

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЕН ЛІНЬ

УДК 780.616.432(043.3)

**ХУДОЖНЬО-НЕВЕРБАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ
У ДИРИГЕНТСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ**

02 – Культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Чен Лінь

Науковий керівник: **Стахевич Олександр Григорович**, доктор
мистецтвознавства, професор

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Чен Лінь. Художньо-невербальна комунікація та її втілення у диригентському виконавстві. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка. – Суми, 2021.

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування та виявлено сукупність засобів, за допомогою яких в процесі виконання музичного твору здійснюється взаємодія диригента і музичного колективу; відбувається обмін смисловою інформацією; чиниться психологічний і художній вплив диригента на музичний колектив; відображаються особливості інтерпретації та психофізіологічні якості диригента. У зв'язку з тим, що діяльність диригента є єдністю управління (комунікативної функції) і виконання (художньої функції), принципи поєднання цих функцій також висвітлено в роботі.

Художньо-невербальною комунікацією є спосіб передачі смислової художньої інформації у процесі діалогу автора / виконавця та читача / слухача / глядача за допомогою несловесних засобів.

Вивчення історії диригування показало, що ще з давніх часів намітилися три способи управління колективним музичним виконанням: за допомогою будь-якого предмета (ударно-шумової); за допомогою голосу; за допомогою виразних рухів – природних реакцій людини на ритм та інтонаційно-емоційний сенс музики, що виконується, в результаті чого моторність, рух стали головним зовнішнім проявом диригування. З метою виявлення сутності останнього способу управління музичним виконанням в роботу введено поняття «художньо-невербальна комунікація».

З'ясовано, що засобами художньо-невербальної комунікації у виконавських (тимчасових та просторово-часових) видах мистецтва є міміка,

пози, жести, погляди, інтонація як засоби первинної (невербальної) комунікативної системи. Ці засоби мають знаковий характер, спрямованість на співрозмовника / публіку – адресності (термін М. Бахтіна), можливість відображати емоційно-образний зміст художнього твору, ставлення виконавця до цього змісту та актуальної ситуації, його особистісні особливості.

Обґрунтовано, що психофізіологічними засадами художньо-невербальних комунікативних засобів є: художнє мислення; емоційно-образне переживання музичного змісту; уявлення художнього результату застосовуваного виразного руху.

Комунікативна діяльність диригента з виконавським колективом є діалогом (у процесі репетицій) / невербальним діалогом (у процесі концертного виконання музичного твору), в основі яких лежать закономірності кількох видів комунікації – міжособистісної, групової, а також публічної.

Передача інформації в диригуванні здійснюється за допомогою поліфункціональної інформаційно-комунікативної системи, в якій штучна диригентська «мова» – тактування, поєднана з природною невербальною «мовою» – виразною поведінкою диригента. Технікою диригування визначається не тільки мануальна техніка, а й цілісна виконавська поведінка диригента, яка, подібно до поведінки актора, що здатна передавати емоційно-образну інформацію і надавати психологічний вплив на виконавців і слухачів. Цілісна виконавська поведінка диригента розглядається як художньо-невербальний текст, що має можливість передавати як об'єктивну інформацію, закладену в нотному тексті, так і суб'єктивну, що відображає емоційно-образний зміст музичного твору в унікальній інтерпретації даного диригента; його ставлення до актуальної ситуації та особистісні психофізіологічні особливості.

Будь-яка творча діяльність диригента складається з таких елементів: взаємодія з музичним колективом, взаємодія з внутрішнім світом диригента.

Поєднання згаданих вище процесів відбувається під егідою диригента, як творчої особистості, що забезпечує функцію контролю та відтворення музичного твору колективом виконавців, а також надання об'єктивної оцінки рівня виконання музичного твору.

Встановлено, що творча діяльність диригента базується на особистісному підході до опрацювання музичного твору та психофізіологічних складових, які складають підґрунтя для взаємодії та порозуміння між учасниками музичного колективу та диригентом. Відомо, що рухові механізми управління колективом відходять на другий план, проте в основу управління музичним колективом покладено психологічний підхід.

Зазначено, що крім творчої діяльності диригент повинен проявляти себе як психолог, який здатний перекласти музичний ряд у психомоторну та психоемоційну площину звучання музики, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання. Саме процес взаємодії з колективом та слухачами дає можливість диригенту проявити себе як управлінця, який координує музичну творчість виконавців, що формує процес створення музичного образу для сприйняття слухачами, тим самим має опосередкований вплив на слухачів та їх діяльність, але при тому здатний динамічно реагувати на зміну в сприйнятті музичного твору слухачами та вносити зміни у творчу діяльність музикантів (виконання музичного твору). Результатом процесу управління творчого колективу та слухачами є створення атмосфери взаємодії на психологічно-емоційному рівні слухачів та виконавців з ключовою позицією диригента, як управлінця та координатора, що має прямий та зворотний канали зв'язку.

Основу творчої діяльності диригента створює особистісний підхід до опрацювання музичного твору та психофізіологічні аспекти, які складають підґрунтя для взаєморозуміння між учасниками творчого процесу та для інтонування музичного твору. Інтонування твору є додатковим аспектом взаємодії між диригентом та виконавцями, що дає можливість більш тонко передавати музичні образи, які утворилися в уяві диригента під час аналізу та

роботи з партитурою музичного твору. Також інтонування посилює емоційну складову музичного твору, як витвору мистецтва, що має не матеріальну характеристику. Інтонування є ще одним аспектом управління рухами диригента, які мають ключове значення для взаємодії з музикантами-виконавцями та носить додаткове інформаційне навантаження для взаємодії зі слухачами.

Діяльність диригента – це сплав творчого процесу, психологічної взаємодії в трикутнику виконавець, слухач та диригент. У контексті такої взаємодії диригент користується інформативними каналами, щоб передавати та сприймати інформацію, яку синтезовано під час створення внутрішньої моделі музичного твору та порівняння її з реальним звучанням і фактичним сприйняттям твору слухачами. Діяльність диригента пов'язана зі здатністю перекласти музичний ряд у психомоторну та психоемоційну площину звучання музики та надати їй окрас інтонування, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання.

Таким чином, віддзеркалення внутрішньої моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону (інтонування) твору – є основою диригентської діяльності. Під час розкриття драматургії музичного твору диригент шукає шляхи його реалізації через мануальну техніку. Відтворення художнього образу музичного твору відбувається на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику, емоції та психофізіологічні особливості особистості диригента, які екстраполюються на учасників музичного колективу, як симбіоз партитури-проекції та емоційного тону-реалізації під час виконавських дій з урахуванням інтонування. Найскладніше завдання діяльності диригента – це порівняння реального музичного образу з його інтуїтивним планом (прообразом) та майстерність відтворення художнього змісту музики через усвідомлення нотного тексту партитури під час розбудови цілісної драматургії твору.

Відображення рухової моделі музичного твору через опрацьовану партитуру, надання емоційного тону твору, інтонування – є основою

диригентської діяльності. Презентуючи драматургію музичного твору диригент спирається на мануальну техніку, яка базується на психомоториці, психофізіології та фізіології м'язової системи. Створення художнього образу музичного твору базується на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, які шляхом переносу накладаються на учасників музичного колективу та слухачів. Найскладніше завдання діяльності диригента – це рухове проектування музичного образу та його віддзеркалення в диригентських рухах, що управляють звучанням музичного твору, підкреслюючи виконавську майстерність диригента його стиль управління виконавцями та слухачами.

Таким чином, психомоторика як похідна психофізіологічної, психічної та рухової діяльності м'язової системи людини, є провідним чинником в управлінні та формуванні невербальної системи спілкування між музикантами-виконавцями та слухачами. Доведено, що невербальне спілкування в музичному мистецтві набуває колективних ознак, коли слухачі, виконавці і диригент реагують синхронно та однаково на жести, міміку, створюючи єдину емоційну атмосферу при прослуховуванні та відтворенні музичного твору через нотний текст партитури, яку було опрацьовано диригентом під час попереднього аналізу музичного твору.

Рівень невербальної системи спілкування підкреслює майстерність диригента, як управлінця та митця, що реалізує власну програму звучання музичного твору з використанням авторського музичного тексту.

Ключові слова: мануальна техніка, художньо-невербальна комунікація, диригування, виконавство, інтерпретація, психофізіологічний аналіз, партитура.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Чен Лінь. Особливості художньо-невербальної комунікації диригента в контексті музикознавчого аналізу. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 420-428.

2. Чен Лінь. Засоби художньо-невербальної комунікації диригента. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 41. Т. 4. С. 95-100.

3. Чен Лінь. Вплив художньо-невербальної комунікації диригента на колективне виконавство: теоретичні та практичні аспекти проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 42. Т. 1. С. 100–104.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Chen Lin. The structure of artistic and non-verbal communication of the conductor. *The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. 6. 2021. Pp. 19–23.

Тези доповідей на наукових конференціях:

5. Чен Лінь. Розвиток художньо-невербальної техніки диригента. *Мистецькі пошуки: зб. наук. праць*. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. Вип. 2 (9). С. 96-100.

6. Чен Лінь. Функції художньо-невербальної техніки диригента в контексті виконавської майстерності. *Мистецькі пошуки: зб. наук. праць*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (13). С. 90-96.

SUMMARY

Chen Lin. Artistic and non-verbal communication and its embodiment in conducting. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of philosophy in the field of knowledge 02 – Culture and art, on a specialty 025 – Musical art. – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2021.

In the dissertation work the theoretical substantiation is carried out and the set of means by means of which in the course of performance of a musical work interaction of the conductor and musical collective is carried out is revealed; there is an exchange of semantic information; there is a psychological and artistic influence of the conductor on the musical group; features of interpretation and psychophysiological qualities of the conductor are reflected. Due to the fact that the activity of the conductor is the unity of management (communicative function) and performance (artistic function), the principles of combining these functions are also covered in the work.

