

УДК: 782.1; 159.93

Т. В. Букина

«ВАЛЬКИРИЯ» Р. ВАГНЕРА — С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА:
НА ПУТИ К «ДРУГИМ» СЛУХОВЫМ СТРАТЕГИЯМ

«Музыка для профанов» — этот парадоксальный отзыв Т. Манна о вагнеровских сочинениях запечатлел одну из наиболее загадочных дилемм, сопровождающих всю историю их сценической жизни. С момента открытия театра в Байройте драмы немецкого музыканта благополучно совмещают своё реноме «сложнейшей из всех когда-либо написанных музык» (по отзыву П. И. Чайковского) с репутацией «третьего пласта», многократно подтвержденной инцидентами массовой вагнеромании. Между тем статистика рейтинга композитора у публики, казалось бы, противоречит выводам музыкально-психологических исследований, согласно которым установка музыки профессиональной традиции на высокую информативность языка несовместима со слуховой компетентностью нем музыканта. Многократно засвидетельствованные историками и социологами факты широкой популярности сочинений Вагнера у самых разных (в том числе и непрофессиональных) страт аудитории позволяют предложить гипотезу о существовании неких альтернативных программ восприятия его произведений, которые, вероятно, были обусловлены необычной профессиональной ментальностью композитора.

Оспаривая устойчивую мифологему о композиторском призвании, творец тетралогии оценивал собственный профессиональный выбор весьма прагматично — как необходимый шаг к осуществлению идеала *Gesamtkunstwerk*, и не настаивал на своём музыкальном даровании. В богатых анналах слуховой доблести музыкантов случай Вагнера уникален полным отсутствием легенд о его рекордах слуха или подвигах памяти. Сообщаемые же композитором автобиографические сведения дают довольно неожиданную картину его музыкальной одаренности.

Так, Вагнер не только не был «абсолютистом» (пример достаточно редкий среди выдающихся музыкантов), но и, вероятно, имел несовершенный внутренний слух, недостаточный для мысленного представления даже собственных произведений. Композитор не мог сочинять без инструмента и, судя по автобиографии, часто приходил в изумление при первом исполнении его опусов. Его воспоминания о детстве почти не фиксируют обычных для музыкально одарённых детей проявлений стихийной слуховой активности: импровизаций на инструменте, подбора знакомых отрывков. Например, чтобы освоить на фортепиано любимую увертюру «*Freischütz*» К.-М. Вебера, Вагнеру пришлось специально выучить ноты, а его первым опытом по композиции предшествовало штудирование руководства по генерал-басу. Разученные при поверхностном знакомстве с нотной грамотой произведения он не корректировал слухом, продолжая, по собственным словам, исполнять «очень неправильно те вещи, которые ему нравились» [1, с. 69].

Небезынтересно также сопоставить фрагменты автобиографии Вагнера с разработанными в психологии критериями *музыкальности* — комплекса психофизио-

логических предпосылок, необходимых для успешных музыкальных занятий. Среди таких проявлений А. Готсдинер выделял, в частности: ранние проявления музыкальной впечатлительности, доминирование музыкальных увлечений в жизни, ранние склонности к сочинению музыки, впечатляющее соотношение между результатом и затраченным трудом [2, с. 137–138]. Исходя из этих критериев, в детском возрасте Вагнер демонстрировал сравнительно невысокие показатели предрасположенности к музыке. В противоположность большинству его великих коллег, он не последовал в своем профессиональном развитии сценарию вундеркинда, не получив в раннем детстве ни систематической школы музыкального мастерства, ни даже обширного слухового опыта. Хотя в семье Вагнеров приобщение к игре на фортепиано либо пению традиционно входило в воспитание детей, сам композитор вспоминал позднее, что из всего многочисленного семейства его, как ни странно, единственного до 12 лет «не обучали вовсе музыке» [1, с. 68]. Сам он в эти годы не сомневался, что ему «предназначено быть поэтом» [1, с. 48], его первые поэтические и драматургические эксперименты относятся к 9–11-летнему возрасту, эпизодические же музыкальные занятия ещё долго оставались для него «чем-то второстепенным» [1, с. 69]. Лишь в возрасте 16 лет он принял вполне рациональное решение о карьере музыканта после холодного приёма в домашнем кругу его драмы «Лейбальд и Аделаида» (придя к выводу, что для правильного ее понимания необходимо положить ее на музыку). О своих юношеских музыкальных «успехах» Вагнер впоследствии отзывался весьма скептически, не без иронии вспоминая, как своей «скверной игрой на фортепиано» и скрипичными упражнениями он месяцами «терзал слух матушки и сестры» [1, с. 71, 81]. Первый отзыв о сочинениях 17-летнего музыканта, данный музикдиректором Магдебургской оперы, неким Кюнлейном, был: «никуда не годится» [1, с. 77]. Первое публичное исполнение сочинения Вагнера (увертюры *B-dur*, написанной в том же возрасте) сопровождалось грандиозным провалом. Среди разнообразных видов музицирования будущий композитор был в то время успешен лишь в написании фуг (при котором работа слуха во многом заменяется логической рефлексией) и дирижировании (где слуховые дефекты могут быть отчасти компенсированы развитой моторикой и харизматическим даром).

