

личностных особенностей, способствующих ее достижению.

Экспертная оценка социальной успешности и ее личностных оснований осуществляется на основе схемы оценки достижений ученика. Каждый ученик имеет экспертный лист оценки социальной успешности. К его заполнению привлекаются классный руководитель, педагог-психолог, учащийся и его родители. Мнения множества экспертов позволяют учесть все сферы проявления социальной успешности. Участие самого ученика способствует активизации его внутренних

ресурсов для достижения социальной успешности.

Итоговая оценка производится на основании общего количества баллов. Результативность определяется на основе отслеживания динамики показателей социальной успешности каждого ученика, учеников каждого класса и в целом – по школе. Таким образом, предложенная система диагностических показателей и средств позволяет надежно определять пути психолого-педагогической работы по формированию социальной успешности у школьников.

УДК 159.947

А.В. ФИЛИПОВ

Педагогический институт Саратовского государственного университета,
кафедра теории, истории и педагогики искусства
E-mail: lavr-f@mail.ru

Проблема процессуального подхода к вокальной деятельности

В статье дан психологический анализ вокальной деятельности с точки зрения функционально-деятельностного подхода.

Ключевые слова: деятельность, психология искусства, вокальная деятельность, структура деятельности.

A.V. PHILIPPOV

The Problem of the Remedial Approach to Vocal Activity

There is the psychological analysis of vocal activity from the point of view of functional-active approach in the article.

Key words: activity, art psychology, vocal activity, activity structure.

Понятие деятельности все более и более становится органичным в методике музыкального обучения, музыкальном искусстве и занимает в последнее время все больше места в научной литературе и научных дискуссиях. Предмет обсуждения начал складываться по мере того как деятельностный подход, характеризующий вначале материально-производственную сферу, все более внедрялся в когнитивные разделы психологии. С одной стороны, деятельностный подход объявлялся основой познания личности, с другой стороны, высказывались мнения, что поиск знаний на основах принципов деятельности существенно сдерживает развитие психологии. Долгое время категория деятельности игнорировалась и музыковедением. Тем не менее осознание музыки

как специфического мышления, имеющего в своей основе не язык, а интонацию, и развитие представлений о мышлении, творчестве как элементах деятельности все более сближают искусство и науку.

По нашему мнению, окончательно примирить деятельностный подход с психологией искусства можно лишь уяснив его в свете процессуального аспекта. Как известно, временные характеристики, а именно таким является процесс, наиболее трудны для осознания и усвоения. Процесс является некой душой, частицей вечности, оживляющий и объединяющий аналитические компоненты, в нашем случае, – деятельности (цель, мотив, операции и т.д.) в единое целое. Интуитивный по своей природе, он практически не поддается прямому управлению. Однако

с помощью рефлексии возможно частичное его регулирование. При всей сложности данного понятия можно выделить некоторые его характеристики. К ним относятся:

- функциональная направленность, единство функции и развития;
- линейная и пространственная связность;
- квантование и трансцендентность;
- беспрерывность как неразрывная связь конечных элементов;
- самодостаточность (рождение цели и мотивов, их корректировка в процессе деятельности);
- векторность, или силовая направленность;
- гибкость, изменчивость, непредсказуемость;
- единство и противоположность субъективной конечной отдаленности человеческого «я» от мира и бесконечной вселенной;
- неразрывность сознательного и бессознательного;
- невозможность формирования навыков, актуализации и развития мотивов, проявления способностей вне рамок процесса;
- инерционность.

Как известно, гортань не предназначена природой специально для голосообразования. Последнее, по мнению Р. Юссона, является продуктом высшей нервной деятельности мозга, глубокой его организации и последующим «функциональным приспособлением, добавленным, навязанным более или менее быстро анатомии и морфологии» [1, с. 214].

