

9. *Shil'kov V. F.* Arhitektury-inostrancy pri Petre I // Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka. Issledovaniya i materialy P/ Pod red. akademika I. E. Grabarja. M., 1954. S. 120–129.

10. *Chabin M.-A.* L'astronome français Joseph-Nicolas Delisle à la cour de Russie dans la première moitié du XVIII siècle // L'influence française en Russie au XVIII siècle. Paris, 2004. P. 503–519.

11. *Hempel E.* Gaetano Chiaveri, der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dresden: Wolfgang Jess Verlag, 1955. 264 s.

12. *Ladendorf H.* Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Berlin. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1935. 203 s.

*Н. А. Соболева*

## О СУЩНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖИРОВАНИЯ

*В статье рассматривается сущность художественной техники дирижирования, понимаемой как невербальное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения, отражающее его эмоциональное отношение к содержанию исполняемой музыки и демонстрирующее его личностные психологические и физиологические качества.*

**Ключевые слова:** дирижирование, техника дирижирования, невербальное поведение, эмоции, искусство дирижирования.

*N. Soboleva*

## THE ESSENCE OF ART TECHNOLOGY OF CONDUCTING

*The essence of the art technology of conducting is described; conducting is interpreted as non-verbal behavior of the conductor in the performance of the musical composition it reflects his/her emotional attitude to the music content and demonstrates his/her personal psychological and physiological qualities.*

**Keywords:** conducting, conducting technology, non-verbal behavior, emotions, the art of conducting.

В теории дирижирования главным средством управления традиционно принято считать движения рук — жестикуляцию (Л. М. Андреева, М. М. Багриновский, Л. А. Безбородова, Ю. П. Борисов, Э. Кан, М. Ф. Колесса, Н. А. Малько, И. А. Мусин, К. А. Ольхов), более того, существует мнение, что «дирижерское руководство исполнением осуществляется исключительно с помощью «мануальной техники» [7, с. 5].

С этой точкой зрения трудно согласиться, тем более что у многих авторов можно найти отдельные высказывания, из содержания которых становится ясно, что управление исполнением в действительности не ограничивается только мануальными средствами.

Так, Л. С. Сидельников считает, что для управления оркестром помимо движений рук необходимы выразительная мимика и связанные с музыкой движения корпуса. С. А. Казачков частями дирижерского аппарата называет руки, лицо, корпус (голову, торс, ноги); А. П. Когадеев — корпус, голову, руки, ноги, мимику, глаза, артикуляционный аппарат (в таком порядке у автора. — *Н. С.*); Л. М. Андреева и Л. А. Безбородова — руки, голову (лицо, глаза), корпус (грудь, плечи), ноги. И. А. Мусин, мнение которого о руководстве исполнением как «исключительно мануальном» мы привели выше, тем не менее пишет, что «мануальная техника — не единственное средство, с помощью кото-

рого дирижер воплощает содержание музыкального произведения», что «для дирижера далеко не безразличны мимика, положение корпуса, головы и даже ног» [6, с. 22].

В теории невербальной коммуникации и невербальной семиотики совокупность средств, о которых идет речь в данных высказываниях, определяется как «невербальное поведение»: «Жесты, мимика, позы, интонация — это целостная подструктура невербального поведения, наделенного динамичностью, изменчивостью и в то же время константностью, многозначностью и одновременно емкой однозначностью» [11, с. 434].

Если рассматривать с этой точки зрения историю развития дирижирования, то легко можно заметить, 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, в 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\*. Таким образом, следует признать, что арсенал дирижерских средств не ограничивается только мануальными средствами: значительная часть информации передается с помощью движений глаз, головы, корпуса, ног. На основании этого мы предлагаем дирижерской техникой считать не только мануальную технику, но и всю совокупность движений дирижера — его невербальное поведение в процессе исполнения музыкального произведения, В. А. Лабунская, разрабатывающая теорию невер-

бальной коммуникации, определяет невербальное поведение как индивидуальную форму действий и поступков, как средство выражений эмоций и регулирования процесса общения. В отличие от вербального текста, который линейен, дискретен, произволен и разворачивается последовательно, большинство невербальных сообщений произвольно, неосознаваемо, осуществляются одновременно по нескольким коммуникативным каналам, что придает им непосредственность и пространственно-временную целостность, т. е. с точки зрения теории невербальной коммуникации, невербальное поведение — это целостная многофункциональная система, которая в межличностном взаимодействии выступает средством выражения смысловых и психофизических качеств личности и регулирует процесс общения. Этими же свойствами обладает поведение дирижера в процессе управления музыкальным коллективом.

О значении невербальных 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» [9, с. 352]. В данном случае это не метафора: в процессе общения действительно 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» [2].

