЗ»*

Леонтьева Татьяна Ивановна — кандидат философских наук, психолог, генеральный директор Поволжской семейной академии «УМАЙ», Казань (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Психокоррекция эмоциональной реактивности подростков с девиантным поведением средствами музыкальной выразительности африканских барабанов»*

Смирнова Людмила Евгеньевна — учитель музыки в общеобразовательной школе № 2 городского округа Кохма Ивановской области; **Григорьева Татьяна Владимировна** — врач–психотерапевт неврологического отделения Ивановской государственной медицинской академии (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Методы музыкальной психокоррекции во внеурочной деятельности художественно–эстетического направления “Волшебный мир искусства”»*

Багрунов Владимир Павлович — кандидат психологических наук, генеральный директор ООО «Богион», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Возрождение природного голоса»*

16 МАЯ (СРЕДА)

Аудитория 305

11.00 — Продолжение проведения смотра

Шерпаева Александра Юрьевна — кандидат педагогических наук, заместитель директора по культуре и спорту санатория «Рассветы над Бией», Алтайский край, с. Стан–Бехтемир (Российская Федерация)

Тренинг — *«Вокальный вибромассаж»*

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Наиболее эффективная модель музыкотерапии: новые знания, полученные в сеансах музыкотерапии»*

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, звукотерапевт, практик–психолог Центра психологического консультирования и гармонизации «Мир всем» Невского района Санкт–Петербурга (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Звукосемантика в психокоррекции лиц с умственной отсталостью»*

Королёва Екатерина Александровна — преподаватель по классу арфы в Детской музыкальной школе им. Л.Н. Власенко, Москва (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Игра на музыкальном инструменте»*

Нечаева Тамара Григорьевна — музыкальный руководитель Детского сада «Изюминка», Ленинградская область, Светогорск (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Использование музыкотерапии в коррекционной работе с детьми»*

Пестерев Виктор Владимирович — заместитель президента Союза Искусств, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«“Музыка” тишины»*

17.00 — Подведение итогов смотра

17.30 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ
ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ
В МУЗЫКАЛЬНО–ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

(КРУГЛЫЙ СТОЛ)

Конференц–зал

Аудитория 404

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ШЕСТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

27–29 мая 2013 года

27 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал
Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10.00 — 11.00 Регистрация участников

11.00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета музыки, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП

Доклады:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП *«Музыкотерапия как практическая философия музыки»* (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП *«Теоре-*

тические принципы музыкально–интегральной терапии» (Российская Федерация)

Семашко Лилия Васильевна — доктор биологических наук, научный сотрудник Института медицины труда Российской академии медицинских наук (РАМН), Москва *«Внедрение научно обоснованных здоровьесберегающих психолого–педагогических технологий — одна из стратегических “забот” системы образования»* (Российская Федерация)

Бочкарёв Леонид Львович — доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Астраханского государственного технического университета *«Музыкотерапия как средство преодоления кризиса культуры»* (Российская Федерация)

Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Центра научных исследований биоинформационных проблем Российской академии космонавтики им. К.Э. Циолковского, Москва *«Анализ психосоматических взаимосвязей с помощью музыкотерапии и технологии информационного анализа электрокардиосигналов»* (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Румянцева Зоя Васильевна — кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования и основного инструмента Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова, Заслуженный работник культуры Российской Федерации *«Акмеологический ракурс музыкотерапевтической деятельности педагога–исследователя»* (Российская Федерация)

Папченко Елена Викторовна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Южного федерального университета, Таганрог (Ростов–на–Дону) *«Аксиологическое значение звука в гармонизации жизнеустройства человека»* (Российская Федерация)

Синявская Ирина Анатольевна — кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики предприятия Южного

федерального университета, Таганрог (Ростов–на–Дону) *«Перспективные подходы в образовании как способ мотивации студентов»* (Российская Федерация)

Локарева Галина Васильевна — доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии, заведующая кафедрой актёрского мастерства Запорожского национального университета; **Рахимова Валентина Константиновна** — методист по музыкальной терапии Хортицкого национального учебно–реабилитационного многопрофильного центра, Запорожье *«Музыкотерапия как средство социализации детей с ОВЗ»* (Украина)

Табидзе Александр Александрович — психолог, доктор физико–математических наук, профессор Московского областного педагогического университета *«О формировании мотивации у учителей музыки к музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Ляшенко Лариса Александровна — психолог–реабилитолог Московской службы психологической помощи населению (МСППН); **Табидзе Александр Александрович** — психолог, доктор физико–математических наук, профессор Московского областного педагогического университета *«Об эффективности использования музыкотерапии (по опыту работы в МСППН)»* (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, преподаватель Колледжа искусств Республики Коми, Сыктывкар *«Коррекция эмоционального состояния созависимых пациентов с помощью музыки»* (Российская Федерация)

Ласовская Татьяна Юрьевна — кандидат медицинских наук, доцент, заведующая кафедрой клинической психологии Новосибирского государственного медицинского университета *«Динамика психоэмоционального статуса и качества жизни у пациенток с раком молочной железы в ходе проведения музыкальной релаксационной терапии с использованием классической и современной инструментальной музыки»* (Российская Федерация)

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург *«Чудо музыки и подводные камни музыкотерапии. Заметки практикующего музыкального терапевта»* (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, звукотерапевт, практик–психолог Центра психологического консультирования и гармонизации «Мир всем» Невского района Санкт–Петербурга *«Перспективы использования звукосемантики в психокоррекционной работе»* (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург *«Благо “мягкого” звука в жизни человека»* (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач–психиатр, врач–психотерапевт, сотрудник газеты «Лечебные вести», Санкт–Петербург *«Музыкотерапия в работе с подростками»* (Российская Федерация)

14.00 — 15.00 — Обед

Продолжение конференции

Петухова Маргарита Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры практической психологии и педагогики Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого *«Особенности и виды воздействия музыки на человека»* (Российская Федерация)

Соловьёва Елизавета Михайловна — старший преподаватель кафедры общей психологии Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург *«Психолого–педагогическая коррекция гиперактивного поведения дошкольников средствами музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Ромицына Елена Геннадьевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии Архангельского областного института переподготовки и повышения квалификации работников образования *«О необходимости пения в хоре для младших школьников»* (Российская Федерация)

Стангрит Сергей Яковлевич — член профессиональной гильдии музыкальных терапевтов Финляндии, председатель Карельской ассоциации музыкальных терапевтов (КАМТ), Заслуженный артист Республики Карелия, Петрозаводск; **Сибелева Мария Олеговна** — ассистент музыкального терапевта,

Петрозаводск *«Кантелетерапия как разновидность музыкотерапии»* (Российская Федерация)

Мюхкюря Светлана — президент международных конкурсов–фестивалей искусств, Турку *«Конкурс–фестиваль искусств как средство социализации»* (Финляндия)

Макарова Ольга Николаевна — кандидат искусствоведения, руководитель студии танца фламенко Дома молодёжи Василеостровского района Санкт–Петербурга *«Национальный танец в контексте современной культуры»* (Российская Федерация)

Маслякова Анна Ивановна — кандидат искусствоведения, Санкт–Петербург *«Н.К. Метнер, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин: вклад в музыкальную терапию»* (Российская Федерация)

Пушбарнэк Жанна Борисовна — преподаватель фортепиано в Детской школе искусств им. Е.А. Мравинского, Санкт–Петербург *«Воспитание эстетического вкуса учащихся как условие их плодотворной творческой деятельности»* (Российская Федерация)

Силенок Инна Казимировна — психолог, бизнес–тренер, мастер НЛП, Краснодар *«Музыкальная импровизация как основа для генеративного расширения картины мира клиента»* (Российская Федерация)

Дымникова Мария — музыкальный психолог, Варшава *«Психология музыки или музыкальная психология?»* (Польша)

Гончарова Евгения Петровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры профессионального обучения и педагогики Белорусского национального технического университета, Минск; **Чичиков Станислав Вячеславович** — студент 2 курса Белорусского национального технического университета, Минск *«Музыкотерапия в студенческой среде»* (Республика Беларусь)

Климук Ирина Ярославовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры менеджмента социокультурной деятельности и кафедры народно–инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск *«О звуковом загрязнении городов: как с ним бороться?»* (Республика Беларусь)

Уварова Галина Александровна — преподаватель ритмики в Центральной музыкальной школе при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского *«Эвритмика: метод*

Э. Жак–Далькроза в контексте музыкальной терапии» (Российская Федерация)

Клепча Гертруда Фёдоровна — преподаватель теоретических дисциплин в Детской школе искусств № 36, Северодвинск «Оптимизация эмоциональных состояний учащихся ДШИ в процессе музыкальной терапии» (Российская Федерация)

Королёва Екатерина Александровна — преподаватель по классу арфы в Детской музыкальной школе им. Л.Н. Власенко, Москва «Музыкальная психокоррекция в ДМШ» (Российская Федерация)

Королёв Дмитрий Анатольевич — преподаватель предмета «Музыка» в общеобразовательной школе № 11 им. Г.С. Титова, Москва «Музыкальная психокоррекция в общеобразовательной школе» (Российская Федерация)

Павлова Анна Сергеевна — педагог–психолог Московского городского педагогического университета, преподаватель Детской школы искусств им. М.А. Балакирева «Музыкотерапия в коррекционной работе с детьми с ОВЗ» (Российская Федерация)

