

ОЧЕРК ПСИХОТЕХНОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА РОСТРОПОВИЧ

Разумеется, Ростропович не только не создавал никакой специфической психотехнологии,¹ но даже и не предполагал возможности интерпретации своей деятельности в этом ключе. Тем не менее, некоторые его высказывания, передаваемые С. М. Хентовой,² позволяют нам, по меньшей мере, допустить вероятность существования такой технологии, и — затем — попытаться «воссоздать» гипотетически существующую систему.

Итак, М. Л. говорит:

*...исполнение..., — процесс своего рода внушения слушателям определённого эмоционального состояния. Чтобы осуществить такой «гипноз», нужно освободить все участки мозга.*³

Здесь мы видим и осознание (пусть, на уровне ассоциаций) психотехнической сущности исполнительства (ключевые слова: «внушение эмоционального состояния», «гипноз»), и даже несколько нарочито физиологический подход («участки мозга»).

Чуть ниже Хентова дополняет:

¹ Психотехнология здесь — психотехническая система, включающая в себя (одну или более) психотехнику, применяемую человеком (людьми) по отношению к человеку (себе, другому, общности людей) целенаправленно, регулярно, на протяжении длительного времени (от дней до столетий).

Психотехникой мы будем называть некоторую элементарную последовательность действий (приёмов, усилий), направленную на целесообразное создание постоянного (устойчивого, длящегося, контролируемого) — от кратковременного (секунды, минуты) до долговременного (дни, годы) — изменённого (сравнительно с исходным) состояния психики.

² Все цитаты взяты из книги: **Хентова С. М.** Ростропович — СПб.: МП РИЦ «Культинформпресс», 1993.

³ **Хентова С. М.** Ростропович. С. 133.

Центр внимания и усилий Ростроповича переносится на достижение артистизма, совершенствование искусства воздействия музыканта-исполнителя на слушателей. Концерты в разных аудиториях становятся испытанием силы этого воздействия. ⁴ — [Совершенствование искусства воздействия (непосредственного — артистизмом) музыканта на слушателя; сила этого воздействия.]

Никак не декларируя наличия психотехники, эти слова, тем не менее, совершенно ясно дают понять, что такое наличие и имеет место быть, и даже осознаётся исполнителем (и биографом), хотя и не в терминах психотехнологии, конечно. С. М. пишет:

Стоило ему выйти на её [сцены] возвышение, перед людьми, как его охватывало чувство необыкновенного, даже ритуального действия — того, что позволяло назвать концертную эстраду «кафедрой истины». ⁵ — [Симптоматично, если вспомнить, что ритуал и проповедь были истоком и многотысячелетним прибежищем психотехник.]

И снова Ростропович:

Ещё раз подчеркну значение своего рода внушения при исполнении музыкального произведения, своего рода гипнотического действия артиста. Вот объяснение, почему посредственные сочинения в исполнении Шаляпина или Рахманинова воспринимались горячо. ⁶

Несмотря на осторожное: «своего рода», — описания и самого метода, и области его применения используются в качестве объяснения определённого феномена (восприятия посредственного сочинения шедевром) как очевидности.

Есть и иные подтверждения сознания Ростроповичем существования возможности и силы (отчасти даже мистической) именно непосредственно-

⁴ Op. cit. Сс. 133-134.

⁵ Op. cit. С. 135.

⁶ Op. cit. С. 135.

го воздействия артиста на других людей и искусственной (технической) природы этой способности.⁷

*Пропедевтика
Некоторые принципы обучения*⁸

Разумеется, столь сложное дело, как музыкальное исполнительство просто не может обходиться без психотехник уже и на предварительном, ученическом этапе.⁹ Вот некоторые из них ещё в классе С. М. Козолупова:

Основа школы — базовый, для всех примерно один классический репертуар (1). Всё выучивается наизусть (2). «Прежде всего, отработывалась строгая техническая дисциплина. Технические задачи максимально усложнялись»¹⁰ (3).

(1) При строгом подборе ограниченного, единообразно преподаваемого репертуара усвоение всех технических навыков организуется безупречно систематически. Это не только методика (хотя и прежде всего — методика), но — биопсихологически — и ритуал, непреложно исполняемые формализованные поведенческие акты, действенность которых не может быть подвергнута сомнению исполнителем принципиально.

На этом фоне предельная активизация памяти (2), требующая чрезвычайной собранности, усиливает суггестивность ситуации, а необходимость преодолевать крайние сложности (3) вынуждает прибегать к крайним же и долговременным усилиям. Таким образом осуществляется набор фак-

⁷ *Op. cit.* С. 136: «Личные «биотоки». В пластинке они «стираются»».

