

ПОЛИФОНΙΑ НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА: «ЧЕЛПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016» В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ИНСТИТУТЕ

Итоговые материалы всероссийской научно-практической конференции «Челпановские чтения 2016: Диалог научных школ Психологического института: Л. С. Выготский, Б. М. Теплов, Г. И. Челпанов» составили содержание Восьмого выпуска Альманаха Научного архива Психологического института. Конференция была проведена в рамках юбилейных мероприятий Международного конгресса к 120-летию со дня рождения Л. С. Выготского и стала заметным событием в жизни российского научного сообщества.

2016 год отличает совпадение нескольких юбилейных дат, значимых для современной психологической науки и связанных с историей становления исследовательской деятельности Психологического института: 120-летие выхода в свет фундаментального труда Г. И. Челпанова «Представление пространства с точки зрения психологии», положившего начало самобытной отечественной научной школе в созданном им Психологическом институте; 120-летие со дня рождения Б. М. Теплова — выдающегося ученого, основателя дифференциальной психофизиологии, отдавшего служению науки в Психологическом институте более 40 лет; 120-летие со дня рождения Л. С. Выготского — выдающегося отечественного психолога, создателя культурно-исторического подхода в психологии, научного сотрудника Психологического института в 1920–1930-х гг. Таким образом, 2016 год — это юбилейный год, связанный с памятью об основателях крупнейших научных школ, сформировавшихся в Психологическом институте и ставших неотъемлемой частью единого поля общемировой психологической мысли.

Современное звучание сборника научных материалов всероссийской научно-практической конференции «Челпановские чтения 2016: Диалог научных школ Психологического института: Л. С. Выготский, Б. М. Теплов, Г. И. Челпанов» связано с его фундаментальной направленностью на интегративное освещение основных научных направлений, исторически сложившихся и успешно развивающихся в Психологическом институте как неразрывного культурально-коэволюционного единства самостоятельных систем психологического знания, имеющих взаимозначимые точки перекрытия предметных сфер своей общенаучной и научно-экспериментальной локализации, и практически реализующего основополагающий этический принцип современной постнеклассической науки, устанавливающий динамическую сопряженность тех идеалов, норм и методов, которые до недавнего времени было принято соотносить только со специфическими дисциплинарными научными областями.

В содержании научных статей в свете актуальной интерпретации идей наших великих предшественников выявлены линии непосредственной

преемственности или контекстной соотнесенности научной идеологии на рубеже двух столетий. В творческом наследии основателей школ отечественной психологии намечены новые «точки роста» для совершенствования научного аппарата психологических исследований и раскрыты новые горизонты для развития российской и мировой психологии на постнеклассическом этапе развития. Для наиболее полного отражения аналитических материалов конференции их публикационный объем был структурирован по разделам: «Психологические идеи Л. С. Выготского, Б. М. Теплова, Г. И. Челпанова: современный взгляд и перспективы развития» (I), «Реализация эвристического потенциала идей Л. С. Выготского, Б. М. Теплова, Г. И. Челпанова в контексте современных научно-психологических исследований» (III). Самостоятельный раздел «На перекрестке судеб: Г. И. Челпанов (1862–1936), Б. М. Теплов (1896–1965), Л. С. Выготский (1896–1934)» (II) составили фотодокументы из коллекции Научного архива Психологического института, предоставляющие возможность яркой визуализации событий историко-биографического континуума жизни основателей трех научных направлений Психологического института.

Известные российские психологи, составившие авторский коллектив сборника, отдавая дань уважения научной значимости созидательному потенциалу челпановской научной школы, культурно-исторического подхода и дифференциальной психофизиологии в глобальном процессе развития психологической мысли, обсуждают уникальный феномен творческого взаимовлияния и взаимообогащения научных школ на примере исследовательской практики Психологического института, подчеркивают непреходящую научно-методологическую ценность этих направлений и эвристическую дискуссионность достижений, полученных в их русле, как необходимую составляющую для развития нового психологического мышления и разрешения на качественно ином уровне теоретических и прикладных задач психологической науки и образования, тем самым обозначая фактор диалогичности результатов научного познания в качестве эффективного ресурса развития современной науки и оптимизации современной образовательной среды.

Организаторы конференции и редакционная коллегия выражают уверенность, что содержательные аспекты вошедших в сборник статей будут способствовать вариативному расширению стратегий научного поиска и решения исследовательских проблем, формированию «голографического» осмысления проблемы творческого сосуществования научных школ, отвечающего новейшим тенденциям и подходам к пониманию специфики развития психологической науки и образования как междисциплинарной области знания о жизни и внутреннем мире человека и конкретизации роли гуманитарно-нравственных ориентиров научно-исследовательской деятельности для формирования адекватного ответа на глобальный запрос человеческой истории и культуры в рамках просветительской и образовательной функции психологической науки.

О. Е. Серова,
председатель Организационного комитета

І. Психологические идеи Л. С. Выготского, Б. М. Теплова, Г. И. Челпанова: современный взгляд и перспективы развития

УДК 159.9.07 159.99

ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ

© 2016

*Д. Б. Богоявленская, доктор психологических наук, профессор,
почетный член РАО, главный научный сотрудник
ФГБНУ «Психологический институт РАО»,
Москва (Россия), tro-120@mail.ru*

Аннотация. В статье излагается авторская концепция психологии творчества, разработанная в рамках отечественной методологии. Идея необходимости рефлексии оснований, на которых строится теория, заложенная идеалистом Г. И. Челпановым, далее развивалась уже в марксистской парадигме Л. С. Выготским, что подчеркивает научную истинность и необходимость этого принципа. Учитывая возможность несовпадения логического с историческим, следует иметь в виду, что процесс исследования не только руководствуется принципами методологии, но также использует их в качестве метода интерпретации получаемых фактов и закономерностей. Так, наблюдаемый факт развития деятельности по инициативе самого субъекта, в результате которого он открывает новые закономерности (другими словами, творит) отвечает, прежде всего, выделению «единицы анализа». Она интегрирует в одно неделимое целое все свойства личности, к выделению которой призывал Выготский, видя всю порочность поэлементного подхода. В то же время выделение единицы анализа отвечает принципу Выготского «единства аффекта и интеллекта». Пример этого мы видим в работе Б. М. Теплова при анализе ума полковника. Вместе с тем выделение единицы анализа возможно при анализе высшей формы изучаемого предмета. Два пути развития науки, введенные в психологию Выготским, позволили рассмотреть ряд альтернативных понятий творчества и одаренности уже не как альтернативные понятия, а как этапы развития данного понятия. Раскрытие понятия творчества не по его продукту, а по механизму самого процесса позволило разработать валидный для его изучения метод. Его принципы (многократный, индивидуальный эксперимент) полностью соответствуют принципам, которые отстаивал Г. И. Челпанов.