Присущие Вагнеру слуховые особенности позволят отчасти откомментировать модель музыкальной одарённости, разработанная Д. К. Кирнарской [3, с. 60–245]. В соответствии с этой концепцией, музыкальная восприимчивость человека определяется его *интонационным слухом* — способностью к спонтанному пониманию смысловой стороны музыки, эмоциональной реакции на нее, вне зависимости от уровня музыкальной подготовки слушателя. Интонационному слуху свойственны повышенная ассоциативность и интерес к сонорным аспектам звучания (тембру, колориту, регистру). В противовес интонационному, *аналитический слух* отвечает за освоение музыкальной «грамматики»: он обеспечивает точное «опознание» нотируемых элементов музыкального текста (звуковысотных, ладогармонических, структурных). Будучи обязательным атрибутом музыкального профессионализма, аналитический слух активно развивается

в процессе обучения музыке, однако без своевременной тренировки во многом утрачивается еще в детском возрасте¹.

Автобиографические свидетельства Вагнера не оставляют сомнений в том, что у него изначально доминировал интонационный слух, аналитический же отставал. При этом позднее начало занятий, вероятнее всего, помешало его совершенному развитию, вследствие чего композитор даже в зрелом возрасте во многом сохранил «детскую» слуховую стратегию, которая отражалась как на восприятии им музыки, так и на ее сочинении. Насколько можно судить по воспоминаниям современников, сложности с аналитической структурой музыкальных текстов преследовали композитора и по достижении профессионального мастерства — например, ему подчас стоило значительных усилий безошибочно воспроизвести по памяти все детали гармонии, исполняя на фортепиано даже собственные произведения. Вот, например, характерный фрагмент из воспоминаний В. С. Серовой о посещении композитора в 1865 году: «Вагнера попросили сыграть что-нибудь на рояле <... >; он сыграл брачное шествие из «Лоэнгрина»... Дойдя до половины, он запутался в гармонии, и, буркнув: «Der Teufel weiss, was hier für Harmonie folgt!» («Сам черт не разберёт, какая гармония следует!»), — покинул инструмент, ткнув кулаком в клавиши» [5, с. 130]. В то же время, музыкальное восприятие композитора отличалось исключительной образной ассоциативностью. Эту особенность демонстрирует богатая сенсорная палитра, представленная его метафорами о музыке и о творчестве музыкантов. Например, мелодический напев Вагнер сравнивал с запахом цветка, а оперную арию — с растением, орошённым искусственным ароматом [6, с. 286]. Бетховенский метод мотивного прорастания ассоциировал с «воздвижением из раздробленных частей... богатых и величественных зданий» [6, с. 317], оркестр Берлиоза — с «непомерно большой машиной-калейдоскопом» [6, с. 318], а созданное им музыкальное направление — с «жирной, вкусной устрицей», проглоченной современной оперой [6, с. 316]. Инкрустации фольклорных мелодий в операх Вебера композитор сопоставлял с «лакированной декламационной мозаикой» [6, с. 320], моцартовскую ясность в музыке охарактеризовал метафорически: «серое у него было серым, а красное красным» [6, с. 319]. Кроме того, Вагнер, возможно, обладал *зрительно-тактильно-звуковой синестезией*: при сочинении музыки он раскладывал вокруг яркие куски шёлковой материи и время от времени касался их рукой [7, с. 166].

Феномен музыкальной ментальности автора тетралогии может быть также уточнен с помощью данных исследований нейролингвистического программирования. Это направление психологии изучает поведение личности как воплощение модели её субъективного опыта, представляемого, в частности, тремя сенсорными системами, или модальностями: аудиальной, визуальной и кинестетической. Очевидно, в психограмме Вагнера визуальная и кинестетическая модальности были представлены более ярко, чем аудиальная. В этом случае доступность переводу в эти смежные модальности должна была служить для него существенным критерием в отборе

¹ Психологические изыскания последних десятилетий показали, что подавляющее большинство «прирождённых» абсолютников теряют эту способность на первом году жизни [3, с. 163–164]; более ¾ детей к 4 годам перестают чисто интонировать голосом отдельные звуки [4, с. 58–59].

своих музыкальных приоритетов — например, предпочтении, отдаваемом театральным жанрам. Закономерным следствием ассоциативности музыкального мышления Вагнера стал введенный им новый оперный жанр — «Gesamtkunstwerk», объединивший достижения разнообразных искусств для охвата возможно большего диапазона сенсорики аудитории. В области же непосредственно музыкального языка к иносенсорному (и, шире, общекультурному) опыту слушателя апеллируют т. н. *неспецифически-музыкальные средства* (термин В. В. Медушевского): ритмо-темповые, регистровые, фактурные, тембровые, динамические, артикуляционные и прочие характеристики, занимающие положение на стыке выразительных систем различных искусств². Не исключено, что подсознательный отбор таких «полимодальных» элементов в музыкальном тексте определял круг пристрастий Вагнера в искусстве звуков. Например, по его воспоминаниям, в детстве при посещении концертов городского оркестра в Дрезденском саду на него производили неизгладимое впечатление сонорные качества звучания — фони́зм оркестровых тембров и отдельных созвучий [1, с. 69–71]. По утверждению Е. В. Назайкинского, музыкальный тембр, отражая некоторые физические свойства источника звука, способен вызывать у слушателя отчётливые предметные представления [9, с. 28]. Вероятно, неслучайно в числе наиболее любимых произведений у юного Вагнера были оперы Вебера с их увлекательными тембровыми экспериментами. А своим оппонентом в творчестве он избрал итальянскую оперу, основной экспрессивный элемент которой — «абсолютная мелодия» — не вызывает внезвуковых ассоциаций.

В своих сочинениях Вагнер, профессионально владея специфической музыкальной лексикой, должен был, тем не менее, отдавать предпочтение именно «полимодальным» языковым элементам, позволявшим ему наиболее полно транслировать в музыку свою сенсорную карту. Можно предположить, что высокая концентрация подобных экстрамузыкальных лексических единиц во многом определяла привлекательность произведений композитора для непрофессионалов. Подтверждением данной гипотезы может служить случай Эйзенштейна — частный пример иносенсорной интерпретации вагнеровского сочинения.

Во второй четверти XX в. Эйзенштейн выступил творцом новой кинопоэтики, ассимилировав в роли «донора» кинематографии технологические средства смежных искусств. Аргументируя аспекты своей концепции киноязыка «кадровым анализом» произведений живописи, литературы, драмы, режиссёр упорно воздерживался от комментариев к музыкальным сочинениям. Причины исследовательского «нейтралитета» Эйзенштейна в отношении музыки не являются секретом: в своих печатных работах он вскользь упоминал, что «не очень музыкально образован», свои же музыкальные данные (слух и память) считал посредственными [10, с. 230]. Однако в контексте подобных признаний кажется парадоксом единственная музыкальная работа кинематографиста — режиссура вагнеровской «Валькирии» в Большом театре (1940)³.

² Подробнее см.: [8, с. 39–40].

