



Н. С. ГАВРИЛОВА

Государственная классическая академия им. Маймонида



УДК 78.01

ЭССЕ О ПАМЯТИ И ЭМОЦИЯХ ПИАНИСТА

Как только перед нами появляются слова «память» и «пианист», сознание незамедлительно выталкивает на поверхность словосочетание «запоминание наизусть». Естественно, это словосочетание относится не только к пианистам. Запоминать большие объёмы текста приходится и скрипачам, и виолончелистам, и духовикам, и вокалистам, то есть всем музыкантам-исполнителям. Одновременно с ними требуется назвать и актёров, и чтецов-декламаторов, и ещё многих других, и хотя шифр нотных текстов сложнее алфавитного, сам процесс запоминания схож.

Часто говорят о памяти зрительной (фотографической), наличие которой помогает процессам запоминания. Кроме неё, назовём и важную для музыкантов слуховую (гармоническую). Обе они считаются врождёнными видами памяти. Фотографическая в основе своей ближе всего к памяти рефлекторной, гармоническая же ближе интеллектуальной, она основывается на приобретённых знаниях. Человек с развитой гармонической памятью хорошо различает все музыкальные функции, поскольку изучал теоретический материал. Нельзя не отметить, что встречаются музыканты, способные без труда запоминать и воспроизводить сложнейшие нотные тексты, и никакие «хитрости» в запоминании им не требуются. Но в основной своей массе пианисты либо запоминают нотный текст постранично (фотографическая память), либо занимаются музыкальным анализом (гармоническая память).

Учёные давно описали определённую систему, помогающую быстрее и лучше запоминать что-либо при помощи введения в процесс запоминания специальных средств, стимулов, знаков. На нотных страницах постоянно встречаются привлекающие внимание особенности: то в начале строки на целый такт имеется пауза, то – смена ключевых знаков или ещё что-нибудь...

Тренировать фотографическую память можно доступным каждому зрячему человеку весьма стандартным способом: собрать «натюрморт» из различных предметов, накрыть его чем-нибудь, а через некоторое время постараться вспомнить все находившиеся там предметы, и где именно что находилось. Затем можно попросить кого-нибудь убрать одну из вещей, после чего, взглянув, закрыть глаза, представить себе начальный «натюрморт» и определить, чего не хватает.

Гармоническую память с бытовой точки зрения развивать гораздо сложнее: нужно не только хорошо знать различные музыкальные элементы, но и слышать интонации, чувствовать тяготение функций, к примеру, каданса в тонику. Ещё необходимо иметь большое терпение, зато для человека с плохим зрением и даже для слепого развитие гармонической памяти – прекрасный выход.

Наконец, пришло время вспомнить о существовании определённого постулата для облегчения запоминания: повторять отдельные фрагменты произведения или даже всё целиком по три раза подряд и непременно без ошибок. Этот постулат может весьма результативно использоваться как для выучивания наизусть, так и для работы над техническими проблемами и музыкантами, и актёрами. Но данный способ относится уже к третьему виду памяти – моторной, благоприобретённой, иначе говоря, к профессиональным навыкам и рефлекторным привычкам, которые образуются в результате часто повторяемых действий.

Пианисты всегда используют моторную память в своей работе как необходимую ремесленную основу. И если, говоря о памяти фотографической и гармонической, ещё было возможным не упоминать об эмоциях (хотя они там и наличествуют), то в случае памяти моторной это становится необходимым, поскольку данный вид памяти у пианистов связан с движениями пальцев, рук, ног и всего тела. Процессы идеомоторной памяти сегодня достаточно основательно изучены [4], и мы знаем, что перед совершением многих профессиональных движений возникает идея движения, которую можно и нужно корректировать (до выполнения этого движения) в поиске наилучшего результата.

Известный учёный Уильям Джеймс в своей книге «Психология» написал следующее: «Все душевные явления (независимо от их полезности) сопровождаются известного рода телесными процессами. Они вызывают едва заметные перемены в дыхании, кровообращении, общей сокращаемости мышц, деятельности желёз и сосудов, даже в тех случаях, когда они не вызывают никаких заметных движений в мышцах, заведующих произвольными движениями. Не только известные душевные состояния, как, например, волнения, но все вообще психические явления, как таковые, даже чисто мыслительные процессы и чувствава-



ния по вызываемым ими результатам суть двигатели» [3, с. 4].