Artistic-non-verbal communication is a way of transmitting semantic artistic information in the process of dialogue between the author / performer and the reader / listener / viewer by non-verbal means.

The study of the history of conducting has shown that since ancient times there have been three ways to control collective musical performance: with the help of any object (stick-noise) with the help of voice; with the help of expressive movements – natural human reactions to the rhythm and intonation-emotional meaning of the music performed, as a result of which motor skills and movement became the main external manifestation of conducting. In order to identify the essence of the latter method of managing musical performance, the concept of "artistic and nonverbal communication" was introduced into the work.

It was found that the means of artistic and non-verbal communication in performing (temporal and spatio-temporal) arts are facial expressions, poses, gestures, looks, intonation as a means of primary (non-verbal) communicative

system. These tools have a symbolic character, focus on the interlocutor / audience - targeting (M. Bakhtin's term), the ability to reflect the emotional and figurative content of the work of art, the performer's attitude to this content and the current situation, his personal characteristics.

It is substantiated that the psychophysiological principles of artistic and non-verbal means of communication are: artistic thinking; emotional and figurative experience of musical content; representation of the artistic result of the applied expressive movement.

The communicative activity of the conductor with the performing team is a dialogue (in the process of rehearsals) / non-verbal dialogue (in the process of concert performance of a musical work), which are based on the laws of several types of communication – interpersonal, group and public.

The transfer of information in conducting is carried out using a multifunctional information and communication system, in which the artificial conductor's "language" – timing, combined with a natural non-verbal "language" - the expressive behavior of the conductor. Conducting technique determines not only the manual technique, but also the holistic performance behavior of the conductor, which, like the behavior of the actor, is able to convey emotional and figurative information and have a psychological impact on performers and listeners. The holistic performance behavior of the conductor is considered as an artistic and non-verbal text that has the ability to convey both objective information embedded in the musical text, and subjective, reflecting the emotional and figurative content of the musical work in a unique interpretation of the conductor; his attitude to the current situation and personal psychophysiological features.

Any creative activity of the conductor consists of the following elements: interaction with the musical group, interaction with the inner world of the conductor. The combination of the above-mentioned processes takes place under the auspices of the conductor, as a creative person who provides the function of

control and reproduction of a musical work by a group of performers, as well as providing an objective assessment of the level of performance of a musical work.

It is established that the creative activity of the conductor is based on a personal approach to the development of a musical work and psychophysiological components, which form the basis for interaction and understanding between the members of the musical group and the conductor. It is known that the motor mechanisms of team management take a back seat, but the basis of music group management is a psychological approach by introducing psychophysiological factors in the context of creative team management.

In addition to creative activity, the conductor must prove himself as a psychologist who is able to translate the musical series into the psychomotor and psycho-emotional plane of music, which reproduces ample opportunities for artistic interpretation of the score and style of performance. It is the process of interaction with the team and listeners that allows the conductor to prove himself as a manager who coordinates the musical creativity of performers, which forms the process of creating a musical image for perception by listeners, thus has an indirect impact on listeners and their activities. In the perception of a musical work by listeners and make changes in the creative activity of musicians (performance of a musical work). The result of the process of managing the creative team and students is to create an atmosphere of interaction on the psychological and emotional level of listeners and performers with a key position of conductor, manager and coordinator, with direct and reverse channels of communication.

The basis of the conductor's creative activity is created by a personal approach to the processing of a musical work and psychophysiological aspects, which form the basis for mutual understanding between the participants of the creative process, and the creation of intonation of a musical work. The intonation of the work is an additional aspect of the interaction between the conductor and the performers, which makes it possible to more subtly convey the musical images formed in the conductor's imagination during the processing and creation of the score of the musical work. Also, intonation enhances the emotional component of a

musical work, as a work of art that has no material characteristics. Intonation is another aspect of the conductor's movement control that is key to interacting with performers and carries an additional information load to engage with listeners.

The conductor's activity is an alloy of the creative process, the psychological interaction in the triangle of performer, listener and conductor. In the context of such interaction, the conductor uses information channels to transmit and perceive information that is synthesized during the creation of an internal model of a musical work and compare it with the actual sound and actual perception of the work by listeners. The conductor's activity is connected with the ability to translate a musical series into the psychomotor and psycho-emotional plane of music sound and to give it a color of intonation, which recreates wide possibilities for artistic interpretation of the score and style of performance.

Thus, the reflection of the internal model of a musical work through the processed score and the provision of emotional tone (intonation) of the work - is the basis of conducting. During the disclosure of the drama of a musical work, the conductor seeks ways to implement it through manual technique. Reproduction of the artistic image of a musical work takes place on a psychological level, which is realized through psychomotor, emotions and psychophysiological features of the conductor, which are extrapolated to the members of the musical group, as a symbiosis of score-projection and emotional tone-realization during intonation. The most difficult task of the conductor is to compare the real musical image with his intuitive plan (prototype) and the skill of reproducing the artistic content of music through awareness of the musical notation of the score while building a holistic drama of the work.

The reflection of the motor model of a musical work through the processed score and giving the emotional tone of the work and intonation are the basis of conducting. In presenting the drama of a piece of music, the conductor relies on a manual technique based on psychomotor, psychophysiology and physiology of the muscular system. The creation of an artistic image of a musical work is based on the psychological level, which is realized through the psychomotor and

psychophysiological features of the conductor, which are imposed on the members of the musical group and listeners by transfer. The most difficult task of the conductor is the motor design of the musical image and its reflection in the conductor's movements, which control the sound of the musical work, emphasizing the conductor's performance skills, his style of managing performers and listeners.

Thus, psychomotor as a derivative of psychophysiological, mental and motor activity of the muscular system, is a leading factor in the management and formation of non-verbal communication between performers and listeners.

It is proved that non-verbal communication in music acquires collective features when listeners, performers and conductor react synchronously and equally to gestures, facial expressions, creating a single emotional atmosphere when listening to and reproducing a piece of music through a score of musical text. musical work.

The level of non-verbal communication system emphasizes the skill of the conductor, as a manager and artist, who implements his own program of sounding a musical work using the author's musical text.

Key words: manual technique, artistic and non-verbal communication, conducting, performance, interpretation, psychophysiological analysis, score.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

The articles in Ukrainian scientific professional journals:

1. Chen Lin, (2021). Osoblyvosti khudozhno-neverbalnoi komunikatsii dyryhenta v konteksti muzykoznavchoho analizu [Features of artistic and nonverbal communication of the conductor in the context of musicological analysis]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 33/2, 420–428.

2. Chen Lin, (2021). Zasoby khudozhno-neverbalnoi komunikatsii dyryhenta [Means of artistic and nonverbal communication of the conductor]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 41/4 95–100.

3. Chen Lin, (2021). Vplyv khudozhno-neverbalnoi komunikatsii dyryhenta na kolektyvne vykonavstvo: teoretychni ta praktychni aspekty problemy [The influence of artistic and nonverbal communication of the conductor on collective performance: theoretical and practical aspects of the problem]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 42/1 100-104.

***Research work which publishes the main scientific results
in international publications:***

4. Chen Lin, (2021). Struktura khudozhno-neverbalnoho spilkuvannia dyryhenta [The structure of artistic and non-verbal communication of the conductor]. *The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. 6. 2021. Pp. 19–23.

***Research works
which certify the approbation of the materials of the thesis***

5. Chen Lin, (2018). Rozvytok khudozhno-neverbalnoi tekhniki dyryhenta [Development of artistic and non-verbal technique of the conductor]. *Artistic searches: coll. Science. wash. Sumy: FOP Tsyoma SP, 2018. Vip. 2 (9). Pp. 96-100.*

6. Chen Lin, (2021). Funktsii khudozhno-neverbalnoi tekhniki dyryhenta v konteksti vykonavskoi maisternosti [Functions of artistic and non-verbal technique of the conductor in the context of performing skills]. *Artistic searches: coll. Science. wash. Sumy: FOP Tsyoma SP, 2021. Vip. 1 (13) pp. 90-96.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЬО-ПРИКЛАДНИЙ КОНТЕКСТ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ.....	23
1.1. Диригування як пантомімічне мистецтво.....	23
1.2. Диригування як біфункціональне мистецтво.....	41
1.3. Теоретичний аналіз художньо-невербальної комунікації у диригентському виконавстві.....	59
Висновки до першого розділу	74
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ.....	76
2.1. Психофізіологічний аспект засобів художньо-невербальної комунікації	76
2.2. Аналіз диригентської техніки в контексті інформаційно- комунікативної взаємодії.....	98
Висновки до другого розділу	119
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО–НЕВЕРБАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА.....	121
3.1. Художньо-невербальні форми диригентського виконавства	121
3.2. Психолого-виконавський аналіз техніки диригента в контексті репетиційної та концертної діяльності	140
Висновки до третього розділу.....	159
ВИСНОВКИ.....	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	165
ДОДАТКИ.....	182

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На шляху входження України у світовий культурно-освітній простір, ключовим завданням мистецьких галузей стає проблема комунікації через музичні, інформаційні, технологічні, технічні засоби тощо. Н. Соболева, спираючись на думку Є. Барнува акцентує увагу на пріоритетності комунікації у суспільному середовищі та науковій галузі. Авторка справедливо зазначає, що саме міждисциплінарний підхід до вивчення комунікаційних процесів дасть можливість визначити їх вплив на розвиток різних видів діяльності сучасного суспільства, наукових галузей та творчих та культурних явищ []. Ураховуючи думку Н. Соболевої, можемо зробити висновок, що головним аспектом наукового пошуку у галузі мистецтвознавства, музичного виконавства та освіти має стати вивчення їх елементів та видів творчої діяльності шляхом усвідомлення художніх інформаційно-комунікативних систем в контексті функціонування її форм (вербальної та невербальної комунікації). Найбільш характерним видом музичної діяльності виступає диригування, в якому органічно поєднані різні види комунікативної системи, що й обрано предметом нашого дисертаційного дослідження.