Проблема возможности функционального изменения деятельности какого-то органа без изменения его строения в общем виде и вне связи с вокальной функцией рассматривалась многими психологами, в том числе и С.Л. Рубинштейном. Он сделал вывод, что при переходе к высшим ступеням развития возрастает относительная независимость функции от строения, появляется возможность полного изменения деятельности органа без изменения его строения. Важной составляющей выводов Рубинштейна является утверждение, что «в окончательной своей форме орган является продуктом не самого по себе функционального созревания, а функционального развития: он функционирует, развиваясь, и развивается, функционируя» [2, с. 111]. Единство функции и развития – важная особенность формирования голосового аппарата, особенно если оно происхо-

дит на ранней стадии развития организма. В то же время есть ряд физиологических ограничений, связанных со сложностью певческой функции и ее зависимостью от развития нервной и мышечной систем, – после периода полового созревания приходится практически заново устанавливать координационные связи между внутренним вокально-музыкальным мышлением и возможностью его внешнего воплощения. Несмотря на значительную пластичность голосообразующей системы, барьер полового созревания преодолевает далеко не каждый индивидум, до этого имеющий профессиональные голосовые навыки. Несколько веков назад проблема преемственности голосового развития, его постепенности решалась таким кардинальным методом как кастрация. В наше время эстетика вокального искусства не позволяет опускаться до подобных крайних действий. Тем не менее голос и как элемент движения истории, и как фактор формирования мышления личности – это не просто раскрытие и развитие в процессе деятельности задатков, данных от природы, но один из самых ярких примеров, обладающий такими диалектическими и процессуальными характеристиками, как «скачок», «превращение в противоположность», «уничтожение старого и возникновение нового» и т.п.

Связность – существенная особенность процессов, по крайней мере, музыкального рода. Представление о ней целиком опирается на характер музыкального мышления, возникающего во время восприятия и исполнения вокальной музыки. Если реальное мышление представляет собой аналитическую цепочку связей причины и следствия, то музыкальное мышление несколько сложнее. Ощущение связности (мелодии) возникает лишь тогда, когда каждый момент музыкальной мысли мы соотносим со всеми другими ее моментами – и как отдельными, и как элементами единого целого. Проживая мелодию, мы через чувство тоники одновременно ощущаем ее начало и конец, предчувствуем ее изломы, динамику, кульминацию. Конечно, вхождение в музыкальное мышление практически всегда основано на некоторой репродуктивности. Прослушивание прослушанного и исполнение исполненного способствует эффективному присвоению чужого эмоционального опыта, его проживанию. Некоторые музыковеды называют эти музыкальные ощущения, развернутые во времени, путем.

Таким образом, музыкальный путь – это процесс восприятия или исполнения музыкального материала, развернутый во времени с одновременным ощущением этого материала как единого целого.

Более сложный этап целостности музыкальных ощущений – это чувство музыкального пространства. Это ощущение, наряду с основным путем, мелодией, множества виртуальных составляющих, имеющих те же параметры начала и конца, те же гармонические повороты и динамические спады и подъемы. По-видимому, осознание чувства музыкального пространства привело к созданию гармонии как музыкальной дисциплины.

Следующая ступень – это ощущение структуры музыкального пространства как единого целого, как говорят физики, его кривизны, т.е. всех возможных мелодических и гармонических построений, ограниченных ладовой основой. Лад, или принятые интонационные соотношения, – это некая фундаментальная категория, определяющая не только эмоциональные состояния (Апулей), но и национальные и даже цивилизационные особенности музыкального мышления (они различны в Китае, Индии, Европе).

Общефилософское понятие единства непрерывного и прерывного также характеризует процесс пения. С одной стороны, с точки зрения теории деятельности, пение как искусство передает средствами певческого голоса идейно-образное содержание музыкальных произведений и обладает прерывными характеристиками, так как результатом, или продуктом пения является качественное исполнение вокального произведения. Продукт любого процесса прерывен. С другой стороны, само пение как способ интонационного мышления может существовать только в виде непрерывного процесса. Как язык не может существовать без постоянного общения между его носителями, так и пение возможно только при постоянном эмоциональном общении певца и исполнителя, передаче навыков певческого процесса от учителя ученику. Используя определения процесса, данные А.В. Брушлинским, можно охарактеризовать пение как процесс, который «всегда непрерывный, живой, предельно пластичный и гибкий, никогда изначально полностью не заданный, а потому формирующийся и развивающийся, порождающий те или иные продукты в ходе взаимодействия человека с миром» [3, с. 132]. Через интонацию певец

вживается в эмоциональный опыт предыдущих поколений, выраженный в вокальных произведениях, постоянно воспроизводя и обновляя его не только в себе самом, но и в окружающей его аудитории.