Ключевые слова: методология; теория; философия; психология; творчество; метод; единица анализа; наука; пути развития; принципы.

Ключевым положением взглядов Челпанова являлось его убеждение, что наука не может ею быть без концептуализации своих положений и осознания своих оснований, что обеспечивает именно философия — как методология. Это положение лежит в основе настоящего исследования, поскольку нами поставлена цель — показать, как именно положения отечественной методологии, представленные ее ведущими учеными: Л. С. Выготским, Г. И. Челпановым, Б. М. Тепловым, обеспечили принципиально новый подход к исследованию психологии творчества и одаренности, снимающий ограничения предшествующих теорий.

В силу этого, философская образованность признавалась Челпановым необходимой составляющей профессиональной подготовки психолога. Он прямо связывал такую подготовку с научностью, иначе, по его мнению, возникает опасность дилетантизма и профанации в науке, поскольку именно философия заставляет концептуализировать имеющиеся факты, и рефлексировать то основание, на котором оно строится. Пожалуй, подчеркнутое Челпановым требование является наиболее трудным и достаточно редким моментом в деятельности исследователя. Естественно, проще работать в верхних слоях фактов и многим представляется, что проникновение в глубину не так уже необходимо. Но именно здесь, предупреждает Челпанов, нас и подстерегает профанация, которая лишает установленные факты их подлинного научного смысла. Без постоянной рефлексии по осмыслению каждого шага и его значения в общей системе знания и осознания его основания, соответствия ему, нет научного знания.

Г. И. Челпанов убедительно показывает, что нет ни одной науки без философского осмысления ее основ. Свои методологические взгляды он убедительно демонстрирует в рамках анализа экспериментальной психологии потому, что именно здесь существует представление об отсутствии очевидной необходимости философского осмысления.

Надо понимать, что без теоретической рефлексии и философского осмысления ее оснований психология действительно может выродиться в ремесленную технику. К сожалению, и в настоящее время мы все чаще встречаемся с ситуациями, когда психолог «Знает, как что-то делается, но не знает, почему так делается» [7, с. 347].

Сказанное выше, прежде всего, касается самой научной дефиниции творчества, которое являясь феноменом родовой сущности человека, до сих пор в массовом сознании и в научной литературе формулируется как создание нового. Это переводит все его виды в одну плоскость, нивелируя их разницу и размывая само понимание специфики творчества как такового. Вместе с тем, все имеющиеся определения творчества характеризуют их отнесенность к его продукту, а не к самому процессу.

В свою очередь, это оправдывает отсутствие дифференцированности огромной, неоднородной феноменологии творчества. В одной плоскости до сих пор рассматриваются гениальные открытия, опережающие познание

на века, и решение новой задачки школьником. К творческому мышлению относят как построение научных теорий, так и решение простенькой головоломки. Соответственно, выявленное философией движение человеческой мысли по уровням познания, не находило своего применения в психологии и раскрытии природы творчества.

«Живучесть» такого определения творчества объясняется, в частности, и тем, что это определение является действительно обобщением, но обобщением эмпирическим, которое отвлекается от специфики особенных форм, а ограничивается лишь констатацией формально общего в них. Для продвижения в проблеме творчества необходимо осуществить теоретическое осмысление этой проблемы, не абстрагируясь от отдельных форм творчества, а как раз напротив, — их изучение и сопоставление необходимо проводить не для выведения формально общего, а для подчеркивания их различий и специфики.

По мнению Челпанова, самая главная ошибка современной ему индивидуальной психологии заключалась в том, что она исходила из предположения атомистического характера душевной жизни, что личность складывается из тех отдельных признаков или явлений (внимания, памяти и т. п.), которые она исследует, забывая, что самые эти признаки или явления предваряются существованием целого душевной жизни, т. е. того, что является основой личности.

Демонстрируемый Челпановым холистический подход по глубине его раскрытия можно рассматривать как предвосхищение того следующего шага, который в уже Советской России был сделан Л. С. Выготским. Это, прежде всего, призыв к смене в психологии поэлементного подхода — методами вычленивающими «единицу анализа». При поэлементном подходе неизмеряемое целое заменяется одним из его, но измеряемым элементом. Выготский четко указывает на то, что «при сведении целого к одному элементу, проблема не решается, а просто обходится» [4, с. 673]. Однако единицу анализа можно выделить лишь при рассмотрении высшей формы изучаемого явления. Соответственно этому положению, Выготский первым в психологии указал на то, что любая наука в своем развитии проходит двумя путями: прямой путь усложнения структуры и функций, которым шла природа, и обратный путь, исходящий из знания высшей формы (Л. С. Выготский продемонстрировал этот подход на примере мышления и речи).

Прямой путь приводит к описанию психического феномена, непосредственно опирающемуся на конкретные, эмпирически устанавливаемые любым доступным способом признаки (как существенные, так и несущественные). При этом, ввиду отсутствия четких оснований для выделения высшей формы, все формы выступают как равнозначные. Мы видим это сегодня, когда признаем, что существует множество понятий одаренности и творчества.

Обратный путь опирается на теоретическое определение высшей, ставшей формой, отражающей существо изучаемого феномена. Мудрость Ф. Гальтона, выделившего творчество как отличительную от животных черту рода

Ното sapiens, сказалась в том, что он стал изучать его высшую форму — гениальность. Это позволило ему выявить основные компоненты творчества: высокий ум, личностные и мотивационные характеристики, выносливость [8].

Однако, сделав первый шаг, Гальтон не смог в тот период сделать второй — выделить единицу анализа гениальности, в силу этого был вынужден редуцировать ее понятие, сведя лишь к одному из трех выделенных им же компонентам — интеллекту. Вместе с тем, Ф. Гальтон первым на эмпирическом уровне усмотрел то, что в дальнейшем нами было обосновано на теоретическом. Он в качестве отличительной черты одаренного человека (творческий — значит одаренный), позволяющей ему делать открытия, считал его «приверженность делу».

Действительно, подлинная «приверженность к делу» предполагает увлеченность самим предметом, поглощенность деятельностью. В этом случае деятельность не приостанавливается даже тогда, когда выполнена исходная задача. То, что человек делает с любовью, он постоянно совершенствует, реализуя все новые замыслы, рожденные в процессе самой работы, т.е. проявляет познавательную самодеятельность. В результате новый продукт его деятельности значительно превышает первоначальный замысел. В этом случае можно говорить о том, что имело место «развитие деятельности по своей инициативе». Здесь мы наблюдаем феномен самодвижения деятельности, который приводит к выходу за пределы заданного. В этом выходе в «непредзаданное», способности к продолжению познания за рамками требований заданной ситуации, в действии, теряющем форму ответа, и кроется тайна высших форм творчества [3, с. 154].

