

Кузнецов Юрий Михайлович
Кандидат искусствоведения,
www.horovedenie.ru
kuznet@yandex.ru

Взаимодействие сознательного и бессознательного в вокальном исполнительстве

(//Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.
Сборник 8. Философия, эстетика, культурология. Выпуск 1. М., 1995. – С. 77-88.)

Проблема взаимодействия сознательных и бессознательных механизмов регулирования вокально-исполнительской деятельности певца мало и плохо изучена. От решения же данной проблемы во многом зависят методы обучения певцов на стадиях постановки голоса и сценического (концертного) воплощения художественного образа. Вокалисты-исполнители и вокальные педагоги достаточно хорошо понимают, что произвольный контроль сознания имеет свои особые, скорее даже ограниченные возможности в вокальном искусстве.

Чудо певческого резонанса, которое вызывает восторг и восхищение публики, требует от певца высочайшей концентрации интеллектуальных и эмоциональных сил. Процессы создания резонансной конфигурации "живого музыкального инструмента", настраивания резонанса на уникальные условия каждого нового произведения "методом впеваания" и воплощение художественного образа музыкального произведения средствами эмоциональной выразительности без разрушения вокального резонирования – все это становится возможным при условии выработки и поддержания в психике человека особого "сплава" сознательного и бессознательного. Современная психология рассматривает этот "сплав" как специфическую установочную деятельность, изучает это состояние как одно из "особых состояний сознания" в контексте игровых и обучающих ситуаций.

За последние сто лет, особенно во второй половине XX века, в спорте, педагогике, искусстве в медицине было создано множество прикладных систем, предусматривающих взаимодействие сознательных и бессознательных механизмов регулирования жизни и деятельности. Средства и методы, используемые этими многочисленными системами, разнообразны и, на первый взгляд, даже противоположны друг другу. Например, работа над техникой в классическом балете обычно противопоставляется системе Айседоры Дункан с ее спонтанной экспрессией; система К.Станиславского противопоставляется системе М.Чехова; работа над максимальным самовыражением личности актера школы "переживания" – максимальному самоустранению личности актера в школе "представления». Однако эти и многие другие системы роднят, прежде всего, не их средства и методы работы, а внутренняя смысловая основа – достижение успеха посредством обогащения сознания творческой мощью бессознательного. При этом каждая из этих систем нашла свою "тропинку" в бессознательное, показав тем самым, что могут быть самые разнообразные пути его раскрытия. В психоаналитических системах к этим путям относятся "свободное проговаривание" Фрейда и работа с "личными архетипами" Юнга, отработка "незавершенного гештальта" Перлса и снятие зажимов "характерного панциря" Рейха. Подробно разрабатывались эти пути и в восточных мифо-философских системах (13).

Многочисленные "чудеса" и просто спекуляции разного рода на протяжении веков прочно спаялись с идеей бессознательного, резко осложнив попытки научного анализа. В этой идее скрещиваются, как в своеобразном фокусе, разные линии развития научной и философской мысли. В

результате такого скрещивания возникает характерная междисциплинарность представлений о бессознательном, его связь с широким кругом знаний – от теории биологического регулирования до психологии творчества, теории искусств, социальной психологии и теории воспитания включительно. Ф.В.Бассин (3) определяет "бессознательное" как обобщение, необходимое для отражения способности к регулированию поведения и его вегетативных коррелятов, происходящему без непосредственного участия сознания.

К.К.Платонов (19) в классификации форм неосознаваемой психической деятельности выделяет; 1) произвольные импульсные действия, 2) субсенсорные реакции, 3) иллюзии, 4) автоматизмы. Неосознаваемость импульсивного, инстинктивного, обусловленного поведения или явления суггестии представляют большой интерес для неврологии и клиники. Реакции на субсенсорные стимулы и многие иллюзии выступают в значительной степени как феномены психофизиологического порядка; существование неосознаваемых мотивов и психологических установок придает бессознательному значение фактора, открывающего путь к пониманию важных закономерностей духовной жизни человека. Это обстоятельство все отчетливее понимается не только психологией, но и искусством. В качестве важного момента творческой деятельности принято рассматривать работу интуиции художника, композитора, исполнителя. А.С.Кармин рассматривал интуицию как переход от чувственных образов к понятиям и, наоборот, от понятий к чувственным образам. В музыкальном творчестве это путь композитора от художественного замысла и эмоционального образа к нотной партитуре, а также путь исполнителя от образного круга партитуры к художественному образу средствами интерпретации.

