

О ПРИРОДЕ ФЕНОМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

На примере психологического исследования профессиональной деятельности оперного артиста автор статьи раскрывает природу и жизненное предназначение феномена художественного творчества как практического моделирования вымышленной жизни. Предлагается новая парадигма мышления, основанная на понимании психики как иерархически высшего уровня саморегуляции энергетики человека, на котором фактором, регулирующим функциональное состояние и жизненную активность человека, становится восприятие ситуации «я в окружающем меня мире, частью которого я являюсь».

О необходимости создания адекватно соотносящейся с практикой научной теории, которая обеспечивала бы певцам и педагогам, работающим в сфере оперного искусства, возможность ориентироваться в профессии, помогала бы находить оптимальные пути и способы решения возникающих проблем, с равной степенью понимания используя эмпирические находки своих предшественников и современную научную информацию, говорится давно. Вместе с тем только к концу XX века стало очевидным, что для создания такой теории требуется нахождение новой **парадигмы профессионального мышления** — новой системы базовых установок, которая основывалась бы на достоверном знании природы и жизненного предназначения феномена художественного творчества и его частного проявления — искусства поющего артиста.

Время показало, что кажущиеся на первый взгляд отвлеченными, относящимися исключительно к сфере философии вопросы *что такое искусство, почему люди не могут не заниматься художественным творчеством, что создает поющий артист и в чем заключается цель его деятельности*, на самом деле являются важнейшими вопросами практики, с нахождения достоверного ответа на которые должна начинаться разработка научной теории певческого и оперного искусства. Все более осознаваемым становится понимание, что при самом большом желании исследователя получить достоверные ответы на эти основные (базовые, ключевые) вопросы профессии оперного артиста **н е в о з м о ж н о** в рамках привычных, исторически сложившихся представлений и систем мышления, когда психика человека понимается как система отражения объективной реальности, певческое искусство (и в более широком аспекте — художественное творчество) считается одной из форм общественного сознания, заключающейся в отражении реальной действительности в художественных образах, опера изначально рассматривается и изучается как некий чрезвычайно ус-

ловный «синтетический» жанр, в котором объединяются (сочетаются, взаимодействуют, переплавляются и т. д.) многие виды искусств.

В этих условиях принципиально важным становится понимание, что причиной и исходным условием, без которого занятия художественным творчеством становятся невозможным, а главное, ненужным делом, является существование *феномена сознания*, отличающего человеческую психику от психики животных. Возникнув как необъяснимая духовная потребность разумного человека, художественное творчество и его частное проявление — искусство оперы — изначально были и всегда оставались *психически обусловленным, осознаваемым* актом, в силу чего и в теории творческая деятельность оперного артиста изначально должна рассматриваться и изучаться как *психически обусловленная, регулируемая на уровне сознания практическая деятельность человека*. Вместе с тем именно «психическая составляющая», существованием которой обусловлено само возникновение феноменов певческого искусства и профессии поющего артиста, до настоящего времени остается «белым пятном», недоступной для исследователей областью.

В значительной степени, и прежде всего это связано с отсутствием ясного понимания, что реально стоит за словом «психика». При том, что о существовании психики человек знает давно — с тех пор, как он стал осознавать свою способность мыслить и открыл для себя изменчивость своего внутреннего состояния (работу своей души) — природа этого феномена до настоящего времени остается тайной и общепризнанного определения психики в современной науке нет. Не имея возможности ответить на вопрос, что такое психика, психологи, как правило, стараются не заострять на нем внимания. В большинстве научных трудов слово «психика» изначально используется как понятие с общеизвестным, не требующим уточнения смыслом. В тех же случаях, когда без формулировок обой-

тись нельзя, авторы вынуждены заниматься перечислением отличий психического от непсихического, либо заимствовать определения из философии.