Щебетовская Екатерина Леонидовна — преподаватель фортепиано в Детской школе искусств им. Е.А. Мравинского, Санкт–Петербург «Психокоррекционное воздействие музыки на младших школьников при обучении их игре на фортепиано в ДШИ» (Российская Федерация)

Лапушинская Галина Николаевна — преподаватель по классу ансамбля, гитары в Детской школе искусств № 13 Курортного района Санкт–Петербурга «Музыкотерапия в специальных детских музыкально–образовательных учреждениях: ДМШ, ДШИ, лицеях искусств и др.» (Российская Федерация)

Давыдова Галина Евгеньевна — доцент кафедры вокального искусства Государственного института театрального искусства (ГИТИС), Заслуженная артистка Российской Федерации, Москва «Музыка и терапия» (Российская Федерация)

Сонкина Екатерина Александровна — преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И Чайковского «Слух и голос. Некоторые психофизиологические аспекты взаимодействия в процессе обучения пению: теория» (Российская Федерация)

Шиянова Лариса Францевна — пианистка, певица, Москва «Поддержание психического и физического здоровья средствами музыки и вокальной техники бельканто» (Российская Федерация)

Лихачёв Валерий — оперный певец, Копенгаген «О возможностях вокалотерапии в подготовке оперных певцов» (Дания)

Чжан Цин — аспирант по кафедре теории и истории музыки Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (**научный руководитель: кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор Слонимская Раиса Николаевна**) «Терапевтический аспект педагогической системы К. Орфа» (Китай)

Куллина Ирина Николаевна — студентка 5 курса Новосибирского государственного медицинского университета (**научный руководитель: кандидат медицинских наук, доцент Ласовская Татьяна Юрьевна**) «Эффективность музыкальной релаксационной терапии в психологической реабилитации пациентов с ишемической болезнью сердца» (Российская Федерация)

Чернова Анастасия Ивановна — студентка 5 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «Воздействие музыки В.А. Моцарта на детей пренатального и постнатального периодов жизни» (Российская Федерация)

28 МАЯ (ВТОРНИК)

Аудитория 305

Проведение

смотре-конкурса мастер-классов
по музыкальной психокоррекции

Смотр проводится совместно
с Ассоциацией музыкальных психологов
и психотерапевтов (АМПП)

10.00 — Регистрация участников

11.00 — Начало проведения смотра

Программа смотра:

Стангрит Сергей Яковлевич — член профессиональной гильдии музыкальных терапевтов Финляндии, председатель КАМТ, Заслуженный артист Республики Карелия, Петрозаводск; **Сибелева Мария Олеговна** — ассистент музыкального терапевта, Петрозаводск (Российская Федерация)

Мастер–класс — «*Кантелетерапия и особые дети*»

Шахрамьян–Василиене Элеонора Герасимовна — психолог–консультант, музыкотерапевт, автор лечебной психокоррекционной музыки, Москва (Российская Федерация)

Мастер–класс — «*Созерцание — погружение — выражение*»

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — «*Личностная музыкотерапия*»

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, звукотерапевт, практик–психолог Центра психологического консультирования и гармонизации «Мир всем» Невского района Санкт–Петербурга (Российская Федерация)

Мастер–класс — «*Возможности звукосемантики*»

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Презентация — «*Новые приборы и оборудование для музыкальной терапии*»

29 МАЯ (СРЕДА)

Аудитория 305

11.00 — Продолжение проведения смотра

Петухова Маргарита Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры практической психологии и педагогики Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого (Российская Федерация)

Мастер–класс — «*Система музыкально–звуковых технологий в здоровьесозидании субъектов образовательного процесса*»

Силенок Инна Казимировна — психолог, бизнес-тренер, мастер НЛП, Краснодар (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Музыкальная импровизация как основа для генеративного расширения картины мира клиента»*

Сонкина Екатерина Александровна — преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И Чайковского (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Слух и голос. Некоторые психофизиологические аспекты взаимодействия в процессе обучения пению: практика»*

Бабич Ирина Анатольевна — учитель музыки, музыкальный терапевт, Москва (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Терапевтические уроки музыки для детей от младшего дошкольного возраста до 4 класса со спектром аутизма»*

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт-Петербурга (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Культурно-архетипическая музыкотерапия»*

17.00 — Подведение итогов смотра

**17.30 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ
ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ
В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

**(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц-зал
Аудитория 404**

**ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
СЕДЬМОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

26–28 мая 2014 года

26 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10.00 — 11.00 Регистрация участников

11.00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — доктор педагогических наук, профессор, директор института музыки, театра и хореографии, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП

Доклады:

Стефанов Орлин — профессор, доктор филологии (PhD) Софийского университета, член Союза учёных Болгарии «*Театральный катарсис как предпосылка для “вылечивания” зрителей*» (Болгария)

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП «*Терапия искусством — арт-терапия: дилемма*» (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП «*Оздоровительные возможности музыкального искусства*» (Российская Федерация)

Стулова Галина Павловна — доктор педагогических наук, профессор кафедры пения и хорового дирижирования Московского педагогического государственного университета «*Резонансная природа воздействия музыки на человека*» (Российская Федерация)

Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Центра научных исследований биоинформационных проблем Российской академии космонавтики им. К.Э. Циолковского, Москва «*Дети как зеркало здоровья родителей*» (Российская Федерация)

Кофе-пауза — 15 минут

Табидзе Александр Александрович — психолог, доктор физико-математических наук, профессор Российского научного центра «Психопедагогика», Москва «*Музыкотерапия и авторские аутотренинги*» (Российская Федерация)

Успенская Светлана Юрьевна — начальник отдела МСППН; **Ляшенко Лариса Александровна** — психолог-реабилитолог МСППН; **Табидзе Александр Александрович** — психолог, доктор физико-математических наук, профессор Российского научного центра «Психопедагогика», Москва «*Об эффективности музыкотерапии и аутотренинга*» (Российская Федерация)

Буксикова Ольга Борисовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и методики хореографического искусства Белгородского государственного института искусств и культуры «*Танцевально-двигательная терапия как средство формирования ценностных ориентаций личности*» (Российская Федерация)

Петриченко Татьяна Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой теории и методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Подготовка будущего педагога–музыканта к использованию терапии искусством в условиях досуговой деятельности детей» (Российская Федерация)

Петриченко Татьяна Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой теории и методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина; **Жигулина Елена Анатольевна** — студентка 5 курса Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Развитие дошкольников средствами театрализованной деятельности в условиях досуга» (Российская Федерация)

Пономаренко Елена Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Психотерапевтические аспекты православной литургической музыки» (Российская Федерация)

Пономаренко Елена Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина; **Логиш Евгения Викторовна** — студентка 4 курса Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Метод музыкотерапии С.В. Шушарджана» (Российская Федерация)

Кузнецова Галина Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры хорового дирижирования и народных инструментов Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Театральное искусство как радостное познание» (Российская Федерация)

Санников Александр Сергеевич — аспирант по кафедре теории и методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент Горбенко Владимир Фёдорович**) «Развитие дошколь-

ников средствами терапии искусством в процессе поддержки разнообразия детства» (Российская Федерация)

Санникова Ольга Викторовна — концертмейстер кафедры теории и методики музыкального воспитания и исполнительства Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина «Психотерапевтический компонент имиджа педагога–музыканта» (Российская Федерация)

14.00 — 15.00 — Обед

Продолжение конференции

Чумичёва Раиса Михайловна — доктор педагогических наук, профессор кафедры коррекционной педагогики Южного федерального университета, Ростов–на–Дону (Таганрог) «Искусство как средство развития нравственно–эстетических качеств у дошкольников» (Российская Федерация)

Папченко Елена Викторовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии Южного федерального университета, Таганрог (Ростов–на–Дону) «Модальности чувственности как стабилизирующий фактор в условиях кризиса культуры» (Российская Федерация)

Дорошенко Светлана Анатольевна — старший преподаватель кафедры инженерной графики и компьютерного дизайна Южного федерального университета, Таганрог (Ростов–на–Дону) «Организация сенсорного пространства в профессиональной подготовке инженеров» (Российская Федерация)

Серов Николай Викторович — доктор культурологии, профессор кафедры философии и гуманитарных наук Санкт–Петербургского государственного института психологии и социальной работы «Лечение цветом» (Российская Федерация)

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии МУФО, профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург «Биоэнергопластика (Йога–Данс): инструмент телесно–психического взаимодействия» (Российская Федерация)

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН»,

Санкт–Петербург *«Возможности музыкотерапии: итоги 25–летнего опыта работы»* (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург *«Характеристики звучания в музыкальной терапии»* (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, музыкант–импровизатор, психолог, руководитель Центра психологической поддержки «Мир всем» при ООО «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург *«Здравиетворение живым словом и звуком»* (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач–психиатр, врач–психотерапевт, сотрудник газеты «Лечебные вести», Санкт–Петербург *«Музыкотерапия в работе со взрослыми»* (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, преподаватель Колледжа искусств Республики Коми, Сыктывкар *«Коррекция психофизиологического состояния инвалидов средствами музыки»* (Российская Федерация)

Ласовская Татьяна Юрьевна — кандидат медицинских наук, доцент, заведующая кафедрой клинической психологии Новосибирского государственного медицинского университета *«Несколько иллюстраций по лечению посттравматического стресса музыкальной релаксационной терапией»* (Российская Федерация)