В исследованиях А.С.Кармина (9) были зафиксированы четыре фазы интуиции как момента творчества: подготовка, инкубация, озарение, обоснование. На первой и последней фазе процесса преобладающее значение имеют осознанно совершаемые процессы, тогда как на второй и третьей фазе – процессы протекают неосознанно. Но важно отметить, что те и другие опираются на бессознательно формируемую установку или систему установок, определяющую характер психической деятельности на протяжении всего хода решения творческой задачи.

Эти данные позволяют считать, что в основе творческого процесса лежит установка личности на концентрацию усилий для решения поставленной задачи. Такая установка связана с эмоциональным напряжением ("муки творчества", "вдохновение" т.д.), позволяющим личности проделывать непрерывно и неустанно огромную работу, за счет перераспределения энергетической нагрузки между сознанием и бессознательным. На этапах инкубации и озарения большая часть этой нагрузки ложатся на плечи бессознательного.

Общеизвестны многочисленные случаи рассеянности талантливых людей науки и искусства. Видимо, это связано с работой творческой интуиции, системой сформированных установок, которые в известной степени "сужают" деятельность мышления. Творческая личность воспринимает и переживает только то, что соответствует ее установке. Все постороннее, не имеющее отношения к решаемой задаче, отходит на второй план. Всякая информация, поступающая извне, оценивается под углом зрения задачи и привлекает к себе внимание постольку, поскольку оказывается полезной для ее решения.

Процесс создания художественного образа состоит из непрерывного ряда "решений", которые художник должен принимать, чтобы материализовать свой эстетический идеал. Выбор эстетически оправданных форм, движений, красок, звуков, слов всегда основывается на сложном сочетании того, что художник осознает, и того, что им как мотив решения осознается плохо или даже не осознается вовсе. Этот неосознаваемый мотив решения всегда присутствует в подлинно художественном творчестве. Если бы творческий процесс превращался до конца в акт рациональный, ясно осознанный и логически

аргументированный, то этим бы подрывалась основа и сущность художественного процесса, "...нарушалась бы интимнейшая его психологическая структура и вместе с ней распалась бы та сила "проникновенного видения", та возможность постижения, "не разлагаемого на дискретное", которая составляет прерогативу и основу культурной значимости всякого подлинного искусства" (20. С.485). При помощи теории психологической установки Д.Н.Узнадзе оказалось возможным ввести в трудную область исследований художественного творчества методы объективного экспериментирования и подчинить рассмотрение и истолкование творческого процесса принципам и логике познавательного процесса в его строгом научном понимании.

Выдвигая представление о психологической установке как об основной функциональной единице психической деятельности человека, Д.Н.Узнадзе не полагал, что она может исчерпываться какой-то одной установкой, Единичная установка может быть предметом анализа в специальном эксперименте, но в условиях внелабораторной действительности мы, имея дело с душевной жизнью человека в целом, сталкиваемся всегда со сложной системой установок. У творческой личности отчетливо прослеживается сосуществование ряда разнородных и даже противоречиво направленных неосознаваемых психологических установок, как на более высоких уровнях работы психики, так и на более элементарных, на которых эстетическая ценность образа определяется уже не всей сложностью индивидуальных и общественных проявлений психической деятельности, но преимущественно физическими свойствами (мелодией, гармонией, фактурой, ритмом и т.д.) (5). . Говоря же о роли бессознательного в структуре музыкальной деятельности, все авторы сходятся на том, что она как бы насквозь "пронизана" активностью бессознательного на всех уровнях – от элементарных до самых высоких (А.Е.Шерозия, А.С.Прангишшли, Ф.В.Бассин), а некоторые даже приписывают бессознательному ведущую роль Ш.Г.Арановский, Г.В.Воронин).

