

Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики

Питання про психологічні засади художньо-творчої діяльності, і особливо музичної, є тією сферою сучасного мистецтвознавства, яка активно формує нові науково-методологічні принципи, базуючись на міждисциплінарних зв'язках і "перехрещеннях". Психологія музичної діяльності складає найважливіший шар музикознавчої проблематики, який має досить несистемний характер, навіть враховуючи численні дані музичної психології. Феномен психологічної установки в музичній діяльності утворює широке проблемне коло, питання якого стикаються з такими фундаментальними явищами музичного мистецтва як стиль, жанр, авторський метод та ін.

Тому *актуальність* даної теми визначена потребою сучасного музикознавства поглибити дослідницький погляд на проблему психологічних засад музичної творчості, і ця позиція відповідає принципам культурологічного "розширення" музичної науки сьогодення. Звернення до оригінальної теорії установки, яка була розроблена грузинським психологом Д.Н.Узнадзе, дозволяє співвіднести глибинні механізми людської психіки з природою музично-творчого процесу.

Об'єктом дослідження виступають традиційні різновиди музично-творчої діяльності, апробовані науковими розробками музичної психології – авторська композиторська творчість, виконавська практика, музичне сприйняття.

Предметом вивчення є властивості і функції психологічної установки та їх роль у формуванні позначених видів музично-творчої діяльності.

Мета дослідження – виявлення сфери функціонування механізму психологічної установки в традиційних видах музично-творчої діяльності.

Конкретними завданнями статті виступають: 1) узагальнення та систематизація знань про феномен психологічної установки, які були накопичені в результаті наукових розробок у галузі спеціальної та музичної психології;

2) з'ясування співвідношення функціональних якостей психологічної установки та індивідуально-психологічних принципів музично-творчої діяльності.

Методологічною основою даної роботи виступають естетико-культурологічний, історико-стильовий та жанрово-стилістичний музикознавчий методи, а також методичні принципи системного та компаративного підходів.

Наукова новизна дослідження полягає у зверненні до маловивченої проблеми механізму утворення процесу музично-творчої діяльності в аспекті конкретних психологічних закономірностей (установки). Вперше розглядаються з позицій психологічної установки питання специфіки музичного стилю і жанру, авторського композиторського стилю і методу.

Практичне значення роботи обумовлене можливістю використання її положень в курсах музичної психології, теорії та історії культури, історії музики.

Різноманітні питання, пов'язані з психологією музичної діяльності, розроблені у багатьох працях Г.Гемгольца, К.Штумпфа, К.Сішора, Е.Курта, Г.Рімана, О.Веллека, Б.Асаф'єва, Б.Тєплова, Л.Виготського, Є.Назайкінського, В.Медушевського, Н.Вєтлугіної, І.Земцовського та ін. На розвиток вітчизняної музичної психології, як відомо, мали великий вплив наукові розробки теорії сприйняття та відчуття, дослідження структури діяльності, пам'яті, творчого уявлення. Проте, таємниця творчого музичного процесу залишається нерозгаданою і сьогодні, тому дослідницька думка активно намагається охопити механізми функціонування цієї сфери людської діяльності. На наш погляд, допоміжною ланкою в цьому процесі може стати теорія психологічної

установки Д. Узнадзе, яка надає музикознавцю можливість “прояснення” деяких принципів музичної діяльності.

Теорія установки Д. Узнадзе спочатку розвивалася як теорія, що давала пояснення явищам сприйняття, які віддзеркалюють дійсність і поведінки живої істоти, але далі все більше з'ясовувалось, що факти і закономірності, які розглядалися нею, за своєю природою загальнопсихологічні. Тому теорія установки стала претендувати на роль загальнопсихологічної концепції. Являючи собою віддзеркалення суб'єктивного (внутрішнього), об'єктивного (зовнішнього), а також цілісного станів суб'єкта, установка виступає як опосередкована ланка між цими останніми і трансуб'єктною реальністю. Отже, установка ”як модифікація цілісного індивіда, визначувана суб'єктивним (внутрішнім – актуальна потреба, минулий досвід, в його широкому розумінні, особливості даного індивіда) і об'єктивним (зовнішнім – конкретна ситуація) чинниками, відображає не тільки теперешнє і минуле, але і майбутнє” [6, с. 37].