Старостин Олег Альбертович — кандидат медицинских наук, доцент кафедры факультетской терапии, врач–психотерапевт Военно–медицинской академии им. С.М. Кирова, Санкт–Петербург *«Образы телесных ощущений в художественно–терапевтических техниках холистической психотерапии»* (Российская Федерация)

Егоров Александр Анатольевич — кандидат биологических наук, доцент кафедры ботаники и дендрологии Санкт–Петербургского Лесотехнического университета; **Рязанова Ирина Евгеньевна** — психолог детского центра «Счастливое детство», Санкт–Петербург *«Достижение ресурсных состояний методами театральных игр и пластики»* (Российская Федерация)

Лукьянович Ольга Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования

Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, учитель музыки гимназии № 61, Санкт–Петербург *«Музыка как средство активизации внутриутробного развития»* (Российская Федерация)

Мусаев Тимур Магомедович — кандидат культурологии, доцент кафедры музыкального образования Московского государственного университета культуры и искусств, хормейстер, лауреат международных конкурсов *«Важные аспекты работы хормейстера»* (Российская Федерация)

Мюхкюря Светлана — президент международных конкурсов–фестивалей искусств, Турку *«Конкурс–фестиваль искусств в системе социально–терапевтического воздействия»* (Финляндия)

Дымникова Мария — музыкальный психолог, Варшава *«Нейропсихологическая организация восприятия музыки»* (Польша)

Климук Ирина Ярославовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры менеджмента социокультурной деятельности и кафедры народно–инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск *«Социокультурная реабилитация офисных работников средствами терапии искусством»* (Республика Беларусь)

Журавлёва Жанна Игоревна — старший научный сотрудник лаборатории специального и инклюзивного образования Московского педагогического государственного университета *«Технология формирования психологических компонентов словесного творчества старших дошкольников с общим недоразвитием речи и задержкой психического развития»* (Российская Федерация)

Лащенко Елена Виленовна — генеральный директор информационного агентства «Музыкальный Клондайк», член международного Союза журналистов, Москва *«Музыкальная терапия как способ формирования благоприятного корпоративного климата»* (Российская Федерация)

Говор Вячеслав Николаевич — преподаватель класса духовых инструментов в Детской музыкальной школе им. В.В. Андреева, действительный член международного клуба учёных и Общества психологов России, Бежецк *«Оздоровление организма звучанием духовых инструментов: на примере освоения сферозвуковой технологии игры на духовых инструментах»* (Российская Федерация)

Царькова Валентина Геннадьевна — преподаватель дополнительного образования Детского сада № 4 Красногвардейского района Санкт–Петербурга «*Движение под музыку*» — метод психотерапевтического воздействия на детей дошкольного возраста» (Российская Федерация)

Родинская Елена Степановна — учитель фольклора гимназии № 61, Санкт–Петербург «*Этнопедагогика в современном образовательном пространстве (на примере уроков фольклора в гимназии)*» (Российская Федерация)

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт–Петербурга «*Кабинет музыкальной психологии в ситуации культурного перехода и смены образовательных парадигм*» (Российская Федерация)

Сотникова Ольга Семёновна — преподаватель Детской школы искусств Красносельского района Санкт–Петербурга «*Терапия искусством в специальных детских художественно–образовательных учреждениях: ДМШ, ДШИ*» (Российская Федерация)

Павлова Анна Сергеевна — педагог–психолог Детской школы искусств им. М.А. Балакирева, Москва «*Возможности терапии искусством в психологическом сопровождении участников образовательных отношений в ДШИ*» (Российская Федерация)

Попок Алеся Григорьевна — музыкальный руководитель детского дома № 10 Кировского района Санкт–Петербурга «*Самовыражение детей с ОВЗ средствами музыкального искусства (песня, игра на свирели)*» (Российская Федерация)

Орлова Екатерина Марковна — психолог, психотерапевт, музыкант, Москва «*Традиции отечественной музыкальной психологии и музыкотерапии в творчестве В.М. Бехтерева и его школы*» (Российская Федерация)

Бабич Ирина Анатольевна — учитель музыки, музыкальный терапевт, Москва «*Музыка и её терапевтическая роль*» (Российская Федерация)

Беседина Валерия Викторовна — композитор, лауреат премии правительства Российской Федерации в области культуры, член Союза композиторов России, Заслуженная артистка Российской Федерации, Москва «*Экстремизм новых спектаклей*

музыкальных театров как антитерапия искусством» (Российская Федерация)

Лихачёв Валерий — оперный певец, Копенгаген *«Голос и медицина»* (Дания)

Фань Ин — аспирант по кафедре методологии и методики преподавания музыки Московского педагогического государственного университета (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент Осеннева Марина Степановна**) *«Педагогические условия применения музыкотерапии в современном образовательном процессе (в аспекте сравнительной педагогики Китая и России)»* (Китай)

Рау Евгения Робертовна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) *«Жанр пассиона в контексте этнокультурного взаимодействия»* (Российская Федерация)

Фирстова Елена Владимировна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры народного художественного творчества Воронежского государственного педагогического университета; **Бабина Яна Алексеевна** — студентка 5 курса Воронежского государственного педагогического университета *«Введение элементов танцевальной терапии в занятия детского самостоятельного хореографического коллектива»* (Российская Федерация)

Бунькова Анна Дмитриевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург; **Кистнер Владислав Викторович** — студент 1 курса Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург *«Компьютерные технологии в терапии искусством»* (Российская Федерация)

Бунькова Анна Дмитриевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург; **Стонников Всеволод Олегович** — студент 1 курса Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург *«Музыка как средство терапии»* (Российская Федерация)

Бунькова Анна Дмитриевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург; **Истомина Екатерина Владимировна** — студентка 1 курса Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург «*Воздействие музыки на человека*» (Российская Федерация)

Бунькова Анна Дмитриевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург; **Васнина Анжела Владимировна** — студентка 2 курса Уральского государственного медицинского университета, Екатеринбург «*Возможности терапии искусством в лечении и профилактике профессиональных заболеваний деятелей искусства*» (Российская Федерация)

Касиманова Людмила Альбертовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Формирование практических умений и навыков в танцевальной терапии*» (Российская Федерация)

Касиманова Людмила Альбертовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена; **Сычёва Мария Олеговна** — студентка 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Особенности использования хореотерапии на занятиях с детьми в дошкольных учреждениях*» (Российская Федерация)

27 МАЯ (ВТОРНИК)

Аудитория 305

Проведение

смотра–конкурса мастер–классов
по психокоррекции средствами искусства

**Смотр проводится совместно
с Ассоциацией музыкальных психологов
и психотерапевтов (АМПП)**

10.00 — Регистрация участников

11.00 — Начало проведения смотра

Программа смотра:

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии МУФО, профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Построение движения на основе графических символов в биоэнергопластике (Йога–Данс)»*

Старостин Олег Альбертович — кандидат медицинских наук, доцент кафедры факультетской терапии, врач–психотерапевт Военно–медицинской академии им. С.М. Кирова, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Кокон — авторский психотерапевтический перформанс»*

Егоров Александр Анатольевич — кандидат биологических наук, доцент кафедры ботаники и дендрологии Санкт–Петербургского Лесотехнического университета; **Рязанова Ирина Евгеньевна** — психолог детского центра «Счастлирое детство», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Достижение ресурсных состояний методами театральных игр»*

Говор Вячеслав Николаевич — преподаватель класса духовых инструментов в Детской музыкальной школе им. В.В. Андреева, действительный член международного клуба учёных и Общества психологов России, Бежецк (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Лечебные свойства музыкального искусства с применением компьютерных технологий»*

Павлова Анна Сергеевна — педагог–психолог Детской школы искусств им. М.А. Балакирева, Москва (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Особенности использования нейропсихологических методик на вступительных испытаниях детей в ДМШ и ДШИ»*

Орлова Екатерина Марковна — психолог, психотерапевт, музыкант, Москва (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Коучинг музыкального мастерства. Психотехнологии совершенствования персональных стратегий творчества: базовые модели»*

Беседина Валерия Викторовна — композитор, лауреат премии правительства Российской Федерации в области культуры, член Союза композиторов России, Заслуженная артистка Российской Федерации, Москва (Российская Федерация)

Мастер – класс — *«Роль музыкальной драматургии в современных постановках опер и балетов, взаимодействие и сотворчество композитора и постановщика спектакля. Практика работы»*

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Звук. Цвет. Жизнь»*

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Технология глубины звучания в музыкальной терапии»*

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, музыкант–импровизатор, психолог, руководитель Центра психологической поддержки «Мир всем» при ООО «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Простые советы здравиетворения»*

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт–Петербурга (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Культурно–архетипический подход в музыкальной психологии и полихудожественное развитие личности»*

16.00 — Подведение итогов смотра

28 МАЯ (СРЕДА)
Концертный зал
Аудитория 405

11.00 — Лекции профессора, доктора филологии (PhD) Софийского университета, члена Союза учёных Болгарии Орлина Стефанова на тему: «Философия души: актёр и сцена» (Болгария)

16.00 — Обсуждение лекций О. Стефанова

16.30 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ
ТЕРАПИИ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННО–ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц-зал
Аудитория 404

**ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ВОСЬМОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

25–26 мая 2015 года

25 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал
Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10.00 — 11.00 Регистрация участников

11.00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамкова Ирина Семёновна — доктор педагогических наук, профессор, директор института музыки, театра и хореографии, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП

Доклады:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП «Музыкотерапия: гуманитарный проект» (Российская Федерация)