Внимательно прочитав и осмыслив написанное Джеймсом, мы должны сделать вывод, что любое движение пианиста, даже самое «микроскопическое», происходит в результате возникновения какого-либо психического явления. В то время только начинали изучать эмоции, однако мы уже находим у Джеймса, «в чём заключается та “моторная идея”, которая должна предшествовать движению и обуславливать его произвольный характер. Она не есть мысль об иннервации, необходимой для того, чтобы произвести данное движение. Она есть мысленное предварение чувственных впечатлений ... которые явятся результатом данного движения» [3, с. 369]. Иначе говоря, эмоция и любое движение (физическое или мыслительное) связаны воедино всегда.

В ходе экспериментов, посвящённых «фиксации подсознательных процессов» пианистов [2, с. 127], было установлено, что в них участвуют всего три эмоции: «хочу – не хочу», «удобно – неудобно» и «нравится – не нравится». Причём пианисты замечают возникновение этих эмоций, которые автор предлагает называть «рабочими», весьма редко. Обращая на них внимание, исполнитель смог бы гораздо продуктивнее использовать своё время [8].

Четвёртый вид памяти, общий абсолютно для всех людей – образная память. Именно она выявляет «стихийность интуитивности» [7, с. 226] и внешне наиболее заметно связана с работой пианиста над своими эмоциями.

Образная память – архив наших впечатлений, ассоциаций, представлений, эмоциональных переживаний, то есть результат накоплений нашей реальной жизни и, возможно, прошлых (вспомним и о генетической памяти). Чем богаче подобный архив у творческого человека, тем свободнее он в своих идеях и фантазиях, тем интереснее и необычнее будут результаты его работы. Именно поэтому образную память музыканту-исполнителю необходимо развивать, «подбрасывая» в неё постоянно новые впечатления самого разного толка: литературные, театральные, живописные, архитектурные, исторические и другие. Иногда ему приходится делать это специально, собирая информацию для работы над определённым произведением, что совершенно не исключает применения данной информации для чего-то иного.

Попробуем представить себе, что происходит, когда пианист «откладывает» на некоторое время почти готовое произведение, чтобы оно «отлежалось». Все музыканты знают, насколько это полезно, так как погружившись в недра памяти, в её архив, произведение само, практически без труда для исполнителя, обрастает нужными «психическими

обертонами» [3, с. 137]. Если же пианист в данный период насытит свою память дополнительными материалами, картина сложится быстрее и будет ярче и естественнее, так как воспоминания станут на порядок богаче. Эмоции продолжают незаметно работать, добавляя всё новые и новые оттенки красок в уже пережитое, а придуманное оно или реальное – не столь существенно. В музыкальном исполнительстве значение развитого воображения нельзя переоценить.

Рассмотрев связь между ощущением и воображением, мы поймём, почему такое необыкновенно важное значение для воображения имеют те мельчайшие капли информации, что сохранились когда-то в нашей памяти, и те переживания, что сопутствовали им. Поймём мы, и почему: чем больше пианист интересуется окружающей его жизнью в любом её проявлении, чем сильнее переживает всё это, тем богаче его внутренние запасы, тем безудержнее его фантазия.

Память наша в широком смысле этого слова и есть мы сами. Без неё мы – не мы: «Генезис развития психики есть вместе с тем генезис развития памяти. В более узком смысле память выступает как условие хранения субъектом результатов его взаимодействия с объектом, дающее возможность воспроизводить и использовать эти результаты в последующей деятельности, преобразовывать их и объединять в системы. Иными словами, память – это совокупность психических моделей, построенных субъектом» [5, с. 197–199].

Изучение проблем профессиональной памяти пианистов, соответственно, выводит нас на взаимосвязь памяти и эмоций. Любой самый незначительный факт, любая не слишком важная мысль производят на человеческий организм определённое воздействие, вызывая ощущения и соответствующие эмоциональные реакции. Часто мы их не замечаем – они могут быть рефлекторными. Но стоит обратить особое внимание на тот факт, что ощущения от любой информации и эмоциональную их оценку субъект получает раньше того, как начнёт о них размышлять.