Конкретное же содержание и функции бессознательного в музыкальном искусстве различными авторами трактуются по-разному. Так, одни (5, 10) прибегают к понятию бессознательного, установки преимущественно для объяснения функциональности основных средств музыкальной выразительности (лад, тональность, метроритм, стиль и т.д.), другие (1, 7, 11) используют его более широко для объяснения роли и значения всего прошлого опыта личности (обучение, память, традиции, национальность, культура).

Очень слабо по сравнению с содержащимися в установочной теории возможностями разрабатывается проблема установочной природы музыкального исполнительства. По нашему мнению, специфика вокальной и хоровой исполнительской деятельности является перспективной для исследований такого рода и позволяет выявлять установочные эффекты методами экспериментальной психологии.

А.Г.Асмолов (2) группирует сложные системы установок по трем уровням: на уровне особой деятельности – смысловые установки личности, на уровне действия – целевые установки, на уровне операции – операциональные. Однако, когда мы имеем дело с реализацией художественного образа в исполнительской деятельности (например, исполнение вокального или хорового произведения); нам приходится исследовать специфическую установку – установку на воображаемую ситуацию (18). Такая установка должна иметь, и, как правило, имеет сложную многоуровневую структуру, оставаясь при этом цельной динамической единицей. Это позволило в нашей работе, посвященной хоровому исполнительству (12), предложить термины "вокально-хоровая установка" и "дирижерская установка". В вокальной педагогике существует термин "певческая установка", но он подразумевает лишь внешнюю, видимую часть психофизиологического комплекса и рассматривается как особая постановка головы и корпуса певца.

По-видимому, есть некоторые теоретические основания для расширения содержания данного термина до утвердившегося в науке понимания установки как структуры, объединяющей интеллектуальное и эмоциональное, сознательное и бессознательное регулирование деятельности. По аналогии с предложенными нами терминами: вокально-хоровая и дирижерская установка, отражающими специфику хорового исполнительства, для изучения сольного вокального исполнительства можно предложить термин вокально-исполнительская установка. В соответствии с этим, можно выделить три уровня вокально-исполнительской установки: операциональный, целевой и смысловой.

Операциональный уровень вокально-исполнительской установки фиксирует приспособительные, вспомогательные операции, регуляция которых в норме всегда осуществляется без вмешательства сознания. Операциональные установки возникают в процессе непроизвольного подражания, прилаживания, подгонки к предметным условиям ситуации. Музыкальная педагогика хорошо знакома с одним из свойств операционального уровня, когда учащийся непроизвольно подражает своему педагогу по специальности, что дает возможность внешнему наблюдателю, также непроизвольно, точно определять, у кого обучался тот или иной исполнитель.

Приспособительные операции характеризуются тремя свойствами: по способу регуляции – они непроизвольны; по уровню отражения – они изначально неосознаваемы; по динамике протекания – они косны и ригидны. В экспериментальном исследовании М.Б.Михалевской (14) было выяснено, что установки, выработанные на побочный неосознаваемый признак, по выраженности иллюзии соответствуют фиксированной установке. Оказалось, что установочный эффект, обусловленный установкой на неосознаваемый признак, сохраняется гораздо сильнее и дольше, чем эффект установки на целевой признак.

"Горловая (связочная) школа" постановки голоса, вмешиваясь сознанием в работу гортани, пытаясь управлять певческим голосом, разрушает именно этот уровень вокально-хоровой установки. Для голосового аппарата такое вмешательство недопустимо, ибо здоровый аппарат самой природой оптимально приспособлен для звучания и нуждается только в том, чтобы в процессе обучения быть скоординированным с иными уровнями певческой установки.

Целевой уровень вокально-исполнительской установки фиксирует вырабатываемые или уже наработанные навыки и автоматические действия, которые, в принципе, могут регулироваться на уровне сознания. В обычной ситуации установочная (автоматическая) деятельность проходит успешно и безотказно. Вмешательство сознания затрудняет нормальное ее протекание. Сознательное регулирование компонентов сформированного навыка сильно замедляет и рассогласовывает всю деятельность до уровня, на котором этот навык формировался при обучении. В певческой практике подобного разрушительного действия сознания можно избежать, так как установка на воображаемую действительность подразумевает уровень объективации, при котором сознание, не вмешиваясь в беспрепятственную реализацию всего комплекса вокально-исполнительской (певческой) установки, может контролировать с вышележащего смыслового уровня певческую деятельность через темп, артикуляцию, дыхание, звукообразование. Но и в этом случае вмешательство сознания в работу целевого уровня требует определенного чувства меры.