В роботі ми спиралась на положення І. Маркевича, який розглядає диригентське виконавство в контексті управління, науки та мистецької діяльності. Саме тому, феномен диригування проаналізовано нами в контексті різних мистецьких галузей: акторської майстерності, хореографічного та образотворчого мистецтв, пантоміми, що дозволило визначити біфункціональний статус досліджуваного явища та проаналізувати його в контексті організаційної, психофізіологічної, виховної, виконавської, художньо-творчої, інтерпретаторської та комунікативної складових діяльності. В роботі відведена значна роль комунікативній взаємодії учасників музично-творчої діяльності – диригент / хор або оркестр, що

зумовило визначення сутності та специфіки творчо-комунікативного процесу з позиції теорії взаємодії та функціонування комунікативних систем.

Серед фундаторів-практиків, які звернулись до вивчення комунікативного змісту диригентського мистецтва слід назвати Р. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Р. Малера, які визначають особливості взаємодії між диригентом та публікою, композитором та колективом виконавців. Саме визначення диригента як посередника між усіма учасниками творчої діяльності (виконавцями, слухачами, діячами та інтерпретаторами) складає успіх відтворення художнього змісту твору. Наприклад, Б. Вальтер, розглядав диригентський процес в контексті двох контрастних дій, з одного боку – це усвідомлення художнього змісту твору, з іншого – його передача слухацької аудиторії та виконавцям.

До ключових функцій диригентського мистецтва М. Багриновський відносить усвідомлення мануальної техніки як мови жестів, як засобу передачі інформації та спілкування між учасниками творчого процесу. Цієї ж думки дотримуються відомі музикознавці у галузі диригентської теорії та практики, які диригентським жестам наділили статус «мови» (Н. Малько, І. Мусін, О. Поляков, Л. Сідельников та ін.).

З позиції теорії семіотики мистецтва Ф. Плондке диригентське виконавство визначає як «немовне (німе) мистецтво», що збігається з теорією Г. Єржемського, який характеризує диригування як процес невербального спілкування. Останній справедливо зазначає, що диригування ґрунтується на специфічному коді музичної мови, а також на міжособистісному спілкуванні у формі невербальної системи комунікації. Б. Смірнов розкриває процес диригування в контексті його комунікативних функцій та унікальних властивостей взаємодії, передачі інформації та впливу на колектив музикантів. Диригентською технікою в даний час вважається тільки мануальна техніка Н. Малько розглядає диригентську техніку з художньої та суто технічної сторін. Цієї ж точки зору дотримується й М. Багриновський та

П. Чесноков, надаючи мануальній техніці тактувальних та образно-виразних функцій. За визначенням І. Мусіна, який вказує на труднощі диригентської практики, усі проблемні ситуації пов'язані з виразною стороною мануальних засобів виразності, яка розкриває природу, структуру та зміст означеного феномену.

Враховуючи положення науковців щодо розвитку, специфіки та особливостей диригентського мистецтва можемо припустити, що складність означеної діяльності пов'язана з використанням диригентами виключно мануальної техніки та її художньо-інформативним обмеженням; відсутністю теоретичних досліджень щодо визначення художньої сторони мануальної техніки та теоретичного обґрунтування означеного процесу; превалювання суто технологічного підходу до усвідомлення диригентської діяльності з боку дослідників та практикуючих диригентів; відсутність аналізу диригентської техніки відомих диригентів та їх успіху управління творчим колективом, не визначеність позитивних практик диригентської діяльності.

Означені протиріччя викликали необхідність проаналізувати диригентське виконавство в контексті художньо-невербальної системи з визначенням психофізіологічних, інтерпретаційних, поведінкових, управлінських, виховних, соціальних, естетичних та інтерпретаційних сторін на міждисциплінарному рівні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 6 від 26 грудня 2017 року, перезатверджено (протокол № 4 від 27 жовтня 2020 року).

Мета дослідження – розкрити сутність художньо-невербальної комунікації в контексті диригентського виконавства з визначенням процесу взаємодії між учасниками творчого процесу.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання**:

1. Охарактеризувати біфункціональний статус диригентського мистецтва.
2. Визначити поняттєвий апарат дослідження.
3. Обґрунтувати засоби художньо-невербальної комунікації з позиції психофізіологічного аналізу.
4. Дослідити процес реалізації засобів художньо-невербальної комунікації в контексті репетиційної та концертної діяльності музичного колективу.
5. Визначити механізми психологічного впливу диригента на виконавців та публіку в контексті відтворення інтонаційного та художньо-образного змісту музичного твору.

Об'єкт дослідження – диригентське виконавство як унікальний феномен музичного мистецтва.

Предмет дослідження – художньо-невербальна комунікація як форма диригентської діяльності.

Методологічну базу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів творчості); основні положення мистецтвознавчого, естетичного, соціального та культурологічного підходів як методологічного способу вивчення диригентського виконавства; концептуальні положення теорії виконавської майстерності, психолого-фізіологічної науки в галузі музично-виконавської практики, зокрема, формування художньо-невербальної комунікації диригента та творчого розвитку особистості.

Теоретична база дослідження сформована на основі широкого кола наукових джерел:

– праці з проблем загальної та музичної естетики (Б. Асаф'єв, С. Галкін, С. Гончаренко, М. Жинкін, А. Зись, М. Каган, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, А. Сохор, Ф. Шеллінг та ін);

– науковий доробок з проблем психофізіології; загальної, соціальної та музичної психології (Б. Ананьєв, В. Бехтерев, Л. Бочкар'єв, Л. Виготський, С. Корлякова, Л. Корнеєва, В. Леві, А. Леонт'єв, І. Павлов, С. Рубінштейн, І. Сеченов, Б. Теплов, Ю. Цагареллі, та ін);

– теорії соціології музики (Б. Асаф'єв, Г. Головінський, Є. Дуков, А. Єремєєв, М. Жинкін, Л. Коган, В. Цукерман та ін.);

– положення з проблем мистецтвознавства – В. Богданова–Березівська, В. Живов, К. Іванов, О. Іванов-Радкевич, С. Казачков, Є. Кан, Й. Кванц, О. Клепиков, Л. Мазель, І. Мусін та ін.; пантоміми Г. Добровольська, О. Маркова, М. Марсо та ін.; акторського мистецтва – С. Волконський, Б. Покровський, К. Станіславський, В. Фельзенштейн та ін.; ораторського мистецтва – Аристотель, Г. Апресян, Є. Ножин та ін.);

– праці з проблем музичного виконавства (Л. Баренбойм, Є. Гуренко, Г. Коган, А. Лазер, Г. Нейгауз, К. Ольхов, А. Пазовський, О. Поляков, О. Шульпяков та ін.);

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дисертації використано комплекс взаємоузгоджених **методів**: теоретичний аналіз – для визначення поняттєвого апарату дослідження; історико-культурологічний – для вивчення становлення та розвитку художньо-невербальної системи в контексті диригентської практики; дослідження генези мануальної техніки диригування; психофізіологічний аналіз – для виявлення особливостей емоційного тону диригента, комунікативних процесів у системі «диригент-колектив-слухач», прийомів диригентського впливу на виконавців в аспекті відтворення художнього задуму музичного твору під час роботи з

колективом; музикознавчий – для обґрунтування художньо-комунікативної природи диригентської техніки та поведінки диригента в контексті роботи з музичною партитурою та музичним колективом; виконавський аналіз – для узагальнення практичного значення диригентської практики в соціальному та художньому вимірах.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше в українському мистецтвознавстві* досліджено феномен художньо-невербальної комунікації як форми взаємодії між суб'єктами художньої діяльності, обґрунтовано психофізіологічний аспект функціонування та розвитку диригентської техніки. Проаналізовано поняттєвий апарат дослідження. На основі аналізу наукових підходів відомих вчених уточнено поняття комунікація, вербальна та невербальна форма взаємодії, художньо-невербальна комунікація; обґрунтовано засоби художньо-невербальної комунікації з позиції психофізіологічного аналізу, в межах якого визначено діалектичну взаємодію спілкування та передачі художньо-інтерпретаційної, виконавської, управлінської інформації; охарактеризовано процес реалізації засобів художньо-невербальної комунікації в контексті семіотичної біфункціональної системи під час репетиційної та концертної діяльності, визначено вплив диригента на публіку та виконавців колективу з емоційної, вольової та управлінської позицій; визначено механізми психологічного впливу диригента на виконавців та публіку в контексті відтворення інтонаційного та художньо-образного змісту музичного твору. Доведена роль диригентського технічного засобу (ауфтакту) в контексті випереджальної та передбачувальної, емоційно-вольової функцій; інтонаційний аспект як відтворення емоційного стану диригента; управлінський контекст як форма невербальної взаємодії; поведінкова-рухова інформація емоційної напруги диригента та його передачі учасникам творчого процесу.

Уточнено наукові поняття «діяльність» та «творчість» у контексті їх співвідношення.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про мануальну техніку диригента в контексті психофізіологічного аналізу.