Архив памяти даёт нам возможность воспринимать окружающий мир, неосознанно базируясь на том, что когда-то ранее мы уже ощутили и на что эмоционально отреагировали. В человеческой памяти сохраняется любая полученная информация, и она всегда «идёт в комплекте» с сопутствовавшими ей в тот момент эмоциональными реакциями. Каждое сравнение нового ощущения с ощущением из прошлого даёт иную картину и иные переживания. После чего они тоже отправляются в архив. «Мы постоянно сравниваем ощущения, со свойствами которых наше воображение не имеет никакого непосредственного знакомства, например, страдания и наслаждения. Замечательно трудно живо воспроизводить в воображе-

нии любое из чувствований этого порядка», – отмечает Джеймс [3, с. 210].

Вышеизложенный материал помогает нам сделать вывод, что воображение всегда вторично по отношению к ощущениям. Любое ощущение вызывает у человека определённую эмоцию, после чего она сохраняется в памяти, а затем только воображение пользуется ею. Именно в таком порядке, не наоборот. Вот как выглядит формулировка закона восприятия Джеймса: «В то время, как часть объекта восприятия проникает в наше сознание через посредство органов чувств от внешнего объекта, другая часть (и она может быть наибольшей) проникает изнутри, из недр нашего сознания» [3, с. 283]. Недра нашего сознания и есть наша память. Без неё не может быть никакой умственной работы, то есть никакой аналитической и синтетической работы мозга: ни внимания, ни восприятия, ни мышления, ни обработки поступающей информации. Иначе говоря, без памяти нет и интеллекта.

Есть смысл рассмотреть детально начало процесса вспоминания. Мы обнаруживаем, что сначала всегда (возможно, неосознанно) возникает желание (эмоция «хочу») что-либо вспомнить, затем формируется волевое усилие для концентрации внимания субъекта на желаемом объекте. Иногда, впрочем, данный механизм не срабатывает, и мы долго не можем вспомнить то, что хотим, но смутный образ вспоминаемого чувствуем.

Люди давно научились представлять себе в образах то, о чём они говорят и пишут, они даже научились большинство из окружающих образов воспринимать оформленными сразу в слова. Научились они и мыслить словами, видя за ними образы. Возник пласт общественного сознания, сплетённый из слов и всевозможных образов, так как потребность высказываться о пережитом или описывать его устно либо письменно у людей очень велика. Естественно, многое потихоньку забывается, оно уходит в глубины памяти и хранится там. Когда же требуется припомнить забытое, все обычно пользуются словами, намертво спаянными с теми ушедшими образами и переживаниями по их поводу.

Джеймс писал: «Связанное со словом сознание его значения [имеется в виду осознание смысла слова. – Н. Г.] представляет положительно род чувства, благодаря которому простые звуки или зрительные образы становятся чем-то понятным; это нечто даёт вполне определённое направление ходу наших мыслей, которые затем воплощаются в слова и образы» [3, с. 204]. «Род чувства», о котором было только что сказано, – это эмоциональная наполненность переживания, возникающая от ощущения и осознания услышанного слова. Эмоциональное восприятие сказанного, услышанного, прочитанного, увиденного и даже нарисованного может многократно усиливаться выразительностью произнесённых слов, каждое из

которых всегда несёт с собой определённый, субъективно оформленный образ.

Любое самое незначительное переживание вполне способно потянуть за собой множество фантазийных построений: звуковых, цветовых, даже геометрических, плоскостных или объёмных. Одно лишь слово может всколыхнуть нескончаемые ощущения и эмоции и даже вызвать, например, яркое воспоминание об опере – в звуке, в цвете, с декорациями и костюмами...

Отдельно взятые музыкальные звуки, конечно, не обладают силой слова, как не обладают ею отдельно произнесённые или представленные в уме буквы. Но музыкальные фразы, мелодии, отдельные звуковые фрагменты уже обладают подобной силой. Более того, качество и количество возникающих под влиянием музыки образов многограннее речи или текста. Каждый новый звук в развивающейся музыкальной ткани вызывает эмоциональный всплеск, за которым из нашей бессознательной памяти, из нашего подсознания, сами собой извлекаются ассоциации и воспоминания совместно с прилегающими к ним эмоциями, будируя воображение.