Именно на этом основании, по аналогии с В. Джемсом, выделившим из широкой феноменологии умственной деятельности мышление в строгом смысле слова как выявление существенного, мы из всей сферы продуктивной деятельности выделяем творчество в строгом смысле слова как действие теряющее форму ответа, характеризующее ставшую, высшую форму творчества [2].

Вместе с тем, способность к развитию деятельности по собственной инициативе не объяснима лишь свойствами интеллекта. Исходной нашей гипотезой было предположение, что это свойство целостной личности, отражающее взаимодействие когнитивной и аффективной сфер в их единстве, где абстракция одной из сторон невозможна, т.е. оно более «неразложимо». Этот «сплав» способностей и личности обладает свойством всеобщности, т.е. «присуще данному целому как единству и отвечает методологическим требованиям «единицы анализа» творчества [4, с. 153]. В силу этого, творческие способности в отличие от других способностей человека не имеют своего сенсорного органа. Функциональным органом творческих способностей является вся личность. (Это позволило преодолеть те трудности, которые не позволяли диагностировать в свое время весь комплекс факторов, выделенных Ф. Гальтоном).

Определенным, накопленным в науке подтверждением наличия высшей формы творчества послужил анализ, проведенный Ж. Адамаром. Вслед за Э. Клапаредом, он утверждал, что существует два вида изобретений. Первый характеризуется тем, что «цель известна, и нужно найти средства, чтобы её достигнуть, так что ум идет от вопроса к решению... Второй же, напротив, состоит в том, чтобы открыть факт и затем представить себе, чему он может служить... Как это ни кажется парадоксальным, чаще всего встречается второй вид изобретений, и он становится все более общим по мере развития науки» [1, с.116]. Фактически, Адамар говорит о феномене творчества, теряющем форму ответа. Приводя многочисленные примеры, Адамар приходит к выводу, что почти никогда важные математические исследования не проводились непосредственно с целью их определенного практического применения. «Чаще всего исследователи руководствовались общим мотивом всякой научной работы — желанием знать и понимать. Следовательно, из двух названных видов изобретений математикам известен только второй» [1, с. 116].

Закономерность данной формы творчества подтверждает введенное еще древними греками понятия «поризм» для объяснения фактов непредвиденного выхода мысли в «Непредзаданное», что всегда придавало творчеству ореол мистики. На Востоке этот феномен получил название «Серендипити», которое связано с тем, что сыновья правителя Цейлона находили нечто ценное в поисках другого. Фактически здесь прогнозируется понимание творчества в его строгом, подлинном смысле, не сводимое только к продуктивному мышлению. То, что важные открытия часто делаются как бы случайно, признано как закономерность. Но здесь стоит иметь в виду мудрое замечание В.М. Аллахвердова: «...но они делаются не случайными людьми» [2, с. 177].

В этом аспекте важным представляется представление Б.М. Теплова о практическом интеллекте. Фактически, не употребляя должные понятия, а проводя анализ фактов, в своей статье «Ум полководца», Теплов разделяет позицию «единства аффекта и интеллекта» Выготского. Первым на это как на качественное раскрытие Тепловым одаренности обратил внимание В.Д. Шадриков [9].

Вначале Теплов выделяет два главных качества полководца: ум и волю. Затем показывает, что практический ум представляет собой единство ума и воли. В дальнейшем анализе Теплов показывает, что для ума полководца характерно то, что опасность создаёт для него не отрицательные, а положительные эмоции, которые обостряют и усиливают работу ума; для них характерна «способность к максимальной продуктивности ума в условиях максимальной опасности». Для практического мышления характерна конкретность, когда само задумывание дела, само рождение замысла уже включает в себя соразмерение со средствами, представление всех деталей дела. Для эффективно-практического ума характерны простота, ясность, определённости планов, комбинаций, решений. Б.М. Теплов пишет: «Для интеллектуальной работы полководца типична чрезвычайная сложность исходного материала и большая

простота и ясность конечного результата. Вначале — анализ сложного материала, в итоге — синтез, дающий простые и определенные положения». Превращение сложного в простое — вот формула работы практического ума» [7].

Вместе с тем, теоретическое определение, выявляющее сущность и раскрывающее механизм изучаемого феномена, требует и обеспечивает разработку метода диагностики, строго адекватного данному определению.

В очередной раз надо отдать должное научной мудрости Челпанова настойчиво убеждающего научное сообщество, что: «Если бы у нас предварительно не существовали какие-либо теории, то у нас не могло бы быть оснований произвести этот, а не другой какой-либо эксперимент» [8, с. 342].

Однако, имеющиеся диагностические процедуры ограничиваются фиксацией старого типа творчества — решением поставленных задач. В проблемной ситуации движение мысли с одной стороны стимулировано ее требованием но, с другой — ограничено, находясь, как бы, в прокрустовом ложе между ее условиями и требованием. Задача, поставленная нами, исследовать творчество на всех уровнях познания связана с моделированием выхода в «непредзаданное», открытия новых закономерностей, которое возможно лишь в реальной познавательной ситуации.

Челпанов дал тонкое психологическое определение понятию эксперимента, выявив его классическую модель: «В широком смысле эксперимент, когда мы изучаем какое-либо явление, вызывая его по собственному произволу» [8, с. 335]. Задача, поставленная нами, моделирования реальной познавательной ситуации возникает в экспериментальном исследовании впервые и включает «вызов по собственному произволу». Вместе с тем, чтобы в реальные сроки выявить присущий личности потенциал, необходимо обеспечить наличие области, пространства для прослеживания хода мысли за пределами решения исходной задачи, чтобы **моделировать реальную познавательную ситуацию и проследить реализацию творческого потенциала человека.**

Новая модель эксперимента должна быть представлена вариативной деятельностью, но не как в тестах, где имеется набор разных задач. Она должна быть однородной и вместе с тем разной. Этому требованию удовлетворяет система однотипных задач. Они решаются в принципе одним способом, но различаются между собой по какому-то параметру. В этом случае мы можем проследить за процессом овладения деятельностью. Это позволяет на первом этапе оценивать умственные способности испытуемого по параметрам обучаемости [3].