Реальное существование психики не лишало психологов возможности изучения частных проявлений этого феномена, находя в каждом конкретном случае свой подход и свой метод исследования. Это привело к возникновению многих направлений и школ психологии, в результате чего за более чем вековое существование в ранге самостоятельной научной дисциплины психология стала представлять собой обширную область знаний с огромным фактическим материалом и переизбытком не соотносящихся друг с другом частных теоретических концепций. И если в 1914 году для Н. Н. Ланге психолог был «подобен Приаму, сидящему на развалинах Трои»¹, то, по образному сравнению Дж. Клакстона, современные психологи напоминают собой «обитателей тысяч островов, расположенных в одной части океана, но не имеющих сообщения друг с другом»². Не случайно необходимость интеграции психологического знания и определение предмета психологии, до настоящего времени балансирующей где-то между искусством, наукой и верой, многими исследователями в конце XX века стали осознаваться как «самые насущные, самые практичные и самые настоятельные» вопросы психологической науки (П. Я. Гальперин)³.

Если подняться над частными теориями психологии, можно отметить, что общее, в чем едины психологи, сводится к тому, что психика определяет мировосприятие и мироощущение человека, а ее внутренняя работа проявляется не иначе, как в изменениях функционального состояния человека и его двигательной активности (поведении и деятельности). Поэтому при изучении профессиональной работы оперного артиста как психически обусловленной и психически регулируемой деятельности человека мы основывались на понимании того, что:

– психика есть *иерархически высший уровень системы саморегуляции энергетики человека — его функционального состояния и двигательной активности;*

– регулирующим фактором функционального состояния и двигательной активности человека на психическом уровне является *субъективное восприятие ситуации «я в окружающем меня мире»*, оцениваемое с точки зрения возможности удовлетворения своих жизненных потребностей (включая потребность практической реализации идеальных творческих намерений);

– психика разумного человека отличается от психики животных существованием феномена *сознания* — интеллектуально-волевого центра, позволяющего человеку абстрагироваться от непосредственного восприятия реальности, воспринимать и продуцировать и д е а л ь н о е и управлять своей энергетикой посредством *нейролингвистического программирования* своих будущих действий.

На первый взгляд такое определение психики может показаться слишком сухим и механистичным. Одно оно теряет свою «механистичность» и становится живым при понимании, что, как говорил в свое время Л. Выготский, в мире не существует другой разумной психики, кроме психики конкретного человека, и что речь идет не об умозрительной абстракции, а о системе управления энергетикой (функциональным состоянием и активностью) реально существующего живого человека, наделенного не только способностью осознания и эмоциональной оценки жизненных ситуаций, в которых он оказывается, но и способностью действовать в сложившихся жизненных обстоятельствах.

Использование в качестве рабочего определения психики предложенной нами формулировки можно считать вполне корректным. Она соответствует реалиям повседневной жизни и не противоречит представлениям, сложившимся в современной психологии. Вместе с тем в ней имеются существенные отличия, дающие основание считать ее наиболее общим и

в то же время достоверным определением феномена психики.

Такое определение делает видимым обычно ускользающее обстоятельство, что психика нужна человеку *для активной жизни в окружающем его мире*, и поэтому она не дается ему как некая система «отражения» объективной реальности, а развивается у него в процессе непрекращающегося и далеко не всегда осознаваемого активного поиска ответов на вопросы — *что, как и когда делать в постоянно меняющихся условиях мира, частью которого я являюсь?*

При этом весьма существенным является понимание, что существование феномена *сознания* — автономного центра восприятия, переработки и продуцирования идеального — позволяет человеку абстрагироваться от непосредственного восприятия реальности и управлять своей жизненной активностью на качественно ином, по сравнению с тем, что есть у животных, — *интеллектуально-волевым* — уровне, когда регулятором жизненной активности становятся идеальные намерения, программируемые посредством нейролингвистического кодирования и реализуемые целенаправленным волевым усилием.

Предлагаемая формулировка включает понимание, что осознаваемая практическая деятельность человека, к которой относятся все виды художественного творчества, возможна благодаря *многоуровневости и иерархической организации* системы психической саморегуляции его энергетика, что существование **подсознания** — непосредственно не контролируемого сознанием процессора — является необходимым условием существования феномена сознания и фактором, во многом определяющим психологические (личностные) качества особенности человека, проявляющиеся в особенностях его мировосприятия, мышления, поведения и деятельности.