Этот процесс бесконечен. Ассоциации и представления постоянно, практически ежесекундно, но в то же время, как правило, незаметно для нас самих обогащают происходящее с нами и вокруг нас. Всё это богатство скапливается в запасниках памяти и каким-то непонятным нам пока, волшебным, мистическим образом там организовывается и расцветивается. «Значение, ценность образа всецело заключается в ... полутени окружающих и сопровождающих его элементов мысли, или, лучше сказать, эта полутень составляет с данным образом одно целое, – она плоть от плоти его и кость от кости его; оставляя, правда, сам образ тем же, чем он был прежде, она сообщает ему новое значение и свежую окраску. Назовём сознание этих отношений, сопровождающее в виде деталей данный образ, “психическими обертонами”» [3, с. 137]. Вновь упомянутые «психические обертоны» принадлежат каждой человеческой индивидуальности, которой и придают неповторимый, только ей присущий естественный колорит.

Поиск естественного состояния, постижение смысла и цели нашего существования, познание всего происходящего целиком – сложная задача. Явление «память» тому доказательство. И наше изыскание, посвящённое взаимосвязи памяти и эмоций, мы хотели бы украсить одной из идей древнекитайского учения: достижение наивысшего духовного блаженства может состояться только при условии обретения человечеством бессмертной коллективной памяти, способной хранить и передавать практически ничем не ограниченный объём знаний. И добавим к этому ещё то, в чём древние китайцы уже были уверены: «Чувствования, ещё не открывшиеся, суть природа,



и это их состояние есть *середина* [курсив автора. – Н. Г.], – великая основа в поднебесной. Сообразность открывшихся чувствований с серединой есть согласие, всеобщий закон в поднебесной» [1, с. 344], поскольку «небо, давая жизнь людям, дало им и страсти». Так прописано в третьей части древнего китайского трактата «Шу-цзин» [там же, с. 181].

Творческий человек просто обязан быть способным эмоционально переживать собственные фантазии даже более ярко, чем происходящее в реальности. Его воображение, как правило, должно уметь рисовать различные картины куда быстрее, чем в обычном времени, когда каждое последующее ощущение вызывает в ответ соответствующую эмоцию.

«Фантазия или воображение суть названия, данные способности воспроизводить копии однажды пережитых впечатлений. Воображение называется “репродуктивным”, когда эти копии буквальны, и “продуктивным” (или “конструктивным”), когда элементы различных первоначальных впечатлений сочетаются вместе и образуют новое целое», – читаем у Джеймса [3, с. 258].

Проще говоря, репродуктивные образы – это наши воспоминания, а в случае разгула фантазии «мы имеем дело с продуктами воображения в собственном смысле слова» [там же]. Сами же продукты воображения имеют право быть абсолютно любимыми, совершенно непредсказуемыми.

Для творческой личности толиком к формированию мечтаемого образа могут стать и звуки, и танцевальные движения, и краски на холсте. Уровень эмоциональности восприятия определённых образов впоследствии оказывает влияние на уровень их яркости при воспроизведении. Кроме того, чем сильнее процесс восприятия насыщен эмоциями, чем выше «степень эмоционального накала» [6, с. 89], тем лучше он запоминается и тем быстрее вспоминается.

Образная память работает всегда со сложными эмоциями, с чувствами, состояниями, переживаниями, настроениями, тогда как простейшие эмоции, навсегда остающиеся связанными с моторной памятью, нужны для овладения технической частью. Однако их оценочные пары «хочу – не хочу» и «нравится – не нравится» продуктивно работают и с образами. Только от индивидуальности пианиста, от силы его эмоций зависит, будет ли его внешний облик помогать ему в создании того музыкального образа, который задуман, прочувствован и должен быть представлен на сцене.

Скрипач эмоционально тянет смычок при уже угасшем звуке, и этот несуществующий в реальности звук слышен наблюдающей и заворожённо слушающей публике. Пианист тоже может создать подобный эффект, используя силу концептуально соединённых между собой эмоций, памяти и воображения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всё о Китае: в 2 т. / сост. Г. И. Царёва. М.: Изд-во В. П. Царёва, 2003. Т. 1. 568 с. (Цивилизации).
2. Демченко А. И. Музыкальная космогония // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 125–133.
3. Джеймс У. Психология. СПб.: Изд-во К. Л. Риккера, 1911. 446 с.
4. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. 2-е изд. СПб.: Питер, 2011. 783 с.
5. Пономарёв Я. А. Психика и интуиция. М.: Политиздат, 1967. 256 с.