Медушевский Вячеслав Вячеславович — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации «Ключи музыки к сердцу человека» (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП «Возможности музыки в активизации пяти ступеней личностного роста» (Российская Федерация)

Некрасова–Каратеева Ольга Леонидовна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации «Арт–терапия как учебная дисциплина для педагогов–художников: проблемы, возможности, результаты» (Российская Федерация)

Северская Милана Юрьевна — когнитивный психолог, доктор искусств (Академия Бхарата Каланджели, Мадрас, Индия) «Натья — синкретическая система терапии искусством — и её роль в условиях кризиса культуры» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Коваленко Наталья Петровна — доктор психологических наук, профессор кафедры теории коммуникации факультета журналистики Санкт–Петербургского государственного университета «“Ресурсный тренинг”, “Ресурсная арт–терапия”, “Перинатальная психология” (презентация книг)» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург «“Лучистый мягкий звук, свет, тепло, изображение. Технология музыкальной терапии и арт–терапии. Технические инновации на основе православной методологии” (презентация книги)» (Российская Федерация)

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург «“Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней” (презентация книги)» (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, музыкант–импровизатор, психолог, руководитель Центра психологической поддержки «Мир всем» при ООО «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург «*“Театр живого слова: Говорение языка: Избранное” (презентация сборника стихов)*» (Российская Федерация)

Стефанов Орлин — профессор, доктор филологии (PhD) Софийского университета, член Союза учёных Болгарии «*“Шекспир. Гамлет, принц датский: эстетика трагического” (презентация статьи)*» (Болгария)

14.00 — 15.00 — Обед

Продолжение конференции

Папченко Елена Викторовна — доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии Южного федерального университета, Таганрог (Ростов–на–Дону) «*Модальности чувственности в условиях кризиса рационализма*» (Российская Федерация)

Табидзе Александр Александрович — психолог, доктор физико–математических наук, профессор Российского научного центра «Психопедагогика», Москва «*О специфичности психологических качеств музыкантов и музыкотерапевтов*» (Российская Федерация)

Фалалеева Елена Игоревна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Экспериментальный жанр “музыкального полдника” в постреволюционной России 1930–х годов: к вопросу о направлениях развития музыкальной психологии в начале XX века*» (Российская Федерация)

Кондратова Аэлита Евгеньевна — руководитель студии танца «Этуаль» в общеобразовательной школе № 640 Приморского района Санкт–Петербурга, вице–президент Санкт–Петербургского отделения Танцевального Совета Юнеско (CID UNESCO) «*Танцевальная терапия как метод сохранения и укрепления физического и духовного здоровья*» (Российская Федерация)

Старостин Олег Альбертович — кандидат медицинских наук, доцент кафедры факультетской терапии, врач–психотерапевт Военно–медицинской академии им. С.М. Кирова, Санкт–Петербург «Плассотерапия — методика песочной терапии» (Российская Федерация)

Серов Николай Викторович — доктор культурологии, профессор кафедры философии и гуманитарных наук Санкт–Петербургского государственного института психологии и социальной работы «Цвет в арт–терапии» (Российская Федерация)

Киселёва Марина Вячеславовна — кандидат медицинских наук, доцент кафедры психологического консультирования Санкт–Петербургского государственного института психологии и социальной работы «Сказкотерапия как вид терапии» (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач–психотерапевт Ассоциации АнтЭра, Института клинической и социальной медицины им. М.П. Кончаловского, Санкт–Петербург «Потенциал терапии искусством» (Российская Федерация)

Курносова Светлана Евгеньевна — кандидат искусствоведения, преподаватель эстрадного вокала, Санкт–Петербург «Вокалотерапия как разновидность музыкотерапии» (Российская Федерация)

Гончарова Евгения Петровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры профессионального обучения и педагогики Белорусского национального технического университета, Минск; **Чичиков Станислав Вячеславович** — студент 4 курса Белорусского национального технического университета, Минск «Музыкотерапия и физиологические показатели человека» (Республика Беларусь)

Чумакова Алёна Анатольевна — соискатель по кафедре педагогики и психологии образовательной деятельности Запорожского национального университета «Музыкотерапия как средство воспитания эмоциональной культуры младших школьников во внешкольных учебных заведениях» (Украина)

Петухова–Левицкая Маргарита Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры психологии и педагогики Тульского государственного педагогического университета

им. Д.Н. Толстого «Музыкально–звуковая среда как условие формирования готовности к здоровьесозидающей деятельности у участников образовательного процесса» (Российская Федерация)

Соковикова Наталья Викторовна — кандидат психологических наук, хореограф, Новосибирск «Танец как феномен самоидентификации личности» (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, преподаватель Колледжа искусств Республики Коми, Сыктывкар «Коррекция психофизиологического состояния людей пожилого возраста на основе прослушивания ими музыкальных произведений» (Российская Федерация)

Халявина Татьяна Геннадиевна — преподаватель Пермского государственного национального исследовательского университета, Березниковский филиал «Влияние музыки на психическое развитие младших школьников» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Горбунова Юлия Сергеевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Овсянкина Галина Петровна**) «Возможности применения игровой музыкотерапии» (Российская Федерация)

Королёва Анна Владимировна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Овсянкина Галина Петровна**) «О творчестве слушателя в трактовке Аарона Копленда» (Российская Федерация)

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт–Петербурга «Музыкально–терапевтические факторы психологического консультирования в музыкальном образовании» (Российская Федерация)

Ковалёва Лариса Витальевна — концертмейстер кафедры народных инструментов Белгородского государственного инсти-

туда искусств и культуры «Терапевтический потенциал академической музыки» (Российская Федерация)

Клюева Мария Александровна — педагог дополнительного образования Дворца детского и юношеского творчества «У Вознесенского моста», художник, Санкт–Петербург «Арт–терапия в коррекционной педагогике» (Российская Федерация)

Клюева Дарья Александровна — преподаватель музыки общеобразовательной школы № 300, Санкт–Петербург «Учитель музыки в школе: профессия? призвание?» (Российская Федерация)

Курмон Фабьен — хореограф, хореотерапевт, Париж «Танцор, прославляющий Красоту» (Франция)

Торрес Элизабет — хореотерапевт, Мехико «Танцевальная терапия в Мексике» (Мексика)

Орлова Екатерина Марковна — психолог, психотерапевт, музыкант, Москва «Вклад В.М. Бехтерева в становление музыкальной психологии и психотерапии в России» (Российская Федерация)

Павлова Анна Сергеевна — научный сотрудник лаборатории инклюзивного образования Московского городского педагогического университета «Психолого–педагогическое сопровождение детей с ОВЗ средствами искусства в условиях дополнительного образования» (Российская Федерация)

Мартынова Светлана Михайловна — учитель музыки, музыкальный руководитель Школы–интерната «Абсолют» Московской области, Серпухов «Коррекция межличностных отношений детей с ОВЗ методами музыкально–интегральной терапии на уроках музыки и внеклассных музыкальных занятиях» (Российская Федерация)

Григорьев Юрий Дмитриевич — магистрант 1 курса Восточно–Европейского института психоанализа, Санкт–Петербург (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Савченкова Нина Михайловна**) «Этическая позиция и проблема профессиональной идентичности музыкального терапевта» (Российская Федерация)

Жолобова Софья Викторовна — магистрант 2 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент Гребенюк Елена Валерьевна**)

«Здоровьесберегающие технологии в классе фортепиано: на пути становления пианистической культуры» (Российская Федерация)

Шаронова Полина Андреевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) *«Особенности применения артотерапии в России, США и странах Европы»* (Российская Федерация)

Дурандин Фёдор — студент 3 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) *«Роль музыки в кинематографе XX века: на примере фильма С. Кубрика “Заводной апельсин”»* (Российская Федерация)

Тремасова Дарья — студентка 3 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) *«Роль музыки в романе Ж. Санд “Консуэло”»* (Российская Федерация)

Ремезова Вера — студентка 4 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Клюев Александр Сергеевич**) *«Мистерия ми–минор (на примере ми–минорных фуг И.С. Баха и Ф. Мендельсона)»* (Российская Федерация)

26 МАЯ (ВТОРНИК)

Аудитория 305

Проведение

смотре–конкурса мастер–классов
по психокоррекции средствами искусства

Смотр проводится совместно
с Ассоциацией музыкальных психологов
и психотерапевтов (АМПП)

10.00 — Регистрация участников

11.00 — Начало проведения смотра

Программа смотра:

Коваленко Наталья Петровна — доктор психологических наук, профессор кафедры теории коммуникации Санкт-Петербургского государственного университета (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Ресурсный тренинг»*

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Слайдфильмы, раскрывающие мелодические шедевры»*

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, музыкант-импровизатор, психолог, руководитель Центра психологической поддержки «Мир всем» при ООО «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Говорящий язык»*

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо-акустической лаборатории «Русский звук», Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Инновационная техника в арт-терапии — с одновременным сеансом музыкально-акустической шумовой терапии»*

Никитина Ольга Николаевна — магистр, преподаватель «ИМАТОН», Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Авторские техники “Sand-art” и “Graphics cards”»*

Старостин Олег Альбертович — кандидат медицинских наук, доцент кафедры факультетской терапии, врач-психотерапевт Военно-медицинской академии им. С.М. Кирова, Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Основы психотерапии»*

Кофе-пауза — 15 минут

Горбунова Юлия Сергеевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Овсянкина Галина Петровна**); **Рунёва Ирина Анатольевна** — психолог детского сада № 111 Фрунзенского района Санкт-Петербурга (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Игровая музыкотерапия с детьми дошкольного возраста»*