Объяснение этому феномену мы нашли в теории Н. А. Бернштейна, который пишет: «говоря... о программе двигательного акта в целом, мы не находим для нее другого определяющего фактора, нежели образ или представление того результата действия (концевого или поэтапного), на который это действие нацеливается осмыслением воз-

никшей двигательной задачи» [1, 385], т. е. можно утверждать, что для достижения необходимого качества звучания хора или оркестра в сознании дирижера-исполнителя должен наличествовать образ-представление действия, необходимого для достижения этого звучания. Он возникает в сознании дирижера в результате понимания смысла и эмоционального переживания содержания музыкального произведения и определяет качественный состав дирижерских жестов — их амплитуду, динамику, выразительность и т. д. (Следует заметить, что в теории коммуникации жестом называют любое выразительное телодвижение, совершенное человеком: Г. Е. Крейдлин, автор невербальной семиотики [5], называет ее учением о жестах, прежде всего о жестах рук и ног, кроме того, в ее сферу входят мимические жесты, позы, телодвижения, «жесты глаз» как визуальные знаки.)

Рассматривая далее дирижирование как процесс художественного общения дирижера с исполнителями \*\*, мы считаем необходимым определить средства, при помощи которых в дирижировании осуществляется передача художественной информации.

В настоящее время в теории дирижирования для отражения художественной стороны исполнения применяются термины «выразительная жестикуляция», «выразительные движения», «выразительная техника», «образно-выразительные приемы», «образно-выразительная техника», «выразительные жесты», содержание которых не раскрывается и не конкретизируется, но, как правило, под ними подразумевается также мануальная техника. Вместе с тем «Все затруднения, вопросы, проблемы и разногласия (в отношении техники дирижирования. — Н. С.) связаны именно со второй стороной дирижерского искусства — с 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 со-

держания мануальных средств» [7, с. 13]. На наш взгляд, проблемы с полноценным определением художественной дирижерской техники связаны с абсолютизацией ведущей роли мануальной техники и с уменьшением роли других средств, имеющих в распоряжении дирижера и применяющихся им в процессе управления коллективным исполнением. Для разрешения данного противоречия мы предлагаем ввести в теорию дирижирования понятие «художественная техника дирижирования» \*\*\*, но прежде рассмотрим принятое в теории дирижирования понятие «выразительные движения» с точки зрения психологии.

С. Л. Рубинштейн выразительными движениями называет «широко разлитые периферические изменения, охватывающие при эмоциях весь организм», которые захватывают систему мышц лица и всего тела и проявляются в мимике (выразительные движения лица), в пантомимике (выразительные движения всего тела) и в «вокальной мимике» (выражение эмоций в интонации и тембре голоса)» [10, с. 566–567], при этом «выражение» — это изменение, динамика, переход от одного эмоционального состояния к другому, т. е. выразительные движения — это, прежде всего, бессознательное проявление внутренних чувств, форма проявления эмоций, что делает их инструментом познания внутреннего мира личности. (Подобным образом трактуют выразительные движения Б. Г. Ананьев, А. Г. Асмолов, М. М. Бахтин, В. Биркенбиль, Г.-Ф. Гегель, Ч. Дарвин, М. Коццолино, Г. Е. Крейдлин, В. А. Лабунская, А. Ф. Лосев, Е. А. Петрова, А. Пиз, С. Л. Рубинштейн, З. В. Савкова, Я. В. Чеснов.)

В теории дирижирования о значении выразительной мимики, корпуса, позы дирижера в процессе руководства исполнением пишут Г. Берлиоз, М. М. Багриновский, И. А. Мусин, С. А. Казачков, Р. Кан-Шпейр, А. Лазер, считающие, что эти средства оказывают дирижеру серьезную поддержку, дополняя жесты, помогая донести до ис-

полнителей малейшие детали и перемены нюансов и передавая информацию, не поддающуюся отображению посредством рук; о значении взгляда дирижера в процессе исполнения писали Ю. П. Борисов, К. К. Иванов, М. М. Канерштейн, И. А. Мусин, Ш. Мюнш, К. А. Ольхов, П. Г. Чесноков, подчеркивая, например, что исполнители «...не только следят за движением палочки, но многое угадывают по глазам руководителя, улавливая в них то, чего не может быть написано в нотах» [3, с. 47]. Выразительное значение корпуса заключается не столько в его движениях, сколько в характерности позы, которая заключается в ее соответствии тому или иному эмоциональному состоянию; движения головы не только способствуют увеличению диапазона зрения, но и усиливают пантомимическую выразительность всего корпуса — его скульптурность [4, с. 29], в которой фиксируется характер музыкального образа, его художественная идея, стилистические и жанровые особенности. Различное положение ног также оказывает влияние на выразительность корпуса и придает облику дирижера тот или иной характер.

Таким образом, мы видим, что роль отдельных выразительных движений дирижера отмечается многими авторами и трактуется ими как способ передачи информации, которая не может быть зафиксирована в нотном тексте и передаваться с помощью рук, т. е. художественной информации — отражения эмоционального состояния дирижера-исполнителя, его отношения к содержанию данного музыкального произведения, к его образу.

