



**4** НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ  
(64) **ЖУРНАЛ**  
2016

*Е. Н. Борисова, П. А. Савинков*

## **Коммуникативные средства создания художественного образа в процессе профессиональной подготовки дирижера-хоровика**

В статье рассматриваются различные аспекты создания художественного образа коммуникативными средствами в процессе профессиональной подготовки будущего хормейстера. Данный подход подразумевает изначальный учет как технико-исполнительского компонента, так и психолого-педагогических особенностей обучения студентов-хоровиков, способствующих развитию их образного мышления.

*Ключевые слова:* хормейстер, коммуникация, образ, воображение, работа над музыкальным произведением, эмоциональный посыл, общекультурный кругозор, различные виды искусства, творческий процесс.

Технический уровень любого музыканта, будь то вокалист или инструменталист, важен как для самого исполнителя, так и для слушателя в зале. С другой стороны, если исполнитель не вкладывает в произведение эмоциональную составляющую, не наполняет его душевными переживаниями и художественными образами, произведение, даже безукоризненно испол-



ненное с точки зрения звукоизвлечения, интонации, дикции, штрихов, нюансировки, превращается в эффектную «пустышку», безупречно отточенный и исполненный в нужном порядке набор музыкальных звуков, лишенный всякого смысла. Однако необходимо провести грань между эмоциями, нарушающими процесс художественного переживания, и эмоциями, стимулирующими творческое воображение для раскрытия глубинного образа музыкального произведения. Современная социокультурная среда характеризуется определенной размытостью ценностей и коммуникативных норм, что ведет к опрошению мышления и поведения исполнителя как интерпретатора музыкального произведения и зрителя как «потребителя» музыкального продукта. Нередко образное мышление хормейстеров «оказывается скованным узким общекультурным кругозором, перегруженностью лишней информацией, доминированием виртуальной коммуникации. Как следствие, творческое мышление оказывается в плену у “селфи” и “лайков”» [3. С. 19].

Итальянский дирижер Р. Мути сказал в одном из своих интервью: «За несколько десятилетий наше общество перестало воспринимать информацию вне визуальной формы. Вместо того чтобы слушать музыку, мы жадно ловим движения — смотрим на дирижерский балет, на пианистов, которые, демонстративно запрокидывая голову, обращаются к небесам, на скрипачей, пытающихся произвести впечатление своей сексуальностью... Телевидение способствовало тому, что на первый план оказалась выдвинута имиджевая составляющая. Никто не говорит о духовной целостности этих исполнителей, о том, какие мысли они пытаются донести до публики... Вместо того чтобы помогать людям в зале достигать концентрации, необходимой для прослушивания музыки и постижения композиторского замысла, мы идем на поводу у масс — даем им леденцы вместо витаминов» [5].

Современное искусство хормейстера часто сталкивается с двумя проблемами прямо противоположного характера: акцентом на решении строго технических проблем или заигрыванием с залом с помощью визуально-эффектного действия. В обоих случаях не находится места для раскрытия глубинного образа музыкального произведения [4].

Необходимо помнить, что различные виды искусства всегда вызывают у человека эмоции. Взглянув на образец визуального искусства, мы способны сразу определить, нравится оно нам или нет. Однако музыка, литература, театр, кино и т. д. являются видами искусства, «растянутыми во времени», и не позволяют людям легко сформировать представление о художественном замысле автора. Поэтому дирижеру следует начинать работу над созданием художественного образа уже при первом знакомстве с партитурой. В этом смысле он сродни актеру, который, читая сценарий к новому спектаклю или фильму, бессознательно начинает вживаться в роль своего персонажа, говорить его голосом, чувствовать его движения, мимику, окрашивать свой внутренний мир необходимым для создания нужного образа эмоциональным колоритом. Дирижер Камерного хора Московской консерватории Б. Г. Тевлин писал в своих воспоминаниях: «Работая над произведением, я часто вижу в представлении, так сказать “зрительно”, какие-то образы, картины, сцены... Рассказать о своих внутренних видениях бывает полезно и даже интересно. Хору сразу становится яснее и понятнее характер музыки... Считаю нелишним обращаться к каким-то аналогиям, сравнениям, параллелям, к различным ассоциациям живописно-образного порядка. Они великолепно стимулируют творческое воображение исполнителя» [1. С. 52—53].