Важным в понимании формирования вокального мышления как процесса является соотношение цели, мотива, результата. Как правило, пение связано с удовлетворением внутренних потребностей эстетического, познавательного, художественно-творческого свойства, которые зачастую не сопровождаются четким осознанием цели и побудительных мотивов. Цель не ясна сразу, а нащупывается, изменяется, уточняется в процессе. Кроме того, сам «эмоциональный вывод», инсайд, озарение можно ощутить только в процессе исполнения или восприятия, а попытка его аналитического осознания вне рамок процесса творческого состояния заранее обречена на неудачу. Иначе говоря, в музыкальной деятельности целью может выступать сама музыкальная деятельность, т.е. цель как идеальный, неуловимый образ желаемого результата уступает место удовлетворению неосознанных потребностей в эмоциональной разрядке, эмоциональном общении, любви к данной деятельности, получении удовольствия от самого процесса пения. Проблема самодостаточности музыкальной деятельности, в том числе и певческой, имеет, скорее всего, психофизиологическую основу и в достаточной мере не изучена. Тем не менее утверждение, что потребности и мотивы являются побудительной причиной, «спусковым крючком» начального периода музыкальной деятельности, не вызывает сомнения. Цель в виде направления движения (процесса) к идеальному образу, который в вокальной педагогике называется вокально-техническим эталоном, является желаемым результатом вокальной деятельности. Таким образом, результат – это динамичное образование, изменяющееся и уточняющееся в процессе пения. Можно сделать вывод, что все компоненты вокальной деятельности, так же как и результат, возможны и существуют только во взаимном переплетении и дополнении, постоянно перетекая друг в друга и структурируя друг друга.

Кроме этого, существуют некоторые характеристики, говорить о которых невозможно вне контекста процесса. Как всякая личность, образующая при рождении свой

космос, как всякое движение, одновременно проявляющее и формирующее законы окружающего мира, певческий процесс образует некое пространство со своими силовыми характеристиками, ощутить которые можно только в самом пении. С одной стороны, это инерционные силы естественного характера, возникающие вследствие колебательной работы связок и требующие особых навыков управления, силы противодействия и сопротивления резонансного характера, без учета которых невозможно эффективное звукоизвлечение. С другой стороны, возникают силы, направляющие творческое, эмоциональное и духовное движение.

Очень трудно понять и ощутить процессуальный характер вокальной технологии. Любая технологическая операция, будь то работа над высокой позицией, опорой дыхания или звука, интонирование, управление вибрато и т.д., не может быть одномоментной и окончательной, а создается и контролируется в каждый отрезок времени звучания голоса, при этом сам процесс пения никак не сводится к сумме нужных операций, а является неделимым и непрерывным. Здесь уместно выражение Л. Кэрролла из «Алисы в Зазеркалье»: «...чтобы только остаться на том же месте, приходится бежать со всех ног! Если же хочешь попасть в другое место, тогда нужно бежать, по меньшей мере, вдвое быстрее!»

