действий: «наряжонничик» (мужчина) катает по полу женщин («какая выйдет плясать, ту и валит», «на ёй и катается»), целует и т.п. (К.-Гор., ЭВФ 214-12). Реакция присутствующих гостей всегда однозначна – «смеютца» (К.-Гор., 1063-01).

Особые формы обрядовой пляски ряженых во время праздничного застолья («пляшут до потолоку», «скачут») связаны с ритуальным бесчинством: «У нас одна накинула фартук мамин и в фартук нагребла уголья. <...> А другая – пепелу. А другая взяла ковш воды. Пошли плясать. Она эти уголья трясёт потихоньку, а взади воды плёшшут, и подняли пыль с копытью! <...> Вот эдак по всей деревне и обойдём, у всех и напокастимся. Навредить чтобы, напокостить. Как пойдет плясать, так у неё и рассыплется, взади эшшо и растопчут. Смеху было!» (В.-Уст., 1334-23).

Семантика ряженья отразилась в образно-поэтическом содержании художественных форм, сопутствующих действию. Интересна система обозначений, определяющих характерность и функциональную направленность песенных текстов, исполняемых ряжеными: «смешные песенки»; «какиё-набудь интересные писни», «матюжные»; «шутят с припевкам» (К.-Гор., ЭВФ 214-09; 1318-25). Сюжетно-тематическое содержание песен касается нескольких смысловых планов: отражение брачной тематики, отражение смехового «перевернутого» мира, благопожелания, связь с акциональным рядом братчины (характеристика действия):

Мы у этова хозяина
Вино и пиво пьём,
Мы за кажную за рюмочкю
Отпляшем, отпоём
(К.-Гор., ЭВФ 214-11).

Таким образом, фольклорные тексты дополняют и раскрывают семантику обрядового поведения ряженых на пиру как представителей «иного» мира и непосредственно отражают ритуально-процессуальную сторону действия.

Рассмотренный комплекс ритуальных действий и выявленные при этом художественные формы позволяют составить целостное представление о праздничном застолье в братчине, которая выступает как сложная фольклорно-этнографическая система, в основе которой лежат древние мировоззренческие представления об окружающем мире. При этом именно художественные формы, выступая в качестве ведущих структурных элементов целого, придают происходящему действию обрядовый статус.

Литература

1. *Пропп, В.Я.* Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографическуого исследования / В.Я. Пропп. – М., 2006.

2. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. – Т. 2: Д–К (Крошки). – М., 1999.

3. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995.

УДК 78.07

Н.А. Соболева

О ВНЕДРЕНИИ НОВЫХ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ В УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС ВОЛОГОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА (на примере обучения дирижированию)

В статье рассматривается сущность художественной техники дирижирования, под которой понимается «целостное исполнительское поведение дирижера», внедрение данного понятия в педагогический процесс и исполнительскую практику.

Дирижерское исполнительство, целостное исполнительское поведение дирижера, художественная техника.

The article deals with the essence of artistic technique of conducting, which is defined as «a holistic performing behavior of the conductor», the introduction of this concept into the educational process, and performing practice.

Conducting performance, holistic performing behavior of a conductor, artistic technique.

В настоящее время в связи с переходом на уровневую систему особенно остро встает проблема качества знаний выпускников высших учебных заведений. Не является исключением и музыкальное образование, в том числе обучение дирижированию будущих учителей музыки, руководителей детских хоров и студий, дирижеров-исполнителей. Целью данной статьи является попытка рассмотреть роль и значение новых научных знаний, которые могут способствовать формированию исполнительских качеств студентов в процессе обучения дирижированию.

Слово «дирижирование», произошло от французского глагола *diriger*, имеющего в переводе несколько значений: направлять, управлять, править, руководить, регулировать. Глагол же этот, в свою очередь, произошел от латинской глагольной формы «*dirigo*», что означает «направлять». Соответственно и производные слова можно понимать соответственно: «дирижирование» – как управление, руково-

дство; «дирижер» – как руководитель, предводитель. В английском языке слово дирижировать – «*conduct*» – имеет значение «вести», а «*conductor*» – кондуктор, дирижер, проводник.