³ Эта работа, безусловно, стоит особняком среди случаев непосредственного сотрудничества Эйзенштейна с композиторами в его киноработах, где вопросы синхронизации музыкального и визуального рядов решал, в основном, музыкант.

Вполне вероятно, что одной из причин согласия на постановку послужило соответствие коммуникативной структуры «Валькирии» сенсорному опыту Эйзенштейна. Избранное кинематографистом профессиональное амплуа, несомненно, соответствовало его сенсорной карте, в которой заметно доминировала визуальная модальность. Визуальную «акцентуацию» подтверждают, например, острая зрительная восприимчивость и фотографическая память, обусловившие интерес режиссёра к выставкам, музейным экспозициям, коллекциям и фотоальбомам с их визуально-информативной спрессованностью. Мемуары Эйзенштейна изобилуют многочисленными описаниями зрительных впечатлений с обилием наглядных характеристик: цвета, формы, материала и пр. Вот, в частности, типичный фрагмент его «Автобиографических записок»:

«Париж я помню не очень подробно и по типично детским признакам:

Тёмные обои и громадные пуховые подушки в отеле “Дю Эльдер”...

Шахту лифта, вероятно, первого, который я видел в жизни.

Могила Наполеона.

“Пью-пью” в красных штанах в казарменных помещениях вокруг...

Серые суконные платья и белые наколки девушек в любимом папенькином ресторане.

Фильмы Мельеса.

Jardin des Plantes (Ботанический сад).

И чёрные коленкоровые рукавчатые фартучки-чехлы, которые надевали на девочек, игравших в сорсо в Тюильрийском саду...» [10, с. 225].

В подобных эпизодах, примечательных стремлением режиссёра «транслировать» читателю свой визуальный опыт, показательны как употребляемые грамматические структуры (цепочка назывных предложений), так и синтаксис. Применяемая здесь своеобразная «раскадровка» текста, при которой каждому описываемому предмету отведён «крупный план» — персональный абзац, — напоминает технику кинематографического монтажа. Активно разрабатывая в своем творчестве монтажные приёмы, Эйзенштейн подчёркивал их суггестивный потенциал, позволяющий «зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора» [11, с. 170–171].

Несомненно, что работа в сфере кино дополнительно форсировала визуальную направленность мышления Эйзенштейна: например, по собственному свидетельству, он сознательно воспитывал у себя привычку к мысленной визуализации, «когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробежать в зрительных образах то, о чём думаешь, или то, о чём вспоминаешь» [11, с. 100]. Между тем, визуализации фрагментов музыки, очевидно, в большинстве случаев препятствовала невысокая музыкальная компетентность Эйзенштейна, тормозившая процесс подобного перевода.

Перечисленные аспекты перцептивного стиля отечественного кинематографиста не оставляют сомнений в **экстрамузыкальной направленности восприятия** им музыки. По мнению Д. К. Кирнарской, данную стратегию (свойственную преимущественно дилетантам) характеризует склонность аккумулировать из звукового потока немзыкальные ассоциации взамен постижения имманентно-музыкаль-

ных закономерностей материала⁴. Иными словами, проникновение «экстрамузыкала» в звучащий текст сводится к «*фильтрованию*» в *услышанном амбивалентных «полимодальных» языковых единиц*. Этот психологический механизм фильтровки ярко демонстрирует круг предпочтений Эйзенштейна в области музыки. Так, он проявлял интерес к цветному слуху Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Скрябина, восхищался «кинематографичностью» музыкального мышления С. С. Прокофьева, в работах У. Диснея особенно ценил его мастерство графического воплощения мелодического рисунка⁵, а в выступлениях Г. С. Улановой — ее способность «прочерчивать жестом мелодию».

По сообщению режиссёра, в «Валькирии» его привлекла отчётливая наглядность музыки Вагнера, которая инспирировала постановку целого спектра звукозрительных проблем. Такая характеристика вполне соответствует коммуникативной структуре вагнеровской оперы, идеально адаптированной к *экстрамузыкальной стратегии слышания музыки*:

– быстрой утомляемости внимания и ассоциативности восприятия непрофессионального слушателя коррелирует композиционная «пестрота» музыкального материала «Валькирии», в которой сюжетное действие чередуется с красочными оркестровыми картинами (гроза, ночной майский пейзаж, бой Зигмунда с Хундингом, полёт валькирий, *Feuerzauber*), а также звуковыми иллюстрациями рассказов персонажей (Зигмунда, Зиглинды, Вотана);

– экстрамузыкальному восприятию свойственна фрагментарность, а над ретроспективным установлением дистантных связей преобладает последовательное нанизывание эпизодов. Для такой слушательской стратегии оптимален доминирующий в «Валькирии» метод лейтмотивных комбинаций в построении сцен, который мог напомнить Эйзенштейну его монтажно-кадровую технику;

– к визуальному опыту слушателей апеллируют также сами лейтмотивы, символизирующие конкретных персонажей или предметы. Их масштабная краткость (0,5–2 такта) и лаконичность (благодаря применению жанровых и ритмических формул или риторических фигур) соответствуют информационной плотности визуальных образов. Превалирующей у неаудиалов ритмо-темповой и темброво-фактурной ориентации слуха над звуковысотной и ладогармонической отвечает индивидуализация тематизма средствами тембра (лейтмотивы Валгаллы, меча), фактуры (лейтмотив огня), ритма (лейтмотив валькирий)⁶.

Кроме того, зрительные аналогии у публики могут вызвать: графичность мелодической линии (округлые очертания лейтмотива кольца, линейный контур лейтмотива копья, изломанный подобно молнии — лейтмотива Доннера, бога грома⁷; высокий регистр (3–4 октавы) и звонкие тембры (*flauto piccolo*, *campanelli*) в лейтмотиве огня, ассоциирующиеся с яркими, светлыми тонами⁸; пространственные иллюзии в эпизоде «Полёт валькирий» (эффекты эха, приближения, усиление голосов рупором и т. д.); воздействие фонетики.

⁴ Подробнее об экстрамузыкальной стратегии восприятия см.: [12, с. 24–30].

⁵ О звукозрительном синтезе в творчестве У. Диснея см.: [13, с. 150–152].

⁶ См. нотные примеры 1–4.

⁷ См. нотные примеры 5–7.

⁸ См. нотный пример 3.

Не исключено, что оранжево-красные лучи прожекторов, сопровождавшие «Полёт валькирий» в версии Эйзенштейна, были подсказаны ему вокализацией гласных «о» и «а» в кличе воительниц. Именно такое фонетико-цветовое соответствие устанавливают хорошо известные режиссёру синестезийные шкалы А. Рембо, Р. Гиля и А. — В. Шлегеля⁹.

«Эта музыка хочет быть зримой, видимой», — так диагностировал Эйзенштейн визуально информативную сенсорную «карту» «Валькирии» [14, с. 341]. Вполне объяснимо, что поиски его постановочной концепции шли в направлении зрительной перекодировки экстрамузыкальных элементов произведения. Порождаемая музыкой Вагнера визуальная модель проходила в воплощении кинорежиссёра следующие этапы¹⁰:

1. Разработка «пластической партитуры» действия, в которую входили «пластическая оркестровка» (то есть, инсценировка пантомимой) рассказов героев, «мимические хоры» (комментировавшие музыкальный текст) и подвижные декорации (в проекте существовали также киноэпизоды)¹¹.

2. Визуализация сцены «Feuerzauber» методом, близким цветовой строке Скрябина (световое колорирование тембровых и гармонических бликов).

3. В постановке «Полёта валькирий» предполагалось использовать также стереоэффект: трансляцию музыки по помещениям, окружавшим зал (что не было реализовано по техническим причинам).

Маршрут перевода Эйзенштейном «музыки будущего» в зрительный ряд не ограничился лишь режиссурой «Валькирии»: эта работа отбросила проекции и на последующие его эксперименты уже в области кинематографии. Среди таких была, в частности, его теория «вертикального монтажа», впервые описанная в статье 1940 г. В рамках этой концепции режиссёр трактовал мизансцену, сценическую пластику, изображение, звук и цвет как автономные партии, воздействующие на зрителя в конгломерате. Одним из прообразов кинематографической звукозрительной полифонии Эйзенштейн признавал музыкально-вербальный контрапункт в драмах Вагнера¹². Кроме того, предложенная режиссёром концепция цветового кино заключалась в «тематическом» осмыслении цвета, наделённого в картине функцией оперного лейтмотива и проходящего в своём суггестивном воздействии на зрителя аналогичные стадии: установление ассоциативной связи между цветом и его «денотатом», затем «вырастание» цветовой темы путём обогащения новыми коннотациями и, наконец, превращение цветového мотива в символ, задающий смысловой и эмоциональный модус ситуации [16, с. 599–602].