Следующий этап эксперимента позволяет проследить процесс после оптимального овладения деятельностью. Поскольку система однотипных задач содержит ряд общих закономерностей, это обеспечивает построение двухслойной модели деятельности. Первый, поверхностный слой, — заданная деятельность по решению конкретных задач. Второй — глубинный слой, замаскированный «внешним» слоем и неочевидный для испытуемого, — это деятельность по выявлению скрытых закономерностей, которые содержит

вся система задач, открытие которых не требуется для их решения. Исследование действия, теряющего форму ответа, требует методической реализации принципа — отсутствия внешнего и внутреннего оценочного стимула. Это оказывается возможным именно в силу того, что второй слой не задан эксплицитно в экспериментальной ситуации, а содержится в ней имплицитно, скрыто. И чем богаче этот «слой» деятельности, чем шире система закономерностей, чем четче их иерархия, тем большей диагностической и прогностической силой обладает конкретная экспериментальная методика.

Поскольку возможности испытуемого могут быть обнаружены лишь в ситуации преодоления и выхода за пределы требований исходной ситуации, то ограничение, «потолок» может быть, но он должен быть преодолен, снят. Структура экспериментального материала должна предусматривать систему таких ложных, видимых «потолков», но быть неограниченной. Этим она отличается от «Открытых» задач. Таким образом, второй принцип заключается в требовании отсутствия «потолка», ограничения деятельности в целом [2].

Полноценная, методологически последовательная реализация перечисленных принципов возможна только в том случае, если деятельность испытуемого не будет ограничена во времени и эксперимент будет многократным. Это третий принцип метода. Подчеркнем, длительное исследование на одной выборке привело нас к выводу, что исследование творчества обязательно должно быть многократным. Ведь не только кратковременность, но и одноразовость испытания может вызвать у испытуемого стрессовое состояние и в значительной степени препятствовать отделению результата испытания от влияния побочных факторов данного момента. Снять это влияние в однократном тестировании очень трудно: на адаптацию к новой деятельности в эксперименте уходит слишком много времени и, в конце концов, начинает действовать новый фактор — утомление, контаминирующий результаты. Многократность исследований представляется оптимальным средством избавления от влияния состояния испытуемого на результаты. Чтобы обеспечить действительную длительность и многократность исследований, деятельность должна быть вариативной, как бы перманентной и неоднородной на различных этапах эксперимента.

Наши выводы полностью совпадают с принципами, сформулированными Челпановым. Он считал серьезной ошибкой, когда экспериментатор определяет психические особенности при помощи испытания в один прием. Этот ошибочный прием является следствием мнения, что психические качества представляют такие же постоянные величины для данного индивидуума, как его лицо, цвет волос и т. п., между тем как на самом деле они представляют колеблющиеся величины в зависимости от различных условий [8, с. 367].

Перечисленные принципы образуют метод, который мы условно называли «Креативное поле» [2]. Реализация метода возможна лишь при условии выполнения принципов в их единстве. Вместе с тем, мы столкнулись с тем, что несмотря на то, что «Креативное поле» на данный момент является

единственным методом, который позволяет выявлять творческие способности, он встречает огромные трудности во внедрении в широкую практику. Причина заключается в требовании проведения индивидуального эксперимента, что принципиально.

В этой связи значимы размышления Челпанова над традицией проведения массовых экспериментов. Он указывает на то, что они выгодны в том отношении, что опыты могут быть производимы над лицами, находящимися в одинаковых условиях (приблизительно одного возраста, одного пола, развития и пр.), кроме того, зараз можно получить огромное количество данных. «Но самое существенное неудобство экспериментов этого рода, пишет он, — заключается в том, что в них индивидуальность испытуемого совершенно утрачивается, своеобразность происходящего в нем психического процесса скрывается. Теряется то, что могло бы иметь существенное значение для выводов» [8, с. 368]. Он выражает сомнение в достоверности полученных цифр и приходит к выводу, что гораздо целесообразнее тщательно произведенные эксперименты на одном лице, чем эксперименты, производимые на множестве лиц. Лучше получить 10 цифр достоверных, чем 100 цифр, относительно достоверности которых могут быть сомнения [там же].

Новая модель предполагает многократный индивидуальный эксперимент по решению однотипных задач, что позволяет, во-первых проследить процесс овладения деятельностью по критериям обучаемости, что определяет интеллект более точно, чем тесты. Во-вторых — проследить возможность дальнейшего развития деятельности, что позволяет выделить три уровня работы, отражающих разные уровни познания [3].

К первому уровню мы относим деятельность человека, включая и уровень высокого мастерства, но она всегда стимулирована извне. Поэтому мы называем его «стимульно-продуктивным». Процесс познания на этом уровне направлен на конкретную ситуацию и выполняется на уровне единичного, по философской классификации. К сожалению, к этому уровню относится основная масса людей. Это более четырех/пятых всей выборки в 9 тысяч испытуемых.

Ко второму — «эвристическому» относится деятельность, развиваемая по инициативе самой личности. Это уже уровень искусства и открытий законов, о чем С.Л. Рубинштейн говорил как о «...взрывании слоев сущего». Это процесс познания на уровне особенного. В научной литературе так характеризуют талант. Третий уровень — «креативный» характеризуется не только открытием новых закономерностей, но их теоретическим доказательством. Это уровень построения теорий и постановки новых проблем. Здесь процесс познания совершается на уровне всеобщего. Такой процесс обеспечивает познание сущности объекта. Но познав сущность явления можно предсказать качественные скачки в его развитии, что определяет прогностические способности субъекта. Именно эта способность, по мнению философов, более других характеризует гения, который прогнозирует на столетия вперед.

Высокие показатели на первом уровне говорят лишь о высоте интеллекта. Последние два уровня (эвристический и креативный) идентифицируют творческие способности, т.е. глубину познания. Необходимость обозначения двух уровней объясняет использование термина «креативный», который в данном контексте альтернативно пониманию креативности как дивергентной продуктивности.

Движение человека по уровням познания опосредуется богатством его внутреннего мира, его системой ценностей, жизненной направленностью. Так Б. М. Теплов подчеркивал, что «значительным музыкантом может быть только человек с большим духовным, интеллектуальным и эмоциональным содержанием» [6, с. 103]. Это позволяет думать, что «функциональный орган» творческих способностей не может быть подобен сенсорным, он не может иметь локальный мозговой носитель. «Функциональным органом» творчества, в выше приведенном понимании, может выступать лишь личность в целом. Это, также реализует методологическое требование Г. И. Челпанова.