Там же: «От него действительно исходит такая магнетическая сила убеждения и веры, что люди должны его понять и полюбить музыку».

С. 256: «...ты можешь это передать разными другими способами, не только обычной техникой. Существуют парапсихологические, гипнотические эффекты во время работы с оркестром».

⁸ Описание не исчерпывающее и не систематическое. Речь только о следах психотехник в педагогических методиках, отчасти унаследованных Ростроповичем от С. М. Козолупова, отчасти (на этой основе) созданных самим М. Л.

⁹ Строго говоря, никакая педагогическая система не обходится без психотехник (в качестве методических приёмов, систем), но экстремальное обучение (а обучение музыкальному исполнительству, несомненно, относится именно к этому виду) без особенного внимания к ним труднопредставимо.

¹⁰ *Op. cit.* С. 36.

торов,¹¹ обеспечивающих возникновение поля психотехники,¹² объединяющее соучеников в род мистического ордена (поскольку «высокие идеи» обычны в такого рода сообществах). При этом, единообразие изучаемого материала, хотя и несёт в себе зерно некоего раздора, соперничества, соревновательности (каждому хочется сыграть лучше других), но служит также и дополнительным фактором возникновения изотропической структуры школы, предназначенной для решения единообразной (и, значит, — под-сознательно — единой для всех) сверхзадачи.

Сам Ростропович пошёл ещё дальше. Его всегда открытые уроки, его идея классов-коллективов, продолженных от школы и до консерватории¹³ почти буквально приводят процесс обучения музыке к роду служения. Школа как проповедь, кула, сангха.¹⁴ Интересно, что в таком классе-сангхе уровень личной одарённости словно бы отступает на второй план, приоритетными становятся именно коллективные взаимодействия. Соревновательность, соперничество уступают место сотрудничеству, конкуренцию уже совершенно сменяет синергизм.

Поле психотехники предполагает специфическую организацию пространства личности-исполнителя, которое распадается на два отчётливо различных, но неразъёмных локуса: операциональный, консолидирующий внешние условия жизни (в нашем случае — школа Козолупова и, затем, — везде) и вписанный в него операторный, внутреннее пространство состоя-

¹¹ Помимо указанных, многоуровневая репетитивность (многократная повторность как психотехнический приём), сосредоточенность (длительное, устойчивое удержание внимания на объекте).

¹² Под полем психотехники здесь подразумевается локус времени, места и целеполагания, образуемый человеком (коллективом) в процессе реализации психотехнической системы, сходный, до некоторой степени, с иеротопией. Собственно говоря, построение, организация пространства, времени и некоторой части социума с сакральными целями (создание сакрального пространства) — существенно психотехнический процесс.

¹³ Ор. cit. С. 166. «Класс-коллектив должен быть единым на разных этапах обучения: в школе, в училище и в консерватории».

¹⁴ Кула, сангха — религиозные общины тантриков, буддистов, сочетающие в себе черты родового очага и монастыря, хотя, возможно, более точное соответствие — семья средневекового цехового мастера, в которой жили и обучались и дети мастера, и пришлые подмастерья по одним принципам, одной технологии и с одними правами (т. е. практически, вовсе без прав).

ний человека, целесообразующего эту консолидацию (навыки, приобретаемые учеником там же и, затем, непрерывно развиваемые и закрепляемые).

*Распорядок жизни
Операторное пространство*

«В Оренбурге для самостоятельных виолончельных занятий оставалась ночь, и потому он приучил себя к режиму, которого станет придерживаться всю жизнь: никаких каникул и отпусков, отдых — только в смене рода занятий и сон не более пяти часов в сутки.

*Занимался он перед сном и на рассвете...»*¹⁵

Непрерывные критические нагрузки,¹⁶ принуждающие к постоянно-му сверхусилию. (Умение справляться с ними — результат обучения.)

Отсюда — определённый (и причудливый) распорядок занятий, вынужденно привязанный ко временам, более всего граничащим с естественным изменённым состоянием сознания — сном. Такая организация занятия отчасти включает в него и время сна, причём, последний играет в этом процессе существенную роль: 1. предсонное занятие (на фоне общего утомления) более уравновешенное, рассудочное, упорядоченное, но и обращённое к подсознанию, автоматизмам, сравнительно более слабому сознательному самоконтролю; 2. сон — естественные для работы мозга в состоянии сна процессы интеграции, ассимиляции изученного материала; 3. энергичная деятельность отдохнувшего мозга, но и сохранившего ещё послесонную, более прочную связь с подсознательной активностью.