Для многих хоровых дирижеров нотный и литературный материал — это только набор технических сложностей, которые необходимо решать в про-

цессе репетиций с коллективом. Решение художественно-образных задач не является для них приоритетным направлением на первоначальном этапе работы с хором над произведением. Наши исследования показывают, что более эффективным является подход, в котором одновременно учитываются оба аспекта — решение технических и художественно-образных задач. Во-первых, многие проблемы технического содержания, такие как интонация, штрихи, динамика, дикция, решаются значительно легче, если исполнители осознают, для чего они это делают, а не превращают исполнение произведения в «процесс ради процесса». Во-вторых, в создаваемый художественный образ необходимо вживаться, пропускать его через себя, с каждой репетицией повышая «эмоциональный градус» исполняемого произведения.

Дирижеру Р. Мути также принадлежит следующее высказывание: «Дирижер должен уметь извлекать из душ музыкантов музыку, чувства, а не ноты. Ноты — это конкретное выражение чувств. У нас есть идея, которую нужно выразить руками, потом она должна пройти через инструменты, на которых играют руки музыкантов, и дойти до публики. Это очень долгий путь... Задавать ритм очень просто, это может любой. А создавать музыку очень трудно» [8].

Нередко руководители хоровых коллективов считают, что решение технических проблем автоматически ведет за собой появление «правильного» художественного образа. Однако, если эмоции не отрететированы участниками хора, не создан «энергетический тандем» дирижера и хорового коллектива, эмоциональный посыл не достигнет слушателя в зале. Десятки музыкантов объединяются для того, чтобы исполнить одно сочинение, и каждый из них — творческая единица, личность со своим видением исполняемого произведения. Для каждого из них дирижер должен стать художественно-эмоциональным центром, способным раскрыть и убедить участников творческого процесса, что созданный им образ исполняемого сочинения является полным и творчески завершенным.

Созданный образ может передаваться *вербальными* (человеческой речью), *невербальными* (мимика, жесты, позы, положение тела, манера держаться) и *паравербальными* (темп речи, интонация, характер речевых пауз) коммуникативными средствами [2]. Коммуникативные средства (КС) зависят от внешних коммуникативных обстоятельств (КО), при которых используются соответствующие коммуникативные формы (КФ) (например, такие КО, как репетиция, мастер-класс, семинар, конференция, предполагают следующие КФ: лекцию, доклад, обсуждение, вопрос — ответ. А такие КО, как концертное выступление, концерт-лекция, предполагают КФ: вступительное слово, рассказ, вопрос — ответ). КС различаются с точки зрения передачи информации при использовании во время репетиций и концертных выступлений (например, в отличие от последних, первые предполагают сочетание вербальной и невербальной коммуникации, т. е. дирижерского жеста и возможности донесения и разъяснения художественного образа при помощи слова) (таблица).

*Лекция* как КФ нередко используется дирижером при работе с музыкантами в репетиционном процессе (рассказ о композиторе, чье произведение будет исполняться хором, о самом произведении, о культурных параллелях и т. д.), а также при общении с публикой — во время музыкального/ораторского выступления (выступление на хоровых форумах, вступительное слово к концерту и т. д.).

**Коммуникативные средства для создания художественного образа  
в процессе профессиональной подготовки дирижера-хоровика**

| Коммуникативные средства   |  |   |              |                |
|--|--|---|--------------|----------------|
| Внешние коммуникативные обстоятельства   |  | Коммуникация  |              |                |
|  |  | вербальная  | невербальная | паравербальная |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>— репетиция,</li> <li>— мастер-класс,</li> <li>— семинар,</li> <li>— музыкальная/научная конференция</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>— концертное выступление,</li> <li>— концерт-лекция</li> </ul>                  | Человеческая речь   |              |                |
|  |  | <b>Базовые концепты в коммуникативной связке «дирижер — хор — публика»</b>  |              |                |
| Коммуникативные формы  |  |   |              |                |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>— лекция,</li> <li>— доклад,</li> <li>— обсуждение,</li> <li>— вопрос — ответ</li> </ul>                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>— вступительное слово,</li> <li>— рассказ,</li> <li>— вопрос — ответ</li> </ul> | <p><b>1. Звук:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— сила (плотный, сильный, насыщенный/легкий, «полетный», яркий/тусклый и т. д.);</li> <li>— тембр (окраска) (густой/прозрачный; мягкий/резкий; темный/светлый; плотный/акварельный и т. д.);</li> <li>— объем (заполняющий, объемный/плоский, недостаточный и т. д.).</li> </ul> <p><b>2. Жест:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— четкий, ясный/размытый;</li> <li>— объемный/плоский;</li> <li>— скользящий/прямолинейный, формальный.</li> </ul> <p><b>3. Дыхание:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— ключичное (клавикулярное, поверхностное);</li> <li>— абдоминальное (диафрагмальное, брюшное);</li> <li>— грудное (костальное);</li> <li>— смешанное (косто-абдоминальное).</li> </ul> <p><b>4. Художественный образ:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— конкретный/абстрактный;</li> <li>— раскрытый/нераскрытый;</li> <li>— глубокий/поверхностный;</li> <li>— четкий/размытый и т. д.</li> </ul> <p><b>5. Интерпретация, связанная:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— с историческим контекстом произведения;</li> <li>— видением дирижера-интерпретатора;</li> <li>— местом исполнения с точки зрения акустики (концертный зал, лекционная аудитория, храм и т. д.);</li> <li>— определенной манерой звучания конкретного хорового коллектива</li> </ul> |              |                |