Метод «Креативное поле», отвечающий принципам Челпанова, позволил нам выявить меру «приверженности делу» на основе дифференцирования всей сложной и неоднородной феноменологии творчества и разработки его типологии, соответствующей уровням познания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М: 1970
2. Богоявленская Д. Б. Метод исследования уровней интеллектуальной активности // Вопросы психологии. 1971. № 1. С. 144–146.
3. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей. Самара: Академия, 2002. 318 с.
4. Выготский Л. С. Психология развития человека М.: Смысл, 2003.
5. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М.: 1946.
6. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М.: АПН РСФСР, 1961. С. 103.
7. Теплов Б. М. Ум полководца. Избранные труды: в 2 т. Т. I. М.: Педагогика, 1985. С. 23–305.
8. Челпанов Г. И. Психология, философия, образование. Избранные труды. М-Воронеж, 1999. 521 с.
9. Шадриков В. Д. Ментальное развитие человека. М.: «Аспект Пресс», 2007. С. 28–29.
10. Galton F. Hereditary Talent and Character. MacMillan's Magazin, vol. XII, 1865.

EXPERIENCE OF THE IMPLEMENTATION OF NATIONAL METHODOLOGY

© 2016

D. B. Bogoyavlenskaya, Doctor of Psychology, Professor,
Honorary Member of the RAE, Chief Scientific Officer
*FSBSI "Psychological Institute of RAE",
Moscow (Russia), mpo-120@mail.ru*

Abstract. The article presents the original author's conception of psychology of creativity elaborated in the framework of the Russian methodology. The grounds of the theory introduced by the idealist Chelpanov were later developed by Vygotsky in the Marxist paradigm. This fact emphasizes scientific validity and necessity of this principle.

Considering the possible discrepancy between historical and logical concepts, it is important to take into account the fact that the research process is not just guided by the methodological principles, but also applies them to the interpretation of discovered facts and regularities. Thus, the observed fact of developing activity, that is initiated by the subject and results in discovering new regularities (i. e. creation), corresponds to the finding of an "analysis unit". This unit integrates all the personality features in an indivisible whole. Vygotsky declared that it was necessary to find such an analysis unit, because he realized the fallaciousness of the element approach. At the same time, that meets Vygotsky's principle of the "unity of affect and intellect". The example can be found in Teplov's work dedicated to analysis of a military commander's mind.

However, it is possible to mark out the analysis unit only by analyzing the highest form of the object of study. Two ways of science development introduced by Vygotsky let us consider a wide range of alternative concepts of creativity and giftedness not as alternative concepts, but as different stages of the concept's development.

The study of creativity not by its results, but by the mechanism of the process let us elaborate a valid method of creativity research. Its principles (multiple individual experiment) correspond entirely to the ideas upheld by Chelpanov.

Keywords: methodology; theory; philosophy; psychology; creativity; method; analysis unit; science; the development of creativity; the principles.

ОБ ОДНОЙ НЕОКОНЧЕННОЙ СТАТЬЕ БОРИСА МИХАЙЛОВИЧА ТЕПЛОВА

©2016

Е. П. Гусева, кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник группы истории отечественной психологии «Научный архив»,
ФГБНУ «Психологический институт РАО»,
Москва (Россия), *nauch_arhiv@mail.ru*

Аннотация. В статье использованы документальные материалы по психологии музыкальных способностей из личного архива Б. М. Теплова; выявлены исследовательская схема и критерии анализа музыкальной одаренности, предложенные ученым в процессе разработки метода составления психологической характеристики выдающегося русского композитора М. А. Балакирева.

Ключевые слова: М. А. Балакирев; музыкальная одаренность; психографический метод; критерии психологической характеристики личности.

Борис Михайлович Теплов, выдающийся ученый, один из самых ярких представителей отечественной психологии, 120-летие со дня рождения которого отмечается в 2016 году, значительную часть своего творчества посвятил аналитической и экспериментальной разработке проблем музыкальной психологии. Получив профессиональное музыкальное образование (Тульские музыкальные классы и уроки в Московской консерватории знаменитого пианиста К. Н. Игумнова), Борис Михайлович, будучи профессиональным психологом, живо интересовался проблемами, связанными с искусством, с психологией творчества, одаренности, в особенности в области музыки. Еще в студенческие годы Б. М. Теплов выступал в концертах вместе с небольшим коллективом исполнителей классической музыки, и всегда эти выступления сопровождалось его рассказами о творчестве исполняемых авторов [8, с. 52]. Сохранился реферат «О композиторах», написанный студентом Б. М. Тепловым в 1916 году¹, в котором он, анализируя творчество Скрябина и Глинки, высказывает мысли, поражающие современных музыкантов-исследователей своей «глубиной и пронизательностью» [2, с. 366]. Постепенно в его личном архиве стал собираться обширный биографический материал о русских музыкантах-композиторах, подлинные документальные источники: письма, высказывания и комментарии современников, воспоминания родственников и друзей, дневниковые записи, мемуары, библиография, критические статьи. Этот, по выражению Теплова, репродуктивный материал

¹ Этот текст из семейного архива, сохраняемого Я. А. Тепловой, был опубликован в 2003 г. в серии «Памятники психологической мысли» [6, с. 261–266].

«является одним из самых ценных материалов, и без него, конечно, ничего сделать нельзя». Как музыкант Теплов особенно любил русских композиторов (Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Глазунова, Лядова, Танеева и др.), как ученого его привлекал психологический анализ своеобразия творческой личности любимых композиторов. Еще в начале 1930-х годов Борис Михайлович ставит перед собой цель проанализировать психологию творчества Чайковского, Толстого, Мусоргского (запись в дневнике, 1934 г.) [8, с. 66]. Все эти годы Б. М. Теплов интенсивно занимается изучением музыкальных способностей. Эта огромная аналитическая работа воплотилась в докторскую диссертацию, защищенную в 1940 году и опубликованную в виде монографии «Психология музыкальных способностей» в 1947 г. Отдельные характеристики выдающихся личностей композиторов были приведены им в этой работе в качестве иллюстраций различных сторон музыкальной одаренности [5; 6]. Но при обращении к творческому наследию Б. М. Теплова, к материалам его научного архива, хранящегося в НИОР РГБ (Ф. 815), оказывается, что огромная часть этого интереснейшего материала осталась неопубликованной. Особенно это относится к такой замечательной личности в истории русской музыкальной культуры, как М. А. Балакирев, создатель и руководитель кружка, объединявшего музыкантов нового в то время направления — так называемой «могучей кучки». В книге Б. М. Теплова ему посвящено лишь несколько строк. Сравнивая М. А. Балакирева с Н. А. Римским-Корсаковым, Теплов приводит Балакирева в качестве примера неустойчивости творческого внимания, исключительной чувствительности к всякого рода помехам и отвлечениям от работы [6, с. 24–25]. Между тем эта личность очень занимала Б. М. Теплова. Он пишет в своем дневнике: «Я с наслаждением работаю над собиранием материалов к психологической характеристике Балакирева — и дома, и в Ленинской библиотеке» [1]. Материал, собранный Б. М. Тепловым о М. А. Балакиреве весьма обширен (выписки, заметки, комментарии, всего более 300 страниц), он даже написал статью о Балакиреве (в 1935 г.), но она так и осталась неоконченной² [7].

На всех этих материалах о Балакиреве и других русских композиторах Б. М. Теплов ставит проблему психологического изучения музыкальной одаренности. В качестве исходной цели он ставил стремление подойти к вопросу о полной всесторонней психологической характеристике личности. В то время (1930-е — 40-е гг.) в психологии еще не было установившихся методов, приемов, путей и даже типов подхода к этой задаче. Теплов предлагал изучать личность в ее развитии в отличие от чистого описательства при построении статических характеристик, отличавшихся схематичностью и некоторым упрощением, преобладавших в литературе того времени. Теплов подчеркивал, что изучение не должно ограничиваться одним человеком, а некоторой группой людей, чтобы целый ряд вопросов мог быть рассмотрен в плане сравнительном.

² Статья «Творчество Балакирева» была опубликована в 2003 г. в серии «Памятники психологической мысли» [6].

Он предложил в основу анализа положить борьбу противоположных качеств личности. Это начало исходило от психиатрии (Адлер и другие исходили от улавливания противоположных начал). Теплов подчеркивал, что всякая личность внутренне противоречива, и предполагал, что развитие ее только и может быть понято, если поймать эти противоречия, тенденция борьбы которых составляет зерно, мощь развития личности.

Он отмечал: «Нельзя никак сколько-нибудь веско и глубоко подойти к пониманию развития даже конкретного индивидуального человека, если не дойти до того, чтобы не опуститься достаточно глубоко, чтобы не нащупать эти противоречивые и противоположные тенденции, каковые имеются в огромном количестве у всякого человека» [4]. Приводит слова К. С. Станиславского: «Когда ищешь злого, ищи где он добр». Чтобы правильно передать психологическую природу данного образа, нужно всегда найти в нем черты противоположные, они обязательно есть именно противоположные тому, что наиболее бросается в глаза, тогда можно вскрыть его истинную природу. В этом отношении такая личность как М. А. Балакирев, «поражает нас комплексом таких противоположных качеств», — писал Б. М. Теплов.

Рабочие материалы Б. М. Теплова подобраны с исключительной обстоятельностью, упорядоченностью и тщательностью — выписки, высказывания, комментарии, биографические сведения, библиография систематизированы по некоторой единой канве, общей схеме, по которой собирается материал, отражающий индивидуальные особенности личности, историю ее жизни, творческой биографии. По сути дела, Теплов создал свой собственный метод составления психологической характеристики личности. Особенно подробно представлены материалы о Балакиреве и Римском-Корсакове.

Материал о М. А. Балакиреве систематизирован по 28 пунктам, всесторонне отражающим особенности личности композитора, его биографии и его творческой деятельности. Стоит привести эту схему полностью, чтобы составить представление об отличительных особенностях «теповского» психологического метода:

1. Музыкальная одаренность; общая характеристика музыкальной подготовки;
2. Фактические данные о творчестве;
3. Творческий процесс;
4. Анализ творчества;
5. Дирижер;
6. Пианизм;
7. Музыкальные вкусы;
8. Внешний успех как музыканта;
9. Самооценка и отношение к мнению других;
10. Участие в чужом сочинительстве;
11. Общественная и практическая музыкальная деятельность;
12. История служебной деятельности, материальные дела;

13. Музыкальные кружки Балакирева;
14. Педагогический деспотизм. Способ выражения оценки;
15. Житейский деспотизм;
16. Отношения с учениками и товарищами;
17. В сношениях с людьми вообще, в обществе;
18. Альтруизм, благотворительность;
19. Отношение к родине;
20. Житейские бытовые вкусы и привычки;
21. Политические взгляды;
22. Религия (суеверия);
23. Круг интересов (природа, произведения искусства, наука);
24. Здоровье;
25. Детство. До-Петербургский период;
26. История кризиса;
27. Общая оценка личности;
28. Любовь. [3].

По каждому из этих пунктов собрано множество выписок, на основе которых и составляется психологическая характеристика личности.

Важнейшее место в анализе личности Балакирева занимает, конечно, анализ музыкальной одаренности и ее развития. Так в статье о творчестве М.А. Балакирева Теплов пишет: «Музыкальная одаренность Балакирева была поистине необычайной. Об этом говорят не только свидетельства всех близко знавших его музыкантов, в том числе и такие авторитетные, как свидетельства Римского-Корсакова и Чайковского, но и самый ход его музыкального развития. И. Нестьев метко называет Балакирева «Третьим русским вундеркиндом» (первые два — братья Рубинштейны). Балакирев в детстве и юности действительно типичный вундеркинд.

Наиболее поражает в развитии Балакирева не только ранние проявления музыкальности, а ослепительный расцвет ее при сравнительно ничтожном педагогическом уходе. В результате скромных фортепианных занятий с матерью мальчик в 10 лет уже вполне владел гармонией, сочинял серьезные вещи, и по исполнению был так силен, что его мать должна была отказаться учить его. Десятью фортепианными уроками у хорошего педагога Дюбука и последующими занятиями с Эйзерихом ограничивается вся музыкальная учеба Балакирева. В результате — блестящий пианист, сразу выделившийся на первый план в Петербурге, дирижер, в 15 лет исполняющий симфонии Бетховена, композитор, не только в совершенстве овладевший техникой композиции, но и выступающий в 20–25 лет учителем для начинающих композиторов масштаба Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина» [7].

В музыкальной одаренности Балакирева Теплов отмечает некоторые черты, особенно резко выделяющиеся.

К таковому относится, во-первых, абсолютный слух, очень рано проявившийся, и основанное на нем «чувство тональностей». Последнее было у Балакирева особенно обострено. Теплов приводит слова Ляпунова: «Балакирев обладал в этом отношении таким тонким вкусом, подобный которому был разве только у Листа. Это отразилось и на методе его творческой работы, — первое, что вырисовывалось для него в замысле будущих сочинений, были тональности, — и на подходе к чужой музыке — он постоянно предлагал другим авторам заменять избранные ими тональности другими, излюбленными им». Предлагать излюбленные тональности составляло, по выражению Ляпунова, «одну из отличительных особенностей его характера». И он не просто предлагал, а даже требовал, настаивал, так что автору в большинстве случаев приходилось покоряться.

Во-вторых, Теплов выделяет совершенно исключительную музыкальную память Балакирева. «В этом отношении он выделялся из всех окружавших его крупных музыкантов. Римский-Корсаков называет его память «необыкновенной» и «по остроте, и по продолжительности», Чернов — «изумительной», Л. И. Шестакова — «непостижимой». Кюи говорит: «убежден, что подобной никогда не было». Далекий от склонности преувеличивать Римский-Корсаков утверждает, что Балакирев «помнил каждый известный ему такт, запоминал мгновенно играемые ему сочинения». Кошкин говорит, что он «знает наизусть решительно всю фортепианную литературу, начиная с Шопена и Шумана». Чернов утверждает, что он «помнил до мелочей» все фортепианные произведения Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Мендельсона, Листа, А. Рубинштейна. Шестакова пишет: «Вы могли с ним заговорить о самых старинных композиторах, вспомнить какое угодно сочинение, он немедленно играл его» [7].

Теплов приводит отдельные эпизоды, характеризующие память Балакирева. В Праге, в оперном театре, шла подготовка «Руслана и Людмилы» под управлением Балакирева. Когда начались репетиции под фортепиано, Балакирев обнаружил, что дирижеры — по его мнению — «назло ему» затеряли клавиш «Руслана». Тогда — пишет он — «я к удивлению всех на память аккомпанировал всю оперу».

В 1868 году он слышал в Москве, в концерте, увертюру F-dur Чайковского. Через некоторое время он, будучи в Москве, просил Чайковского сыграть ее; но — рассказывает Кошкин — автор успел уже совсем забыть свое произведение; тогда Балакирев сам уселся за фортепиано и оказалось, что он запомнил чуть не всю увертюру, слышав ее всего один раз, и притом помнил не поверхностно, а весьма детально».

После смерти Балакирева Кюи рассказывал, что лет 40 до того он написал мазурку, которую посвятил Балакиреву. Напечатана она не была и где-то затерялась. Года за два до смерти Балакирев прислал ему ноты этой мазурки, написанные им на память. «Все было написано безошибочно, — прибавляет Кюи — только в конце он немного изменил».

Очевидно, музыкальная память не изменяла Балакиреву также и в последние годы жизни. Правда, в этот период он — по словам Чернова — жаловался на ослабление своей музыкальной памяти, но только по отношению к своим собственным сочинениям. «Странное дело, — говорил он, — я продолжаю помнить композиции других авторов, а свои собственные забываю». Черта очень характерная для Балакирева: из памяти его легче уходила своя собственная музыка, чем чужая».

В-третьих, Теплов отмечает резко выделяющуюся способность Балакирева к формальному анализу музыкального произведения. Он всегда поражал своих друзей умением мгновенно схватить форму произведения, подметить все особенности гармонии и голосоведения. «Кажется никто из музыкантов, — приводит Теплов слова Стасова — не равнялся с Балакиревым в силе критического анализа и музыкальной анатомии. Если бы Балакирев не был даже тем крупным композитором, каким мы его знаем, он был бы все-таки замечателен как человек, одаренный необычайной критической способностью». Это же подчеркивает и Римский-Корсаков: «Критик, именно технический критик, он был удивительный. Он сразу чувствовал всякую техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостатки формы, модуляции и т. п., и тотчас, садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение».

Теплов обращает внимание на то, что это суждение Римского-Корсакова относится к совсем молодому музыканту (Балакиреву в то время было около 25 лет), не получившему решительно никакого музыкально-теоретического образования и имеющему еще очень небольшой композиторский опыт.

В вопросе о формализме Балакирева Б. М. Теплов выделяет и подчеркивает противоположные тенденции:

«Первым основным положением всего направления Балакиревщины — была борьба с формализмом, борьба против консерватизма, борьба против всякого музыкального образования, против необходимости какой-либо учебы, и в то же время не было в истории музыки другого музыканта, который в своем творчестве был бы таким предельным формалистом, как Балакирев, не было никогда человека, который в отношении работ других стоял бы на такой узкой и абсолютно исчерпывающей формалистической точке зрения.

Достаточно взять его переписку с Чайковским, чтобы ужаснуться тому формалистическому мертвому подходу, который имел место со стороны Балакирева к творчеству Чайковского, и в то же время совершенно объективно доказано, что Балакирев сделал чрезвычайно много в борьбе с формализмом».

Далее Б. М. Теплов показывает влияние отношения современников к таланту Балакирева на самооценку музыканта и на его личностный склад.

«Балакирев еще юношей не мог не сознавать исключительности своего дарования. Успех, который он имел в Нижегородском и Казанском обществе, подкреплял это сознание.

Приехав в Петербург, он встретил такое высокое признание своего таланта, о котором едва ли мог мечтать. Лучший музыкальный критик того времени, А. Н. Серов, восторженно встретил первые выступления «замечательного таланта», которого ждет «громкая слава». «Балакирева, — писал он, — ожидает будущность самая блестящая». Великий Глинка так высоко оценил начинающего музыканта, что уезжая в последний раз за границу, сказал своей сестре Л. И. Шестаковой: «Со временем он будет второй Глинка».

Начинается дружба со Стасовым, вся пронизанная признанием гениальности молодого композитора и величия задач, которые он призван разрешить. Стасов внушает своему младшему другу, что ему «больше не у кого и нечему учиться», что ему предстоит создать музыку «новую, великую, неслыханную, невиданную, еще новее по формам (а главное, по содержанию), чем та, которую затеял у нас ко всеобщему скандалу Глинка» и, наконец, возводит его в ранг «первого музыканта в Европе». Балакирев против этого не возражает.

Начиная свою музыкальную деятельность, Балакирев уже привыкал смотреть на себя, как на гения, музыканта мирового значения, не имеющего себе равных среди современников». Теплов считает эту самооценку странно преувеличенной, но полагает, что ее не следует ставить целиком в вину молодому музыканту. К тому же Стасов своей чрезмерной восторженностью способствовал ее возникновению. Да и Глинка, будучи очень строгим судьей, столь же преувеличенно отзывался о Балакиреве. «Конечно, ослепительный талант Балакирева несомненно давал повод к таким высоким оценкам. Не даром ведь остальные члены могучей кучки в течение первых лет существования кружка смотрели на Балакирева снизу вверх и не помышляли о том, чтобы с ним сравняться. Талант его превосходил всякую границу возможности — вспоминал об этом времени Римский-Корсаков.