Задорина Алиса Сергеевна — педагог дополнительного образования Дворца детского и юношеского творчества «Фонтанка-32», Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Техники танцевально-двигательной терапии в работе с детьми с ОВЗ»*

Никитина Елена Ивановна — врач-психотерапевт Ассоциации АнтЭра, Института клинической и социальной медицины им. М.П. Кончаловского, Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Куклотерапия в современной социокультурной ситуации»*

Киселёва Марина Вячеславовна — кандидат медицинских наук, доцент кафедры психологического консультирования Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Методы и приёмы сказкотерапии»*

Северская Милана Юрьевна — когнитивный психолог, доктор искусств (Академия Бхарата Каланджели, Мадрас, Индия) (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Обращение к началу начал — Ритмическая азбука классической музыки Карнатака как психотерапевтическая панacea»*

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт-Петербурга (Российская Федерация)

Мастер-класс — *«Актуальные проблемы музыкальной педагогики и практические аспекты музыкально-терапевтического консультирования»*

15.00 — 16.00 — Обед

16.00 — Подведение итогов смотра

**16.30 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ
ТЕРАПИИ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

**(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц-зал
Аудитория 404**

**17.30 — КОНЦЕРТ, ПОСВЯЩЁННЫЙ 70-ЛЕТИЮ
ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ**

**Концертный зал
Аудитория 405**

**ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ДЕВЯТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

23–24 мая 2016 года

23 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — доктор педагогических наук, профессор, директор института музыки, театра и хореографии, заведующая кафедрой музыкально – инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП

Доклады:

Медушевский Вячеслав Вячеславович — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации «Музыкотерапия: взгляд из глубины музыки» (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП «Энергетические диеты и их музыкальные аналоги» (Российская Федерация)

Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Центра научных исследований биоинформационных проблем Российской академии космонавтики им. К.Э. Циолковского, Москва «*Нравственный аспект в психосоматике*» (Российская Федерация)

Гончарук Алексей Юрьевич — доктор педагогических наук, профессор кафедры искусств и художественного творчества Российского государственного социального университета, Москва «*Социокультурно–педагогические эмотивационные основы терапии искусством*» (Российская Федерация)

Некрасова–Каратеева Ольга Леонидовна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации «*Педагогический потенциал арт–терапии*» (Российская Федерация)

Григорьева Ольга Александровна — доктор педагогических наук, профессор Смольного института РАО, Санкт–Петербург «*Школьная театральная педагогика: приближая будущее*» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице–президент АМПП, председатель Санкт–Петербургского отделения АМПП «*“Философия музыки”, “Музыка: путь к Абсолюту” (презентация книг)*» (Российская Федерация)

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург «*“Театр цвета и мелодии Ваших страстей”, “Я — музыкотерапевт” (презентация книг)*» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург «*“Апология звучания природы в арт–терапии и реабилитации”* (презентация книги)» (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, музыкант–импровизатор, психолог, руководитель Центра психологической поддержки «Мир всем» при ООО «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург «*“Радуга в раздолье”, “Пути, пути моей России светлой”* (презентация сборников стихов)» (Российская Федерация)

Земцовский Изалий — Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Общества этномузыкологии, доктор искусствоведения, профессор Калифорнийского университета, Беркли «*“Об особенностях восприятия музыки”* (презентация статьи)» (США)

Стефанов Орлин — профессор, доктор филологии (PhD) Софийского университета, член Союза учёных Болгарии «*“А.Н. Островский. Воспитание театром”* (презентация статьи)» (Болгария)

14:00 — 15:00 — Обед

Продолжение конференции

Табидзе Александр Александрович — психолог, доктор физико–математических наук, профессор Российского научного центра «Психопедагогика», Москва «*О специфичности психологических качеств музыкантов и музыкотерапевтов. Новые данные*» (Российская Федерация)

Вевере Иева — докторант Рижской академии педагогики и управления образованием, педагог вокала студий «Vox art» и «Mūzikas serviss», Елгава «*Синергетический подход к обучению современному вокалу*» (Латвия)

Курносова Светлана Евгеньевна — кандидат искусствоведения, педагог вокала, Санкт–Петербург «*Вокальная терапия как обретение внутренней свободы*» (Российская Федерация)

Степанова Светлана Геннадьевна — кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета музыкального искусства

Восточно–Сибирского государственного института культуры, Улан–Удэ *«Программа занятий базового музыкально–оздоровительного курса в Центре арт–терапии института культуры»* (Российская Федерация)

Касиманова Людмила Альбертовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена *«Хореографическое искусство в работе с детьми с ОВЗ»* (Российская Федерация)

Кондратова Аэлита Евгеньевна — руководитель студии танца «Этуаль» в общеобразовательной школе № 640 Приморского района Санкт–Петербурга, президент Санкт–Петербургского отделения CID UNESCO *«Терапия искусством в современной общеобразовательной школе»* (Российская Федерация)

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии МУФО, профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург *«Архетипические соответствия в трансперсональной ментально–двигательной практике»* (Российская Федерация)

Чолич Весна — доктор педагогических наук, профессор Института профессионального образования, Новый Сад *«Значение искусства в деятельности воспитателей детей дошкольного возраста»* (Сербия)

Макарова Мария Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна костюма Санкт–Петербургского государственного экономического университета, член Союза художников России *«Воспоминание о Сербии»* (Российская Федерация)

Соловьёва Людмила Ивановна — учитель музыки Канутиайаского Дома молодёжи, Таллинн *«О работе учителя музыки Канутиайаского Дома молодёжи»* (Эстония)

Валовень Игорь Евгеньевич — реабилитолог, медицинский журналист, специалист в области традиционной китайской медицины, Минск *«Порядочность, нравственность, чистота, правда, преданность и здоровье — ценности, которые нельзя купить или продать»* (Республика Беларусь)

Королёва Екатерина Александровна — преподаватель по классу арфы в Детской школе искусств им. Н.А. Римского-Корсакова; коуч-тренер авторской системы wellnesssharp-therapy тренингового центра «Сила жизни», Москва *«Терапия искусством как метод художественной педагогики XXI века. Дети и родители: воспитание Красотой»* (Российская Федерация)

Королёв Дмитрий Анатольевич — учитель музыки в общеобразовательной школе № 11 им. Г.С. Титова; руководитель тренингового центра «Сила жизни», Москва *«Терапия искусством в общеобразовательной школе в условиях кризиса культуры»* (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, преподаватель Колледжа искусств Республики Коми, Сыктывкар *«Оптимизация эмоционального состояния детей-инвалидов в реабилитационном центре посредством прослушивания ими музыкальных произведений»* (Российская Федерация)

Павлова Анна Сергеевна — научный сотрудник лаборатории инклюзивного образования института специального образования и комплексной реабилитации Московского городского педагогического университета *«Художественно-развивающее пространство дополнительного образования младших школьников с ЗПР»* (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач-психотерапевт Ассоциации АнтЭра, Института клинической и социальной медицины им. М.П. Кончаловского, Санкт-Петербург *«Терапия искусством: новые горизонты»* (Российская Федерация)

Петенёва Евгения Сергеевна — кандидат психологических наук, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Специальной музыкальной школе, Новосибирск *«Музыка тишины: художественные, психологические ресурсы, возможности применения в арт-терапии. Теоретический аспект»* (Российская Федерация)

Трофимова Ирина Анатольевна — кандидат педагогических наук, преподаватель Казанского музыкального колледжа им. И.В. Аухадеева *«Рисование музыки в художественно-эстетической практике (авторская методика)»* (Российская Федерация)

Шаповалова Светлана Викторовна — директор Детской художественной школы им. В.М. Кириллова, Смоленская область, Сафоново; **Роот Наталья Васильевна** — преподаватель живописи и композиции Детской художественной школы им. В.М. Кириллова, Смоленская область, Сафоново «*“Удивительный мир Смоленщины”*». Об областных выставках–конкурсах детского художественного творчества» (Российская Федерация)

Клюева Мария Александровна — педагог дополнительного образования Дворца детского и юношеского творчества «У Вознесенского моста», художник, Санкт–Петербург «*Комикс-терапия как новое направление в арт–терапии*» (Российская Федерация)

Аласкарова Татьяна Васильевна — психолог Детского развивающего центра, Новгородская область, Малая Вишера «*Сказкотерапия в системе терапии искусством*» (Российская Федерация)

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт–Петербурга «*Аккордовая джазовая импровизация: терапевтические возможности*» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Григорьев Юрий Дмитриевич — магистрант 2 курса Восточно–Европейского института психоанализа, Санкт–Петербург (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Савченкова Нина Михайловна**) «*Мысли о музыке Эро Рехардта*» (Российская Федерация)

Соловьёва Мария Вячеславовна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) «*Работа с образами как один из важных приёмов осознания тела в хореотерапии*» (Российская Федерация)

Быстрова Ирина Сергеевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук,**

доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна) *«Бальные танцы в танцевально-двигательной терапии»* (Российская Федерация)

Фёдоров Владимир Николаевич — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Хореотерапия: специфика подхода»* (Российская Федерация)

Ночовный Александр Александрович — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Роль танцевального искусства в кинезиотерапии»* (Российская Федерация)

Логвинова Екатерина Андреевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Самопознание и импровизация в структуре двигательной терапии»* (Российская Федерация)