6. Урванцева О. А. Типология исполнительских моделей в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 88–93.
7. Шапошников И. А. Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 225–229.
8. Herwig A., Waszak F. Intention and Attention in Ideomotor Learning // The Quarterly Journal of Experimental Psychology. 2009. 62 (2), pp. 219–227.

REFERENCES

1. *Vsyo o Kitae: v 2 t.* [Everything about China. In 2 Volumes]. Vol. 1. Edited by G. I. Tsaryova. Moscow: V. P. Tsaryov Press, 2003. 568 p. (Civilizations).
2. Demchenko A. I. *Muzykal'naya kosmogoniya* [Musical Cosmogony]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 125–133.
3. Dzhejms U. *Psikhologiya* [James W. Psychology]. St. Petersburg: Ricker Press, 1911. 446 p.

4. Il'yin E. P. *Emotsii i chuvstva* [Emotions and Feelings]. Second Edition. St. Petersburg: Piter, 2011. 783 p.
5. Ponomarev Ya. A. *Psikhika i intuitsiya* [Psyche and Intuition]. Moscow: Politizdat Press, 1967. –256 p.
6. Urvantseva O. A. *Tipologiya ispolnitel'skikh modeley v dukhovno-kontsertnoy muzyke russkikh kompozitorov XIX–XXI vekov* [Typology of Performance Models in Sacred Concert Music by Russian Composers of the 19th – 21st Centuries].



Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 88–93.

7. Shaposhnikov I. A. Poemnost' v romanticheskoy muzyke (sinergeticheskiy aspekt) [The "Poem" Quality in Romantic Music (the Synergetic Aspect)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 1 (12), pp. 225–229.

8. Herwig A., Waszak F. Intention and Attention in Ideomotor Learning. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 2009, 62 (2), pp. 219–227.

Эссе о памяти и эмоциях пианиста

Статья посвящена вопросам развития фортепианного исполнительства с привлечением достижений психологии. Для исследования эмоциональной памяти (памяти чувств), связи её с человеческими ощущениями и эмоциональной реакцией на них автор обращается к работам известных учёных прошлого и настоящего. Рассмотрение различных видов памяти, в том числе рефлексорных, позволило обрисовать целостную картину их концептуального взаимодействия с ощущениями, эмоциями, воображением, а также их влияния на

профессиональную деятельность пианиста. Неразрывность и взаимопроникновение памяти и эмоций человека внешне малозаметны, но в то же время они чрезвычайно важны для музыкантов-исполнителей. Поэтому музыкант-пианист, управляющий собственными эмоциональными процессами, сопровождающими его профессиональную деятельность, сумеет добиться больших успехов.

Ключевые слова: пианизм, память музыканта-исполнителя, идеомоторика, эмоция, воображение

An Essay on a Pianist's Memory and Emotions

The article is devoted to the questions of development of piano performance with the incorporation of the achievements of psychology. To carry out his research of emotional memory (the memory of feelings), its connection to human sensations and the emotional reaction to them, the author turns to works by famous scholars of the past and present. Examination of various types of memory, including the reflexive kinds, made it possible to sketch an integral picture of their conceptual interaction with sensations, emotions and imagination, as well as their impact

on the professional activities of a pianist. The indissolubility and interpenetration of human memory and emotions are not very noticeable outwardly, but at the same time they are highly important for performing musicians. For this reason, a pianist who is in control of the emotional processes accompanying his or her professional activities will be able to achieve great success.

Keywords: piano technique, memory of performing musician, ideo-motorics, emotions, imagination

Гаврилова Наталия Сергеевна

доцент факультета мировой музыкальной культуры
Государственной классической академии
им. Маймонида,
солистка Московской государственной филармонии
E-mail: 3558523@gmail.com
Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Natalia S. Gavrilova

Associate Professor at the Department of World Musical
Culture of the Maimonides State Classical Academy,
Performer at the Moscow State Philharmonic Society
E-mail: 3558523@gmail.com
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow

