

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВУНДЕРКИНДЫ: «ИСТИННЫЕ» И «ЛОЖНЫЕ»

Судьба вундеркинда

Вундеркинд — это маленький виртуоз, на которого нельзя смотреть без изумления. Он еще ходит пешком под стол, но очень уверенно играет на скрипке, на рояле или на каком-нибудь другом инструменте. Когда их сверстники играют в куклы или гоняют мяч, вундеркинды уже работают концертными артистами. Они выступают с концертами, им аплодируют, о них пишут в газетах, а родители вундеркиндов получают за их выступления немалые гонорары. Педагоги вундеркиндов гордятся ими; чудо-детям, именно так буквально переводится слово «вундеркинд», прочат великое будущее. Многие, слышавшие вундеркиндов, уверяют, что захватывающим артистизмом и техническим совершенством игра детей-музыкантов превосходит игру взрослых. Другие более скептически настроены и готовы все восторги поделить хотя бы на два: половину отнести на счет действительного мастерства чудо-ребенка, а другую половину — на счет розового платица и коротких штанишек: будь ребенок не так мал, удивляться было бы и вовсе нечему. Общественный пиетет перед вундеркиндами выразил дирижер Зубин Мета, когда после выступления семилетней скрипачки Сары Чанг воскликнул: «Она этому научилась в прошлой жизни!»

Вундеркинда первыми замечают родители. Если в доме звучит музыка, и кто-то из домашних играет на инструменте, то вундеркинд непременно окажется рядом. Он будет приставать к играющему, пытаться перехватить инициативу, и родные с удивлением заметят как малыш легко справляется с заданием, которое учитель музыки дал его старшему брату или сестре. Так был замечен талант многих вундеркиндов: Артур Шнабель сразу сыграл произведения, которые разучивали его сестры, хотя никто до этого не показывал ему ни одной ноты; Герберт фон Караян усвоил без посторонней помощи репертуар своего старшего брата, а карапуз Фриц Крейслер подыгрывал на маленькой скрипочке участникам домашнего квартета. Вундеркинд хочет и может музицировать, и тут же подтверждает это своей игрой; ему не надо помогать, его не надо наталкивать на мысль попробовать себя в музыке. Если музыка звучит, вундеркинд воспримет это как руководство к действию и начнет сразу же играть по слуху. Его гигантские слуховые возможности, изумительная точность и прочность его музыкальной памяти удивят всех окружающих, а если среди них окажется музыкант, он сразу поймет, что перед ним чудо-ребенок, музыкальный вундеркинд.

В психологическом сообществе сложилось убеждение, что идеальная среда для вундеркинда — это соединение поддержки и помощи в семье с высокой требовательностью и большими надеждами. Идеальный портрет семьи, где растёт вундеркинд, в целом оздан правильно, но этот портрет не учитывает мотивы родительского рвения и вовлеченности в развитие юного таланта. Часто отец юного дарования жаждет удовлетворить свои амбиции, а порой и свои несбывшиеся надежды на славу и большую карьеру. «Пусть хотя бы он», — думает отец о своем подающем надежды сыне... Таков классический отец вундеркинда Леопольд Моцарт: одаренный скрипач, композитор и педагог, он не сделал блестящую карьеру — его амбиции и мечты превышали заложенный в нем творческий потенциал. Увидев у себя в руках это маленькое сокровище, отец начал психологически отождествлять себя с ним, лишая мальчика права жить и быть самим собой. Отец считал Вольфганга едва ли не принадлежащей ему вещью, которой он распоряжается по своему усмотрению. Так он привык думать и поступать, когда Вольфганг был маленьким, и впоследствии не захотел избавиться от потребительского отношения к сыну.

Леопольд Моцарт — не исключение, а правило. Родители вундеркиндов едва ли не соревнуются в жесткости и требовательности к своим одаренным детям: отец Паганини бил ребенка и морил его голодом, заставляя целыми днями играть на скрипке. Отец Бетховена, скрипач средней руки, возмечтал вырастить из своего сына второго Моцарта



*Вольфганг Моцарт
в возрасте шести лет
(Автор неизвестен, 1762)*

и воспитывал сына розгами и грубыми попреками. Фридрих Вик жестоко эксплуатировал свою одаренную дочь, пианистку-вундеркинда Клару; он готов был скорее умереть, чем увидеть ее женой Шумана. Только суд освободил девушку от опеки отца, мечтавшего жить на заработанные ею средства. Почивать на лаврах Вольфганга мечтал и Леопольд Моцарт; невозможность осуществить задуманное заставила его лишиться наследства своего гениального сына.

Детство вундеркиндов, которые впоследствии стали гениями, далеко не всегда радужно и исполнено родительской ласки. Забота родителей о развитии таланта ребенка очень часто небескорыстна. Однако не все вундеркинды пали жертвой родительских амбиций. Адам

Лист любил своего сына, искренне восхищался его талантом, и, желая показать его миру, устраивал ему концерты. Когда понадобилось, Адам привез мальчика к Карлу Черни, который практически спас его от «артистической гибели». Родители Артура Шнабеля, Артура Рубинштейна и многих других не пытались извлечь выгоду из ранней одаренности ребенка, занимали ему хороших учителей и давали свободно развиваться. Однако, невзирая на внешние условия, вундеркинды выживали и продолжали выказывать свою одаренность — это говорит о природном происхождении их таланта, о врожденном характере их способностей, которые не нуждаются ни в особом родительском попечении, ни в раннем концертном опыте.

Вундеркинд становится известен благодаря своей концертной деятельности. Лет в 7—8 он начинает выступать и ведет жизнь взрослого артиста. Иегуди Менухин дебютировал в Карнеги-холле в 7 лет, и с тех пор совмещал учебу и «работу». Антон Рубинштейн начал выступать в столь же нежном возрасте, и, по его собственному выражению, с 11 лет «уже был сам своим учителем». Некоторые вундеркинды не вели регулярную концертную деятельность, но несомненно могли ее вести. Таков юный Модест Мусоргский. Его талант был замечен в 5 лет, в 7 лет он уже играл сложные пьесы Листа. Одаренному мальчику взяли известного в Петербурге педагога Антона Герке, в 9 лет ребенок выступил публично с концертом Фильда, а в 12 лет имел огромный успех в благотворительном концерте у статс-дамы Рюминой. Растроганный Герке подарил мальчику сонату Бетховена As-dur,

хотя обычно был строг и своих учеников не баловал. Если бы не воззрения дворянской среды, из которой происходил Модест Мусоргский, он вполне мог бы начать концерттировать, но его мать и мысли такой допустить не могла. Другие же дети играли на сцене, работая на свое будущее имя и благополучие своей семьи. До возрастного перелома и перехода во взрослое состояние им это было нетрудно: детский артистизм и отсутствие эстрадного волнения делали свое дело. «Являясь я на эстрадах всюду и всегда в том возрасте без малейшей робости, — вспоминает Антон Рубинштейн. — Я просто смотрел на мои концерты как на игрушку, как на забаву, то есть относился к ним как ребенок, которым и был» [6, с. 11].