Практичне значення результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження можуть бути покладено в наукові розробки щодо розвитку диригентської майстерності, мануальної техніки, її формування в умовах мистецької освіти, а також в психофізіологію творчої діяльності. Музично-теоретичний аналіз та його результати щодо засобів диригентського виконавства можуть бути використано у виконавській діяльності для підвищення кваліфікації диригентів. Матеріали роботи можуть бути включені до ряду лекційних та практичних курсів – «Хорове диригування», «Симфонічне диригування», «Оркестровий клас», «Хоровий клас та практика робота з хором», «Історія музичного виконавства», «Музична психологія».

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2017 – 2021) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), « Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Ювілейна палітра 2019» (Суми, 2019).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 6 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статтях у фахових виданнях України, 1 – у міжнародному періодичному виданні, 2 праці апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку

використаних джерел (202 найменування), додатків. Дисертація містить 2 таблиці та 1 рисунок. Загальний обсяг дисертації становить 183 сторінки, основний текст викладено на 164 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЬО-ПРИКЛАДНИЙ КОНТЕКСТ

МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ

1.1. Диригування як пантомімічне мистецтво

Пантоміма – найдавніше мистецтво міміки та пластики руху. За кілька тисячоліть вона пережила складний процес мистецької еволюції. Блискуче представлена в минулу епоху творчістю Чарлі Чапліна, Жана Луї Барро, Марселя Марсо, інших видатних мімів, вона в ряді своїх різновидів органічно увійшла і в суміжні види мистецтв, перш за все балет, стала пластичною основою мануального мистецтва диригування. Пантоміма у перекладі з грецької означає «здатна висловити все». В. Даль у своєму знаменитому словнику тлумачить її як «виразний рух, німе пояснення, передача почуттів або думок обличчям і всім тілом» [48, Т. 3, с. 15]. Справді, художня практика показує, що немає таких думок чи почуттів, які були б недоступні пантомімі, непідвладні виразу через міміку, рух, жест. Інше трактування пантоміми – «наслідує все», а ще точніше, «мистецтво ілюзії». У статті А. Рума з «Театральної енциклопедії» пантоміму визначено як вид сценічного мистецтва, в якому основними засобами створення художнього образу є пластична виразність людського тіла, жест, міміка [150, с. 266]. Свого часу режисер Є. Вахтангов як приклад справжнього пантомімічного мистецтва наводив гру одного японського актора, що так майстерно «запрягав» на сцені неіснуючого коня, що глядачі починали відчувати присутність самого коня. Це і є найвище мистецтво ілюзії.

У диригуванні основні засоби створення пластичного художнього образу, що відповідає музичному, – ті ж виразні рухи, жести, міміка. Це те загальне, що властиво міміко-пластичним видам мистецтва. Диригент у академічному концерті, спрощено кажучи, уподібнюється міму в театрі пантоміми, де, за словами М. Марсо, не звучить жодного слова, а «рухи

актора на сцені дозволяють невидимому стати видимим» [113, с. 16]. Невидима і нечутна музика, зафіксована композитором в умовній системі нотного запису, завдяки диригенту і оркестру стає не тільки чутною, а й «видимою». Диригування, будучи вільним від фізичного контакту з оркестровими інструментами, і справді нагадує дії міма з неіснуючими предметами. К. Станіславський, до речі, включав такі вправи, етюди до своєї системи навчання акторів. Як мистецтво пантоміми починається з вміння пластично точно передавати обсяг, форму, вагу реально відсутнього предмета, так і мануальне мистецтво диригування починається з пластичного вміння відносно точно передавати характер подумки («неіснуючої») музики. При тому і перше, і друге вимагають граничної виразності насамперед обличчя та рук артиста, що втілює той чи інший образ без використання словесної мови.

Цікаво, що невербальне спілкування людей за допомогою рухів і жестів формувалося і розвивалося по суті стільки, скільки існує саме людство. Звичайно, в житті кожної людини слово, що звучить (мова) є головним засобом спілкування. Але думка, слово завжди пов'язані з рухом, жестом. Їхню взаємообумовленість добре відзначив знаменитий режисер і реформатор кінематографа С. Ейзенштейн, який вважав думку просторовою дією, а рух – актом мислення. Рух і жест грають у цьому зв'язку зі словом допоміжне, паралінгвістичне, тобто надмовне значення, що збагачує основну думку. Вже в ранньому середньовіччі виникла наука «німа», згідно з якою людина за допомогою рук і рухів тіла може передавати таку інформацію, яка недоступна словесній мові. Деяко пізніше з'явилася наука «хірономія» – про правила, закономірності виразної жестикуляції. Справа в тому, що крім вроджених рухів, багато жестів є набутими в процесі життя людини. Їхнє значення завжди культурно обумовлено, тобто може бути різним. Таке об'єктивне різноманіття жестів у принципі можна систематизувати, регламентувати та узагальнювати.

У той самий час мова жестів, як і будь-яка мова, завжди індивідуальна. У тому, як людина жестикулює, пластично реагує на зовнішні або внутрішні подразники, виражаються особливості її характеру, темпераменту, загалом своєрідність її особистості. Багато рухових проявів залежать від статі, віку, національності, рівня культури людини тощо. Так, англійський психолог М. Арджайл встановив, що в середньому протягом годинної розмови фін використовує жестикуляцію один раз, а італієць – 80 разів. Говорячи про італійців як про один з найтемпераментніших народів, Е. Ансерме зауважив, що це «суто природжені диригенти, принаймні, щодо жестів» [7, с. 93]. Спостереження дуже цікаве та повчальне.

У процесі становлення та розвитку диригентської професії стихійно відбиралися, закріплювалися та удосконалювалися ті з природних, життєвих, побутових жестів, які мали високий рівень інформативності та однозначності. Це – з одного боку. З іншого, – виразні, звані «культурні» рухи «прийшли» у диригування і адаптувалися щодо нього з пластичних видів мистецтв – хореографії та пантоміми. Невипадково відомий музикознавець В. Богданов-Березовський вважав виразні рухи і жести формами як «видимої музики» – танцю, і «видимої мови» – пантоміми [21, с. 6]. В результаті виникла струнка система власне диригентських рухів та жестів, з'явилася своя виразно–пластична диригентська мова. І все ж таки, як зазначав І. Мусін «силу свого впливу диригування набуло лише в результаті широких зв'язків і асоціацій з життєвою практикою» [122, с. 351]. Це насамперед управлінським характером диригентських дій, практичною, утилітарною функцією мануального мистецтва диригування. Безсумнівно, виразні рухи у диригуванні, як і жести, зрештою народжені реальним життям.

Обидва види диригентських рухів є органічною частиною багатовікової культурно-історичної, вуже – музично-пластичної практики людей.

У первісному синкретичному мистецтві вираз музичних переживань був прямо і безпосередньо пов'язаний із рухом тіла, жестом, танцем. Зв'язок цей, що зберігся до сьогодні, породжений загальними виразними рухами та величезними можливостями прояву різних емоційних станів людини. Танець і пантоміму можна розглядати як дві основні художні форми пластичного вираження музичного переживання, причому різниця між танцем і пантомімою, їх дуже різна емоційна наповнюваність одразу помітні. Естетик і мистецтвознавець Ю. Кремльов, наприклад, уподібнював танець мелодії, а пантоміму – речитативу [94, с. 60]. У цьому порівнянні, безперечно, є частка істини.

Одними з перших вітчизняних учених, які приділили увагу спеціальним здібностям пантомімічно висловлювати музику в диригуванні і при цьому керувати оркестровим виконавством були психологи О. Ковальов та В. М'ясищев [88, с. 269]. Прямо і недвозначно називав мову диригування пантомімою К. Ольхов [132, с. 20]. Пантоміміку як один із засобів диригентського управління оркестром згадував, що правда побіжно, І. Мусін [122, с. 223; 305]. С. Козачков говорив про пантоміму, пантоміміку та міміку у диригуванні як про основні засоби передачі характеру музики хору чи оркестру [90, с. 116]. На пантоміміку у значенні пантоміми звертає увагу О. Поляков [140, с. 48]. До розуміння диригування як пантомімічного мистецтва впритул підійшов Л. Сидельников [158, с. 16].

Виходячи з визначення пантоміми, запропонованого тлумачним словником В. Даля, бажано розвести поняття «пантоміма» та «пантоміміка», які зазвичай трактуються як синоніми. Пантоміма – це вид мистецтва з його «виразним рухом тіла» головним чином корпусом, головою, а також руками. Пантоміміка – складова частина пантоміми. Це переважно мануальна виразна жестикуляція – «міміка рук», яка, безсумнівно, пов'язана з рухом тіла взагалі. Міміка входить і в перше, і в друге поняття як природний і неодмінний атрибут. Таке розмежування споріднених тлумачень, зрозуміло, дуже умовно, але воно все ж таки необхідне, особливо в теорії диригування.

Таким чином, якщо музика є мистецтвом звуку, то диригування як художній засіб управління оркестровим / хоровим виконавством є насамперед мистецтвом мануального виразного руху та жесту – пантоміміки. «Жест – це мистецтво з мистецтв», – так висловлювався про цю найсильнішу сценічну сторону знавець театру С. Волконський [33, с. 16].

Виразний рух, у якому внутрішнє почуття людини розкривається назовні, за визначенням психолога С. Рубінштейна, є «компонент емоцій» [149, Т. 2, с. 161]. Емоції людини завжди прагнуть тілесного рухового виразу - пози, міміки та жесту. Як відзначав інший психолог, А. Готсдинер, «у рухах формується і диференціюється емоційна сфера самого виконавця, з одного боку, і вдосконалюються виразні засоби, з іншого» [44, с. 35]. Можна сміливо стверджувати, що виразний рух є рухом емоційним. Це своєрідний індикатор емоційного стану людини. Перше поняття є суть явища ззовні, друге – зсередини.