Будучи *разными* уровнями психики, сознание и подсознание отличаются своим функциональным предназначением, а следовательно, своими функциональ-

ными особенностями и возможностями. Если интеллектуально-волевая работа сознания дискретна, избирательна и кодирована (без этого невозможно было бы восприятие идеальной информации) и доминирующей в работе сознания является **аналитическая функция** (изучение жизненных проблем и ситуаций с разных точек зрения, выделение главного и, исходя из этого, принятие конкретного практического решения), то на уровне подсознания происходит **интеграция** восприятия реальности (как осознаваемого, так и неосознаваемого) и обеспечивается *функциональная целостность* человека в его практической деятельности. Эта интегрирующая функция подсознания проявляется не только в регуляции общего состояния и органичности двигательной активности человека, но и в появлении в сфере его сознания новых идей и ассоциаций, возникающих в процессе переработки и обобщения на неосознаваемом (подсознательном) уровне идеального знания.

Знание «сферы управления» психики позволяет ясно различать *психологию и физиологию жизненной активности человека*. Становится понятным, что работа психики не может быть исчерпывающе объяснена физиологическими процессами, происходящими в организме человека и высших отделах его нервной системы. Подобно тому, как, находясь в машинном отделении океанского лайнера, невозможно определить, в каких широтах находится корабль и какими объективными причинами вызван наблюдаемый режим работы его двигателей, так психология и физиология — это *разные* точки зрения, дающие разное взаимодополняемое и взаимокорректируемое знание о человеке, его функциональном состоянии и двигательной активности.

Вместе с тем такое определение позволяет увидеть *взаимосвязь психического и физического в состоянии и действиях человека* и в то же время дает возможность ясно различать *психический и физический* аспекты его практической

деятельности. С одной стороны, оно обеспечивает понимание, что любая физическая работа, любое физическое действие человека *психически обусловлены*, в силу чего слова «энергия», «работа», «работоспособность», «труд» по отношению к человеку перестают быть чисто физическими терминами, а становятся понятиями *психологическими*, применимыми не только к физическим проявлениям работы тела, но и к работе подсознания, интеллекта и воли. С другой стороны, это определение включает понимание, что существование человека как живого, имеющего собственную автономную энергетику «физического тела», является необходимым условием для развития его психики. Как никому не нужен пульт управления несуществующего самолета, так не было бы психики, если бы человек был бестелесным существом.

Весьма существенно и то, что при таком понимании природы феномена психики поющий артист всегда остается для исследователя тем, кем является на самом деле и кем он сам осознает себя — не сложно устроенным организмом или абстрактной бестелесной творческой личностью, а живым человеком с неразделимым единством плоти (организма), духа (энергии), разумной души (психики) и всей сложностью биологических и социальных взаимоотношений с миром, в котором живет и частью которого является⁴.

Представление о психике как об иерархически организованной функциональной системе саморегуляции энергетики человека позволило с новых позиций подойти к исследованию ***природы и жизненного предназначения феномена художественного творчества***.

Существование феномена сознания, делающего человека способным абстрагироваться от непосредственного восприятия реальности «здесь и сейчас», открывает для него возможность ***творчества*** — *продуцирования и практической реализации ранее неизвестного идеального, в том числе практического*

моделирования вымышленных жизненных ситуаций.

В отличие от *научного творчества*, целью которого является создание отвлеченного, выраженного в условной знаковой системе идеального информационного аналога объективной реальности (системы знаний об устройстве и закономерностях существования реального мира и его частных феноменов), *художественное творчество* (создание произведений *искусства*) заключается ***в практическом моделировании жизненных ситуаций***, в создании жизни, которая могла бы восприниматься сторонним наблюдателем (зрителем, слушателем, читателем) как *жизнь в другом, существующем параллельно повседневной реальности мире*, и могла бы проживаться им как реальная, на самом деле существующая (или существовавшая) жизненная ситуация. Если ученый исследует реальность, которая уже существует, изучает закономерности устройства и особенности существования явлений *не им созданного мира*, то художник ***создает*** неизвестный мир, являясь ***творцом*** создаваемого им мира и законов жизни в нем.

Вместе с тем, отличаясь друг от друга по цели и качеству конечного результата, научное и художественное творчество имеют много общего.