Отношения вундеркинд — педагог не похожи на связь с педагогом других будущих артистов. «Обучаемость» вундеркинда столь феноменальна, его способность схватывать все на лету настолько превосходит все мыслимые пределы, что педагогу стоит лишь намекнуть на правильный прием, показать или рассказать, как нужно делать то или иное, и вундеркинд идет вперед семимильными шагами, не нуждаясь в дальнейших разъяснениях. Вот почему многие вундеркинды, «испорченные» несколькими годами самостоятельных занятий, так легко выбирались из кризиса, вызванного беспорядочностью их образования, и становились на правильную дорогу. «Ребенок выглядел слабым и бледным и во время игры качался на стуле точно пьяный, так что мне казалось, что он вот-вот свалится на пол, — вспоминал Карл Черни первое впечатление от знакомства с одиннадцатилетним Ференцем

Листом. — Игра его также была совершенно неправильна, нечиста и сбивчива. Об аппликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши. Но несмотря на это я был изумлен талантом, которым был одарен от природы ребенок... Когда я по желанию отца дал ему тему для импровизации, то еще больше убедился в его удивительных способностях: без всякого знания гармонии он вложил в свою импровизацию какой-то гениальный смысл. Он очень скоро разучивал каждую пьесу и так привык к игре экспромтом, что вскоре самые труднейшие пьесы мог играть с листа как будто бы он их разучивал довольно продолжительное время» [Цит. по: 5, с. 36].

Пример юного Листа весьма красноречив: ошибки, которые для обычного музыканта были бы фатальными, для Листа органично вписались в начальный этап его артистической биографии. Он выступал, он чувствовал публику, и это было важнее правильной аппликатуры и верной постановки руки. Со свойственной вундеркинду восприимчивостью он легко переучивался. Так же легко исправился и вундеркинд Игумнов, когда попал в руки Сергея Зверева. Через полгода он был уже законченным студентом консерватории, за которым не водилось никаких технических грехов. Эта супервосприимчивость позволяет вундеркиндам обходиться практически без педагогов. Полтора года занимался Лист с Черни, четыре года проучился Рубинштейн у Виллуана прежде чем стать европейской знаменитостью в 11 лет. Паганини учился беспорядочно и у разных педагогов; квалификация некоторых из них, особенно на начальном

этапе его образования, была весьма сомнительна. Тринадцатилетний Паганини по настоянию мецената Ди Негро приехал в Парму, чтобы учиться у первого тамошнего скрипача маэстро Алессандро Роллы. Тот отослал мальчика, считая, что ничему научить его не может — юный виртуоз уже все знал и все умел. То, на что обычному музыканту нужны годы, вундеркинд усваивает за месяцы. Скорость обработки и усвоения информации, у музыкальных вундеркиндов — музыкальной, у математических вундеркиндов — математической, доходит до невероятной степени.

Блистательное начало карьеры вундеркинда заставляет ждать столь же блистательного продолжения. Его ожидают все родители начинающих виртуозов; однако, статистика, собранная учеными, говорит лишь о 10% успеха бывших вундеркиндов в их дальнейшем творческом развитии. Эту цифру привел американский исследователь Николай Слонимский. Выдающийся виолончелист современности и бывший вундеркинд Йо-йо-ма оказался еще большим пессимистом и остановился на цифре 2%. Быть может, он в сердцах преувеличил: слишком велико количество разбитых судеб, которые наблюдает на своем пути взрослый виртуоз. Очень малому числу детей, подававших надежды, суждено их оправдать. Всякая статистика в некоторой степени относительна, но надпись на вратах ада «Оставь надежду всяк сюда входящий» в значительной степени относится к вундеркиндам, задумавшим покорить музыкальный Олимп — слишком мала вероятность успеха для каждого, вступающего на путь артистической карьеры в возрасте Моцарта.

И маленький скрипач, скрипка которого едва ли не больше его самого, и маленький пианист, ножки которого не достают до педалей, выглядят чрезвычайно привлекательно и трогательно. Поэтому мода на вундеркиндов, связанная с особым вниманием и любопытством общества к детям и детству, держится уже триста лет. Однако самим вундеркиндам эта мода не несет ничего хорошего: большая часть из них становятся ее жертвой. «Из более чем семидесяти музыкальных вундеркиндов, которые цвели в Сан-Франциско в 1920—1930-е годы, — пишет психолог Эллен Виннер, — только шесть, включая Иегуди Менухина и Леона Флейшера, стали известными солистами. Мы не знаем, что случилось с остальными; вероятно, некоторые из них стали оркестрантами или учителями музыки, а другие вовсе бросили свои музыкальные занятия. Миф о том, что вундеркиндов ждет блестящее будущее укрепляется тем, что многие знаменитости уже в детстве демонстрировали исключительные способности. Мы забываем о том, что это не подразумевает обратного — что выдающиеся дети обязательно становятся взрослыми творцами. Большая часть дарований так и не достигает полного развития. Многие одаренные дети сгорают. Самая большая трудность состоит в том, чтобы установить связь между детской одаренностью и творческими достижениями взрослого: у нас так мало сведений о многих одаренных детях, которые остановились в своем развитии» [22, с. 297].

Остановка в развитии, о которой пишет Эллен Виннер, далеко не безоблачна для эмоционального равновесия и самочувствия бывшего вундеркинда.

Не оправдав надежд педагогов и родителей и «сойдя с дистанции», он чувствует себя ничемным и пустым. Его судьба — нередко судьба трагическая. Зная это, Дебюсси писал в одной из рецензий: «“Пти Блэ” сообщил нам недавно о существовании чудо-ребенка, которого он несколько преждевременно называет новым Моцартом. Я желаю оному Пьеру Шаньону оказаться тем, кто укажет нам путь, но я хотел бы для него самого меньшей популярности» [3, с. 113]. Увы, Дебюсси не ошибся. Сегодня имя этого очередного «Моцарта» никому ничего не говорит.

Блестящее начало и бесславный конец короткой карьеры большинства вундеркиндов ставит перед психологией весьма трудную задачу: найти ответ на вопрос — почему «сгорают» вундеркинды? Виной ли тому недостаточное педагогическое вмешательство или напротив, вмешательство чрезмерное? Виноваты ли амбициозные родители, которые суперэксплуатацией вконец измучили ребенка и лишили его всяких стимулов к дальнейшему росту? Или, может быть, в самой природе вундеркинда есть некие изъяны, которые предопределяют его скорый конец? Все, что можно сделать, это еще раз обратиться к известным фактам, к наблюдениям педагогов и родственников вундеркиндов. Можно также вспомнить биографические данные людей, которым удалось стать выдающимися творцами, и сравнить их с историей жизни людей, которые так и не достигли вершин артистической карьеры. Отличия вундеркиндов истинных, которые, как говорят американцы, *made it*, «сделали это», от так называемых «псевдовундеркиндов», которые так

и остались «гениями в коротких штанишках», могут направить исследовательскую мысль в нужное русло.

Нетворческая одаренность вундеркинда

Самые простые версии краха вундеркинда придется сразу отбросить. Вину чересчур амбициозных родителей доказать не удастся: отец Паганини и отец Моцарта побивают все возможные рекорды как тираны и эксплуататоры, но их дети-вундеркинды прославили имя семьи и не думали «сгорать». Их талант был так велик, что желания отца совпадали с их собственными, и никакая жестокость и никакие понукания не могли отвратить их от музыки. Недостаток родительского давления тоже не может быть причиной краха вундеркинда: в буржуазной семье Артура Шнабеля и Артура Рубинштейна, где на музыкальную карьеру сына поглядывали искоса и не думали форсировать ее, выросли выдающиеся пианисты — отсутствие концертного опыта в детские годы не остановило их движение к творческим вершинам. Какая бы ни была обстановка в семье, слишком «горячая» или слишком «холодная», вундеркинд все равно. От этого может зависеть разве что психологический комфорт ребенка и сладость или горечь его детских воспоминаний — творческий результат от обстановки в семье зависит очень мало.

Качество педагогического воздействия тоже не выглядит как решающий фактор в судьбе юного гения. Преподаватель вундеркинда может быть очень хорошим — как Лешетицкий у Шнабеля; он может быть также весьма неважным — Артур Рубинштейн не любил говорить о своих

педагогах и считал, что они чрезвычайно мало ему дали. Вундеркинд может с юных лет пользоваться советами большого мастера и точно так же он может быть самоучкой. Ни то ни другое не гарантирует успех и не спасает от поражения. Кто бы и как бы ни занимался с вундеркиндом, этот «кто-то» не может вытянуть для ребенка выигранный билет и в то же время не может загубить его карьеру. Отсутствие блестящих учителей не помешало Менухину стать мировым виртуозом. Два его детских педагога — Энкер и Персингер — не заслуживали имени «маэстро» и были обычными преподавателями скрипичной игры. В то же время прекрасные педагоги-музыканты могут вспомнить несколько вундеркиндов, «сошедших с дистанции». Ван Клиберн, который учился у прекрасного педагога Розины Левиной, не стал мировым виртуозом, его первый триумф стал последним, и прекрасная профессиональная подготовка не убергла его.

Психологи склоняются к тому, что причины краха вундеркиндов внутреннего свойства. Они коренятся в особом характере их мышления, достоинства которого в определенный момент превращаются в тормоз. «Вундеркиндизм» — это гипертрофированная детскость восприятия, чрезвычайная «обучаемость» и системность. Все дети прекрасно схватывают структурные принципы готовых систем: это прежде всего родной язык или несколько языков, которые звучат в доме. Правила языка, правила сочетания его элементов дети понимают как некоторое системное пространство, законы которого обладают единством и стройностью. Им не нужно объяснять эти зако-



«Вундеркиндизм» — это гипер-трофированная детскость восприятия, чрезвычайная «обучаемость» и системность

ны — они извлекают их сами. Дети шутя осваивают компьютер: в одном из беднейших уголков Индии ученые поставили компьютер, подключенный к Интернету. Через месяц все неграмотные соседские дети были идеальными компьютерными пользователями и всю «гуляли» по всемирной паутине. И это при том, что их никто ничему не обучал. Точно так же дети удивляют взрослых, играя в Кубик Рубика: им ничего не стоит привести в нужное состояние все эти разноцветные плоскости, над которыми их родители могут часами ломать голову.

Дети — прирожденные системщики, и это помогает им становиться вундеркиндами. У вундеркиндов эта детская особенность развита до чрезвычайной степени. Каждый вундеркинд избирает себе удобную элементную базу: для одного это музыкальные структуры, для другого — визуальные элементы, для третьего — узоры из ниток, которые он умеет натягивать на пальцы. Вундеркинд легко строит в своем сознании правила сочетания фигур, нотных знаков,

слов, фраз и любых иных конструктивных единиц. Элен Виннер рассказывает о вундеркинде Стивене, который обладал изумительной способностью строить системы абстрактных условных знаков, к чему бы они ни относились. Как и всякий талант вундеркинда, талант Стивена выражался там, где не нужен никакой жизненный опыт. «Стивен начал читать в трехлетнем возрасте, когда его никто ничему не учил, — рассказывает Элен Виннер. — В три года он уже писал и к четырем годам понимал курсив. Он рисовал сложные карты и диаграммы, но не питал никакого интереса к рисованию в цвете путем наблюдения. К восьми годам он овладел книгами по компьютерному программированию и начал писать программы на многих компьютерных языках. Он увлекался иностранными языками и разными видами алфавитов. Его развлечением было изобретать новые алфавиты. Когда он играл в шахматы, ему было гораздо интереснее записывать шахматные ходы, чем двигать фигуры, и в музыке он тоже предпочитал звучанию игры с музыкальной нотацией» [22, с. 91].

Пристрастие вундеркинда к квази-языковым манипуляциям распространяется на достаточно узкую область. Некоторые вундеркинды любят строить системы визуальных изображений, подстраивая визуальные элементы друг к другу и запоминая их типичные сочетания; музыкальные вундеркинды способны запоминать типичные сочленения музыкальных структур и строить их варианты. Поэтому музыкальные вундеркинды способны импровизировать в знакомых стилях. Конек вундеркинда — копирование, к которому в конечном счете сво-

дятся его феноменальные способности. Детская способность к копированию, способность детей к раскрытию системных алгоритмов достигает у вундеркинда исключительной степени. Память на сочетаемость разноуровневых элементов, на которой строится всякая языковая способность, составляет фундамент способностей вундеркинда. Если для обычного ребенка понять и воспроизвести музыкальную конструкцию — большая проблема, то в сознании вундеркинда эта конструкция всплывает сама собой. Что, к чему и как приспособлено и присоединено — вундеркинду вполне понятно. Никакие манипуляции, перестановки и трансформации внутри знакомой структуры не могут его озадачить.

Исключительная способность к системному мышлению и феноменальная память — первые признаки «вундеркиндизма», которые отмечают близкие. Широко известен психологам и педагогам пример венгерского мальчика Эрвина Нерегаци, которого наблюдал психолог Ревеш и о котором он в 1925 году выпустил небольшую книгу на немецком языке. Отец мальчика был певцом Будапештской оперы. В возрасте до года Эрвин подпевал отцу; на втором году он мог правильно петь его репертуар, а в три года он уже мог играть все, что слышал. Позднее он с четырех проигрываний запоминал и повторял сонаты Бетховена. Несмотря на все эти блестящие успехи, дебют Эрвина в США не имел никакого продолжения: он оказался типичным «псевдовундеркиндом», не оправдавшим возложенных на него надежд. Его дальнейшая судьба не вызвала никакого интереса, и трагедия Эрвина Нерегаци как и многих ему подобных в литературе не обсуждается.

Если бы память вундеркиндов была чистой памятью, подобной магнитофону, они не могли бы импровизировать в знакомых стилях и строить попури. Все это Эрвин и другие вундеркинды делают прекрасно, разлагая на элементы известные им конструкции и создавая из них новые конструкции по тем же правилам. Зная это, Шуман отказался как-либо комментировать вполне грамотные сочинения юного Антона Рубинштейна: «Первая работа даровитого мальчика, — писал он, — это работа пианиста-виртуоза, уже покрытого громкой славой. Обладает ли он и выдающимся творческим дарованием, решить по лежащему перед нами первому произведению ни в положительном, ни в отрицательном смысле невозможно» [6, с. 24]. Юный Рубинштейн выполнил копию современного романтического стиля, и по этой копии Шуман не мог определить, имеется ли у мальчика композиторское воображение, которое отличает вундеркинда от начинающего композитора.

Чрезвычайной способностью к копированию обладают дети-исполнители. Русская пианистка Баринова, ученица Иосифа Гофмана и автор воспоминаний о нем, сохранила эту способность и в ранней юности. «Незадолго до окончания моих занятий, — рассказывает она, — когда Гофман должен был летом 1905 года уехать в Америку, я учила фадиез-минорный полонез Шопена. Когда я пришла на урок, Гофман проиграл его мне. Желая услышать критику моего исполнения полонеза, я попросила разрешения его повторить. Прослушав, Гофман заявил, что не будет больше ничего мне играть, так как я точно копирую

его исполнение» [2, с. 39]. То же, что и Баринова, делают вундеркинды. Они копируют исполнение педагога, они, если нужно, копируют исполнение, которое слышат на пластинках. При их потрясающих слуховых возможностях в этом нет ничего странного: они запоминают малейшие нюансы чужой игры и воспроизводят их. Способность детей к передразниванию, копированию и подражанию достигает у вундеркиндов чрезвычайных высот. Можно предположить, что и Ван Клиберн находился под сильным воздействием своего педагога Розины Левиной, чью одухотворенно-русскую манеру игры он с успехом перенял... Некоторые взрослые в силу свойственного большинству вундеркиндов инфантилизма сохраняют свои ис-

ключительные способности и в ранней юности, что лишь несколько отдалает неизбежный крах их карьеры.

Исследователи, которые размышляли о вундеркиндах, заметили их «ахиллесову пятю». Вундеркинды — не композиторы ни в малейшей степени. Выполнение вариантных копий знакомых стилей ничего здесь не меняет — вундеркинды импровизируют в известной манере, но не создают свою собственную. Их творчество до крайности трафаретно. Говоря о созревании композиторского слуха, Борис Асафьев писал: «Чаще всего между 4—6-ю годами в детстве у будущих творчески сильных музыкантов начинает проявляться особая активизация слуха в бессознательном пока вылавливания из всего слышимого полезных для



Дети-исполнители обладают чрезвычайной способностью к копированию и феноменальной памятью

музыкальной памяти (уже не пассивной, ибо вскоре из сохраненного запаса уже что-то на свой лад и способ воспроизводится) “ингредиентов”. Тут надо строго различать всякого рода “вундеркиндство” от весьма редких случаев способностей к композиторскому отбору и переработке слуховых впечатлений» [1, с. 231]. Композитор — это антипод вундеркинда и его способа мышления. Если вундеркинд усваивает и копирует чужое, то композитор создает свое. Эти две способности психологически весьма различны: вот почему большинство композиторов не были вундеркиндами. Копирование как генеральная стратегия им глубоко чуждо.

Юный Шостакович не был вундеркиндом. Он умел импровизировать в манере, похожей на самую разную музыку, которую он слышал вокруг себя. Это же самое умел делать и вполне средний музыкант Бруни, у которого мальчик учился. Блеском фортепианной техники Шостакович не потрясал, поэтому известный виртуоз Александр Зилоти сказал, прослушав его: «Карьеры себе мальчик не сделает. Музыкальных способностей нет. Но, конечно, если у него охота, что ж... Пусть учится» [4, с. 22]. В ответ на эти слова Шостакович-подросток проплакал всю ночь. Однако другой «эксперт», казалось бы, менее квалифицированный чем музыкант Зилоти, заметил в юном Шостаковиче совсем другое. «Встретил у своих друзей очень молодого человека, почти мальчика, — вспоминал писатель Исаак Бабель, — и сразу, с первого взгляда почувствовал в нем личность необыкновенную, чем-то отмеченную, наделенную особым, возвышенным даром» [там же].

Бабель разглядел тот духовный источник, из которого рождается всякое творчество, в том числе и музыкальное — из этого источника вырос композитор Шостакович, которому не нужно было быть вундеркиндом.

Композиторство — высшая ступень музыкального таланта. Выдающиеся исполнители, даже если они были вундеркиндами, наделены композиторским даром хотя бы в некоторой степени. В их игре в подростковом возрасте уже ощущается значительная творческая самостоятельность, в ней слышится собственное музыкальное содержание, которое не является копией игры других исполнителей. Вундеркинды-неудачники этой самостоятельности лишены, у них есть феноменальные музыкальные способности, но нет музыкального таланта, нет творческого потенциала, и то, что умиляло в ребенке, в юноше уже не может быть предметом восхищения. Когда говорят о крахе вундеркиндов, подсознательно имеют в виду потерю каких-то качеств, которые у них были раньше. Однако никаких потерь нет. По мере взросления вундеркинды могут лишиться только артистической непосредственности и идеального владения собой на сцене, которое есть у очень многих детей. Больше им нечего терять. То, что поражает в ребенке, в юноше уже не вызывает ни малейшей реакции. Он играет сверхсложные сочинения взрослого репертуара? Но после 14 лет этот факт кроме пожатия плеч уже ничего не вызывает. Он помнит огромное число разных произведений? После 14 лет на это скажут: «Ну и что?» Он исполняет труднейшие виртуозные этюды, сонаты и прочие «фигуры высшего

пилотажа»? «Любой и каждый все это исполняет», — прозвучит в ответ, если речь идет не о ребенке, а о подростке. Вундеркинд легко исчерпывает потенциал общественного внимания, и, если в нем не чувствуется творческая индивидуальность, если его исполнение не увлекает, карьере такого ребенка можно считать несостоявшейся.

Заразительность артиста-исполнителя, его способность «взять зал» связана не столько с качествами его способностей — аналитического слуха, чувства ритма и даже архитектурного слуха — сколько с качествами его творческой одаренности. Она же, в свою очередь, немислима без активной творческой мотивации, являющейся ее составной частью. Подобно юноше Шостаковичу, выдающийся Исполнитель чувствует в себе значительное духовное содержание, которое он хочет передать. Вундеркинд снимает лишь поверхность сочинения, его внешние структуры, но не проникает в структуры внутренние. Способность к воспроизведению и копированию, свойственная вундеркиндам, не создает творческую мотивацию и не перерастает в нее. В своем понимании музыки вундеркинд не доходит до смысловых пластов исполняемого сочинения, и у него не возникает желания этот смысл выразить.

Если нет творческой мотивации, то нет и творческого замысла, без которого, в свою очередь, не может появиться никакой творческий результат. Мотивационная недостаточность вундеркиндов была подтверждена в ходе эксперимента на интонационный слух, проведенного в США в 1998 году: в числе испытуемых было пятнадцать

детей-вундеркиндов, лауреатов международных детских конкурсов. Те из них, кто обладал плохим интонационным слухом, а значит и ослабленной мотивацией к музыкальному общению, через несколько лет перестали кого-либо поражать своей игрой, и профессиональными музыкантами они не стали. Другие же одаренные дети, с хорошим интонационным слухом, напротив, впоследствии расцвели и качество их игры стало еще интереснее. Музыкальность дала им возможность творчески себя проявить, в то время как псевдовундеркинды не стремились к самовыражению и вряд ли понимали, что это значит.

Структура способностей вундеркиндов, из которых «вынут» мотивационный блок, обрекает их карьеру на увядание. Их судьба говорит о том, что даже феноменальные способности не перерастают в талант, и никакие усилия педагогов, родителей и самого вундеркинда не могут превратить одно в другое.

Обыкновенное чудо

В музыкальном сообществе принято весьма небрежно обращаться со словом «вундеркинд». В школах для одаренных детей подвиги вундеркиндов — нечто ожидаемое и желанное, и при малейших признаках способностей, превосходящих средний уровень, педагоги и родители щедро присваивают ученику звание вундеркинда. При этом его достижения могут заключаться лишь в том, что в 7—9 лет он играет произведения «взрослого» репертуара и выучил несколько трудных этюдов. В психологическом и социальном смысле такие дети отнюдь не вундеркинды, и ничего чудесного в их исполнении нет. Масла в огонь подлил учитель

музыки и пианист Мартинсен, который перечень блестящих музыкальных способностей — прекрасный музыкальный слух, память и виртуозные данные — назвал «вундеркинд-комплексом». Однако можно обладать всеми этими способностями, но вундеркиндом не быть: уровень очень способных детей и вундеркиндов в этом отношении несопоставим.

Вундеркинды, независимо от их будущей судьбы и масштаба их дарования, показывают феноменальные, изумительные достижения. Если просто способные дети учат «взрослые» произведения в течение нескольких недель или месяцев, занимаясь достаточно упорно, то вундеркинды то же самое осваивают и запоминают в течение нескольких дней, а иногда и часов. Скорость переработки информации, отличающая вундеркиндов, несравнима ни с чем. Дети-вундеркинды имеют огромный репертуар, вполне сравнимый с репертуаром взрослых артистов. Все, что они когда-либо выучили, не забывается и не теряется, не нуждаясь в повторениях. То, что способные дети делают быстро, вундеркинды делают мгновенно; то, что способному ребенку дается легко, но не без усилий, вундеркиндю достается играючи, шутя. Результат работы способного ребенка обнадеживает, результат работы вундеркинда потрясает. В течение одного-двух десятилетий в большом городе могут явиться десятки вундеркиндов, но многие сотни очень способных детей.

Уникальные способности вундеркиндов сравнимы лишь с аналогичными способностями так называемых *idiots-savants* или савантов. Они отличаются в тех же областях, в которых замечены дети-вундеркинды: рисование и живопись,

математика и музыка. Музыкальные саванты поражают исключительными слуховыми данными: они «просвечивают» сочинение насквозь и копируют его без помарок. Они могут составлять из известных произведений попури и даже импровизировать в знакомых стилях. В отличие от вундеркиндов, саванты страдают тяжелейшим дефицитом умственных способностей: они не обладают какой-либо логикой и не говорят — они не общаются с внешним миром и не способны к абстрактному мышлению. Их IQ находится на чрезвычайно низком уровне. Саванты больны аутизмом; эта болезнь замыкает человека в узко очерченный круг его собственных представлений и не дает из этого круга вырваться. Больной аутизмом, как и многие психически нездоровые люди, не подозревает о своей болезни и принимает свою жизнь такой, какая она есть. Классического аутиста сыграл актер Дастин Хоффман в фильме «Человек дождя». Его герой был эмоционально неадекватен и социально отчужден. Он жил в мире стереотипов: ел всегда одинаковое число рыбных палочек, спал всегда у окна и всегда повторял тексты из фильма, который запомнил в детстве.

Психологи Робин Янг и Том Неттбек (Young, Robyn; Nettelbeck, Tom) исследовали двенадцатилетнего мальчика, страдающего аутизмом. Как и многие аналогичные исследования, эта работа ставила своей целью описать наблюдаемое явление, отметить его характерные черты: саванты, обладающие исключительными способностями, составляют очень небольшую часть больных аутизмом, и сведения о каждом случае представляют большую научную ценность.

Для того чтобы сделать выводы о психологической природе савантизма, нужен огромный массив накопленной информации — ее собиранием и систематизацией занята сейчас психологическая наука. Большому TR, которого наблюдали психологи, была свойственна необыкновенная способность к концентрации, прекрасная память и огромная скорость усвоения информации. Как и все саванты, испытуемый TR очень плохо говорил и не мог логически мыслить даже на простейшем уровне. Его музыкальные способности были великолепны: подобно всем савантам он обладал абсолютным слухом и мог с одного проигрывания воспроизводить большие музыкальные фрагменты. «Способность TR запоминать и воспроизводить музыку в диатонической и двенадцатитоновой системах зависела от степени знакомства испытуемого с использованным набором музыкальных структур, — пишут авторы. — TR демонстрировал умение импровизировать и сочинять, ограниченное его приверженностью известным правилам» [23, с. 231].

Музыкальные способности савантов психологически связаны с другими редкими способностями, которые они демонстрируют. Наблюдая привычки и пристрастия савантов, ученые подходят все ближе к разгадке когнитивной стратегии, которую они применяют: поведение савантов может пролить свет на методы обработки информации, в том числе и музыкальной, которые они используют. Автор большой монографии о детской одаренности Эллен Виннер изучила многих савантов-рисовальщиков. Они обладали удивительной способностью к реализму на бумаге. Когда дру-

гие дети рисовали каракули и условные изображения, дети-саванты с невероятной скрупулезностью, с предельным вниманием ко всем деталям предмета передавали на своих рисунках все подробности, которые видели. Они рисовали чаще всего по памяти, но детальность и степень сходства от этого нисколько не страдали. «Эти рисунки говорят о типе памяти, в которой не соучаствуют концептуальность и понимание, — пишет Эллен Виннер. — Это память, похожая на магнитофон: она не требует усилий и не включает в себя мышление. Можно предположить, что именно такая непонимающая память приводит к невероятно реалистичному изображению. В конечном счете, саванты могут рисовать сложные объекты с такой точностью, потому что глядя на предмет они видят наложение форм и линий, а не трехмерный объект» [22, с. 127]. Автор считает, что саванты пользуются поэлементной стратегией, когда объект появляется из «подшивания» лоскутков-фрагментов, каждый из которых воспринимается сугубо формально.

Таким же формализмом отличается свойственный савантам абсолютный слух. Исследователь абсолютного слуха и его нейропсихологических координат Оливер Сакс (Sacks, Oliver) пишет: «Ранние проявления абсолютного слуха, его относительная изоляция от концептуальных, вербальных и даже общемузыкальных данных и удивительно частое обладание абсолютным слухом у больных синдромом Уильяма и аутизмом говорит о том, что абсолютный слух может быть талантом савантистского происхождения» [17, с. 621]. Левополушарный отдел *planum temporale* увеличен у всех абсолют-

ников, включая савантов; этот же отдел мозга заведует речевыми проявлениями, однако несмотря на гипертрофированный *planum temporale* саванты как и другие аутисты страдают речевым расстройством — вербальным языком они практически не владеют. Интересный эксперимент, проведенный в Институте биомедицинских исследований Университета Глазго в Великобритании, может пролить свет на обнаруженное противоречие: высокоразвитое левое полушарие и *planum temporale* плохо согласуются с речевым дефицитом, от которого страдают все саванты.

Группа ученых под руководством Пэт Монаган (Monaghan, Pat) четыре года наблюдала за ребенком-аутистом С., проявляющим исключительные музыкальные способности. В отличие от многих других савантов, он не страдал умственным дефицитом и вполне мог логически мыслить. Но его социальные навыки сильно отставали от нормы; его коммуникативные проблемы были столь велики, что все его поведение врачи сочли стопроцентно аутичным — у ребенка была явно нарушена связь с внешним миром. Мальчик обладал абсолютным слухом, как и все саванты, он запоминал и играл по слуху знакомую музыку. «У него были исключительные аналитические способности в области музыки, — замечают авторы. — Его метод обработки музыкальной информации построен на том, что он фокусируется на локальных, а не глобальных, на частных, а не общих аспектах музыкального материала. Он является примером исключительных способностей в отсутствие музыкального таланта» [16, с. 504].

Авторы заметили чрезвычайно важную черту способностей савантов, ко-

торая согласуется с данными других исследователей: полное обесмысливание их на первый взгляд уникальной деятельности. Их операциональные способности, манипулирующие музыкальными элементами и запоминающие музыкальные структуры, не имеют ничего общего с талантом как потребностью и способностью сообщить некоторое художественное содержание. Воспроизведение музыки и любого иного материала происходит сугубо формально, механически, путем нанизывания друг на друга разрозненных элементов. Эти элементы складываются в некое целое лишь в сознании воспринимающих. Для самого же саванта целое существует только как сумма, как совокупность расположенных в определенном порядке «кирпичиков» — он видит «кирпичики», но не видит «здание». Савант не понимает категорию смысла, его деятельность ни на что не направлена и ничем не обусловлена. Вот почему он не говорит и не общается: ему нечего сообщить людям и нечего от них ждать.

Испытуемый С. владел языком, доказывая тем самым, что отсутствие речевых навыков не является принципиальной характеристикой аутизма несмотря на его большую распространенность среди больных. Отсутствие у них речи скорее всего обусловлено не операциональным, а смысловым дефицитом. Аутист не общается не столько потому что не способен общаться, сколько потому, что *не хочет* общаться, и здесь чрезвычайно развитый *planum temporale*, которому подведомственны абсолютный слух и речевые функции, ничего не меняет. Аутист и савант не имеет мотивации к общению, он не испытывает в нем по-

требности. «Мягкий» аутизм, описанный учеными из Глазго, подчеркивает сущность всех видов аутизма — крайний эмоциональный и смысловой дефицит, повреждение центров коммуникации и общения, а не операциональных компонентов языковой способности. Речевая функция не работает, потому что молчит ее пусковой механизм — потребность в общении.

У вундеркиндов, вернее у подавляющего большинства из них, которые не станут выдающимися артистами, замечен тот же самый дефицит. В подростковом возрасте, когда детская способность к копированию ослабевает, они уже не зажигают аудиторию, потому что у них нет порыва к общению с публикой — их игра бессодержательна, хотя может быть виртуозной и «гладкой». В то же время их манипулятивные способности, легкость оперирования с музыкальными элементами, которую они демонстрируют, очень похожа на аналогичную деятельность савантов. Психологическую близость вундеркиндов и савантов отмечает и Эллен Виннер: «Несмотря на различия, которые существуют между савантами и вундеркиндами в искусстве и музыке, способности савантов достаточно близки способностям вундеркиндов...» [22, с. 115]. Психологическое сходство между савантами и вундеркиндами обращает на себя внимание многих ученых: аналогичны проявления их способностей, сходны стратегии работы с материалом «от частного к общему», которые они применяют, и, наконец, слишком напоминают друг друга их недостатки эмоционально-коммуникативного свойства. Испытуемый С., с которым работали ученые из Глазго, вплотную

подходит к вундеркиндам, оставаясь савантом. Он психически почти нормален за исключением «коммуникативного провала», который он демонстрирует. Проблемы вундеркиндов, которые не сумели выполнить тест на интонационный слух, не так очевидны и не так обострены как проблемы С., но лежат в той же плоскости — в плоскости общения.

В марте 1996 года перед сообществом музыкальных психологов на конференции в Кембридже предстал савант, слепой мальчик П. 14 лет. Его игра вызывала изумление на фоне полного отсутствия у него умственных способностей. Его исполнение было чрезвычайно бледно, бессмысленно и невыразительно, что свидетельствовало о полном отсутствии у него интонационного слуха. Не случайно, в отличие от вундеркиндов, саванты не концертируют — игру савантов никто не станет слушать. У вундеркиндов эмоционально-коммуникативный дефицит исполнения обычно не проявляется: они достаточно точно копируют игру других артистов и своих педагогов. Но их поведение и весь их облик нередко напоминают поведение и облик детей-аутистов. Часто у вундеркиндов замечают чрезмерную замкнутость на своих занятиях, отсутствие интереса к общению со сверстниками и родными. Эту погруженность в себя принято приписывать типичной замкнутости гения. Однако настоящие гении, и Моцарт может быть хрестоматийным примером, отнюдь не замкнуты. Они любят людей и открыты им. Углубленность в себя детей-вундеркиндов, даже отрешенность, замеченная у некоторых из них, может быть свидетельством очень слабых проявлений аутизма.

Дети-вундеркинды здоровы, но слабые признаки аутизма говорят о нейропсихологической предрасположенности к аутизму, проявляющемуся в характерном профиле их способностей — непременный абсолютный слух, гипертрофированная память и поэтапное структурирование в сочетании с малой контактностью. Известны случаи, когда «сгоревшие» вундеркинды проявляли явные признаки аутизма и психических расстройств вплоть до попыток самоубийства. Дальнейшие исследования могут подтвердить или опровергнуть эту версию о близости психологического происхождения феноменальных способностей вундеркинда и аналогичных способностей аутистов-савантов.

Редчайшие, «истинные» вундеркинды, которым удалось удержаться на уровне своих детских успехов и даже превзойти их, совершенно не похожи на вундеркиндов «ложных». Прекрасный учитель музыки из Санкт-Петербурга Марина Вольф, воспитатель многих прекрасных пианистов, говорит: «Вундеркинд — это раннее проявление интенсивной духовной жизни». То, что для ложного вундеркинда занимает последнее место в его занятиях — художественное послание, образ, стремление к общению посредством музыки — у вундеркинда истинного выходит на первый план. Дети-вундеркинды, и Моцарт может быть их историческим «главой», — проявляют повышенную потребность в любви; она просыпается рано, и эта исключительная потребность в общении и понимании не оставляет их всю жизнь. Однако этого мало: дети-вундеркинды поражают всех, кто их знает, небывалой зрелостью души, необыкновенной мудростью и тонкостью ума. Рассказывая сыну о его звездном детстве,

Леопольд Моцарт вспоминал: «Как ребенок и мальчик ты был скорее серьезнее чем ребячлив, и когда ты сидел за клавиром и был погружен в музыку, никто не смел даже шелохнуться. Выражение твоего лица было так торжественно, что, наблюдая ранний расцвет твоего таланта и твое всегда серьезное и вдумчивое маленькое личико, многие проникательные люди из разных стран с грустью сомневались, суждена ли тебе долгая жизнь» [Цит. по: 8, с. 91].

Вундеркинды, которым суждено оставить след в истории, обладают сразу двумя психологическими характеристиками, которые в некоторой степени исключают друг друга. Им свойственна гипертрофированная детская восприимчивость, необыкновенная способность усваивать музыкальные системы и управляющие ими законы — не хуже «ложных» вундеркиндов и савантов вундеркинды «истинные» запоминают и исполняют музыку. У них рано проявляется склонность к сочинительству — знак музыкального таланта. В их детских сочинениях, как в сочинениях юного Сергея Прокофьева, уже проглядывает их творческое «я»: пьесы для фортепиано, которые мальчик Прокофьев писал около 10 лет, уже носят отпечаток резкости и характерной театральности, свойственной ему впоследствии. В этой неуклюжей и непрофессиональной музыке уже слышится «прокофьевская нота».

Дети-вундеркинды самостоятельны как взрослые. Трехлетний Сидней Бише упрямо стоял на улице, слушая какой-нибудь проходящий оркестрик, и родители никак не могли загнать его домой. Такое же упрямство он проявлял, когда ему не давали играть на кларнете. Он воровал инструмент старшего брата и играл

на нем, пока этот кларнет не был официально подарен маленькому упрямцу на Рождество. Сидней Бише любил наблюдать воочию как музицируют взрослые. Он все время находил для себя возможности то сбежать в цирк и слушать музыку там, то «приклеиться» к настоящим кларнетистам — общаться с ними было для него высшим блаженством. Маленький Сидней Бише занимался кларнетом сам и уже в 8 лет стал законченным виртуозом. Этот вундеркинд обладал всеми чертами взрослого артиста: чрезмерной привязанностью к музыке, большой потребностью в музыкальном общении и редкой даже для взрослого твердостью характера и пониманием цели.

Артур Шнабель в детстве постоянно тянулся к обществу старших. С младенчества и вплоть до 30 лет он предпочитал дружить с людьми, которые годились ему в отцы. Его закадычным приятелем был Брамс, который мог бы быть его дедушкой. Взрослые признавали недетский интеллектуальный и духовный уровень маленького Артура: на светских вечерах, когда детей его возраста уже укладывали спать, его оставляли со старшими в качестве равноправного собеседника. Другие дети обижались на него за эти исключительные привилегии, и свою первую пощечину юный Шнабель получил от одного из гостивших в доме детей, когда все дети после мороженого отправились в кроватку, а Артур продолжал изображать светского льва как ни в чем не бывало.

Исполнение талантливого вундеркинда поистине уникально: никто, слышавший его, не может его забыть. Оно несет в себе чистоту и открытость детства, полную самоотдачу, и в то же

время оно так же мудро и осмысленно как игра взрослого артиста. Вундеркинд живет сразу в двух мирах — в мире детства и в мире взрослых людей — и как будто собирает «мед» со всех цветов: оставаясь ребенком, непосредственным и отчасти наивным, он в то же время напоминает пророка глубиной понимания жизни и даром прозрения. Таким был скрипач-вундеркинд Жак Тибо. Может быть, ранняя смерть матери, когда мальчику было два года, способствовала его взрослению. Учиться на скрипке он начал только в 9 лет после смерти брата Ипполита, исключительно одаренного скрипача. В 11 лет Жак начал выступать с концертами. Слышавший его выдающийся виртуоз Эжен Изаи сказал его отцу, с которым был знаком: «Ты знаешь, что я говорю правду — твой сын играет лучше меня» [10, с. 31].

Наука не знает причин столь ранней зрелости души, которую проявляют вундеркинды. Это поистине чудо природы, чудо настоящее и необъяснимое: взрослый в образе ребенка. Нейропсихологические наблюдения могут пролить свет на способы обработки информации, которые применяют вундеркинды, но объяснить их феноменальный духовный рост, в одночасье превращающий детей во взрослых, наука пока не может. Самым убедительным на сегодня остается уже упомянутое объяснение Зубина Меты: «Она этому научилась в прошлой жизни!» Альтернативные объяснения пока не появились.

Предсказать расцвет или закат дарования вундеркинда чрезвычайно трудно: наука пока находится в стадии накопления материалов об этих чудо-детях, на уровне формирования гипотез. К их чис-

лу относится уже высказанная гипотеза о некотором психологическом сходстве вундеркиндов-неудачников и савантов, о близких параметрах деятельности, им присущих. Частью этой гипотезы является и та исключительная роль, которую играет в развитии юного дарования мотивационное ядро таланта: страдая «коммуникативным дефицитом», имея слабый интонационный слух и невыраженную музыкально-творческую потребность, многие вундеркинды перестают проявлять себя как одаренные музыканты. Музыкальные педагоги Ларри Скрипп и Лайл Дэвидсон (Scripp, Larry; Davidson, Lyle) провели статистическое исследование, результаты которого подтвердили врожденный характер как успехов, так и неудач вундеркиндов в их дальнейшей карьере. «Ни раннее обнаружение признаков музыкальности, ни интенсивные занятия с раннего возраста, — заключили авторы, — не гарантируют гладкий переход из детства на более поздние уровни развития» [19, с. 209]. В своем исследовании авторы отметили вторичную роль внешних воздействий на развитие способностей вундеркинда, однако собственной версии по поводу причин их расцвета и заката они не предложили.

Эллен Виннер, выдвигая свою гипотезу, воздерживается от поспешных выводов, однако отмечает коренное отличие вундеркиндов «истинных» от вундеркиндов «ложных»: «Готовность этих детей поддерживать состояние вовлеченности в дело имеет более выраженную предсказующую силу, чем способности, поддержка в семье или другие личностные факторы» [22, с. 29]. Она обращает внимание на ведущую роль мотивации, или как любят говорить англичане и американцы, «драйва» во всяком творчестве, в том числе и в творчестве вундеркинда. Сравнение триумфа одних вундеркиндов и падения других говорит практически о том же: духовное, культурное и эмоциональное наполнение таланта, потенциал любви и мысли, который движет талантом, может поднять его к высотам славы и карьеры. Все остальное общество отвергает, убеждая каждого в правоте Станислава Лема, который говорил: «Человеку нужен только человек». Способности, которые не служат взаимопониманию и сближению людей, оказываются невостребованными, и никакие музыкальные трюки «ложных» вундеркиндов, сколь бы они ни были изощренными, эту истину не отменяют.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Слух Глинки // Избранные труды. Т. I. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952.
2. Барينوва М.Н. Воспоминания о Гофмане и Бузони. М.: Музыка, 1964.
3. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л.: Музыка, 1964.
4. Мейер К. Шостакович: Жизнь, творчество, время. СПб.: Композитор, 1998.
5. Мильштейн Я.И. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999.
6. Рубинштейн А.Г. Автобиографические воспоминания А.Г. Рубинштейна 1829—1889 гг. СПб.: Редакция журнала «Русская старина», [б. г.].
7. Теплов Б.М. Психология и психофизиология индивидуальных различий. М.: Изд-во «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1998.

8. *Bryben C.* Anatomy of genius. Clynsdale: Brixton, 1938.
9. *Chandler S., Christie P., Newson E., Prevezer W.* Developing a diagnostic and intervention package for 2- to 3-year-olds with autism: Outcomes of the Frameworks for Communication approach // *Autism*. Vol. 6 (2002). P. 47—69.
10. *Dorian J.-P.* Un violon parle. Souvenirs de Jacques Thibaud. Paris: del Duca-Paris, 1953.
11. *Gaede S.E., Parsons O.A., Bertera J.H.* Hemispheric differences in music perception: aptitude vs. experience // *Neuropsychologia*. Vol. 16 (1978). P. 369—373.
12. *Hallam S.* The predictors of achievement and dropout in instrumental tuition // *Psychology of Music*. Vol. 26(2) (1998). P. 116—132.
13. *Hassler M.* Maturation rate and spatial, verbal, and musical abilities: A seven-year-longitudinal study // *International Journal of Neuroscience*. Vol. 58 (1991). P. 183—198.
14. *Heaton P., Hermelin B., Pring L.* Autism and pitch processing: A precursor for savant musical ability // *Music Perception*. Vol. 15 (1998). P. 291—305.
15. *Heaton P., Hermelin B., Pring L.* Can children with autistic spectrum disorders perceive affect in music? An experimental investigation // *Psychological Medicine*. Vol. 29 (1999). P. 1405—1410.
16. *Heaton P., Pring L., Hermelin B.* A pseudo-savant: A case of exceptional musical splinter skills // *Neurocase: The Neural Basis of Cognition*. Vol. 5(6) (1999). P. 503—509.
17. *Sacks O.* Musical ability // *Science*. Vol. 268 (1995). P. 621—622.
18. *Scheerer M., Rothmann E., Goldstein K.* A Case of «idiot savant»: An experimental study of personality organization // *Psychological Monographs*. Vol. 58 (4) (1945). P. 1—63.
19. *Scripp L., Davidson L.* Giftedness and professional training: The impact of music reading skills on musical development of conservatory students // *Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent* / Ed. by Subotnik R.F., Arnold K.D. et al. Norwood, NJ, USA: Ablex Publishing Corp., 1994. P. 186—211.
20. *Simonton D.K.* Creative development as acquired expertise: Theoretical issues and an empirical test // *Developmental Review*. Vol. 20 (2000). P. 283—318.
21. *Wilson B.A., Baddeley A.D., Kapur N.* Dense amnesia in a professional musician following herpes simplex virus encephalitis // *Journal of Clinical & Experimental Neuropsychology*. Vol. 17 (1995). P. 668—681.
22. *Winner E.* Gifted children: Myths And Realities. NY: Basic Books, 1997.
23. *Young R.L., Nettelbeck T.* The abilities of a musical savant and his family // *Journal of Autism & Developmental Disorders*. Vol. 25 (1995). P. 231—248.