Такие КО, как *концерт-лекция* и *мастер-класс*, позволяют одновременно сочетать теоретические знания с практическими умениями. *Семинары* направлены на углубленную проработку материала, предоставленного руково-

директором коллектива. Такая форма осуществления способствует формированию у студентов самостоятельности суждений, учит аргументированно выражать и отстаивать свое собственное мнение. *Музыкальная/научная конференция* предоставляет возможность не только работать над произведением или какой-либо проблемой, но и обсуждать различные вопросы и т. д.

Совсем иную картину можно наблюдать на *концертном выступлении*. В момент концертного исполнения произведения единственным «оружием» дирижера становится его невербальная коммуникация — жест и мимика. Их комбинация представляет собой главный «инструмент» любого хора, способный передать всю составляющую человеческих эмоций и полную палитру образов. Однако перед работой с хором дирижеру необходимо самому осознать эти образы, погрузиться в них, ощутить определенный душевный и духовный настрой на исполняемое произведение. Поскольку художественный образ музыкального произведения воплощается посредством хорошего исполнения, прежде всего необходимо вспомнить о природе звука.

Сила звука — величина объективная (сила звука (или интенсивность) — количество звуковой энергии, проходящей за единицу времени через единицу площади; измеряется в ваттах на квадратный метр ( $Вт/м^2$ ) [6]. Ее можно измерить акустическими приборами, а человек способен ощутить звуковые колебания телом.

Для дирижера звук — «осязаемая сфера», и его задача — научиться придавать ей нужную форму, ощущая энергию звуковой волны на кончиках пальцев, т. к. именно при помощи кисти рук и пальцев мы невербально сообщаем хору о том, звук какой формы должен быть сформирован в мысленных и вокальных представлениях певца. Звуковая волна распространяется от источника во всех направлениях, а значит, заполняет пространство. От того, каким образом это происходит, зависит объемность звука, субъективно воспринимаемого слушателем.

Чтобы «приблизить ощущение звука» в руке дирижера, один из авторов исследования предлагает своим студентам, изучающим дирижирование, в качестве домашней работы продирижировать обычную схему, на 3/4 или 4/4 погрузив руки в воду (в бассейне или ванной). В данном случае сопротивление воды дает возможность тактильно ощутить, каким в мысленных представлениях дирижера должен быть звуковой объем, выраженный в жесте.

Многие руководители коллективов говорят о том, что звучание хора должно быть «объемным», при этом забывая, что данный объем в первую очередь зависит от того, насколько очевидно он выражен в дирижерском жесте.

Дирижуя в двухмерной плоскости, невозможно визуально представить глубину звукового поля. В конечном счете только невербальный контакт хориста с дирижером дает представление исполнителю о силе звука, его окраске и объеме звучания.

В музыкальных колледжах, например, большинство преподавателей по дисциплине «Дирижирование» в рамках требований учебных программ на начальном этапе делают акцент на технике: правильной постановке рук, понятном для исполнителя жесте, четких схемах, аутфактах, снятии, штрихах, динамике и т. д. Прививать обучающемуся такое понятие, как «художественный образ», преподаватель начинает лишь тогда, когда технические навыки обучающегося достигают соответствующего уровня, что определяется индивидуально в каждом случае.

И каждый раз возникает важный вопрос: как научить студента создавать необходимый образ, передавая разнообразную палитру эмоций, состояния души, всю гамму человеческого настроения через дирижерский жест?

В связи с этим с самого начала будущий руководитель творческого коллектива должен стремиться к созданию художественного образа и передаче его исполнителям посредством невербальной коммуникации. На данной стадии обучающийся создает подобные образы чисто механически. Как правило, он точно воспроизводит жест и мимику педагога, добываясь тем самым определенной технической свободы, которая со временем должна перерасти в творческую. Этот момент так же важен для будущего дирижера, как и для начинающего художника копирование отдельных элементов интерьера, фрагментов человеческого тела, когда он учится создавать копии произведений художников разных эпох, тем самым познавая и изучая исторический контекст и направления в живописи.