Теплов приводит оценку П. И. Чайковского: «Балакирев — самая крупная личность кружка. Но он замолк, сделавши очень немного. У него громадный талант, погибший вследствие каких-то роковых обстоятельств».

Если вспомнить, что среди членов кружка были Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, художники, гениальность которых вне сомнения, если принять во внимание, что главенствующее положение Балакирева в кружке никак нельзя объяснить молодостью остальных членов, так как некоторые из них (Бородин, Кюи) были старше его, едва ли останется какое-либо сомнение в том, что музыкальный талант Балакирева был действительно исключительным и давал повод ожидать от него и дел исключительных».

На основании всех этих высказываний Б. М. Теплов дает музыканту такую общую характеристику: «Балакирев — человек, обладавший в историческом плане исключительной степенью музыкальной одаренности. Это совершенно бесспорно. Почти в сущности самоучка, который в 18–20 лет представлял уже фигуру учителя и вождя людей гораздо старше и опытней, чем он. Человек, обладавший феноменальной музыкальной памятью, человек, обладавший исключительной способностью к импровизации. Его авторитет

в музыкальном мире был настолько велик, что даже лица противоположного лагеря, например, Чайковский, безоговорочно его слушались. Чайковский смотрел на Балакирева как на некоторое явление выше нормы. Балакирев — человек, обладавший исключительными дирижерскими способностями, один из исключительных пианистов того времени, а в отношении творческих дел — он дал мало, по сравнению с Чайковским или Мусоргским» [7].

В этом Б. М. Теплов видит загадку развития творчества Балакирева и пытается разрешить ее путем психологического анализа тех противоречий, в отношении которых так характерна личность музыканта.

Одно из них, выделенное Тепловым: сила волевых качеств — черты патологического безволия. Он пишет: «Основной чертой характера Балакирева является сила волевых качеств. Человек, который создал новое течение, который ведет борьбу, крупный общественный деятель, человек, отличавшийся исключительной властью в обращении со всеми. Это с одной стороны, а с другой стороны, мы видим проявление этим человеком черт психологического безволия. И трудно сказать, не изучая этого человека, был ли он волевым или безвольным человеком».

Другая пара противоположных качеств, отмеченная Тепловым: борьба с формализмом против консерватизма — и предельный формализм в своем творчестве и при оценке творчества Чайковского.

Третья пара, казалось бы, прямо не относящаяся к музыкальному творчеству: жалость и сверхъестественный альтруизм по отношению к животным — и подчас исключительная жестокость по отношению к людям. Теплов так иллюстрирует эти качества: «Во второй половине жизни этот человек отличался исключительным скотолюбием. Здесь собирались все бродячие собаки со всего Петербурга, кошки собирались с точки зрения того, что у нее ножка сломана. Это одна линия его действий, мы видим сверхъестественный альтруизм, проявленный им по отношению к животным, а с другой стороны, мы видим случаи исключительной жестокости по отношению к людям. А между тем это был человек, который создал единственный в истории музыки случай коллективного творчества: это была действительно могучая кучка, это не просто ряд композиторов, а коллектив, с точки зрения психологии творчества. И в то же время это был человек с большим, чем у кого-либо, нетерпением и нетерпимостью что-либо дать или что-либо сделать вместе, он совершенно не мог выносить критики». Вместе с тем «при всей своей подчас резкости и демонически властном характере Балакирев был человеком необыкновенной доброты и задушевной деликатности. В течение многих лет специально приходил играть для одной нервнобольной, зная, что это ее единственное утешение». Теплов приводит отзыв Ипполитова-Иванова: «В Балакиреве я всегда чувствовал два человека: один — очаровательный и веселый собеседник, другой же — какой-то раскольничий настоятель, деспотически требовательный, даже жестокий, способный совершенно неожиданно обидеть человека, дружески к нему расположенного».

Еще одна пара противоречий, характерных для творческого процесса композитора: высокая скорость — и чрезвычайная медлительность в сочинительстве. Теплов приводит слова Римского-Корсакова, который «не раз поражался необыкновенной быстроте, с какой, собственно сочинял Балакирев. Но те же люди изумляются необыкновенной медлительности, с какой композитор обрабатывал свои вещи, устанавливал их окончательную, достойную печати редакцию. Происходило это отчасти вследствие недостатка технической эрудиции у Балакирева, при одновременном, однако, желании печатать свои произведения в наиболее законченном виде, отчасти по свойственной многим русским людям привычке постоянно разбрасываться в работе, отчасти, наконец, по причине как бы некоторого принципиального убеждения, примерно, в смысле «Тише едешь — дальше будешь». «И удивительно ли, что при подобном многолетнем высиживании каждой вещи Балакирев должен был неизбежно отстать от композиторов более подвижных, оказаться в хвосте им же организованного движения? Но всего удивительнее, что это творческое копанье соединилось в Балакиреве с поразительной общей живостью темперамента, с редкой остротой музыкально-критического ума, с величайшим энтузиазмом в деле пропаганды новых музыкальных идей и новой музыки, на них основанной».

Б. М. Теплов размышляет: «У Балакирева чего-то не хватает, все остальное есть, есть в большей степени, чем у других. Чего же нет у Балакирева? Нельзя сказать, что у Балакирева нет творческого дара, в смысле продуктивном этот человек обладал феноменальным даром, совершенно исключительным. Все лица гениального масштаба, окружающие Балакирева, считали, что он выше их в 100 раз. Он прожил дольше многих, умер 73 лет. Он поражает нас целым комплексом противоположных качеств. В чем же здесь своеобразие Балакирева? Сущность заключается в том, что эти самые противоположные тенденции преодолеваются жизнью на каждом шагу, на каждом этапе есть преодоление таких противоположных тенденций в качестве синтеза нового». Теплов подчеркивает, что «без этого нельзя понять внутреннюю линию психического развития, ибо тогда получится совершенно внешнее описание».

«А особенность такого лица как Балакирев заключается в том, что у него эти противоречия никак не преодолеваются, (в этом его исключительность).

Непреодолимые противоречия, конечно, в той или другой степени есть патология. Патология тех ситуаций, тех конфликтов, которые отмечались психиатрами, заключалась не в самой конфликтности, а в не преодолении конфликтов: конфликты, которые остаются не преодоленными, ведут к распаду личности» [7].

Такую гипотезу выстроил Б. М. Теплов для объяснения малой творческой продуктивности Балакирева в период после пережитого им кризиса, но, по-видимому, был сам неудовлетворен ею, возможно, потому и не публиковал эти материалы — статья осталась неоконченной. Эта загадочная, творческая, противоречивая и трагическая натура так и не была разгадана. Но можно ли до конца постичь гения?!