Ощущение, что надо постоянно стремиться, развиваться без остановки, застоя и «зажима», характерно также для творческих и духовных процессов, возникающих в пении. Как мы уже подчеркивали, эти ощущения, как правило, имеют некую векторную и силовую направленность. Если направленность физических процессов в пении имеет материальную основу в виде сил, возникающих при движении и ускорении, то направленность эмоциональных, креативных, ценностных певческих процессов обусловлена замыслом автора, его подсознательным ощущением эмоционального вектора, связанного с историей культуры, собственным пониманием вечных истин в виде смысла жизни, предназначения и существования человека, судьбы и т.д. Движение имеет трансцендентальный характер и связано со стремлением к абсолютному знанию. Следует подчеркнуть, что для живых векторных процессов важнее всего не достижение результата, идеала, ибо в абсолют он недостижим, а ощущение сил, ведущих к нему, и движение в нужную сто-

рону. Для пения это важнее всего, поскольку живой процесс – это основа коммуникативности, проявления любви как певца к пению, так и слушателя к певцу.

Тем не менее эмоциональный «момент направленности» (выражение С.Л. Рубинштейна) и некоторая инерционность движения при всей их динамической силе не мешают гибкости художественного процесса. Сама доминанта возникает в результате постоянных эмоциональных отступлений, наплывов, новых откровений, не проявившихся, но ощущаемых чувств, коллажей, предпочтений и симпатий. В этом смысле и можно говорить о единстве направленности процесса и творческой свободе исполнителя.

Наличие сознания у человека разрушает абсолютную симметрию мира. Оппозиция личности и бытия позволяет познать мир, выделить и соединить воедино его существенные стороны, оценить и прочувствовать их важность для себя. Рождаясь и развиваясь вместе с человеком, бытие, по выражению С.Л. Рубинштейна, бесконечно только через отношение ко всему «порожденному предшествующим развитием человечества». Оно бесконечно только через конечное бытие других людей. Таким образом, общение, в том числе и эмоциональное, – важный элемент постижения и строительства мира. С.Л. Рубинштейн называет подобное бытие наличным. Именно через него «жизнь человека вступает во взаимодействие с жизнью человечества, воплощенной в продуктах деятельности человечества, народа, общества». Каждую минуту жизни наше «я» соотносит себя с другими людьми. В вокальном общении это соотношение приобретает наиболее глубокие и эмоционально выразительные формы. Процесс пения через пространство произведения создает невидимую связь между наличным бытием певца и бытием слушателей и, попирая одиночество и смерть, устремляет их к неким вечным и непреходящим ценностям.

Соотношение сознательного и бессознательного – один из интереснейших моментов пения как процесса. О сознательном – технологии и управлении – и бессознательном – чувстве – и их переплетении не имеет смысла говорить вне рамок процесса.

Трудность уложения эмоций в прокрустово ложе сознания также связана с тем, что понятие интеллекта тяготеет больше к единичному и анализу, а эмоции, скорее, к вечному и бесконечному. Их взаимодействие и

гармонизация возможны только в движении. Именно это перетекание эмоционального и рационального друг в друга можно назвать художественным видением мира, художественным мышлением. Великий русский певец Ф.И. Шаляпин называл это двойственное проявление художественного мышления «маска и душа», что можно расшифровать как глубокое певческое переживание заданной художественной темы при одновременном знании механизма создания эмоции с помощью качеств голоса и их воздействия на окружающих.

В заключение следует добавить, что проблемы вокального исполнительства, связанные с отсутствием индивидуальности, также решаются в рамках понимания пения как процесса. Вокальная педагогика за много лет

наработала ряд технологических приемов и принципов по воспитанию голоса, которые достаточно универсальны и едины во многих авторских и национальных вокальных школах. В этой связи мы все больше видим певцов высокотехнологичных и профессиональных, но, как правило, похожих друг на друга.

Отсутствие индивидуальности, по нашему мнению, связано с отсутствием понимания музыки как эмоционально-образного процесса, в котором технология – это всего лишь «глина», из которой, уподобляясь богу, мы должны сотворить нечто. Процесс этого творения через эмоциональную сущность слова и интонационную музыки «в душе у каждого из нас» и представляет собой рождение на наших глазах художественной индивидуальности.

Библиографический список

1. Юссон Р. Певческий голос. М., 1974.
2. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1976.
3. Брушлинский А.В. Деятельность субъекта и психическая деятельность // Деятельность: теория, методология, проблемы. М., 1990.