В теории дирижирования главным средством управления традиционно принято считать движения рук – «мануальную технику», более того, существует мнение, что «дирижерское руководство исполнением осуществляется исключительно с помощью мануальной техники» [8, с. 5]. Она может разделяться на «тактирование» и «собственно дирижирование» (М.М. Багриновский, Ю.П. Борисов, А.П. Иванов-Радкевич, П.Г. Чесноков), на «тактирование» и «образно-выразительную технику» (В.Л. Живов, И.А. Мусин). Изучению дирижирования как управлению коллективом с помощью мануальной техники посвящены все известные практические руководства, учебники и методические пособия по технике дирижирования, методике его преподавания и способам применения[1].

В педагогике дирижирования данный авторитетный подход привел к тому, что обучение дирижированию замыкается только на изучении мануальной техники, особенно в средних учебных заведениях. Однако изучение истории развития дирижирования показывает, что управление коллективным исполнением никогда не осуществлялось только с помощью рук, т.е. только мануальными средствами: прообразом дирижирования были ритмичные телодвижения первобытного человека во время танцев; в Древнем Египте, Древней Греции, в Средние века управление хором производилось посредством хейрономии – системы условных знаков, показывающих относительную высоту звука, его протяженность, направление мелодии движениями рук, пальцев, тела; с утверждением в XVII – XVIII вв. системы генерал-баса, музыкант, исполнявший эту партию на клавесине или органе, стал осуществлять дирижирование самим своим исполнением, а также делая указания глазами, головой, пальцем или отстукивая ритм ногой[2].

При внимательном изучении теоретических трудов многих авторов-дирижеров также можно заметить, что наряду с рекомендациями по изучению мануальной техники, в них проскальзывают и догадки о более широком спектре применяемых дирижером исполнительских средств. Так, К.К. Иванов, С.А. Казачков, А.П. Когадеев, Л.С. Синельников помимо рук (т.е. мануальной техники), упоминают о применении в процессе дирижирования мимики, корпуса, головы, ног, глаз, артикуляционного аппарата. М.М. Багриновский называет их «дополнительными средствами выразительности» [1, с. 272 – 274]. М.М. Канерштейн совершенно правильно пишет, что «наряду с жестикуляцией… этот комплекс (дирижерская техника) составляют взгляд, мимика и вообще **все поведение дирижера**, стоящего перед оркестром», однако, не развивает эту мысль, останавливаясь, как и другие авторы на том, что «основным предметом изучения … является техника тактирования» [5, с. 10].

Придавая большое значение анализу дирижерского жеста, К.А. Ольхов делает важное для понимания сущности дирижерских средств заявление: «Следует отметить, что движения дирижера не ограничиваются только мануальными. Последние, конечно, играют ведущую роль, но практически в процессе дирижирования принимает участие все **тело** дирижера: постановка ног, повороты корпуса, движения головы – все это вовлекается в процесс передачи дирижерской информации» [9, с. 35].

Таким образом, следует признать, что арсенал дирижерских средств не ограничивается только мануальными средствами – значительная часть информации передается с помощью движений глаз, головы, корпуса, ног. О значении этих средств в дирижировании свидетельствует следующее высказывание А.М. Пазовского: «У хорошего дирижера весь организм насыщен исполняемой музыкой, любое его движение, жест, выражение глаз словно излучают ее из себя» [10, с. 352].

В данном случае это не метафора. Е.Н. Зарецкой показано, что в процессе общения происходит подстройка знаковой системы языка тела под конкретную речь, осознанное стремление выстроить на уровне корпуса, лица, рук те знаки, которые подтверждают истинность речи, при этом «наибольшая сила воздействия бывает там, … где рассудок и неосознанно руководимое тело взаимодействуют и равно влияют друг на друга» [3, с. 2].

Таким образом, первый вывод, который должен лежать в основе качественного изменения дирижерской подготовки состоит в том, что определение дирижерской техники только как мануальной не отражает всей полноты средств, применяемых в дирижерской исполнительской деятельности.