Подобным образом трактует смысл выразительных движений в процессе исполнения роли актером С. М. Эйзенштейн\*\*\*\*. Решающим фактором в создании художественного образа он считает взаимосвязь жес-

та и интонации, порождаемых единой эмоцией — художественную технику, которая достигает результата, т. е. захватывает зрителя. 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» [12, с. 81], т. е. художественной техникой исполнителя С. М. Эйзенштейн называет поведение, соответствующее переживаемому чувству, единство внутреннего эмоционального состояния и адекватных средств его внешнего выражения.

Анализ показывает, что подобными возможностями обладает и невербальное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения: оно выражает внутреннее эмоционально-психическое состояние дирижера, его отношение к содержанию музыкального произведения и качеству актуального звучания; передает эту информацию исполнителям и слушателям с помощью рук, мимики, взглядов, движений корпуса; обладает способностью отражать особенности интерпретационной модели данного исполнителя и его личностные качества.

В связи с этим, опираясь на определение сущности и функций невербального поведения в теории невербальной коммуникации и невербальной семиотики (В. А. Лабунская и Л. Е. Тумина, Г. Е. Крейдлин), а также на определение сущности художественной техники в понимании С. М. Эйзенштейна, мы предлагаем считать невербальное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения художественной техникой дирижирования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

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

\*\* Дирижирование как общение трактуют Л. М. Андреева, Л. А. Безбородова, Ю. П. Борисов, Б. Вальтер, Г. Л. Ержемский, В. Л. Живов, И. А. Мусин, Б. Ф. Смирнов, П. Г. Чесноков.

\*\*\* В настоящее время общепринятым считается предложенное М. М. Багриновским в 1947 году деление дирижерской техники на две стороны — техническую и художественную. Данная дефиниция до настоящего времени встречается практически во всех пособиях по дирижированию и дирижерской технике.

\*\*\*\* О близости дирижирования и актерского мастерства пишут Г. В. Кузнецова, Б. Ф. Смирнов; дирижирования и режиссуры — В. Л. Живов, Н. А. Маркарян, К. А. Ольхов, К. К. Розеншильд.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бернштейн Н. А.* Назревшие проблемы регуляции двигательных актов // Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. С. 373–392.
2. *Зарецкая Е. Н.* Риторика. 4-е изд. М.: Дело, 2002. 480 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.koob.ru/zareckaja/zareckaja\\_ritorika](http://www.koob.ru/zareckaja/zareckaja_ritorika)
3. *Иванов К. К.* Волшебство музыки. М.: Молодая гвардия, 1983. 160 с.
4. *Казачков С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 111 с.
5. *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 68 с.
6. *Мусин И.* Техника дирижирования. Л., 1967. 352 с.
7. *Мусин И. А.* Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
8. *Ольхов К. А.* Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л.: Музыка, 1979. 200 с.
9. *Пазовский А.* Записки дирижера // Дирижерское исполнительство: Практика. Теории. Эстетика / Ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. М., 1975. С. 347–361.
10. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2007. 713 с.
11. *Тумина Л. Е.* Невербальное поведение // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: Словарь-справочник. М.: ООО «Агентство КРПА Олимп», 2005. С. 434–440.
12. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.

### REFERENCES

1. *Bernshtejn N. A.* Nazrevshie problemy reguljaccii dvigatel'nyh aktov // Fiziologija dvizhenij i aktivnost'. M.: Nauka, 1990. S. 373–392.
2. *Zareckaja E. N.* Ritorika. 4-e izd. M.: Delo, 2002. 480 s. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: [http://www.koob.ru/zareckaja/zareckaja\\_ritorika](http://www.koob.ru/zareckaja/zareckaja_ritorika)
3. *Ivanov K. K.* Volshebstvo muzyki. M.: Molodaja gvardija, 1983. 160 s.
4. *Kazachkov S. A.* Dirizherskij apparat i ego postanovka. M.: Muzyka, 1967. 111 s.
5. *Krejdlin G. E.* Neverbal'naja semiotika v ee sootnoshenii s verbal'noj: Avtoref.t dis. ... d-ra filol. nauk. M., 2000. 68 s.
6. *Musin I.* Tehnika dirizhirovanija. L., 1967. 352 s.
7. *Musin I. A.* Jazyk dirizherskogo zhesta. M.: Muzyka, 2006. 232 s.
8. *Ol'hov K. A.* Voprosy teorii dirizherskoj tehniky i obuchenija horovyh dirizherov. L.: Muzyka, 1979. 200 s.
9. *Pazovskij A.* Zapiski dirizhera // Dirizherskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Teorii. Estetika / Red.-sost., avtor vstup. st., dopolnenij i kommentariev L. Ginsburg. M., 1975. S. 347–361.
10. *Rubinshtejn S. L.* Osnovy obvej psihologii. SPb.: Piter, 2007. 713 s.
11. *Tumina L. E.* Neverbal'noe povedenie // Effektivnaja kommunikacija: istorija, teorija, praktika: Slovar'-spravochnik. M.: ООО «Агентство «КРПА Олимп», 2005. S. 434–440.
12. *Ejzenshtejn S. M.* Montazh. M.: VGIK, 1998. 193 s.