Наука и искусство — это ***сфера реализованного идеального***. Наиболее явно это проявляется в науке, где главное — идеальный смысл конечного результата (точная формулировка идеи). При этом безразлично, из какого материала «сделана» сама формулировка — это может быть карандашная запись, строчка на дисплее, устная реплика, буквы и знаки из мрамора либо вышитые шелком, нарисованные прутиком на песке или написанные в небе с помощью реактивных самолетов... В искусстве особенности материала во многом определяют возможности реализации творческого замысла художника и особенности создаваемого им мира. И все же главным остается идеальное, поскольку без вос-

приятия человеком идеального созданная художником картина есть не что иное, как измазанный краской холст, музыка — производимый человеком шум, скульптура — обработанный кусок мрамора, танец — не имеющие практического смысла движения человека, кинофильм — изменения освещенности экрана при просвечивании лучом света движущейся в кинопроекторе киноплёнки...

Наука и искусство — всегда **обобщение, выделение главного**. Наука обобщает конкретный опыт жизни в реальном мире в виде общей идеи, искусство моделирует, конкретизирует *типичные* (наиболее часто встречающиеся, а потому знакомые многим) проблемные жизненные ситуации. Вечные темы искусства — любовь, взаимоотношения жизни и смерти, добра и зла, личности и общества и т. д. Наука *объясняет* мир на уровне интеллекта, искусство дает возможность *прожить* разные варианты жизни. Посмотрев, к примеру, один спектакль, зритель получает эмоционально прожитое представление о многих человеческих судьбах и... еще один повод для размышлений о себе и проблемах своей жизни...

Наконец, общим можно считать и то обстоятельство, что точно так же, как **возникновение жизни** в реальном мире продолжает оставаться непостижимой тайной для науки, **возникновение впечатления жизни** в создаваемом художником произведении искусства является величайшей тайной художественного творчества.

Понимание того, что художественное творчество заключается в создании доступной для восприятия стороннего наблюдателя жизни дает ясное понимание цели, к которой должен стремиться оперный артист в своей профессиональной деятельности. В свою очередь, знание, что целью практической деятельности поющего артиста как художника является **жизнетворчество** — *создание вымышленной жизни*, — в значительной степени снимает вопрос о вторичности певческой и актерской профессий, позволяет внести ясность во взаимоотно-

шения автора (композитора) и исполнителя (певца), делает более определенным круг задач профессии поющего артиста.

Становится очевидным, что общественное признание творчества великих певцов прошлого, далеко не всегда обладавших феноменальными (в физическом плане) голосами, было обусловлено психологически точным, интуитивным, далеко не всегда осознаваемым и декларируемым восприятием музыки, оперы и других проявлений художественного творчества как жизни, существующей наряду и параллельно с повседневной реальностью. Для всех выдающихся оперных артистов создаваемые ими персонажи были реально существующими ж и в ы м и людьми (или живыми существами), живущими в определенную эпоху и в определенных жизненных обстоятельствах. В этой связи появляется возможность обоснованно утверждать, что так называемая «синтетичность» дарования гениального Шаляпина, о которой любят говорить теоретики, была проявлением *целостного* восприятия им оперы как особого, удивительного, *на самом деле существующего, музыкально организованного мира*, в котором «все поют», и историческая заслуга великого артиста (как и других величайших актеров) заключалась в наиболее полном осознании и способности практической реализации творческих возможностей своей профессии.

Утверждение, что музыка и опера — чрезвычайно условные виды искусства, ничего не дает практику. Условна *любая* жизнь. И для того, чтобы иметь возможность «войти» в новую для себя жизнь и органично существовать в ней, человеку необходимо знание условий, по которым живет мир, в котором он будет жить. Такими общими (основными) условиями, практическое владение которыми необходимо профессиональному оперному артисту для жизни в оперном спектакле и на концертной сцене, являются 1) владение вокальной техникой оперного пения, 2) способность создания музыки и органичного существования «в ней» и 3) вла-

дение психотехникой сценического перевоплощения.

Определение сферы психики позволило с принципиально новых позиций подойти к изучению каждого из этих базовых аспектов профессии оперного певца.