Исходя из этого, нами предложен новый подход к определению сущности и содержания дирижерской техники и определен комплекс средств, с помощью которого осуществляется взаимодействие дирижера и музыкального коллектива в процессе исполнения музыкального произведения. Этим комплексом является целостное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения, т.е. его исполнительское поведение. Именно с помощью целостного исполнительского поведения дирижера происходит обмен информацией между ним и музыкальным коллективом, оказывается психологическое

[1] *Багриновский М.М.* Дирижерская техника рук: Практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования. – М., 1947; *Безбородова Л.А.* Дирижирование. – М., 2000; *Борисов Ю.П.* Основы техники дирижирования. – Владимир, 1980; *Кан Э.* Элементы дирижирования. – Л., 1980; *Когадеев А.П.* Техника хорового дирижирования. – Мн., 1968; *Колесса М.Ф.* Основы техники дирижирования. – К., 1981; *Малько Н.А.* Основы техники дирижирования. – М. ; Л., 1965; *Маталаев Л.Н.* Основы дирижерской техники: методическое пособие. – М., 1986; *Мусин И.А.* Техника дирижирования. – Л., 1967; СПб, 1995; *Мусин И.А.* Язык дирижерского жеста. – М., 2006; *Уколова Л.И.* Дирижирование. – М., 2003.

[2] Историю развития дирижерского искусства рассматривают в своих монографиях и пособиях Н.П. Аносов, Л.А. Безбородова, Г. Дехант, Н.А. Малько, Л.С. Сидельников.

и художественное воздействие на музыкальный коллектив, через него отражаются особенности и психофизиологические качества данного дирижера.

Отсюда следует второй вывод: в обучении дирижированию необходимо уделять внимание целостному поведению обучаемого, учитывать его психофизиологические особенности и устранять недостатки, которые могут препятствовать полноценной передаче информации в процессе дирижирования. Такими недостатками в исполнительском поведении дирижера являются: зажатость (как физическая, так и психическая), качания во время дирижирования, как движения, не несущие смысловой информации (более того, мешающие ее передаче), малоподвижность и невыразительность мимики, как серьезный профессиональный изъян, препятствующий передаче художественного эмоционально-образного смысла исполняемого музыкального произведения.

Как отмечал еще И.А. Мусин, «все затруднения, вопросы, проблемы и разногласия связаны со второй стороной дирижерского искусства – мануальными средствами руководства выразительной стороной исполнения. Именно она и является камнем преткновения не только для желающих заниматься дирижированием, но и для понимания природы, структуры и содержания мануальных средств» [8, с. 13].

На наш взгляд, проблемы с определением сущности выразительной, и, шире, – художественной стороны дирижирования – связаны как раз с абсолютизацией мануальной техники. История дирижирования и анализ исполнительской практики показывают, что дирижеры никогда не ограничивались только мануальными средствами, явно недостаточными для передачи всей полноты дирижерской информации. Более того, как заметил К.П. Кондрашин, «мы знаем дирижеров, обладающих так называемыми "плохими руками" и, тем не менее, выдающихся исполнителей» [6, с. 52].

Отсюда встает вопрос, каким образом в процессе дирижирования передается художественная информация? Для ответа на этот вопрос обратимся к трудам выдающегося российского режиссера, сценариста, теоретика искусства С.М. Эйзенштейна. В создании артистом роли решающим фактором, по мнению С.М. Эйзенштейна, является «взаимосвязь жеста и интонации, порождаемые единой эмоцией» [11, с. 190] – единство эмоционального состояния и адекватных средств его внешнего выражения. Подобное единство исследователь называет «внутренней техникой актера», которая «действительно достигает результата, т.е. захватывает зрителя» [11, с. 173]. Безусловно, данное высказывание является определением художественной техники драматического искусства. Под художественной техникой С.М. Эйзенштейн понимает охватившее исполнителя прочувствованное состояние, ощущение, переживание, которое немедленно «проступает» в верных и эмоционально правильных движениях, действиях, поступках – «так находятся отправные элементы правильного поведения, правильного в том смысле, что оно соответствует подлинно пережитому ощущению, чувству» [11, с. 174]. Можно сделать вывод, что художественной техникой артиста является его исполнительское поведение, соответствующее переживаемому чувству, единство внутреннего эмоционального состояния и адекватных средств его внешнего выражения.

Данное исследование показывает, что такими же возможностями обладает и целостное исполнительское поведение дирижера, которое может:

– передавать всю полноту дирижерской информации с помощью выразительных движений и смысловых действий, содержанием которых является отражение интонационного смысла музыкального произведения;

– выражать внутреннее эмоционально-психическое состояние дирижера, его отношение к содержанию музыкального образа и качеству актуального звучания;

– отражать особенности интерпретационной модели и личностные (физические и психические) особенности данного дирижера-исполнителя;

– воздействовать на эмоциональную сферу исполнителей и слушателей.