Однак емоційний рух може бути й невиразним. Таким зазвичай є «необроблений», побутовий емоційний жест. О. Толстой писав: «Жест – рефлекс, – результат переживання, що переходить у м'язовий рух» [171, с. 6]. Але жестикуляція лише на рівні м'язового зусилля є побутовим вираженням емоцій. Мускульна робота, як зазначав К. Станіславський, не дає результатів у мистецтві. «Вона проходить на поверхні, а не всередині, вона поза життям (театральним) і переживанням (художнім), з якими фізична потуга не має нічого спільного» [166, с. 139]. Виразність емоційного руху обумовлена його особливою ознакою – естетичною, культурно організованою формою. Виразні емоційні рухи, що несуть художній образ, є художні рухи. Такими є хореографічні, пантомімічні і, звичайно, більшість диригентських рухів. Виразність руху – один із проявів художності, одна з важливих ознак мистецтва.

Пози, рухи тіла, життєві жести, взяті ізольовано, окремо, зазвичай, не мають точного, конкретного понятійного значення. Їх необхідно розглядати у загальному контексті людської поведінки. Ця формула у своїй сутності

поширюється і на сферу міміко-пластичного мистецтва, в тому числі – диригентського, де всі рухи-дії є органічною складовою загальної художньої поведінки диригента. Окремі виразні рухи, жести, по суті, нічого не означають, подібно до окремих звуків або звукових поєднань у музиці. Але вони, ці рухи, мають певні художні можливості, передумови образної виразності. Не маючи точного понятійного значення, як окремі слова чи фрази, виразні рухи здатні виявляти витончену художню думку, високе почуття, глибоке переживання людини набагато переконливіше, ніж найвишуканіше слово чи промовиста фраза.

Г. Нейгауз зазначав, що простим жестом-помахом руки, іноді можна пояснити набагато більше, ніж словами [127, с. 44], хоча в предметно-понятійній сфері спілкування слово не заміниш жестом без втрат. Але в даному випадку йдеться про зовсім іншу сферу спілкування – почуттєво-емоційну. С. Волконський із цього приводу писав: «Все, що є в людині невлдимого, невимовного, все те, що не знаходить слів, прагне виразитися через руку» [33, с. 98]. Справді, те, що недоступне слову, можна розкрити в мануальному русі. Жест, за Ж. Новерром, – це стріла, випущена з душі; він надає негайну дію і потрапляє прямо в ціль, якщо тільки правдивий [129, с. 190]. Диригування як різновид пантоміміки також здатне передавати майже невлдимі почуття та настрої маестро. Будучи надзвичайно тонким мистецтвом, воно, безперечно, виявляється найближчим до музики. Згадаймо вираз Ш. Мюнша, в якому йдеться, що музика – це мистецтво висловлювати невимовне [125, с. 6]. Таким чином, диригентські виразні рухи незамінні саме у чуттєво-емоційній сфері, тобто там, де і виявляє себе музичне мистецтво.

Не всяка емоційно-рухова, виразно-пластична активність людини є пантомімічним мистецтвом. Крім перерахованих раніше якостей, у його основі, як і основі будь-якого просторово-тимчасового мистецтва, лежить дія. На переконання С. Рубінштейна, «кожна найпростіша людська дія є неминучою, водночас, і якимось психологічним актом, більш менш насиченим переживанням» [149, Т. 1, с. 26]. З цього приводу Ч. Чаплін писав,

що одне з основних правил пантоміми – вкладати почуття в дію і дію в почуття [182, с. 269]. О. Таїров, надаючи визначення пантомімі, підкреслював, що це така вистава, у якій слова вмирають і замість них народжується справжнє сценічне дійство [168, с. 91]. Якщо дія припиняється, то зникає і пантоміма як вид мистецтва, перероджуючись у безсюжетний «напівтанець» або просто абстрактну пластичну композицію. Ж.–Л. Барро зазначав, що сучасна пантоміма, на відміну від минулих часів, повинна звертатися не до німої мови, а до «безмовної дії» [12, с. 63]. Це дуже важливий висновок і для розуміння сутності мануального мистецтва диригування, в основі якого також лежить художня дія.

Пантоміма як вид мистецтва спирається на літературну драматургію: сюжет із зав'язкою дії, кульмінацією та розв'язкою. Основа диригентсько-виконавського мистецтва – музична драматургія зі своєю зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою, де дія розвивається не за законами драми, а за законами симфонічної музики. Однак ці закони багато в чому подібні. Умовно можна сказати, що симфонія – та сама драма, тільки написана музично-оркестровою мовою. У них схожа драматургія дії, подібні образи–герої, їх зіткнення, розвиток, перетворення. В основі як драми, так і симфонії - найскладнішого і естетично високого жанру музики, - як правило, лежить конфлікт. Логіка музичної дії вимагає від диригента й дієвих мануальних засобів її втілення. Відповідно до цього у диригуванні використовуються не просто ті чи інші виразні рухи, а такі, які несуть у собі дієвий «заряд». Справжні виразні рухи та порожня емоційна жестикуляція – ось межа між мистецтвом та немистецтвом, у тому числі й у диригуванні.

Дія породжує протидію. М. Марсо говорив, що подолання протидії є ключем до мистецтва пантоміми [113, с. 16; 17]. Про своєрідний художній опір матеріалу, та необхідності його подолання в будь-якому мистецтві писав Г. Коган [86, с. 161–162]. Сполученість жесту з конкретним звучанням, як зазначав І. Мусін, викликає у диригента відчуття, що породжуються «опір матеріалу» [172, с. 98]. При цьому, за його відчуттям,

рука ніби рухається в якомусь іншому, більш «щільному середовищі». Відчувати «звук у руці» означає відчувати його насиченість, його колорит, розтяжність, опірність, інакше кажучи, відчувати матеріальність звуку [123, с. 51].

Диригент фактично позбавлений характерних тактильних відчуттів інструменталіста, обумовлених зіткненням зі звуковідтворювальним механізмом музичного інструменту. Але оскільки диригування є одним з різновидів пантомімічного мистецтва, то про тактильні відчуття диригента в процесі управління музикою, що виконується оркестром або хором, все ж таки можна говорити, хоча і в переносному сенсі. Вони нагадують відчуття скульптора від зіткнення з відповідним матеріалом. Відомий хоровий диригент К. Птиця із цього приводу писав: «Тут музика хіба що зникається з пластичним мистецтвом, диригент постає як скульптор, що викликає до життя образи музики» [144, с. 32].

Ілюзія «відчуття звуку» в руках диригента ґрунтується на суб'єктивних уявленнях музичного образу. Вона дає ефект зримої «матеріальності» музики, що виконується, і багаторазово посилює емоційний вплив диригента на оркестрантів. «Гра» обличчя та рук артиста стає засобом просторового «ліплення» виконавцем музичного образу, що посилює сприйняття його слухачем. Таку думку висловлював І. Ямпольський, маючи на увазі навіть інструментальне виконавство [199, с. 587]. Диригент у процесі управління хором тим більше ніби «ліпить» ідеальний музичний образ.

Ця ілюзія виникає насамперед завдяки важливій якості мануальних виразних рухів – пластичності, яка вбирає в себе такі властивості, як гнучкість, пружність, еластичність тощо. Якщо рука піаніста, за образним висловом С. Савшинського, стає рукою, що «чує» [154, с. 154], то рука диригента не тільки «чує», а «відчуває». В цьому плані можна говорити про своєрідне диригентське туше при «дотику» жесту зі звуком, в якому зливаються воєдино почуття «глибини», «маси», «щільності», «тиску», «колориту» тощо.

«М'язове відчуття» музики, що виконується, є фізіологічною основою внутрішньої емоційної насиченості мануального мистецтва диригування, зовнішньої пластики його виразних рухів. Характерно, що численні рецензії на симфонічні концерти рясніють, хоч і однотипними, але в принципі вірними образними порівняннями. Так, у рецензії Ю. Вайнкопа на концерт Бруно Вальтера (1927 р.) відзначається, що диригент ліпить звукові образи та форми з винятковою шляхетністю та пластичністю [29, с. 360]. Б. Асаф'єв, рецензуючи концерт Ернеста Ансерме (1928 р.), писав, що у його диригуванні панує скульптурно-пластичне втілення музичного руху [9, с. 278]. А ось більш пізнє висловлювання Г. Алфєєвської: «Залишаючись в рамках власне диригування, Г. Рождественський створює свого роду пантомімний портрет музики, що звучить, ілюзію зримої персоніфікації її образів [148, с. 19]. Суб'єктивне сприйняття виконавцями, як і зацікавленими слухачами, мануальних художніх дій диригента справді викликає аналогічні асоціації, якщо, звісно є висококваліфікований оркестр і талановитий диригент із «відчуттям» звуку в руці.

Пантоміма тісно пов'язана з побутовою пластикою та жестом. Тому вона більш предметна, зрозуміла і менш умовна, ніж абстрактний танець. Цю предметність, зрозумілість, «пізнаваність» побутових жестів диригент бере як комплекс допоміжних технічних рухів (показ вступу і зняття голосів, пришвидшення та уповільнення, фермат, відлік пауз тощо.). На зрозумілу ясність, конкретність у пластиці диригування накладається новий «шар» – художньо-абстрактні «танцювальні» рухи, що виражають живий пульс та експресію звучання, змістовну глибину музики. Саме на цьому, найбільш узагальненому, емоційно-художньому рівні диригування виникає пластичний образ майбутнього музичного звучання. У зв'язку з цим постає проблема співвідношення раціонального та емоційного начал у мануальному мистецтві диригування.