Появилась возможность рассматривать **вокально-техническую работу** оперных певцов (традиционно называемую «постановкой певческого голоса») не как работу с *голосом* — акустическим результатом физиологических процессов, происходящих в «голосовом аппарате» певца, — а как *психически регулируемую аутоинструментальную деятельность человека* — работу певца со своим **инструментом**. При этом впервые в вокальной методологии стало возможным обоснованно говорить о том, что во время пения посредством певческого музыкального инструмента — материального звукообразующего объекта, используемого певцом для реализации своих художественных намерений — становится *его организм*, по-разному приспособляемый к различным видам певческой деятельности.

Такой необычный для традиционной вокальной теории *инструментоведческий подход* к изучению вокальной техники оперных певцов сделал доступным для изучения и понимания многое, что ранее не могло попасть в поле зрения исследователей. В частности, появилась возможность увидеть резонаторные деки в системе головных резонаторов, участие языка в создании акустического импеданса, а также наглядно показать, что оперные певцы с хорошей вокальной техникой используют свой организм как уникальный аэрофон, в котором одновременно совмещаются принципы работы тростевых (язычковых) и медных (амбушюрных) духовых музыкальных инструментов, применяя для расширения диапазона грудного звучания своего голоса хорошо известный духовикам прием передувания.

Понимание психики как иерархически высшего уровня саморегуляции энергии человека сделало очевидным, что

при отсутствии возможности адекватного визуального и слухового контроля за качеством звучания голоса и производимыми во время пения действиями у певца есть преимущество, которого нет у инструменталистов, — возможность непосредственно чувствовать внутреннюю (в том числе и незвучающую) работу своего инструмента, а также изменять внутренние условия и энергетический режим этой работы путем коррекции идеальных программ будущего действия. Это позволило раскрыть энергетическую природу внутренних певческих ощущений, их важнейшее значение в контроле работы своего инструмента. Тем самым открылся доступ в «святая святых» вокальной технологии — в область внутренней энергетики певческого процесса и психотехники управления певческим фонационным процессом, что в значительной степени прояснило природу многочисленных парадоксов вокальной техники оперных певцов. В частности, стала понятной психотехника «парадоксального» дыхания оперных певцов, контролирующего не поток выдыхаемого воздуха, а создаваемые силой воображения энергетические потоки сопротивления выдоху, исключаящие свободную утечку воздуха и позволяющие певцу сохранять во время пения динамически устойчивое состояние своего инструмента.

Все это позволило обоснованно говорить о том, что задачей вокально-технической работы певца является не постановка «певческого голоса» путем нарабатывания условных рефлексов «правильного пения» под слуховым контролем педагога, а функциональная разработка певческого инструмента, приспособление певцом своего организма для профессиональной певческой деятельности на оперной сцене.

Исходное понимание, что, подобно тому, как звуки повседневной жизни есть слуховое восприятие жизни (внешнее восприятие внутренней энергетики) реального мира, точно так же звучание музыкальных произведений должно быть для певца *звучанием жизни (внутренней*

энергетики) создаваемого им мира — позволило говорить о музыке как об энергетическом феномене, для создания которого певцу необходимы не только специфические (так называемые музыкальные) способности и голосовые данные, но и собственный жизненный опыт, достаточный багаж жизненных впечатлений, интеллект, развитое ассоциативное мышление и творческая самостоятельность.

Появилась возможность обоснованно говорить о том, что «содержанием» музыки является *энергетика ситуативного действия музыканта*, создающего жизнь параллельного мира и живущего в нем. Можно также говорить о необходимости ясного различия внешней, доступной слуховому восприятию (*звучащей*) стороны музыки и ее *чувствуемой телом* внутренней энергетической основы, далеко не всегда становящейся звуком. Таким образом открывается доступ к наименее изученной области певческой профессии — *внутренней энергетике музыки*, упоминание о которой можно найти в высказываниях многих выдающихся музыкантов (Рахманинов, Мелик-Пашаев, Шнитке, Рихтер) и объективное существование которой проявилось в появлении наиболее престижной среди музыкантов профессии дирижера — «беззвучного» создателя музыки.