Дослідники розглядають установку як системоутворюючий чинник. Особливість людини, як складної живої системи, змушує її бути в постійному специфічному двосторонньому зв'язку з зовнішнім середовищем. При цьому функціонування цієї системи залежить як від зовнішнього середовища, так і від внутрішніх детермінант, відмінних особливостей і змін в них. Поняття “установка” слід розглядати не як взагалі ставлення, позицію до якого-небудь предмету, явища, людини, а як диспозицію – готовність до певної поведінки в конкретній ситуації. Це поняття виражає конкретний зв'язок між внутрішнім і зовнішнім.

Концепція особистості Д. Узнадзе будується на понятті “установки”, яку він вважав головним психологічним утворенням. Установка вважається основним регулятивним механізмом поведінки людини, визначаючи його спрямованість і виборчу активність. Проте суть особи не зводиться до функціонування установки, а визначається наявністю таких основоположних проявів, як свідомість і здібність до об'єктивування. Характерною особливістю особи є здійснення далекої мотивації, здійснення дій і вчинків, мета яких в

задоволенні потреб, призначених для майбутнього життя. Вищі потреби – інтелектуальні, моральні і естетичні – відповідають Я-концепції людини.

Поведінка людини може протікати на двох рівнях – як імпульсна і регульована свідомістю. У першому випадку спрямованість поведінки визначається установкою, що виникає при взаємодії потреб людини і ситуації, в якій вони актуалізуються. На більш високому рівні поведінки людина не підкоряється імпульсу, а знаходить такий вид поведінки, за який може узяти на себе відповідальність. Це відбувається завдяки механізму об'єктивування, який “працює” наступним чином: людина протиставляє себе зовнішньому середовищу, починає усвідомлювати дійсність такою, яка вона є, і об'єктивувати свою поведінку.

Залежно від здатності людини до об'єктивування Д. Узнадзе описує три типи особистості: 1) динамічний – особистість, що має розвинену здібність до об'єктивування і володіє готовністю легко перемикатися у напрямі цілей, що об'єктивувалися; 2) статичний – особистість, що проявляє гіпероб'єктивування, яке полягає в постійній затримці імпульсів своїх установок і виборі доцільних видів діяльності лише на основі вольових зусиль; 3) варіабельний – особистість, що володіє достатньою легкістю об'єктивування, але не має достатніх вольових здібностей для її реалізації [10].

Дану позицію Д. Узнадзе слід визначити як парадигму діалектичної єдності внутрішнього і зовнішнього, суб'єктивного і об'єктивного, психічного і фізіологічного. На нашу думку, віднесення установки до сфери психічного призводить до деяких методологічних труднощів: постулат безпосередності традиційної психології не долається.

Деякі дослідники визначають установку як “досвідоме”. “Установка – це попереднє досвідоме віддзеркалення об'єкту в стані суб'єкта як єдиного цілого, що здійснене на основі взаємозв'язку живої істоти – носія всіх своїх психічних і біологічних можливостей, всього вже закріпленого у нього досвіду, і тих об'єктивних умов, у яких він має потребу для реалізації потреб, що є у нього в даний момент. Установка є цілісним суб'єктивним станом, в якому весь суб'єкт в

цілому, всі його психічні і фізичні сили і можливості настроєні і мобілізовані відповідно тим конкретним об'єктивним умовам, які і визначають виникнення і становлення цього стану”[11, с.218].

Установка не є суб'єктивним станом на зразок, скажімо, емоційного стану, а, як зазначає Д. Узнадзе, “не суб'єктивним”, а “суб'єктивним” станом, і саме як така не може усвідомлюватися. І якщо вважати вірним положення Узнадзе про те, що “в активні відносини з дійсністю вступає сам суб'єкт, але не окремі акти його психічної діяльності”, то повинне бути прийнятим й положення про те, що результат цих взаємин має такий зміст і об'єм всього свого досвіду, який характеризується відповідними йому потребами, і може бути наявним лише у вигляді цілісного стану суб'єкта, який сам по собі не може стати змістом свідомості. Воно визначає останнє, але саме, як таке, ні в якій стадії не може бути ним [11].