Шакирова Елена Радиковна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Танцевальная терапия для студентов-балетмейстеров»* (Российская Федерация)

Дьяченко Людмила Васильевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Терапевтические возможности спектакля»* (Российская Федерация)

Лубсандоржиева Алтан–Сэсэг Цырендоржиевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Звук и музыка в бурятском фольклоре*» (Российская Федерация)

Душканова Айнур Авуталиповна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Особенности казахской народной музыки*» (Республика Казахстан, Российская Федерация)

Васильев Юрий Викторович — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Дойна как жанр молдавской народной песни*» (Республика Молдова, Российская Федерация)

Ли Шо — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Жанровое многообразие народной песни в Китае*» (Китай, Российская Федерация)

Сюй Цзиня — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Китайские народные музыкальные инструменты*» (Китай, Российская Федерация)

Миноходова Елена Алексеевна — студентка 6 курса Санкт–Петербургского государственного института психологии и социальной работы, **Лопатина Елена Викторовна** — студентка 6 курса Санкт–Петербургского государственного института психологии и социальной работы (**научный руководитель: доктор психологических наук, профессор Дмитриева Наталья Витальевна**) «*Арт–терапевтические техники как инструмент диагностики и коррекции психосоматических расстройств*» (Российская Федерация)

Дурандин Фёдор Викторович — студент 4 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) *«Музыка в кино: терапевтические эффекты»* (Российская Федерация)

Саламаха Мария Николаевна — студентка 4 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) *«Способы преодоления сценического волнения при воспитании юных музыкантов»* (Российская Федерация)

Гараникова Юлия Михайловна — студентка 3 курса Новгородского университета им. Ярослава Мудрого (**научный руководитель: кандидат психологических наук, доцент Петрова Елена Алексеевна**) *«Коррекция психоэмоционального состояния музыкантов методом арт-терапии (преодоление сценического волнения, работа над выразительностью исполнения музыки во время публичных выступлений)»* (Российская Федерация)

Бондаренко Максим Евгеньевич — студент 2 курса Курского государственного университета (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент Рудзик Марина Фёдоровна**) *«Применение музыкальной терапии в работе с детьми с синдромом аутизма»* (Российская Федерация)

24 МАЯ (ВТОРНИК)

Аудитория 305

Проведение

смотре–конкурса мастер–классов
по психокоррекции средствами искусства

Смотр проводится совместно
с Ассоциацией музыкальных психологов
и психотерапевтов (АМПП)

10.00 — Регистрация участников

11.00 — Начало проведения смотра

Программа смотра:

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии МУФО, профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Основы трансперсональной ментально–двигательной практики»*

Петенёва Евгения Сергеевна — кандидат психологических наук, преподаватель музыкально–теоретических дисциплин в Специальной музыкальной школе, Новосибирск (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«“Музыка” тишины: художественные, психологические ресурсы, возможности применения в арт–терапии. Практический аспект»*

Аласкарова Татьяна Васильевна — психолог Детского развивающего центра, Новгородская область, Малая Вишера (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Психопрофилактические возможности музыкального сопровождения на занятиях по сказкотерапии для дошкольников»*

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Звуки природы в арт–терапии и реабилитации»*

Элькин Владимир Михайлович — кандидат медицинских наук, музыкотерапевт, преподаватель «ИМАТОН», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Звук и цвет. Визуализация музыки у пациентов»*

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, музыкант–импровизатор, психолог, руководитель Центра психологической поддержки «Мир всем» при ООО «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — «О чём говорит язык нами (рекомендации педагогам искусства)»

Никитина Елена Ивановна — врач–психотерапевт Ассоциации АнтЭра, Института клинической и социальной медицины им. М.П. Кончаловского, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — «Куклотерапия как вид терапии искусством»

Рубцов Антон Александрович — психолог Центра социальной помощи семье и детям Калининского района Санкт–Петербурга (Российская Федерация)

Мастер–класс — «Музыкально–терапевтические аспекты джаза»

Королёва Екатерина Александровна — преподаватель по классу арфы в Детской школе искусств им. Н.А. Римского–Корсакова; коуч–тренер авторской системы *wellnessharp–therapy* тренингового центра «Сила жизни», Москва (Российская Федерация)

Мастер–класс — «Базовые принципы *wellnessharp–therapy*»

15.00 — 16.00 — Обед

16.00 — Подведение итогов смотра

**16.30 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ
ТЕРАПИИ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННО–ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

(КРУГЛЫЙ СТОЛ)

**Конференц–зал
Аудитория 404**

17.30 — КОНЦЕРТ

**Концертный зал
Аудитория 405**

**ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*ПРОГРАММА
ДЕСЯТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

22–23 мая 2017 года

22 МАЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

Конференц-зал

Аудитория 404

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

10:00 — 11:00 Регистрация участников

11:00 — Начало работы конференции

Приветственное слово участникам и гостям конференции:

Аврамова Ирина Семёновна — доктор педагогических наук, профессор, директор института музыки, театра и хореографии, заведующая кафедрой музыкально – инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

Заседание ведёт:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП

Доклады:

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, вице-президент АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП *«Музыкотерапия в музыкальном образовании — Терапия искусством в художественном образовании: путь длиною в 10 лет»* (Российская Федерация)

Медушевский Вячеслав Вячеславович — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Заслу-

женный деятель искусств Российской Федерации «*О началах. Терапия искусством*» (Российская Федерация)

Успенский Вячеслав Максимилианович — доктор медицинских наук, профессор кафедры терапии усовершенствования врачей Государственного института усовершенствования врачей Министерства обороны Российской Федерации, Центра научных исследований биоинформационных проблем Российской академии космонавтики им. К.Э. Циолковского, Москва «*О здоровом и больном в искусстве*» (Российская Федерация)

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП «*Общественная миссия музыкальных психологов и психотерапевтов*» (Российская Федерация)

Некрасова–Каратеева Ольга Леонидовна — заведующая кафедрой художественного образования и декоративного искусства, доктор искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации «*Декоративно–прикладное творчество детей и его возможности в арт–терапии*» (Российская Федерация)

Сапанжа Ольга Сергеевна — доктор культурологии, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена «*Терапевтическое пространство музея*» (Российская Федерация)

Григорьева Ольга Александровна — доктор педагогических наук, профессор Смольного института РАО, Санкт–Петербург «*Школьный театр как терапия*» (Российская Федерация)

Кофе–пауза — 15 минут

Кротев Христо Пенев — профессор, доктор музыки (DMA) Американского университета в Болгарии, хормейстер, лауреат международных конкурсов, Благоевград «*Психологическое влияние коллектива на личность в хоре*» (Болгария)

Кротева Николина Симеонова — главный ассистент, доктор музыки (PhD) Юго–Западного университета «Неофит Рылский», хормейстер, Благоевград «Хоровое пение в коррекционной работе» (Болгария)

Гончарук Алексей Юрьевич — доктор педагогических наук, профессор кафедры искусств и художественного творчества Российского государственного социального университета, Москва «Социокультурно–педагогическая терапия искусством в работе с детьми–инвалидами» (Российская Федерация)

Стулова Галина Павловна — доктор педагогических наук, профессор кафедры пения и хорового дирижирования Московского педагогического государственного университета «Обучение пению как здоровьесберегающий фактор» (Российская Федерация)

Журавлёва Жанна Игоревна — заместитель директора, кандидат психологических наук, доцент кафедры логопедии института специального образования и комплексной реабилитации Московского городского педагогического университета «Психологические компоненты словесного творчества детей с ОВЗ» (Российская Федерация)

Павлова Анна Сергеевна — научный сотрудник лаборатории инклюзивного образования, старший преподаватель кафедры логопедии института специального образования и комплексной реабилитации Московского городского педагогического университета «Модель психологического сопровождения младших школьников с ЗПР в дополнительном образовании» (Российская Федерация)

Толчинская Елена Ароновна — кандидат психологических наук, музыковед, преподаватель Колледжа искусств Республики Коми, Сыктывкар «Улучшение самочувствия детей неврологического отделения Детской больницы Сыктывкара посредством музыки» (Российская Федерация)

Степанова Светлана Геннадьевна — кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета музыкального и хореографического искусства Восточно–Сибирского государственного института культуры, Улан–Удэ «Этническая музыка: арт–терапевтическая направленность национального искусства (на примере музыкального наследия Республики Бурятия)» (Российская Федерация)

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо-акустической лаборатории «Русский звук», Санкт-Петербург «*Зеркало в арт-терапии*» (Российская Федерация)

Никитина Елена Ивановна — врач-психотерапевт многопрофильного медицинского холдинга «СМ-Клиника», Санкт-Петербург «*Куклы и люди. Значение кукол в жизни человека*» (Российская Федерация)

14:00 — 15:00 — Обед

Продолжение конференции

Акиндинова Татьяна Анатольевна — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета «*О катартической функции танца в истории европейской культуры*» (Российская Федерация)

Дмитриева Анна Алексеевна — заведующая кафедрой истории западноевропейского искусства, доктор искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета «*Тема музыки в творчестве голландских художников XVII века: терапевтический аспект*» (Российская Федерация)

Камышникова Светлана Валентиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского «*Психотерапевтический потенциал музыки барокко*» (Российская Федерация)

Земцовский Изалий — Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Общества этномузыкологии, доктор искусствоведения, профессор Калифорнийского университета, Беркли «*Погружение в музыку. Опыт интерпретации*» (США)