В связи с этим становится очевидным, что умение создавать этот неслышимый, но хорошо чувствуемый энергетический континуум музыки и способность «вписываться» в него во многом определяет уровень профессионализма поющего актера и является главным условием, позволяющим ему органично «жить в музыке». При этом перестает быть загадкой, что психологическое воздействие музыки как энергетического феномена обусловлено не только восприятием «звуковой ткани», но и «пробелами» в ней (паузами, цезурами и т. д.), что эмоционально сильное, энергетически насыщенное действие может иметь *тихое звучание*, а энергетический пик музыкального произведения может быть там,

где нет звука (Рахманинов)⁵. Очевидным становится и весьма существенное для практиков и вместе с тем редко замечаемое ими обстоятельство, что звучание музыки может быть *звучанием тишины* (вступление к «Хованшине» Мусоргского или начало арии короля Филиппа в опере Верди «Дон Карлос»), причем тишины с разной психологической атмосферой, разной энергетикой.

Появляется возможность обоснованно говорить о том, что развитие способности существования «в музыке» должно начинаться с коррекции установок сознания певца: с необходимости представления музыки как энергетически насыщенного *звучащего жизненного пространства*, частью которого должно стать тело певца, и развития способности восприятия т е л о м внутреннего ритма (пульсации внутренней энергетике) музыки, а также навыков *путешествия* в энергетическом потоке ее жизненного пространства. Таким же образом становится возможным не только рассуждать о внутренней энергетике мелодии, отдельных фраз и слов, но и находить психотехнические способы ее практического моделирования.

Предлагаемая нами парадигма мышления позволяет существенно уточнить особенности психотехники сценического перевоплощения оперного артиста. Понимание, что существование феномена сознания дает человеку возможность активно действовать в соответствии со своими идеальными представлениями и намерениями, дает основание утверждать, что сценическое перевоплощение певца происходит во время **ситуативного действия артиста в вымышленном мире**, которое становится возможным только в случае, если моделируемая жизненная ситуация не только безоговорочно воспринимается поющим актером на веру как реальная, на самом деле существующая, но и становится для него жизненно значимой. При этом работа артиста заключается не в «переживании» происходящих в спектакле событий, а в активном участии в них, в активном

проживании жизни своего персонажа, жизненная активность которого не сводится к «физическому действию», физической активности его тела. Действием может быть реплика, взгляд, неподвижность (отсутствие физического действия)...

В этой связи становится очевидной ошибочность известного утверждения К. С. Станиславского, что в творческой работе оперный певец должен идти «от себя к образу и как можно дальше». Скорее — наоборот: приступая к новой работе, артист должен «забыть» себя, и создание им новой роли должно начинаться с ознакомления с *неизвестным* ему миром, с жизненной судьбой и личностью *незнакомца*, чьей жизнью он должен будет жить в будущем спектакле.

Возможность одновременного существования в двух мирах (парадокс профессии актера — одновременное существование в двух *разных* жизненных ситуациях: «я (актер) играю спектакль» и «я (персонаж) в ситуации сценического действия» — обеспечивается совместной работой сознания и подсознания, возможностью переключения сознания (благодаря его избирательности и дискретности) из одной «сферы бытия» в другую и способностью подсознания сохранять автоматизм регуляции поведения и двигательной активности по наработанным стереотипам в привычных жизненных условиях. При этом использование «автопилота» подсознания, освоившего условия жизни и «правила игры» в новом для него мире, когда интеллектуальное знание дополняется практическим **умением** (знанием тела), не требующим жесткого контроля сознания, — обеспечивает актеру свободное жизненное существование в спектакле и возможность *импровизации*.

Создать у слушателя и зрителя впечатление жизни в параллельном мире артист может только одним способом — прожив эту жизнь на глазах у публики. Сценическая жизнь — **жизнь для других** — требует от профессионала знания ос-

новных отличий этой жизни от повседневной жизни «для себя» и ясного разграничения этих двух сфер своего существования. В частности, чтобы быть воспринимаемой со стороны, сценическая жизнь требует более высокого уровня энергетики (жизненного тонуса) и знания условий, при которых поведение и действия артиста на сцене становятся «читаемыми» и понятными для публики.