У будь-який час у психіку діючого об'єкту проникає з навколишнього середовища і переживається ним з достатньою яскравістю лише те, що має місце в руслі його актуальної установки. Інакше кажучи, змістом свідомості може стати лише відбитий вже в установці об'єкт. Саме в цьому сенсі вона і визначає конкретну активність свідомості. І якщо ми і говоримо про усвідомлення у випадках установки, то маємо на увазі не усвідомлення самої установки як цілісного суб'єктивного стану, співзвучного даним конкретним умовам, як психологічного механізму активності психіки, а як переживання в свідомості відбитого в установці об'єкту. Стати безпосередньою даністю свідомості може не сама установка, а відбиті в ній об'єктивні відносини.

Глибинні механізми функціонування багатьох психологічних проявів тісно пов'язані з концепцією установки. Так, поняття «свій-чужий» спираються на внутрішню норму, що підсвідомо сформувалася у людини. Від цієї норми йде звичайно неусвідомлюваний відлік спостережуваного «відхилення» — тобто оцінка ситуації, як нормальної або девіантної (неадекватної, патологічної, ворожої). З цих позицій прояснюються психологічні мотиви таких явищ в історії

європейської музичної культури Нового часу, як національні композиторські школи, національні “інтерпретації” музичних жанрів і стилів та ін.

Феномен установки пояснюється як “рухомість” внутрішнього еталону, яка забезпечує здатність людини адаптуватися до соціальних і психологічних умов середовища, що змінюються (згадаємо яскраві феномени творчих фігур К.В.Глюка, Г. Малера, С. Рахманінова, І. Стравінського, які в “іншому”, “чужому” зовнішньому оточенні своєю творчістю репрезентували “свою” національну художню установку).

Фіксація нераціональних моментів творчого акту як би сама собою знімає питання про виявлення яких-небудь формул і алгоритмів в художній творчості. Дійсно, за своїм визначенням творчість - це створення того, що ще не існувало. У цьому сенсі будь-який творчий акт не може бути виміреним критеріями, що склалися в культурі до нього, будь-яка творча дія знаходиться в опозиції до нормативності, протистоїть адаптованим формам діяльності. Постає питання: звідки ж приходить творчий імпульс, що розбиває колишні правила, коди, прийоми, що народжує нове художнє осяяння? Творчий акт ніколи цілком не детермінований ззовні. Разом з тим він не може бути повністю зведений тільки до реалізації “відчуття форми”, що живе в душі художника. А ні об'єктивні, а ні суб'єктивні передумови, самі по собі, не можуть служити поясненням творчої продуктивності.

Явно чи неявно, але всі форми творчої активності художника-музиканта зрештою підпорядковані цілям одного типу - створенню музичного твору, передбаченням можливих дій, які покликані привести до цього результату. Мотивація діяльності композитора виступає як складна динамічна система, що самопідкріплюється. Весь комплекс авторського сприйняття, мислення, поведінки стимулюється цілями творчості як вищими в ієрархії спонукальних мотивів його особистості. Досягненню цієї мети сприяють, з одного боку, спрямована (усвідомлена) діяльність автора, в яку включені його вольові зусилля, раціональна оцінка визначених цілей - твір якого жанру він прагне

створити, якого обсягу, в який термін, відчуття внутрішньої відповідальності за результати тощо.

З іншого боку, чи не більшого значення в підготовці і здійсненні творчого акту у художника набуває так звана мимовільна активність. Вона відзначена безперервним художнім фантазуванням, це свого роду внутрішня лабораторія, в якій накопичуються, напливають один на одного, проростають приховані переживання та їх художні форми. Цей прихований від очей, багато в чому хаотичний і мимовільний процес разом з тим не може бути оцінений як недоцільний, який випадає з сфери мотивації творчості. Спонтанній активності художника завжди властива визначена інтенція. Відомий німецький психолог Х. Хекхаузен тлумачить інтенцію як свого роду намір, вписаний в природу самого творця, що несе на собі відбиток особливої забарвленості його таланту [12].

Мотиви творчості, які так або інакше провокують дію інтенції художника, можуть спостерігатися. В цьому випадку вони підлягаються описанню через такі поняття як “потреба”, “спонука”, “схильність”, “ваблення”, “прагнення” та ін. Звідси творчий процес виявляється мотивованим навіть в тих випадках, коли не супроводжується свідомим наміром художника. Вже всередині творчої інтенції живе щось, що дозволяє вибирати між різними варіантами художнього перетворення, не апелюючи до свідомості, щось, що запускає творчу дію, спрямовує, регулює і доводить її до кінця.