Пантоміма і хореографія в ієрархії видів мистецтв займають проміжне положення між літературою та музикою, причому пантоміма ближче до

художнього слова (поезії), а хореографія – до музики (співу). Своєю чергою мистецтво диригування з його виразними жестами і рухами перебуває ніби між пантомімою та хореографією. За визначенням М. Кагана, пантоміма є художня структура, що тяжіє до рівноваги раціонального та емоційного начал [73, с. 34]. Справді, порівняно з танцем пантоміма в емоційному відношенні спокійніша, врівноваженіша, оскільки спрямована до предметно-понятійної сфери вираження думки. Навпаки, хореографія звернена переважно до чуттєво-емоційної сфери. До неї ж тяжіє і мистецтво диригування, хоча останнє є різновидом пантоміми. Авторитетний спеціаліст у галузі побудови рухів фізіолог Н. Бернштейн розрізняв якраз предметно-образотворчу та емоційно-виразну пантоміму [19, с. 104]. Перша – традиційна пантоміма з рівновагою раціонального та емоційного начал, що несе в собі переважно семіотичну (знакову) інформацію. Остання – ближче до танцю, з переважанням емоцій, - несе в собі насамперед естетичну (художню) інформацію. Саме цей, емоційно-виразний різновид пантоміми (пантоміміки) характерний для мануального мистецтва диригування.

У рамках останньої також можна говорити про суперечливо-рухливе співвідношення раціонального та емоційного начал. Диригування як динамічне пластичне мистецтво, зумовлене подумки музикою, що звучить, – є найемоційнішим процесуальним мистецтвом. Воно демонструє то природну гармонію названих якостей, стаючи часом схожим на врівноважену пантоміму, то дивовижний сплеск емоцій, стаючи іноді схожим на темпераментний танець. У першому випадку яскравість і безпосередність вираження емоцій, що відбиваються у диригента в процесі пластичного відтворення музичного образу, врівноважується логіко-раціональною, управлінською функцією допоміжної техніки диригування, насамперед – тактуванням. У другому випадку «буря» емоцій пригнічує функцію допоміжної техніки та виводить на перший план функцію мануального мистецтва – управління художньою стороною колективного виконавства.

Таким чином, процес диригування перебуває у певних художньо-прикладних рамках, прагнучи поєднати несумісне – зрозумілість і образність жестів як суперечливий прояв рухомого співвідношення раціонального та емоційного начал (тактування та пластики рухів). Їхня «суперечка» найчастіше вирішується на користь останнього (через емоційність музики), щоб незабаром знову опинитися в стані діалектичної єдності та боротьби протилежностей (причина – в управлінській функції). С. Волконський із цього приводу зазначив, що боротьба розуму з пристрастю, коли виражається в русі тіла, – одна з найсильніших форм пантоміми [33, с. 138]. Зрештою, за визначенням К. Станіславського, роль розуму в нашому мистецтві лише допоміжна, службова. В мистецтві творцем є почуття, а не розум; йому належить головна роль та ініціатива у творчості [166, с. 54]. Великий режисер не винаходив свою систему, він тільки відкривав закони мистецтва. Цим законам підпорядковане і диригування – найвиразніше пластичне мистецтво, яке, щоправда, виконує службову функцію.

Розглянемо докладніше диригентські виразні рухи на «фоні» суміжних видів мистецтв. К. Станіславський писав, що в основі пластики актора має бути внутрішній рух енергії. Це внутрішнє відчуття енергії, що проходить по тілу, в диригентській практиці ми називаємо почуттям руху [166, с. 37]. Як зрозуміло з вищезазначеного, йдеться не просто про техніку руху, а про складніше психофізіологічне явище – «почуття руху». Якщо тіло, як говорив балетний критик початку ХХ століття В. Светлов, є «пластична форма душі», то виразний жест, як зауважив Ф. Шаляпін, – це «не рух тіла, а рух душі» [189, с. 284]. М. Марсо також визначав жест як видиме відображення душевних рухів актора [113, с. 191]. Але набагато раніше Ж. Новерр писав, що пантоміма – це мистецтво почуттів та душевних рухів, виражених за допомогою жестів [129, с. 309].

Виразний рух у мистецтві диригування має своє джерело у чуттєвості, емоційності, натхненні. У цьому зв'язку доречно порівняти попередні висловлювання з аналогічними зізнаннями видатних диригентів. Так,

А. Лазер на початку ХХ століття писав, що рухи диригента – дзеркало, в якому відображаються всі прагнення його душі [96, с. 201]. Пізніше Б. Вальтер також зазначав, що диригентський жест – це не тільки рух рук, а й рух душі диригента [29, с. 105].

Як Станіславський, Шаляпін, Марсо, Новерр, так і Лазер, Вальтер по суті говорять про одне й те саме – виразні рухи. Інша справа – де і як вони використовуються: в одному випадку – у театральній пантомімі, в іншому – у мистецтві диригування. Але й у першому, й у другому випадку пантомімічний характер виразних рухів очевидний. Мистецтво диригування, будучи пантомімічним за своєю природою, тому й здатне передавати артистам оркестру / хору всю багатющу і найтоншу палітру психологічного стану диригента, що постійно змінюється під впливом музики, що виконується.

На відміну від хореографії чи пантоміми, у диригуванні виразно–пластичні рухи, що народжуються музичними уявленнями диригента та необхідністю управління оркестром / хором, не виходять за межі музичного мистецтва, бо така мета і не переслідується. У симфонічному виконавстві музика стає не лише джерелом диригентського мануально–пластичного мистецтва, а й його ж вінцем. При тому сам диригент ідентифікує мануально–руховий процес зовсім не з пластичним мистецтвом – пантомімікою, а лише з музичним. Це пояснюється нерозривною єдністю музичного мислення як ідеальної субстанції із реальним мануально–пластичним проявом цього мислення. Зрештою почуватися музикантом на сцені диригенту дозволяє сам колективно–виконавчий процес, у якому він «грає першу скрипку» у формі відповідного музиці емоційно–художнього впливу на оркестровий колектив. У цей контекст добре вписується висловлювання К. Зандерлінга про те, що диригент, який стоїть за пультом, не повинен бути лише «корманичем» оркестру; він має бути і «граючим», і «співаючим» [96, с. 136].

Мануальне мистецтво диригування формується за законами краси. За висловом Г. Нейгауза, у мистецтві все має бути естетично як зовнішній

вигляд піаніста, так і його виконавська техніка [127, с. 88]. Це положення тим більше поширюється на мануальне мистецтво диригента з його яскраво вираженою руховою активністю.

К. Станіславський вказував на те, що не можна виявляти піднесене – вульгарним, шляхетне – огидним, красиве – потворним. Чим витонченіше переживання, тим досконалішим повинен бути інструмент, що його передає [166, с. 169]. А. Сохор стверджував, що зміст будь-якого виду мистецтва має втілюватися в чудовій формі, тобто «досконало, майстерно [164, с. 206]. Як афористично висловлювався відомий піаніст і педагог Н. Перельман, нерозуміння, зодягнене в гарну форму, – це погано. Розуміння, зодягнене в негарну форму – теж погано [194, с. 13].

У мистецтві форма вираження змісту гарна у своїй доцільності. Тому вислів О. Пазовського щодо того, що диригенту потрібна не зовнішня красивість, а музична виразність жесту [136, с. 89], відповідає і сучасним уявленням про естетику диригування. Диригенту потрібна насамперед виразність мануального руху, а справжня виразність завжди естетична. Лише насичений думкою і почуттям диригентський жест буде не тільки точний, правдивий, а й гарний. Якщо художня правда театру, за словами О. Пазовського, категорично виключає «буденний тон» [136, с. 393], то й художня правда мистецтва диригування рішуче виключає буденний, звичайний жест. Краса диригентського руху, очищеного від побутової «іржі», механічного начала, фальшивих почуттів, хибної афектації, впливає з розуміння диригування як пантомімічного мистецтва. Не випадково ця ж якість потрібна і виконавцям в суміжних видах мистецтв – хореографічному та акторському.

Пантоміма спрямована до максимального узагальнення. Як зазначає автор низки книг про пантоміму І. Рутберг, узагальнюючи, тобто відбираючи лише найголовніше, суттєве, і при тому неминуче спрощуючи, пантоміма певним чином перетворює реальне життя на схему, але «схему творчу, наповнену фантазією» [151, с. 17]. У диригентському мистецтві роль такої

творчої схеми («ескізу») виконує мануальна модель музики. Тут також триває процес максимального узагальнення, відбір головних, суттєвих ознак майбутнього звучання музики, що і формує диригентську художню модель музики, а не її рухову копію. Якщо ж динамічна мануальна модель процесуального музичного образу не буде сформована, то диригування справді в прямому значенні слова зведеться до схеми – елементарного тактування. Очевидно, що диригент має бути художником як чутного, чуттєвого, так і видимого образів.

Можна стверджувати, що мануальне мистецтво диригування несе у собі узагальнююче начало музики, що можна порівняти з максимально узагальнюючими якостями самої музики. Таке можливе лише завдяки відомим властивостям пантоміми, яка не так зображує, як натякає. Це – високе мистецтво художнього натяку, що дає лише узагальнене уявлення про той чи інший предмет чи явище. Мім на сцені не стільки «грає» конкретних героїв, скільки «намічає» їхні образи, характери. На відміну від драматичного актора, він ніколи не перевтілюється до кінця в жодного зі своїх персонажів. Диригент також досить часто лише намічає загальний характер музики, дає оркестрантам узагальнене уявлення про її бажане звучання, емоційний тонус, не намагаючись рухово конкретизувати той чи інший абстрактний музичний образ. Г. Єржемський пише, що зміст твору, його художній образ, естетичну концепцію не можна виявити, диригуючи «по складах» [58, с. 223]. Таким чином, узагальнююча властивість пантоміми постає важливою і неодмінною якістю в мануальному мистецтві диригування.