«Какие там осенят актера вдохновения... — это дело позднейшее, — говорил Ф. И. Шаляпин. — Этого он и знать не может, и думать об этом он не должен, — придет это как-то помимо его сознания: никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от чего ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать. То есть сознательным усилием ума и воли он обязан выработать себе взгляд на дело, за которое берется»⁶.

Понимание психологической природы и жизненного предназначения феномена художественного творчества значительно расширяет возможности осознанного освоения профессии оперного артиста.

Эта система исходных установок (парадигма мышления), являющаяся результатом обобщения многовекового эмпирического опыта практиков и базирующаяся на достоверном знании, которым располагает современная наука, превращающая *философские* понятия «жизнь», «творчество», «искусство» в научные термины с определенным реальным значением, открывает возможность создания адекватно соотносящейся с реалиями практики **научной теории певческого и оперного искусства**, не замыкающейся на изучении частных проявлений певческой технологии и позволяющей рассматривать любой аспект профессиональной работы поющего артиста как психически регулируемую деятельность с ясным пониманием места и значения этой работы в профессиональной художественной деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ланге Н. Н. Психология М., 1914. С. 48.

² См. Блиникова И. В. Культурно-историческая психология: взгляд со стороны // Психологический журнал. 1999. Т. 20. № 3. С. 127.

³ См. Гальперин П. Я. Введение в психологию. Ростов-н/Д., 1999. С. 32.

⁴ Определение психики как иерархически высшего уровня саморегуляции энергетики человека органично вытекает из разработанной автором настоящей публикации *мировоззренческой концепции объективного реализма*, согласно которой наиболее общими взаимообусловленными и взаимокорректируемыми особенностями (характеристиками) *объективной реальности* — мира, в котором мы все живем и частью которого являемся, следует считать ее материальность (существование пространственно ограниченных объектов — частей реального мира), энергетику (внутреннюю работоспособность) и информативность (причинно-следственную изменчивость).

Будучи фундаментальными свойствами объективной реальности, материальность (пространственная организация), энергетика (внутренняя работа) и информатика (происходящие изменения) реального мира не существуют отдельно друг от друга и вне этого мира. Возможность выделения и отдельного изучения этих качественно различных свойств реальности, равно как невозможность одновременного их совмещения в сфере нашего сознания, обусловлены не отдельностью их существования в реальном мире, а избирательностью, дискретностью и кодированностью нашего мышления, — теми функциональными особенностями интеллектуальной деятельности человека, без которых восприятие, переработка и продуцирование идеальной информации были бы невозможны. Это разные точки зрения на мир, в котором нам довелось родиться и жить, дающие нам разное, взаимодополняемое и взаимокорректируемое знание о нем. Соответствуя основным фундаментальным особенностям объективной реальности, эти точки зрения являются для нас системой координат, обеспечивающей возможность изучения любых феноменов реального мира, а также помогающей ориентироваться и активно действовать в конкретных условиях жизни в нем.

Мировоззренческая парадигма объективного реализма позволила рассматривать психику как частный феномен объективной реальности — автономную информативно-ситуационную систему управления энергетикой человека, а самого человека (конкретного *homo sapiens*) — как живую часть мира, основными характеристиками которой являются наличие материального тела (организма), внутренней энергетики (духа) и информативно-ситуационной системы управления ею (разумной души), что целиком соотносится с субъективным восприятием человеком самого себя как реально существующей автономной (материально, энергетически и информативно) части реального мира.

⁵ См.: Воспоминания о Рахманинове. 5-е изд., 2 т. М., 1988. С. 156.

Столь же показателен и автограф А. Шнитке Г. Рождественскому: после нотного текста — генеральная пауза с ферматой и динамическим обозначением *ffff!*

⁶ Федор Иванович Шаляпин. Т. I. Литературное наследство. М., 1976.

V. Yushmanov

ON THE NATURE OF ART CREATIVITY PHENOMENON

On the example of psychological research of professional activity of opera singer the author exposes the nature and predestination of the art creativity phenomenon as a means of practical simulation of imaginary life. The paper offers a new paradigm of thinking, based on understanding psychics as hierarchically upper level of person's self-regulation energetic ability. On this level the factor which regulates functional state and vital activity of person is the perception of the situation «I in the environment that I am a part of».