Возможность произвольного контроля за вокальным исполнением, без разрушения всего процесса, значительно влияет на слушательское восприятие. Слушатель начинает понимать, что певец в этом отрывке выравнивал темпо-ритм, в другом готовился к высокой ноте и т.д. Иначе говоря, любое активное вмешательство сознания и постоянное внимание певца к структуре целевого и, тем более, операционального уровня установки, моментально отражается на звучании "музыкального инструмента"

и переводит такое исполнение из разряда художественных явлений в разряд учебной работы над техникой вокального исполнения.

Смысловой уровень вокально-исполнительской установки – высший уровень регуляции. Смысловой уровень может быть как сознательным, так и бессознательным, но независимо от этого именно данный уровень регуляции "собирает" отдельные действия (навыки, автоматизмы) и, соответственно, вспомогательные, приспособительные операции в единый комплекс безостановочной, непрерывной, оптимальной по скорости деятельности. Этим, в конечном счете, обеспечивается "успешность" исполнения вокального или хорового произведения. На этом уровне сознание певца "наблюдает" за эмоциональной и художественно оправданной формой, реализации образа. Певец, контролируя смысловой уровень, решает художественные задачи "методом перевоплощения", находясь в особом состоянии сознания (13). Его задача – "отпустить" свое тело дать своему "музыкальному инструменту" самостоятельно исполнять выученное и доведенное до автоматизма взаимодействие операционального и целевого уровня певческой установки. При этом он должен также сохранять достаточно строгий и четкий контроль за импульсивной реализацией художественного образа. Сознание певца направлено не на технику, а на "эмоциональную партитуру" своего исполнения. Вокалист сохраняет при этом возможность в любой момент откорректировать целевой уровень, без разрушения создаваемого художественного образа. Для этого к услугам певца – "эмоциональная партитура" исполняемого произведения. При помощи регулирования уровня эмоционального возбуждения своего "музыкального инструмента" он может управлять интенсивностью темпо-ритма, артикуляции, дыхания, звуковысотности и т.д. К тому же эмоция не только делает вокальную технику органичной художественному образу, но и так перестраивает операциональный уровень, что обеспечивает одновременно и певческий резонанс – сохраняет вокальную позицию.

Говоря о проблеме взаимодействия сознательных и бессознательных механизмов регулирования вокально-исполнительской деятельности певца, особое внимание следует уделить целевому уровню певческой установки, так как именно этот уровень допускает возможность сознательного вмешательства в процесс и произвольного его регулирования на стадии разучивания вокального произведения. Р.Г.Натадзе провел в Тбилисском театральном институте ряд исследований, подтверждающих, что в основе перевоплощения драматического и оперного актера лежит особая установка, сформированная на воображаемую реальность. У актера, который действительно перевоплощается на сцене, возникает установка, соответствующая сценической реальности. В процессе последующих репетиций она фиксируется (18).

Психологическую природу вокального исполнительства с точки зрения теории установки рассматривала И.Е.Герсамя (6). Автор выделяет два плана вокального исполнения: план импульсивного исполнения и план объективации.

План импульсивного исполнения характеризуется непрерывностью, гладкостью, протекает на основе фиксированной установки.

План объективации используется при работе над произведением, когда отдельные фразы становятся объектами познавательного акта, на которых певец концентрирует свое внимание. И.Е.Герсамя так описывает процесс вокального исполнительства: "Будучи в состоянии психофизиологической мобилизованности, настроенности, необходимой для правдивого раскрытия художественного содержания исполняемого произведения, обусловленных установкой на осуществление деятельности, певец направляет "луч ясности и отчетливости" то в одну, то в другую сторону, то на один, то на другой компонент процесса исполнения" (6. С.47).

На первый взгляд объективация должна "уничтожить" установку, однако "луч ясности и

отчетливости" не устраняет необходимости в ней. Оба эти состояния диалектически взаимодействуют друг с другом, существуя в разных плоскостях творческого процесса: установка – перевоплощение в плоскости воображаемой жизни создаваемого художественного образа, а объективация – в реальной плоскости технологии исполнения.