Іntenція будь-якого художника виявляє себе як внутрішня схильність його до якихось тем, способів художньої виразності, до характерних мовних і композиційних прийомів. У цьому сенсі інтенція виступає свого роду регулятором, що орієнтує різних композиторів на розробку відповідних їх даруванню тем і жанрів. Образний лад кожного видатного майстра відрізняється при цьому деякою проблемно-тематичною єдністю, виборчою орієнтованістю свідомості на близькі йому сторони навколишнього світу (яскравим прикладом виявляється німецька професійна музична традиція, яка протягом не одного століття “постачала” європейській культурі музичну

“глобалістику” у вигляді творів І.С.Баха, Л.Бетховена, Р.Вагнера, К.Штокхаузена та ін.). Отже, інтенція як особлива спрямованість свідомості на предмет дозволяє бачити, що в художнику живе якась передзаданість, художник відчуває себе в атмосфері даного твору ще до його створення.

Крихке балансування між інтенцією власної свідомості і тією мірою, яку диктує природа самого предмету - механізм, що пояснює взаємодію усередині художника в кожен окремий момент як свідомих зусиль, так і мимовільної активності. Інтенція, або установка як творче веління, що існує напередодні твору, завжди виявляється багатшим, ніж окремий конкретний результат - витвір музичного мистецтва. У цьому сенсі композитор знає здійснення, але не знає здійсненого. Таким чином процес музичної творчості виявляє подвійну орієнтацію: відбір тем і способів їх перетворення з боку автора і, одночасно, - “відбір” авторів з боку самих фактів і тем. Установка творчої свідомості художника дозволяє йому дивитися на себе як на своєрідний словник, в якому вже приготовані головні теми, які підказують способи їх перетворення.

До цього дня в психології по-різному використовують поняття “мотив” і “мотивація” стосовно художньої діяльності. У мистецтві термін “мотивація” часто використовується як синонім художньої достовірності, виправданості логіки поведінки художнього персонажа. Як відомо, психологія виводить мотивацію, або ж установку, як з властивостей самої людини, так і з вимог ситуації. Чи звертає художник таку ж велику увагу на ситуацію, в якій знаходиться, як і на свої внутрішні спонуки? Численні приклади дозволяють в цьому засумніватися.

Внутрішня потреба творчості, художнє чуття виявляються набагато сильнішими зовнішніх чинників, що впливають на художника. Психічна організація художника влаштована так, що його психічний апарат повинен раніше впоратися не з зовнішніми, а з внутрішніми імпульсами (установками), від яких не можна відхилитися. Імператив диктує не стільки ситуація, скільки “океанічне відчуття” самого майстра, яке проситься назовні, яке не можна утримати в собі. Ще Е.Кант відзначив, що природа генія сама диктує мистецтву

правила. Геній мислить власну діяльність як вільну і органічну, що спонукає з великою довірою ставитися до власного відчуття і схильний сам задавати тональність ситуації, чим він і відповідає вже наявним очікуванням. З цього можна зрозуміти, чому, поглиблюючись у художні переживання, автор досягає не тільки послаблення зовнішньої реальності, але і зміцнення свого уявного світу, як не менш важливої реальності. Так, він здатний зробити цей світ для безлічі залучених до нього шанувальників живим, динамічним, самодостатнім.

Як відомо, переживання композитора стурбоване проблемою виразу власного бачення і відчуття в максимальному ступені повноти і досконалості музичної мови. Внутрішні імпульси, які отримує творчий дух його натури, набагато сильніші, ніж ті, що диктують реальні життєві необхідності. Більш того, смислове ухвалення буття у нього, тільки тоді і може відбутися, коли відкривається простір здійсненню природи його музично-творчого дарування.

Неупереджений аналіз будь-якого творчого акту демонструє, що процес цей далеко не зовсім спонтанний. У якій би мірі людина, що осяяна талантом, не покладалася на зовнішні сили, їй необхідна професійна майстерність, тобто оволодіння ремеслом, уміння точно вибирати серед безлічі шляхів свій єдиний, терпляче вирощувати в собі установку на творчість. Все це вимагає оволодіння різними навичками, умінням захиститися від диктату канону, шаблону, рутини, від неконтрольованих афектів і інстинктів тощо. Головний захисний чинник - це здатність художника здійснювати інтеграцію свого "я".