Венстен-Тагрина Зоя — кандидат культурологии, Париж «*О семейном шаманском песнопении чукчей на примере обрядовых праздников “Мн’эгыргын” и “Кэрэткун”*» (Франция)

Дымникова Мария — музыкальный психолог, Варшава «*Восприятие музыки в психодиагностических показателях*» (Польша)

Мюхкюря Светлана — организатор международных конкурсов – фестивалей, директор Арт-центра Bravo, член жюри международных конкурсов – фестивалей в России, в странах Европы и Азии, Турку «Конкурс–фестиваль искусств как средство социальной терапии» (Финляндия)

Быстров Влад — аспирант по кафедре музыкологии Эстонской академии музыки и театра (**научный руководитель: доктор философии (PhD), профессор Сиитан Тоомас**), Брауншвейг «Импровизация и её практическое применение в музыкальной терапии (на примере одного из видов — свободной импровизации): теория» (Германия)

Тополска Евгения Минкова — доцент, доктор педагогики (PhD) Великотырновского университета «Святых Кирилла и Мефодия», Велико–Тырново «Музыкальная деятельность детей с нарушениями речи» (Болгария)

Петкова–Марчевска Славка Георгиева — доцент, доктор педагогики (PhD) Великотырновского университета «Святых Кирилла и Мефодия», Велико–Тырново «Исполнение песен о маме как терапевтический метод в детском саду» (Болгария)

Габрова Тодорка Ангелова — ассистент Великотырновского университета «Святых Кирилла и Мефодия», Велико–Тырново «Музыкальные занятия по развитию речи у 5–7–летних детей с нарушениями звукопроизношения» (Болгария)

Голубова–Маринова Мила Христова — ассистент Великотырновского университета «Святых Кирилла и Мефодия», Велико–Тырново «Терапия словесным искусством в условиях кризиса культуры» (Болгария)

Чолич Весна — доктор педагогических наук, профессор Института профессионального образования, Новый Сад «Приобщение к искусству — важное условие подготовки специалистов в области дошкольного воспитания» (Сербия)

Цигич – Гаврилович Дуня — кандидат психологических наук, доцент Института профессионального образования, Новый Сад; **Чолич Углеша** — кандидат искусствоведения, ассистент Института профессионального образования, Новый Сад «О необходимости воспитателям детей в дошкольных учреждениях владеть навыками терапии искусством» (Сербия)

Константину Андреас — скрипач Кипрского симфонического оркестра, преподаватель музыкального лицея «Lanitio», Лимассол *«Русская музыка на Кипре: особенности исполнения и репертуарной политики»* (Республика Кипр)

Аббасова Ирада — доктор искусствоведения, преподаватель университета им. А. Мендереса, Айдын *«О современном состоянии музыкотерапевтической работы в Турции»* (Турция)

Мужчиль Марина Дмитриевна — кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования Восточно-Казахстанского государственного университета им. С. Аманжолова, Усть-Каменогорск *«Сущность музыки и музыкальная терапия»* (Республика Казахстан)

Калашникова Ирина Вениаминовна — воспитатель детского сада «Ojake», Таллинн *«Интерактивное общение с детьми-аутистами через театральную постановку»* (Эстония)

Соловьёва Людмила Ивановна — учитель музыки Канутиайаского Дома молодёжи, Таллинн *«О работе учителя музыки с детьми подросткового возраста»* (Эстония)

Вевере Иева — докторант Рижской академии педагогики и управления образованием, педагог вокала студий «Vox art» и «Mūzikas serviss», Елгава *«Синергетика вокала»* (Латвия)

Валовень Игорь Евгеньевич — реабилитолог, медицинский журналист, специалист в области традиционной китайской медицины, Минск *«Нравственность — основа физического и духовного здоровья артиста»* (Республика Беларусь)

У Лиан — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Денисов Андрей Владимирович**) *«Музыкотерапия в свете даосской эстетической мысли»* (Китай)

Кофе-пауза — 15 минут

Романенкова Юлия Викторовна — доктор искусствоведения, профессор, академик Академии критики, искусства и эстетических наук, заведующая кафедрой изобразительного искус-

ства Киевского университета им. Бориса Гринченко «*Искусство как парламентёр души*» (Украина)

Братусь Иван Викторович — кандидат филологических наук, доцент кафедры изобразительного искусства Киевского университета им. Бориса Гринченко «*Цифровые технологии в арт-терапии — новые возможности и проблемы*» (Украина)

Михальчук Вадим Владимирович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, Заслуженный художник Украины, Киев «*Изучение искусства графики как способ формирования интеллигентной творческой личности*» (Украина)

Шариков Денис Игоревич — кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета эстрадного и циркового искусств Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств «*Хореотерапия в контексте неоклассической стилистики: формально-техническая репрезентация и синтез искусств*» (Украина)

Романова Наилия Викторовна — преподаватель Восточно-Казахстанского колледжа искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных, Усть-Каменогорск «*Музыкальная терапия в работе с аутистами*» (Республика Казахстан)

Акетова Кулянда Акашевна — учитель русского языка и литературы, музыки в общеобразовательной школе № 27, Усть-Каменогорск «*Русская литература и её терапевтическая роль*» (Республика Казахстан)

Душканова Айнур Авуталиповна — магистрант 2 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Марат Саметович Бисенгалиев: целительные вибрации скрипичного звучания*» (Республика Казахстан, Российская Федерация)

Васильев Юрий Викторович — магистрант 2 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор философских наук, профессор Ключев Александр Сергеевич**) «*Волшебство молдавской народной музыки*» (Республика Молдова, Российская Федерация)

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии МУФО, профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург *«Путь Красоты как универсальная основа духовной эволюции человечества»* (Российская Федерация)

Макарова Ольга Николаевна — кандидат искусствоведения, балетовед, старший преподаватель кафедры пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств, солистка танцевального коллектива «Lo Nuestro», Санкт–Петербург *«Танец фламенко: эстетика, психология, терапия»* (Российская Федерация)

Алфёрова Ольга Валериановна — старший преподаватель кафедры хореографического искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, аспирант академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент Димура Ирина Николаевна**) *«Танцевальная импровизация как терапия: теория»* (Российская Федерация)

Горбунова Юлия Сергеевна — аспирант по кафедре музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Овсянкина Галина Петровна**) *«Опыт сочетания движения с музыкой в водной среде»* (Российская Федерация)

Царькова Валентина Геннадьевна — преподаватель, методист, Санкт–Петербург *«Здоровьесберегающая технология “Движение под музыку” в художественно–образовательной деятельности»* (Российская Федерация)

Трофимова Ирина Анатольевна — кандидат педагогических наук, преподаватель Казанского музыкального колледжа им. И.В. Аухадеева *«Содержательный компонент экспериментальных занятий по рисованию музыки»* (Российская Федерация)

Аласкарова Татьяна Васильевна — психолог, директор Детского образовательного учреждения «Центр Созвездие», Новгородская область, Малая Вишера *«Музыкальное сопровождение на занятиях по сказкотерапии как основополагающий*

феномен, моделирующий образовательное пространство для развития эмоционального интеллекта дошкольников» (Российская Федерация)

Сорокин Константин Геннадьевич — психолог центра «Радомир», Санкт–Петербург *«Содержание и сфера лирикотерапии»* (Российская Федерация)

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, член Союза писателей России, музыкант–импровизатор, психолог, генеральный директор Центра оздоровительного туризма и культурных программ «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург *«Метод звуко – смысл – терапии (гармонической фоносемантики) в системе художественного образования и арт – терапевтической практике»* (Российская Федерация)

Савельев Юрий Фёдорович — профессор МУФО, директор ООО «ИРБИС–STUDIO», Санкт–Петербург *«Эмерджентность и креативность в трансперсональной биосенсорной творческой деятельности»* (Российская Федерация)

Богданович Виталий Николаевич — врач, психолог, писатель, руководитель авторской школы «Осознание», Санкт–Петербург *«Информационное воздействие произведений искусства на биологические объекты»* (Российская Федерация)

Рубцов Антон Александрович — преподаватель культуры, музыки и музыкальной литературы в гимназии № 56, Санкт–Петербург *«Уроки музыки как элемент здоровьесберегающей технологии и классической пайдеи»* (Российская Федерация)

Миноходова Елена Алексеевна — психолог ООО «ТЭСМ», Санкт–Петербург *«Эмоционально–образная терапия — путь к себе»* (Российская Федерация)

Полищук Марина Игоревна — преподаватель медицинского колледжа № 2, Санкт–Петербург; **Коченда Марина Алексеевна** — преподаватель медицинского колледжа № 2, Санкт–Петербург; **Хабибулина Адила Равильевна** — преподаватель медицинского колледжа № 1, Санкт–Петербург *«Жить без музыки — это как дышать без воздуха!»* (Российская Федерация)

Войцеховская Вероника Юрьевна — магистрант 1 курса Национального исследовательского Томского государственного университета (**научный руководитель: кандидат психоло-**

гических наук, доцент **Левицкая Татьяна Евгеньевна**) *«Здоровьесберегающий потенциал мультимодальной арт–терапии»* (Российская Федерация)

Кузнецова Яна Алексеевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Использование актёрских тренингов и принципов современной хореографии в хореотерапии»* (Российская Федерация)

Черепяхина Светлана Николаевна — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Выбор эффективных методов развития музыкальности у детей в хореографических коллективах»* (Российская Федерация)