Еще одно положение теории дирижирования требует пересмотра. Речь идет о делении дирижерской техники (в данном случае – мануальной) на техническую и художественную. Это деление существует с того времени, когда Н.А. Малько заявил, что «дирижирование, как и всякий другой вид музыкального исполнения, заключает в себе две стороны – техническую и художественную». Хотя далее автор пишет, что «эти стороны так тесно переплетены между собой, что часто трудно отделить одну от другой» [7, с. 47], он, к сожалению, рассматривает только одну – техническую – сторону данного целостного процесса.

Для того чтобы разрешить это противоречие, обратимся к теории искусства. М.С. Каган отмечает, что «произведение искусства представляет собой всегда и духовный образ – модель жизни, – и материальную конструкцию – звуковую, пластическую, цветовую, словесную форму», которая «сама играет двоякую роль: с одной стороны, она дает художественному образу материальное воплощение, вне которого он не может существовать; с другой – выступает как особая, художественно-образная система знаков, как специфический художественный «язык» (музыкальный, хореографический, живописный, архитектурный, кинематографический и т.д.), призванный донести до сознания людей заключенную в нем художественную информацию [4, с. 476].

Дирижерская техника многими авторами также определяется как «язык» (М.М. Багриновским, Н.А. Малько, И.А. Мусиным, О.И. Поляковым), т.е. как форма передачи содержания – духовной эстетической информации, – заключенной в музыкальном художественном тексте. Это значит, что художественная форма не может существовать отдельно от художественного содержания, что «художественно-выразительное средство превращается в форму, лишь выражая конкретное содержание, в чем, кстати, и состоит требование содержательности формы и невозможность ее автономного от содержания суще-

ствования», – утверждает А.Ф. Еремеев [2, с. 237].

Отсюда следует, что и дирижерская техника как форма передачи художественного содержания должна быть сугубо художественной техникой, что в дирижерских исполнительских средствах не должно быть деления на техническую и художественную стороны, поскольку нельзя передать художественное содержание не художественными средствами.

Художественной техникой дирижирования предлагается считать целостное исполнительское поведение дирижера, включающее в себя наряду с мануальной техникой и другие невербальные средства первичной коммуникативной системы: мимику, взгляды, позы, обладающие способностью передачи дирижерской информации и непосредственного воздействия на психику исполнителей и, косвенно, слушателей/зрителей. Данное положение основано на понимании того, что степень полноты передачи художественной информации зависит в первую очередь от способа поведения дирижера-исполнителя как формы передачи его исполнительских намерений. Это – третье положение, которое необходимо внедрить в современную педагогику и практику дирижерского исполнительства[1].

[1].

Литература

1. *Багриновский, М.М.* Дирижерская техника рук / М.М. Багриновский. – М., 1947.

2. *Еремеев, А.Ф.* Границы искусства: Социальная сущность художественного творчества / А.Ф. Еремеев. – М., 1987.

3. *Зарецкая, Е.Н.* Риторика / Е.Н. Зарецкая. – М., 2002. – URL: http://www.koob.ru/zareckaja /zareckaja_ritorika

4. *Каган, М.С.* Искусство / М.С. Каган // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А.М. Прохоров. – М., 1972. – Т. 10. – С. 475 – 477.

5. *Канерштейн, М.М.* Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М.: Музыка, 1972.

6. *Кондрашин, КП.* О дирижерском искусстве / К.П. Кондрашин. – Л. ; М., 1970.

7. *Малько, Н.А.* Основы техники дирижирования / Н.А. Малько. – М. ; Л., 1965.

8. *Мусин, И.А.* Язык дирижерского жеста / И.А. Мусин. – М., 2006.

9. *Ольхов, К.А*. Вопросы дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К.А. Ольхов. – Л., 1979.

10. *Пазовский, А.* Записки дирижера / А. Пазовский // Дирижерское исполнительство: Практика. Теории. Эстетика; ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. – М., 1975. – С. 347 – 364.

11. *Эйзенштейн, С.М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 2: Исследования / С.М. Эйзенштейн; Сост. П.М. Аташева, Ю.А. Красовский, Н.И. Клейман, В.П. Михайлов. – М., 1964.

[1] В Вологодском государственном университете данные положения активно внедряются автором в учебный процесс через спецкурс, индивидуальные занятия по дирижированию, хоровую практику и концертные выступления студентов.