*«...с той невероятной концентрацией внимания, которая позволяла охватывать материал мгновенно».*¹⁷

¹⁵ Op. cit. С. 32.

¹⁶ «Действовал Слава во всех направлениях сразу. Прежде всего, заменил отца в музыкальном училище. ... Он безотказно ездил на концерты, куда просили, играл, что просили». Op. cit. С. 31.

¹⁷ Там же.

Наивысший уровень сосредоточенности, выработанный школой (в широком смысле), навыки быстрого вычленения структур в материале (как на уровне текста, так и на уровне двигательных паттернов), навык быстрого погружения в специфическое рабочее состояние сознания свёртываются в сложный рефлекс, позволяющий со временем перейти на более спонтанный, гибкий и произвольный выбор распорядка тренинга:

*«Опыт привёл меня к отрицанию системы в занятиях на инструменте. ... Я упражняюсь в любое время суток — утром, вечером, ночью — сколько нужно, сколько требуют обстоятельства. ... Важно желание, страстное желание что-то сделать, чего-то добиться».*¹⁸

И, наконец, топливо воли — страстное, непрерывное желание.

**Разучивание произведения
Автономные¹⁹ техники**

Технология изучения пьесы:

*«Первоначально учу [!] новое сочинение без инструмента, с нотами. Беру клавиш и стараюсь представить звучание с помощью внутреннего слуха».*²⁰

Первый и важнейший этап работы: создание идеальной модели изучаемого сочинения, матрицы.

*«Вслушиваюсь во все гармонии, переходы, разбираю форму».*²¹

Работа внутреннего слуха требует очень высокого уровня сосредоточения и включения комплекса навыков, выработанных многолетней практикой сосредоточенного разума, работы когнитивного аппарата. Исследование формы, помимо интеллектуального аспекта, включает в себя аспект психотехнический, не осознаваемый большинством музыкантов как таковой

¹⁸ Op. cit. Сс. 128, 130.

¹⁹ Автономные техники — психотехники, направленные (осознанно или неосознанно) на изменение состояний собственной психики.

²⁰ Op. cit. С. 131.

²¹ Op. cit. С. 132.

в силу специфики теоретической подготовки. И, тем не менее, кажется очевидным, что в таком исследовании музыкальная форма осваивается как процесс смены состояний психики, смысл же такого исследования — отложенное программирование этого процесса в будущем исполнении для трансляции его в психотехническое поле концертного зала.

*«Определив, как мне хотелось бы играть, сажусь за фортепиано и «прощупываю» музыкальную ткань, виолончельную партию подпеваю».*²²

Первая фаза материализации матрицы, проявление модели в реальном звуке в самом элементарном выражении, последовательностью частных.

*«Затем играю произведение на виолончели. Целиком. Со стороны послушаете: каскад фальши. Темперamentной фальши. Но я должен сразу представить, как нужно играть, какими «мазками»».*²³

Вторая фаза. Игнорируются частности, овеществляется форма, процесс смены состояний. Этап, требующий большой отваги (при понимании чрезмерного количества фальши) и чрезвычайного напряжения (выдержать всю форму, имея лишь идеальное представление о материале). Все технические аспекты вынужденно переданы интуиции; первый инсайт.²⁴

*«Потом уж расставляю правильные штрихи, аппликатуру и учу тщательно...»*²⁵

Третья фаза. Освоение материала. Оно двойко: и у-своение, квазипассивный процесс (продолжающегося) заучивания текста, и при-своение, осуществление власти над материалом, активная техническая работа.²⁶

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Под инсайтом здесь подразумевается состояние-процесс, в котором существенно снижена сознательная компонента и, одновременно, результат его, проявляющийся в скачке качества мышления в сторону повышения, сопровождаемый особым рода положительно окрашенным возбуждением, восторгом более или менее выраженным.

²⁵ Op. cit. С. 132.

*«В заключение — снова темпераментно, «в мыле» проигрываю произведение и определяю, какие его части, куски нужно «подравнять»».*²⁷

Четвёртая. Второй инсайт (как и прежде, подчёркнуто: «темпераментно»). Впрочем, продолжается и аналитическая, и техническая работа, шлифовка, но это уже дополнительная, вторичная работа над материалом вполне освоенным.

В результате, исполняя сочинение:

«не могу сбиться, не могу забыть потому, что ясно слышу, представляю всю фактуру.

*Запоминаю текст очень быстро и никогда затем не пользуюсь нотами. Считаю, что всегда нужно играть наизусть».*²⁸

Третий (многократный, сценический) инсайт. Инсайт внутри инсайта, параллельное предслышание.