Состояние "раздвоения" личности художника является известным условием сценического творчества, это же состояние лежит в основе и более широкого явления – "игровой деятельности". Бессознательное раскрывает свои возможности на уровне установочной деятельности певца, смысл которой направлен на беспрепятственное (безостановочное, стабильное, гладкое) "развертывание" художественного образа средствами эмоциональной выразительности. Разум певца (объективация-внимание) сохраняет ясность контроля, расширяет зону сознавания-замечания и может в любой момент с вышележащего смыслового уровня внести коррекции в сценическую, музыкальную или вокальную стороны своего исполнения на уровне целевых установок.

Сценические задачи певца родственны сценическим задачам драматического актера, но много сложнее, чем у него, так как должны учитывать музыкальные и вокальные задачи. Музыкальные задачи – метр, ритм, мелодия, строй, ансамбль, зависимость от партнеров и дирижера в т.д. Они непосредственно влияют на певца, чрезвычайно усложняя искусство перевоплощения и его эмоциональную выразительность» Затрудняет задачу эмоционального перевоплощения необходимость сохранения приемлемой вокальной постановки голоса. Например, дыхание выходит из-под контроля певца после определенного уровня эмоционального возбуждения. Нельзя петь, если эмоция переходит в смех или в реальные слезы – нарушается вокальное звукообразование.

Поэтому во время исполнения на сцене певец вынужден создавать художественный образ особым способом. Перевоплощение певца – особое состояние сознания, когда на сцене, по меткому выражению великого певца, находятся "два Шаляпина". Один исполняет вокальное произведение со всей силой чувств, необходимых для создания и реализации художественного образа на целевом уровне певческой установки. Другой наблюдает за ним, сохраняя относительное спокойствие, готовый в любую минуту внести коррекции в вокальные, музыкальные или сценические элементы создаваемого образа от смыслового уровня певческой установки.

В этом особом состоянии сознания вокалист, с одной стороны, активно действует и выражает эмоции, а с другой стороны, – сохраняет спокойствие расширенного сознавания. Деятельность певца-актера реализуется, не "захватывая" его своими переживаниями. В этом состоянии раскрываются возможности и ресурсы бессознательного.

Музыкально-исполнительская деятельность певца имеет свои отличительные черты как, в самом "музыкальном инструменте", так и в способе "игры" на этом инструменте. В отличие от других музыкальных специальностей "инструментом" певца является его же собственный организм. А это означает, что вокалист должен предварительно "создать" свой музыкальный инструмент – освоить вокальную постановку голоса. После этого "настроить" свой музыкальный инструмент – выработать вибрационный, мышечный и частично слуховой контроль точного вокального интонирования для каждого произведения (15, 16), то есть разучивать музыкальный и словесный текст методом "впевания". И в дальнейшем, ежедневно восстанавливая певческий резонанс, осуществлять художественную доработку произведения в последовательном, безостановочном развертывании художественного образа отрабатывая взаимодействие трех уровней вокально-исполнительской установки. Освоение музыкального произведения методом "впевания" означает преобразование неосознаваемых установок певца и средств музыкальной выразительности в комплекс целевого уровня. Как мы уже знаем, формирование этого уровня осуществляется посредством объективации, и поэтому каждый навык

и автоматизм этого плана формируется и регулируется сознанием. В таком процессе и вокальные, и музыкальные средства претерпевают значительные изменения, ибо подчиняются вышележащему смысловому уровню, определяющему развитие художественного образа произведения.

Певец не применяет в своем исполнительстве клавиши, клапаны и струны, но он использует возможности "эмоциональной партитуры" развития художественного образа, так как и вокальные, и музыкальные средства являются "ближайшими родственниками" эмоций, поскольку произошли из невербального, экстралингвистического канала звуковой коммуникации человека (17). Поэтому певец использует не только специфический музыкальный инструмент, но и особый "метод игры" на этом инструменте. Он "играет" при помощи ощущения и регулирования уровня эмоционального возбуждения. Художественная эмоция, формируясь на смысловом уровне, перестраивает все слагаемые целевого уровня и обеспечивает оптимальный режим работы операционного уровня певческой установки.

Нервные центры, управляющие звукоизвлечением, лежат в более древних отделах головного мозга, чем центры, отвечающие за использование семантики словесного или музыкального языка. Дыхание может контролироваться певцом только в грубых пределах – вдох – выдох, ниже – выше, но, как показал еще Ф.Ф.Заседателев (8), певец никогда не знает точно, каким дыханием он пользуется при исполнении. Вмешательство сознания в работу звукообразующих органов разрушает нормальное звучание голоса, делая его зажатым; крикливым, "искусственным". Звучание часто меняется при одном упоминании о горле, даже при прослушивании "зажатого голоса".

Работа звукоформирующих органов (резонаторов) может быть осознана в процессе обучения пению на уровне баро- и виброрецепции, но даже и такой неполный контроль сознания для некоторых певцов является сложным и утомительным. Обучающийся "убегает в безмыслие", в этом случае тормозится вербальная работа коры головного мозга.

Эти и многие другие трудности, сопровождающие вмешательство сознания в работу певческого аппарата, известны вокальной педагогике, которая научилась их преодолевать разными средствами. Дело в том, что все компоненты вокального исполнения легко и просто управляются певцом или педагогом на эмоциональном уровне при помощи образного, ассоциативного мышления или методом целенаправленной концентрации сознания на "подставной задаче", когда внимание поющего поглощено каким-либо техническим или музыкальным приемом и не вмешивается в реализацию вокально-исполнительского комплекса. Эмоциональными и образными средствами можно развивать какой-либо один компонент вокального исполнения на стадии технологического овладения материалом, или всеми компонентами сразу на стадии формирования и реализации художественного образа.

Проблема взаимодействия сознательных и бессознательных механизмов регулирования вокально-исполнительской деятельности певца сложна и многогранна. Можно полагать, что певческая (вокально-исполнительская) установка является психофизиологической трехуровневой структурой, которая, выходя за рамки сознания, управляется преимущественно эмоциональными методами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора//Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. – Тбилиси, 1979. – Т. II.
2. Асмолов А.Г. Деятельность и установка. – М., 1979.
3. Бассин Ф.В. Проблема бессознательного (о неосознаваемых формах высшей нервной деятельности). – М., 1968.
4. Бассин Ф.В. О некоторых современных тенденциях развития теории бессознательного:

установка и значимость//Бессознательное. – Тбилиси, 1981. – Т.IV.

5. Воронин Г.В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного//Бессознательное. – Тбилиси, 1979. – Т.II.

6. Герсамя И.Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси, 1978.

7. Долидзе Л.И. О специфике проявления национального в музыкальном творчестве Стравинского в свете общей теории сознательного и бессознательного психического//Бессознательное. – Тбилиси, 1979. – Т.II.

8. Заседателей Ф.Ф. Научные основы постановки голоса. - М., 1925.

9. Кармин А.С. Интуиция и бессознательное (подсознательное)//Бессознательное. – М, 1979.

10. Кечхуашвили Г.Н. Музыка и фиксированная установка//Бессознательное. – Тбилиси, 1979. – Т.II.

11. Климовицкий А.И. Опыт исследования функции стилевой модели в творческом процессе Бетховена в точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического//Бессознательное. – Тбилиси, 1979. – Т.II.

12. Кузнецов Ю.М. Исполнение хорового произведения с позиций психологической установки//Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.

13. Кузнецов Ю.М. Эмоциональная выразительность певческого голоса как особое состояние взаимодействия сознательного и бессознательного. Реферат. – М., 1993.

14. Михалевская М.Б. Экспериментальные исследования эффектов установки в русле теории деятельности//А.Н.Леонтьев и современная психология. – М., 1983.

15. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.-Л., 1965.

16. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.

17. Морозов В.П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты//Психологический журнал. – Т.14, 1993. – N1.

18. Натадзе Р,Г, Воображение как фактор поведения. – Тбилиси, 1972.

19. Платонов К.К. Осознанное и неосознанное в свете теории отражений/Бессознательное. – М., 1979.

20. Шерозия А.В., Прангишвили А.С., Бассин Ф.В. Об отношении активности бессознательного к художественному творчеству и художественному восприятию//Бессознательное. – Тбилиси, 1979, – Т.II.