Як відомо, психологічною основою всіх видів музичної діяльності особи є сприймання музики. Слухання, виконання, композиторська творчість спираються на сприймання або супроводжуються ним. Особливість музичного сприйняття полягає в тому, що воно є естетичним за своєю спрямованістю, тобто цілісним сприйманням витворів музичного мистецтва як художньої цінності, яке супроводжується естетичними переживаннями.

У музикознавстві, музичній психології і соціології сприйняття – це складний багаторівневий, багатокомпонентний, динамічний процес формування і функціонування суб'єктивного образу музики, яка чується.

Складність поняття “сприймання музики” виявляється вже в тому, що в існуючій літературі немає єдиного термінологічного визначення цього процесу, означеного як “слухання музики”, “інтелектуальне сприйняття”, “пізнання музики”, “музичне сприймання-мислення” та ін. Деякі дослідники навіть розводять поняття “сприймання музики” і “музичне сприйняття”, вважаючи перше – психологічною проблемою, друге – проблемою музикознавства [9].

В. Медушевській відзначає, що, відповідаючи потребам пізнання, ціннісної орієнтації, розвитку творчого потенціалу, художня діяльність є полімотивною за своєю природою [8]. Спираючись на “теорію установки” Д.Узнадзе, М. Каган стверджує, що в художньому сприйнятті існує безліч специфічних установок, які, в рамках своєї концепції, він поділяє на художні, комунікативні, пізнавальні, ціннісні, творчі, виявляючи таким чином феномен полімотивації музичної діяльності [7]. Виходячи з цього, ми можемо зробити висновок про те, що сприймання музики – це специфічна діяльність, яка визначається не однією–двома спонуканими, а одночасно діючим комплексом мотивів (установок).

Художні мотиви, пов'язані з потребою в сприйманні музичних творів, являють собою ієрархічну систему з певними рівнями домінування, в якій кожному мотиву-установці відповідає своя “вага”, що характеризує ступінь внеску даного мотиву в реалізацію діяльності. Мотиви, що входять в структуру мотиваційної сфери музичної діяльності, можуть мати різний ступінь усвідомленості.

Нерідко народження нової потреби в межах однієї музичної діяльності виступає як засіб актуалізації попереднього результату. Наприклад, бажання навчитися вірно співати вимагає реалізації низки необхідних потреб: вірного дихання, атаки та формування звуку, дикції, виразного виконання, тощо. Таким чином, виникає супідрядна залежність мотивів. В процесі сприймання витворів музичного мистецтва можуть актуалізуватися абсолютно нові потреби, мотиви через співпереживання, співчуття, як головний “механізм” дії мистецтва, залучаючи цим суб'єкта до нових ситуацій і процесів.

Отже, резюмуючи означене вище, ми дійшли висновку, що специфічною особливістю психологічної установки музичної діяльності є її *багатофункціональність, спрямованість не тільки на результат діяльності, а й на сам процес.* А функціональні музичні потреби – потреба в естетичній насолоді, переживанні, розрядці, створенні певного настрою та ін. – в широкому сенсі також є спостережними, оскільки предметом виступає тут сам процес діяльності.

Література:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 379 с.
2. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 341 с.
3. Готсдинер А. Музыкальная психология. – М., 1993.
4. Дидро Д. Парадокс о актёре. – М., 1957.
5. Дранков В. Психология художественного творчества. – Спб., 1991.
6. Иосебадзе Т.И., Иосебадзе Т.Ш. Проблема бессознательного и теория установки школы Узнадзе // В кн.: Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Под общ. редакцией А.С. Прангишвили, А.Е.Шерозия, Ф.В. Бассина. – Тбилиси: Издательство "Мецниереба", 1985. Том 4. – С. 37.
7. Каган М. Человеческая деятельность: опыт системного анализа. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
8. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
9. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
10. Узнадзе Д. Экспериментальные основы психологии установки. – Тбилиси, 1961.
11. Узнадзе Д. Общая психология. – Тбилиси, 1940. – С. 218.
12. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. – М., 1986. – Т.1. – С.13.

Чехунина А. Установка творческой деятельности в контексте музыковедческой проблематики. В статье рассматривается соотношение функциональных качеств психологической установки и индивидуально-психологических принципов музыкально-творческой деятельности в аспекте музыковедческой проблематики.

Chekhunina A. The set of creative activity in a context of a musicological problematics. In article the parity of functional qualities of psychological set and individually-psychological principles of is musical-creative activity in aspect of a musicological problematics is considered.