По указанному фрагменту нельзя сказать, одномоментное (свёрнутое) это слышание или параллельное. Возникают ли в сознании исполнителя вспышки слышанья в ключевые моменты пьесы (или даже однократно — до начала исполнения), или же осуществляется непрерывное развёртывание материала с некоторым опережением реального звучания, или — параллельное предслышание, с постоянно действующей «гиперссылкой» на одномоментное (всей пьесы) слышанье, то есть матрица пребывает в своей

²⁶ Техническая работа заключается «главным образом в поисках наиболее удобного «общения» с инструментом. Прямого общения, чтобы ничто не мешало, не стояло между инструментом и исполнителем». (Op. cit. С. 132.)

Решительно важный исполнительский момент, включение в процесс телесно-инструментального пространства. Из цитаты не видно ясно, но, мне кажется, тут описывается род такого взаимодействия инструмента и исполнительского аппарата, когда под «техникой» подразумевается уже не быстрота, отчётливость и чистота исполнения, а пластичность, комфортность и абсолютная естественность исполнительской работы, свобода, приспособленность аппарата, едва ли не физиологическая «вписанность» рук (и всего тела) в пространство инструмента.

Психотехнически здесь осуществляется сужение операционального пространства почти до границ операторного: предельный уровень концентрации.

²⁷ Op. cit. С. 132.

²⁸ Op. cit. С. 133.

«вневременной целостности» в каждый момент реального исполнения и, одновременно, разворачивается в опережающее линейное предслышание.

Все варианты возможны.

*Техники влияния*²⁹
Сценическое самочувствие

И ещё раз в новом контексте приведу цитату:

*...исполнение..., — процесс своего рода внушения слушателям определённого эмоционального состояния. Чтобы осуществить такой «гипноз», нужно освободить все участки мозга.*³⁰

Мы можем видеть здесь понимание того, (1) что исполнение музыкального произведения является передачей публике определённого состояния психики, (2) что акт такой передачи является психотехническим актом (внушение, гипноз — уже без кавычек), (3) что максимальная эффективность этого акта достигается при максимально полном подавлении рассудочной деятельности сознания.

Из следующего фрагмента видно, что такое понимание Ростропович связывает с работой воли и включает навыки воспитания волевых качеств в набор необходимых навыков музыканта-исполнителя:

«Волевые качества можно выковать. ... Что помогает?

Смена родов деятельности. Так сохраняется свежесть восприятия. Регулярность — враг искусства. ...

*Человеку даже полезны трудности, борьба. Душевное благодушие притупляет эмоции. Я заметил: стоит днём поспать, успокоиться — я играю вечером на концерте хуже, благодушной, глаже. А вот если я зол, ... тогда играю удачно, ярче, «с искоркой»».*³¹

²⁹ Техники влияния включают в себя способы опосредованного воздействия, возвратные, часто непредсказуемого действия (и последствий).

³⁰ Op. cit. С. 133.

³¹ Op. cit. Сс. 130-131.

(Здесь можно обратить внимание на одну частную автономную технику: принудительное «взбодрение» себя, самоактивизация — злостью.)

*«Ростропович побеждает в себе страх эстрады, от которого страдают даже великие артисты, для него публика никогда не враждебна, он её любит и ей изначально верит, идёт на концерт как на праздник, предвкушая наслаждение, которое, прежде всего, ему самому доставит музыка»*³²

— свидетельствует С. М. Хентова; по её словам, играя впервые «сырое» сочинение, он преодолевает страх ошибки чрезвычайной эмоциональностью исполнения.

*«Огромное напряжение у солиста выразилось не в скованности, как обычно бывает в таких случаях, а наоборот, подчёркнутой, демонстративной свободе и эмоциональности».*³³

В данном случае имеет место быть заместительная эмоция: страх — восторгом (распространённая, между прочим, техника в среде адреналинщиков).

«Исполнитель не должен казаться исполнителем. Он должен казаться сочинителем. Тогда ему поверят.

*Активность и первичность переживания лежит в основе успеха. ... Воля сконцентрирована на внутреннем посыле в зал. ... Он вовлекает слушателей как соучастников интерпретации и этим возвышает их над обыденностью. Такой артистизм он в себе развивает, умножает, проверяя его ненасытно, всегда, всюду, даже в каждодневных общениях с людьми.*³⁴

«Замещение личности» — автономная техника, но в данном случае она служит базовым элементом техники влияния, создавая в публике впе-

³² Op. cit. С. 134.

³³ Op. cit. С. 135

³⁴ Op. cit. С. 136.