Авторитетный эксперт в области музыкально-когнитивных стратегий Т. Адорно считал условием полноценного восприятия музыки, отличающим «хорошего слушателя», имплицитное владение имманентно-музыкальной грамматикой. Однако такое представление автоматически ограничивает орбиту потенциальной

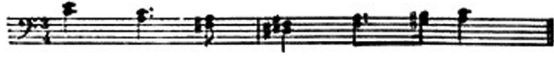
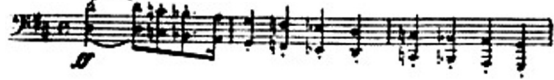
⁹ См. об этом: [11, с. 201–202].

¹⁰ Описание дано по: [14, с. 350–359].

¹¹ Подробнее о декорациях и сценографии «Валькирии», а также режиссерские эскизы Эйзенштейна к этой постановке см.: [15].

¹² См.: [16, с. 361].

Нотные примеры

Нотный пример 1. Лейтмотив Валгаллы. Хор валторн	
Нотный пример 2. Лейтмотив меча. Труба	
Нотный пример 3. Лейтмотив огня	
Нотный пример 4. Лейтмотив валькирий	
Нотный пример 5. Лейтмотив кольца	
Нотный пример 6. Лейтмотив копыя	
Нотный пример 7. Лейтмотив Доннера	

слушательской аудитории, поскольку, по материалам NLP-исследований, язык звуков является «родным» не более чем для 20 % людей¹³. Изучение возможных альтернативных сценариев восприятия музыки Вагнера непрофессиональной публикой показывает, что значительно расширить сферу своего влияния композитору позволила запечатлённая в его сочинениях персональная сенсорная модель, которая предлагает слушателю «резервные» слуховые стратегии, помогая избежать «языковых барьеров» и «издержек перевода».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Моя жизнь: В 2 т. Т. 1. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. 560 с.
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М.: NB Магистр, 1993. 193 с.
3. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
4. Бонфельд М. Ш. Музыкальное мышление ребёнка: специфические черты // Междисциплинарный семинар- 4. Интерпретация художественного текста: Сб. науч. материалов. Петрозаводск: б/изд., 2001. С. 57–61.
5. Серова В. С. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович: Воспоминания. СПб.: Шиповник, 1914. 376 с.
6. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
7. Лапшин И. И. О музыкальном творчестве // Музыкальная психология. Хрестоматия. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 161–171.
8. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
10. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 1. М.: Искусство, 1964. 695 с.
11. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 567 с.
12. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард., 1997. 160 с.
13. Сапегина Т. А. Диалог через океан: сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой, № 3 (38). 2015. С. 147–153.
14. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 5. М.: Искусство, 1968. 599 с.
15. Савенко С. И. Эйзенштейн как оперный режиссер: «Валькирия» Вагнера в Большом театре. Публикация и комментарий С. И. Савенко // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в.: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред. — сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 306–326.
16. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 671 с.
17. Молден Д. Психотехнология НЛП для владения собой и управления другими / Методические рекомендации для слушателей курса «НЛП в бизнесе». М.: Центр НЛП-тренинга, 2000. 247 с.
18. Типы людей. По материалам сайта Александра Любимова www.trenings.ru // NLP. Центр современных NLP-технологий. URL: http://www.center-nlp.ru/library/s52/obshenie_6.html (дата обращения: 10.11.2015).

¹³ См. об этом: [17, с. 136]. Многие психологи называют еще меньшие цифры: например, согласно информации, опубликованной на сайте Центра современных NLP-технологий, аудиальная модальность является ведущей всего для 5 % людей [18].