Но навыки даже самого безупречного копирования не приводят впоследствии дирижера к должному результату, если он не развивает постоянно свой общекультурный кругозор, изучая такие виды искусства, как театр, литература, живопись, архитектура, кино, поскольку художественный образ не может быть создан из «ничего» — вне коммуникативного пространства. Дирижер должен разбираться в музыкальных эпохах, знать различные стили, направления и жанровые особенности исполняемого произведения, т. к. композитор, создающий произведение для хора, в большинстве случаев ищет вдохновения в литературном, художественном и тому подобном источнике той или иной эпохи. Например, работы художника и архитектора В. Гартмана, показанные на посмертной выставке в 1847 г., вдохновили композитора М. Мусоргского написать «Картинки с выставки» — собрание фортепианных произведений на тему десяти картин Гартмана. Полотно французского художника Ж.-Л. Жерома «Дуэль после маскарада», написанное им в 1857 г., воодушевило итальянского композитора Д. Верди заказать либретто для оперы «Бал-маскарад» [7]. Всемирно известное творение швейцарского художника А. Бёклина «Остров мертвых» стало источником вдохновения для множества других произведений искусства как в живописи, так и в музыке, кинематографе, поэзии, скульптуре. Пораженные магической атмосферой картины и ее влиянием на зрителей, многие величайшие деятели культуры, такие как поэт Г. Аполлинер, художники С. Дали, В. Кандинский, композитор С. Рахманинов, создавали свои произведения искусства. Творческий дуэт режиссера, сценариста и художника С. Эйзенштейна и композитора С. Прокофьева нашел свое воплощение в киноленте «Александр Невский». Позднее музыка к этому фильму была переделана композитором в одноименную кантату, что открыло произведению возможность звучать с концертной сцены.

Таким образом, профессиональная подготовка дирижера-хоровика подразумевает активное обращение к художественному образу как средству воплощения творческого замысла. Данный подход в обучении предполагает не только изначальный акцент на технико-исполнительском компоненте, но и учет психолого-педагогических особенностей обучения будущих хормейстеров, связанных с развитием их наглядно-образного и ассоциативно-образного мышления [3].

Художественно-эмоциональный тандем «дирижер — хор» создает художественный образ как вербальными, так и невербальными коммуникативными

ми средствами, предпочтительное использование которых зависит от внешних коммуникативных обстоятельств, таких как репетиция, мастер-класс, семинар, концерт-лекция и т. д. Воплощаемый посредством хорового исполнения художественный образ музыкального произведения требует понимания исполнителем концепта звука в контексте силы, окраски и объема звучания. Дирижеру, работающему с хором в учебном заведении, необходимо с начального этапа обучения вовлекать студентов в социокультурную коммуникацию с целью развития у них умений в области накопления и трансляции общекультурного опыта, способствующего раскрытию способности мыслить образно.

The article deals with different aspects of teaching choral conducting students how to use visual thinking by communicative means. The approach implies taking into account technical and performing aspects, as well as psychological and pedagogical features of students' training related to their spatial thinking, from the very beginning.

**Keywords:** choirmaster, communication, picture, imagination, work on a musical composition, emotional message, cultural horizons, arts, creative thought process.

### Литература

1. Борис Тевлин. Хоровые пути : Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2001. — 426 с
2. *Борисова, Е. Н.* Педагогическое обеспечение формирования профессионально ориентированных иноязычных компетенций студентов вузов : на опыте музыкальных специальностей : дис. ... канд. пед. наук / Е. Н. Борисова. — М., 2014. — 245 с.
3. *Борисова, Е. Н.* К вопросу о психолого-педагогических особенностях исполнения западной хоровой музыки будущими дирижерами-хоровиками в музыкальных колледжах / Е. Н. Борисова, П. А. Савинков // Мир науки, культуры, образования. — 2016. — № 3. — С. 18—20.
4. *Герасимова, Т. Н.* Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений как педагогическая проблема / Т. Н. Герасимова // Alma mater : Вестн. высш. шк. — 2008. — № 10. — С. 47—52.
5. «За нотами скрывается вечность» [Электронный ресурс] : грани мастерства дирижера Риккардо Мути. — Режим доступа: <http://www.m24.ru/articles/111569>
6. Звук и акустические единицы измерения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.abakbot.ru/online-10/212-zvuk-akusticheskie-editsy-izmereniya>
7. *Стэнли, Дж.* Классическая музыка : Великие композиторы и их шедевры : пер. с англ. / Дж. Стэнли. — М. : Магма, 2006. — 280 с.
8. *Muti, R.* El Arte de la Direccion Musical [Electronic resource] / R. Muti. — Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=xhZct1H4bxI>