Отже, все вищевикладене надає підстави зробити висновок, що диригування як художнє пластичне явище є емоційно-виразним різновидом пантоміми (на відміну від предметно-образотворчого), що формується за законами краси і несе в собі дієве, максимально узагальнююче начало музики, що виконується.

У процесі відтворення музичного образу мануальними засобами бере участь у цілому вся постать диригента. Поняття «виразний рух» («жест») тут

поширюється не тільки на рухи рук, а й на рухи тіла, міміку, погляд. Ф. Шаляпін писав: те, що називають мімікою – є, по суті, жест [189, с. 283]. За поняттям «мануальне мистецтво диригування» завжди і неминуче стоїть інше – «міміко-пластичне мистецтво», що передбачає як мануальні дії, так і супутні їм рухи тіла, пози і міміку диригента. Пантоміма, пантоміміка і міміка – це завжди щось ціле, єдине, взаємозумовлене, хоча і не тотожне, що впливає навіть із порівняння термінів.

Пантоміма як самостійний вид мистецтва є, і це зазначалося вище, художнім елементом балетної вистави, що використовується в драматичних та оперних постановках, циркових та естрадних шоу. В цих випадках пантоміма як допоміжний художній засіб підпорядковується специфіці мистецтва, якому служить. Тому можна говорити про різновиди пантоміми та особливості кожної з них. Аналіз різних видів пантоміми дозволяє ближче підійти до розуміння природи диригентських виразних рухів–дій. Розглянемо послідовно низку понять: «балетна пантоміма», «танцювальна пантоміма», «пантомімний танець» і співвіднесемо їх з поняттям «пластичне мистецтво диригування».

Отже, балетна пантоміма є не що інше, як сполучний пантомімний епізод між танцями балетної вистави. За давніх часів так звана драмбалетна пантоміма була набором умовних жестів, які нібито роз'яснюють глядачеві танцювальне дійство, що відбувається на сцені. Але, як вважав відомий балетознавець Ю. Слонімський, це було помилкою, бо доручати пантомімі пояснення танцю не можна – його не можна пояснити. Одним із результатів реформи балетного театру початку ХХ століття, пов'язаної з ім'ям балетмейстера О. Горського, стала заміна умовної жестикуляції, що нагадувала мову глухонімих, на емоційно–виразну, що надало балетній виставі природність та гармонійність. У нього (О. Горського), за висловом Ф. Лопухова, жест передавав душевний рух, висловлюючи в загальних рисах думку, а не слово [104, с. 137].

Наступним етапом у цьому тривалому реформаторському процесі стало підпорядкування балетної пантоміми музиці. Балетмейстер Р. Захаров писав, що характер пантоміми, як і танцю, має визначатися передусім музичним змістом вистави [64, с. 47]. Г. Уланова вважала, що пантоміма в балеті має бути настільки музична, щоб публіка сприймала її разом із танцем як гармонійне ціле [173, с. 75]. Тож «чиста» пантоміма як вид мистецтва та сучасна балетна пантоміма як музично-пластичний елемент вистави – не тотожні.

Звичайно, природа різних видів пластичної мови є єдиною. Балетознавець П. Карп писав, що вони вбирають у собі схожі, а часом навіть одні й ті самі емоційні і діяльні рухи [79, с. 124]. У цьому можна побачити певну спорідненість пластичного мистецтва диригування з пантомімою, в даному випадку – балетної. І все ж таки сутність диригентських і балетних пантомімічних рухів, незважаючи на їх схожу музично-пластичну мову, принципово різна. Пантомімічні рухи, які у мистецтві диригування висловлюють передусім музичні почуття, емоції, образи, наповнені глибокими думками та ідеями. Балетна пантоміма, навпаки, у гранично узагальненій формі висловлює думки, ідеї, поняття, забарвлені музичними почуттями та емоціями. В певному сенсі мануальне мистецтво диригента навіть ближче до хореографії, ніж до балетної пантоміми, бо танець, як і диригування, у принципі неможливий принаймні поза метро-ритмом і темпом музики. Тим самим ми підійшли до поняття «танцювальна пантоміма», яка вже своєю назвою наголошує на ритмічному началі, близькості до танцю.

Відомо, що пантоміма в хореографічній творчості Л. Якобсона була вся пронизана танцем – його ритмом та духом. Навпаки, пантомімічні сцени в балетах Маріуса Петіпа, за свідченням Ф. Лопухова, не були пов'язані з музикою ні за розміром, ні за ритмом [104, с. 67]. Відмінність характеру пантомімічних епізодів у хореографії Л. Якобсона та балетах М. Петіпа допомагає усвідомити відмінність між танцювальною та балетною

пантомімою. На відміну від балетної, пластичні ритмізовані рухи танцювальної пантоміми покликані не «роз'яснювати», а уточнювати дію, що відбувається на сцені.

Мануальне мистецтво диригування, безсумнівно, засноване насамперед на танцювальній, ритмізованій пантомімі, бо остання визначається не лише музичним змістом, а й основними елементами звукової форми – ритмо-структурними закономірностями музики. Мануальні рухи, побудовані на цих принципах, також відрізняються танцювальністю. У диригентській та танцювальній пантомімі є спільність у майстерності рухів, заснованих на принципах ритмічної стійкості, доцільності, економності, естетичності, а також ефективності та результативності дій.

Таким чином, пластика та моторика є двома основними компонентами мануального мистецтва диригування. Насправді, дії диригента спираються на уявне уявлення та переживання музики. Внутрішня енергія артиста, що виникає при цьому, емоційно забарвлена, неминуче викликає той чи інший зовнішній виразний, пластичний рух. К. Станіславський із цього приводу писав: «Ось такий рух і дії, що зароджуються в схованках душі і йдуть із середини, необхідні справжнім артистам драми, балету та інших сценічних та пластичних мистецтв» [266, с. 29]. Внутрішній рух енергії у пластиці диригента поєднується, як говорив Станіславський ніби про диригентську професію, з ритмічними «ударними моментами темпо-ритму [Там само, с. 37].

Ю. Слонімський відзначав різний ступінь музичності пантоміми і у зв'язку з цим виділяв такі поняття, як «танцювальна пантоміма» та «пантомімний танець» [161, с. 229]. Це споріднені, але також різні мистецькі явища. В основі першого – ритмізована пантоміма з її дієвою конкретикою, що тяжіє до художнього узагальнення, танцювальної образності. В основі другого, – навпаки, пластичний танець з його виразними рухами, що тяжіють до конкретних пантомімних жестів-дій. Хоча і в танцювальній пантомімі, і в пантомімному танці органічно поєднуються емоційно-пластичне та музично-

ритмічне начало, в пантомімному танці ритм виражений яскравіше, ніж у танцювальній пантомімі, але слабкіше і узагальненіше в порівнянні з «чистим» танцем.

Відмінність між танцювальною пантомімою та пантомімним танцем добре прояснюється з визначення М. Марсо, яке він надав щодо пантоміми та танцю. На думку М. Марсо, мистецтво мімів є мистецтво пластики, а балет – це мистецтво руху [113, с. 17]. Диригування як рухово-пластичне явище відповідає конкретному ритмічному діапазону – від «танцювальної пантоміми» до «пантомімного танцю», об'єднуючи їх в певну нерозривну єдність. Таке цілісне, якісно нове явище, що поєднує пантоміму та танець, можна назвати ритмічною пантомімою, що є останньою сходинкою на шляху до розуміння диригентської пантоміміки (ритмопластики). Останнє поняття може бути виражене у наступному визначенні: диригентська пантоміміка, що вбирає в себе сутнісні риси пантоміми хореографії, є мистецтво пластико–ритмічного руху, що тісно пов'язане з емоційною змістовністю та метро-ритмічним «рухом» виконуваної музики. Пластичні ритмізовані рухи у мануальному мистецтві диригування – ритмічна пантоміміка – несуть у собі відповідний художній образ музики, а також її адекватний метро-ритмічний пульс.

Тактування як прояв цього метричного пульсу можна образно порівняти з «клітиною», часом блискучою, естетично витриманою, в межах якої розвивається своєрідне художнє дійство, пластичне «подання». Вимушене підпорядкування художнього начала суто технічному і, навпаки, його сильний вплив на ремісничій бік справи становить специфічну особливість мануального мистецтва диригування. Діючий диригент постійно перебуває у своєрідних «тисках» художньо-технологічного протиріччя. Воно полягає у тому, що диригент керує не просто оркестром чи хором. У кінцевому рахунку він керує музикою, що звучить, як найвиразнішим і абстрактнішим та абстрактно-чуттєвим видом мистецтва. Таке мистецтво не терпить конкретно-образотворчих, предметно-понятійних засобів свого

вираження, які все ж таки в тому чи іншому ступені притаманні мануальному мистецтву диригування, оскільки керувати музичним виконанням доводиться через живих людей – артистів хору чи оркестру.

Отже, еволюцію життєвого руху, побутового жесту на шляху до мануального мистецтва диригування (як і до танцю) можна схематично виразити наступною послідовністю: «побутовий рух (жест)» – «виразний рух (засіб пластичних мистецтв)» – «пантоміма як вид мистецтва – балетна пантоміма (музична пластика) – танцювальна пантоміма (ритмізована) – пантомімний танець (пластичний) – танець як вид мистецтва. Диригування ґрунтується на особливому різновиді пантоміми – танцювальної, ритмічної і включає в себе по суті елементи хореографії, так званого пантомімного, пластичного танцю. Танцювальна пантоміма та пантомімний танець є основою та водночас природними обмежувачами такого поняття як диригентська пантоміміка (ритмопластики).