чатление непосредственного композиторского присутствия на сцене, используя авторитет творца для подавления критического разума публики, налаживания полного и совершенного раппорта со слушателями. Постоянное упражнение в этой технике — признак придания ей Ростроповичем не меньшей важности, чем даже занятиям с инструментом.

Следующий пример относится к дирижёрской работе, но это — лишь развитие ситуации публичного выступления:

«Если у тебя есть хорошие идеи и чувство стиля, ты можешь это передать разными другими способами, не только обычной техникой. Существуют парапсихологические, гипнотические эффекты во время работы с оркестром. Если ты хочешь, чтобы эта фраза звучала так, и ты знаешь как, ты каким-то образом можешь это выделить. Для этого должно быть очень сильное чувство и очень сильное желание»³⁵

Здесь совершенно уже без обиняков декларируется примат невербальной (и на уровне музыкальных структур), внесознательной, императивной природы воздействия исполнителя на аудиторию и подчёркивается важность сильной эмоции и страстного желания в осуществлении этого воздействия.³⁶

Очерк системы

Уже на предварительном этапе (пропедевтика) можно видеть основные компоненты психотехнической системы:

Сакрализация деятельности и на уровне процесса обучения (ритуализация его), и на уровне идеологии (служение искусству).

Сосредоточенность (усилие памяти, решение предельно сложных технических задач).

Суггестивность (снижение активности сознательного самоконтроля).

³⁵ Op. cit. С. 256

³⁶ Т. е. в данном случае эмоция становится уже не «топливом» воли, а своего рода носителем информации, передающим непосредственно идею, мысль.

Крайняя и продолженная нагрузка ещё более снижает интеллектуальную компоненту, вызывая постоянную необходимость эмоциональной самоактивизации.

Это создаёт условия для возникновения особого напряжённого психотехнического поля.³⁷

В дальнейшем (по завершении обучения) пара «сверхнагрузки — сверхусилия» равно как сакрализация труда становятся непрерывным, необходимым фоном осуществления работы.

Сосредоточенность в занятиях при максимальных скорости и объёмах материала постоянно совершенствуется.

Происходит замещение эмоционального фона школьного поля психотехники (но на основе школьных навыков) собственным постоянным эмоциональным усилием. Центр организации поля от операциональной компоненты смещается к операторной, в занятиях оно сужается до телесно-инструментального пространства, в выступлениях — включает в себя всё концертное.

С возрастом и опытом приходит сознание важности эмоции желания для работы воли, постоянного поддержания высокого уровня этого желания.

Распорядок занятий, естественно, не может оставаться одним на протяжении жизни и, от окружающего сон (высокий уровень суггестивности, как в школе) поначалу, он (по свёртыванию навыка) изменяется до спонтанного (высокий уровень овладения инструментальной автосуггестией), при любой возможности.

Процесс разучивания сочинения Ростроповичем даёт нам пример безукоризненно стройной эмпирически найденной психотехнологии (подсистемы), состоящей из первого фундаментального процесса: создания мат-

³⁷ На первых порах используется, между прочим, и примитивная мотивация конкуренцией, однако в дальнейшем она замещается синергизмом.

рицы³⁸ и двух циклов освоения материала от частного к общему, каждый из которых целенаправленно приводится к инсайту. Нужно отметить, что в эту схему заложен принцип смены состояний психики и в качестве структурного элемента (как принцип организации подсистемы), и в качестве цели. То есть этот психотехнический акт направлен на создание психотехнической же ситуации.³⁹

Те же элементы продолжаются в ситуации концертного исполнения:

организуется психотехническое поле концертного пространства;

самоактивизация, заместительные эмоции обеспечивают предельное психоэмоциональное усилие;⁴⁰

на суггестивном фоне реализуется матрица смены состояний психики уже в качестве действующего фактора гетерономной техники влияния при этом активно используются техники замещения личности, суперкомпенсации,⁴¹ раппорта, трансценденции.⁴²

Разумеется, все или почти все элементы этой психотехнологии найдены были эмпирически в многовековой традиции обучения и осуществления исполнительской деятельности музыкантов, но несколько взрывной, холерический характер применения окрашивает их личностными характеристиками Ростроповича. Способ же разучивания сочинения, используемый им, — замечательный пример индивидуально выработанной техники.

³⁸ Матрица — идеальный конструкт, создаваемый в процессе психотехнического акта, который затем должен воплотиться в реальной деятельности.

³⁹ Психотехнология второго порядка.

⁴⁰ Игра «с полной отдачей».

⁴¹ Компенсация некоторого недостатка качества иным (не обязательно сходным) качеством в превосходной степени.

⁴² Трансценденция — состояние полного подавления рассудочной, сознательной деятельности разума.