Гусев Александр Юрьевич — магистрант 1 курса Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Касиманова Людмила Альбертовна**) *«Танцевальная терапия на уроках ритмики в современной общеобразовательной школе»* (Российская Федерация)

23 МАЯ (ВТОРНИК)

Аудитория 305

Проведение

смотра–конкурса мастер–классов
по психокоррекции средствами искусства

Смотр проводится совместно
с Ассоциацией музыкальных психологов
и психотерапевтов (АМПП)

10.00 — Регистрация участников

11.00 — Начало проведения смотра

Программа смотра:

Петрушин Валентин Иванович — доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, президент АМПП (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Музыкальные формулы здоровья»*

Курис Ирина Викторовна — кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой трансперсональной психологии МУФО, профессор Балтийской педагогической академии и МУФО, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Языки творчества — непрерывность самосозидания»*

Макарова Ольга Николаевна — кандидат искусствоведения, балетовед, старший преподаватель кафедры пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств, солистка танцевального коллектива «Lo Nuestro», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Танец фламенко: первые шаги»*

Алфёрова Ольга Валериановна — старший преподаватель кафедры хореографического искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, аспирант академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (**научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент Димура Ирина Николаевна**) (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Танцевальная импровизация как терапия: практика»*

Быстров Влад — аспирант по кафедре музыкологии Эстонской академии музыки и театра (**научный руководитель: доктор философии (PhD), профессор Сиитан Тоомас**), Браншвейг (Германия)

Мастер–класс — *«Импровизация и её практическое применение в музыкальной терапии (на примере одного из видов — свободной импровизации): практика»*

Вевере Иева — докторант Рижской академии педагогики и управления образованием, педагог вокала студий «Vox art» и «Mūzikas serviss», Елгава (Латвия)

Мастер–класс — *«Работа над техникой вокала с позиции синергетики»*

Синкевич Владимир Антонович — кандидат философских наук, директор общественной психо–акустической лаборатории «Русский звук», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Зеркало для снятия усталости с глаз, восстановления нарушений обменных процессов в лице, в носоглотке и внутреннем ухе, оздоровления кожи лица, и, совместно с комплексом музыкально–акустической шумовой терапии, восстановления зрения»*

Трофимова Ирина Анатольевна — кандидат педагогических наук, преподаватель Казанского музыкального колледжа им. И.В. Аухадеева (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Рисуем музыку»*

Макаров Евгений Всеволодович — поэт, член Союза писателей России, музыкант–импровизатор, психолог, генеральный директор центра оздоровительного туризма и культурных программ «БОГЕМИЯ ТУР», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Практика звуко–смысло–терапии: речевая, инструментальная. Экомышление. Ноотерапия. Театр живого корнеслова»*

Аласкарова Татьяна Васильевна — психолог, директор детского образовательного учреждения «Центр Созвездие», Новгородская область, Малая Вишера (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Основы сказкотерапии для дошкольников»*

Царькова Валентина Геннадьевна — преподаватель, методист, Санкт–Петербург; **Трифонова Татьяна Борисовна** — художественный руководитель студии–лаборатории «Терпсихора» и Детского английского музыкально–пластического театра «The Island of Dream» школы Сотрудничества, Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Практическое обоснование здоровьесберегающей технологии "Движение под музыку"»*

Никитина Елена Ивановна — врач–психотерапевт многопрофильного медицинского холдинга «СМ–Клиника», Санкт–Петербург (Российская Федерация)

Мастер–класс — *«Люди, которые играют в куклы, и куклы, в которые играют люди»*

15.00 — 16.00 — Обед

16.00 — Подведение итогов смотра

**16.30 — ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГИ:
КЛЮЕВ А.С. СУММА МУЗЫКИ.
СПб.: АЛТЕЙЯ, 2017. — 608 с.**

**Конференц–зал
Аудитория 404**

**17.00 — ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ
И ОБСУЖДЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВ ВНЕДРЕНИЯ
ТЕРАПИИ ИСКУССТВОМ
В ХУДОЖЕСТВЕННО –ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС**

**(КРУГЛЫЙ СТОЛ)
Конференц–зал
Аудитория 404**

**18.00 — КОНЦЕРТ
Концертный зал
Аудитория 405**

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕАМБУЛА	5
ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИЙ	
Медушевский В.В. (Россия) Музыкакотерапия: взгляд из глубины музыки	9
Клюев А.С. (Россия) Музыкакотерапия как практическая философия музыки	19
Петрушин В.И. (Россия) Музыкальная психотерапия — необходимость специализации	27
Торопова А.В. (Россия) Музыкальные архетипы как «агенты» спонтанной и целенаправленной терапии общества и «внутреннего делания» человека	35
Юсфин А.Г. (Россия) Время и пространство музыкотерапии. Заметки	43
Элькин В.М. (Россия) Феномены музыкотерапии	52
Успенский В.М. (Россия) Музыкакотерапия с позиции информационной функции сердца	60
У Лиан (Китай) Музыкакотерапия в свете даосской эстетической мысли	67
Аббасова И. (Турция) Взаимосвязь между особенностями болезней и характером лечебной музыки	71
Камышникова С.В. (Россия) Психотерапевтический потенциал музыки барокко	78
Локарева Г.В. (Украина) Музыкакотерапия — технология формирования здорового образа жизни студенческой молодёжи	83
Стангрит С.Я. (Россия) Вектор коммуникации как внешнее проявление внутренних переживаний (на примере студенческого ансамбля «Джинс–кантеле»)	88
Горнышева А.А., Леонтьева Т.И., Лукоянова Э.Р. (Россия) Семья как оркестр: об использовании системы Саундбим в клубе семейного музицирования	93
Земцовский И. (США) Погружение в музыку. Опыт интерпретации	98
Гажим И. (Республика Молдова) Необходимая инверсия, или О переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке ...	105
Дымникова М. (Польша) Нейропсихологическая организация восприятия музыки	114
Тайманов Р.Е., Сапожникова К.В. (Россия) Эмоциональное содержание музыки. Возможности измерения	122

Косенко В.Л., Откидач Е.В., Александрова Е.Н. (Россия) Воздействие музыки на биофизические параметры организма человека	130
Стулова Г.П. (Россия) Резонансная природа воздействия музыки на человека	138
Синкевич В.А. (Россия) Звуковой стохастический резонанс и его использование в реабилитации	143
Макаров Е.В. (Россия) Гармоническая звукосемантика как путь преобразования человека	147
Филаретова Т.Н. (Россия) Богослужбное пение — терапия возвышением	150
Кротев Х. (Болгария) Психологическое влияние коллектива на личность в хоре	157
Кротева Н. (Болгария) Хоровое пение в коррекционной работе ...	163
Мусаев Т.М. (Россия) Homo vocalis — Человек благозвучный: практика развития голоса в контексте древних представлений	169
Венстен–Тагрина З. (Франция) Ритуальное пение чукчей	176
Курис И.В. (Россия) Биоэнергопластика (Йога–Данс): инструмент телесно–психического взаимодействия	184
Буксикова О.Б. (Россия) Танцевально–двигательная терапия как средство формирования ценностных ориентаций личности	189
Акиндинова Т.А. (Россия) О катартической функции танца в истории европейской культуры	194
Морено Дж. (США) Музыкальная психодрама: что это такое?	202
Стефанов О. (Болгария) А.Н. Островский. Воспитание театром ...	211
Григорьева О.А. (Россия) Школьная театральная педагогика: приближая будущее	219
Серов Н.В. (Россия) Цвет в арт–терапии	224
Некрасова–Каратеева О.Л. (Россия) Декоративно–прикладное творчество детей и его возможности в арт–терапии	230
Сапанжа О.С. (Россия) Терапевтическое пространство музея	237
Старостин О.А. (Россия) Плассотерапия — методика песочной терапии	244
Киселёва М.В. (Россия) Сказкотерапия как вид терапии	248
Никитина Е.И. (Россия) Куклы и люди. Значение кукол в жизни человека	252
Чолич В. (Сербия) Приобщение к искусству — важное условие подготовки специалистов в области дошкольного воспитания	257
Романенкова Ю.В. (Украина) Искусство как парламентёр души ...	261

ПРОГРАММЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

Первая.....	269
Вторая.....	278
Третья.....	285
Четвёртая.....	295
Пятая.....	305
Шестая.....	315
Седьмая.....	325
Восьмая.....	338
Девятая.....	349
Десятая.....	361

МУЗЫКОТЕРАПИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ –
ТЕРАПИЯ ИСКУССТВОМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ:
по итогам 10-ти международных научно-практических конференций
(Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.)

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин



Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *Е. А. Виноградова*
Корректор *Д. Ю. Былинкина*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 86 А, оф. 536
Тел. +7-921-951-98-99, Савкина Татьяна Михайловна,
+7-911-820-22-47, Галина Михайловна, склад
Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,
тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru
Отдел продаж: fempro@yandex.ru, тел. +7-921-951-98-99
www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97
«Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru

в Киеве:

«Книжный бум». Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Тел. +48 (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl
в Риге:

«Intelektuāla grāmata»

Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Тел. +371 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88¹/₆. Усл. печ. л. 23,10. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Заказ №



Александр Сергеевич Клюев – выпускник Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1980), изучал философию в Ленинградском государственном университете имени А. А. Жданова (1980), стажировался в США как музыкотерапевт (1994).

Доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, вице-президент Ассоциации музыкальных психологов и психотерапевтов / АМПП, председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП.
Персональный сайт: aklyuev.ru