Таким чином, диригування як міміко-пластичне мистецтво - це особливий емоційно-ритмічний різновид пантоміми, що вбирає в себе сутнісні риси хореографічного та акторського мистецтва, виконуючи при тому утилітарну функцію. Останнє твердження вимагає подальшого зіставлення мануального мистецтва диригування з суміжними видами мистецтв.

1.2. Диригування як біфункціональне мистецтво

У культурі будь-якого суспільства існують численні перехідні форми, як мовні, так і духовні, у яких мистецтво внутрішньо поєднується з предметами чи явищами практичного призначення (дизайн, фольклор тощо). У такому прикладному мистецтві художній бік предмета, речі, явища невіддільний від утилітарного, практично-корисного, хоч має відносно самостійну цінність. Так, можна говорити про функціональність музики у сфері виробництва, медицини, спорту, розваг тощо. Музичний

енциклопедичний словник тлумачить прикладну, функціональну музику як мистецтво, орієнтоване на виконання певних, власне не художніх функцій [51, с. 254]. Аналогічні приклади можна навести і з іншими видами мистецтв, коли саме мистецтво не є головною метою сприйняття, переживання та пізнання, а лише обслуговує іншу суто прагматичну мету. В тлумачному словнику С. Ожегова та Н. Шведової поняття «прикладної» визначається саме як те, що має практичне значення та застосовується на практиці [131, с. 610].

Мануальне мистецтво диригування також невіддільне від своєї практичної функції управління колективним виконанням. Те, що констатується наявність прикладної функції мануального мистецтва чи, навпаки, за техніко–управлінською роллю дій диригента вбачаються «контури» мистецтва – не містить ніякого протиріччя. Утилітарний бік у диригуванні – його управлінська функція; художній – виразність, образність рухів. Формула мистецтва диригування – управління хором / оркестровим виконанням через виразність, художність мануальних рухів.

Особливістю прикладної функції мануального мистецтва диригування є те, що вона проявляється у сфері не матеріальної, а духовної культури, які в естетиці розрізняються як матеріальна та духовна форми утилітарності. У мистецтві диригування остання виявляє себе в художньо-інформаційному, ширше – емоційному обслуговуванні виконавської діяльності хорового / оркестрового колективу. Якщо звернутися до прикладного (декоративно–прикладного) мистецтва, то власне мистецтво тут часом спеціально привноситься до матеріальних предметів, речей з метою прикраси останніх (наприклад, художній розпис посуду). В більшості таких випадків краса та користь речі постають як нероздільне ціле (наприклад, художня форма посуду). В диригуванні пластичне мистецтво ніколи не привноситься спеціально. Воно є первісною умовою, суттю диригентського управління, яке й реалізується через художньо–образні рухи. Функціональна сутність диригування як прикладного мистецтва - це управління мистецькою

складовою оркестрового / хорового виконавства. Виразно-художня форма мануального мистецтва диригування є формою цього управління.

Отже, художньо-утилітарна біфункціональність – це органічна, природна властивість мануального мистецтва диригування; сам процес диригування є художньо-прикладною формою музичної діяльності. Звідси і характерна особливість мистецтва диригування, що полягає в тому, що його виразна мова – не просто образно-пластична або інформаційно-ділова, а художньо-прикладна. Також правомірно говорити не про «чистий» художній образ мануального мистецтва диригування, а про його художньо-утилітарний образ, який «працює» на музичне мистецтво.

Художній образ у мистецтві диригування, зумовлений уявною музикою, що розкривається і проявляється через утилітарну функцію управління оркестровим / хоровим виконанням, і сам стає утилітарним, прикладним. Народжується своєрідний «гібрид» – художньо-управлінська функція мануального мистецтва диригування. Утилітарна функція, що впливає з практичної мети диригування, завжди домінує над своєю художньою формою та визначає її прикладний статус. У той самий час художньо-образний і практично-ужитковий початок, будучи внутрішньо протилежними складовими єдиного процесу диригування, перебувають у нерозривному діалектичному взаємозв'язку.

Одна з особливостей художньо-ужиткової функції мистецтва диригування полягає в тому, що вона розкривається у творчому, психологічному контакті з оркестровим / хоровим колективом. Управління оркестровим / хоровим виконанням, якщо скористатися мовним оборотом М. Кагана, набуває форми «схрещення художніх та комунікативних устремлінь» диригента. В одній із робіт він зазначає, що у житті людей деякі форми спілкування бувають художньо організовані, внаслідок чого народжуються «художньо-комунікативні», біфункціональні утворення [72, с. 134–135]. Можна стверджувати, що виразне диригування-управління є поняттям не лише художньо-технічним, а й художньо-комунікативним

(соціально-психологічним). Мануальне мистецтво диригування є образним втіленням практичної функції управління художньою складовою колективного виконавства на основі двостороннього комунікативного зв'язку «диригент – хор / оркестр».

Розуміння диригування як особливого прикладного мистецтва спирається на наступне висловлювання Л. Когана, що має загальнотеоретичне значення: «На стику художньої діяльності з усіма іншими видами людської діяльності виникають гібридні освіти, де художнє вплітається в діяльність, що має інше цільове призначення [120, с. 6]. Далі відомий філософ наголошує на важливому факті: там, де є художня діяльність, там є й елементи мистецтва. Л. Коган, розглядаючи прикладне мистецтво, ставить три основні питання [85, с. 17]: Чи є воно художньою творчістю? (в сенсі визначення його художньої природи); У чому полягає його особливість, своєрідність? (визначення його місця в загальній структурі художньої творчості); Яка його роль у духовному житті людей? (визначення його соціальної значущості).

На перше з поставлених питань відповідь надана в попередньому підрозділі: диригування визначено як мануальне пластичне мистецтво, пантомімічне за своєю природою. Третє питання висвітлюватиметься в останніх розділах цієї роботи. Що ж до другого питання, то часткову відповідь на нього вже отримано в раніше викладеній інформації про своєрідність мануального мистецтва диригування, про його місце серед суміжних видів мистецтв. Однак на цьому проблема не вичерпується, вона потребує продовження порівняльного аналізу. Зіставлення мистецтва диригування з прикладним мистецтвом виявляє їхню загальну характеристику – біфункціональність.

Розглянемо послідовно та докладніше обидві складові цього явища. Спочатку – про особливості вияву художнього начала утилітарної функції у мистецтві диригування, як і прикладному мистецтві взагалі, де широко використовуються абстрактні художні форми. В такому аспекті прикладному

мистецтву (а також архітектурі) най ближньою є музика (архітектура – «застигла музика») і танець («музика, що рухається»). Високий ступінь абстрагування, узагальнення художніх образів, домінування виразного начала над образотворчим – ось важливі ознаки, що споріднюють прикладне мистецтво, як музику, танець, з мануальним мистецтвом диригування.

У прикладному мистецтві запозичені природні форми схематизуються, стандартизуються, набувають узагальненої геометричної правильності. Так, за висловом Ю. Кремльова, «зодчество оперує формами кулі, півкулі, куба, циліндра тощо, відволікаючись від примхливо–неправильних форм дійсності» [94, с. 86]. Мануальне мистецтво диригування, будучи «просякнутим» абстрактними формо–змістовними елементами музики, теж оперує своєрідними лініями, колами, дугами, «хрестами», «трикутниками» тощо, створюючи динамічний, абстрактний візерунок рухів. Тут, як і в прикладному мистецтві, форма («малюнок») цих рухів не тільки правильна, доцільна (якість прикладного мистецтва), а й художньо втілена (якість мистецтва взагалі). В цьому плані диригування нагадує такий художній елемент статичного прикладного мистецтва, як орнамент (теж «мистецтво»).

Орнамент – це художнє явище, де домінують дивовижна гармонія та промовиста гра ліній, ритмів, фарб. Але така ж гармонія химерних ліній–рухів, виразного ритмо-пульсу, емоційних «жестових фарб», що увібрали в себе відповідні характеристики музики, що виконується, спостерігається і в мануальному мистецтві диригування. Не випадково, що танець – як найближчий «родич» диригування, в естетиці вже давно порівнюють із орнаментом. Але щодо мануального мистецтва диригування танець ніби подолав статичність орнаменту («орнамент, що ожив»). «Втім (за Г. Добровольською) орнаментальність балету має свої закони, від дотримання яких залежить, змістовна або лише декоративна хореографічна композиція» [53, с. 120]. Свої закони, від дотримання яких залежить художня змістовність або лише естетична декоративність мануальних рухів, має і

мистецтво диригування. Але все-таки у порівнянні з орнаментом диригування як особливим художньо-прикладним явищем є глибокий сенс.

М. Каган зазначає, що виразні засоби, художня мова орнаменту – малюнок мотиву, ритм, колірні відносини тощо. Можуть висловлювати певні душевні стани, настрої. Не випадково, на думку дослідника, один орнаментальний візерунок ми називаємо «суворим», а інший – «грайливим», один – «спокійним», а інший – «збудженим», один – «тягучим», а інший – «нервовим» [73]. Але так само можна говорити про диригентські виразні рухи. В іншій роботі М. Каган зауважує, що геометричний орнамент, на відміну від геометричного креслення, одухотворений і несе в собі емоційний зміст, здатність порушити переживання глядача, викликати у нього певний настрій [73]. Якщо креслення звернено до розуму, то орнамент – до почуттів. Відмінність між сприйняттям мистецтва диригування і тактування приблизно така сама, як і у спогляданні геометричного орнаменту і звичайного креслення. Критерій відмінності цих парних понять – у наявності чи відсутності образності, отже, художності.

Ще одна важлива думка відомого естетика про те, що орнамент є допоміжним художнім засобом архітектури та прикладних мистецтв, повністю підпорядкованим завданню виявлення художньо-образного змісту їх творів [73]. Тут достатньо замінити слова «архітектура» та «прикладні мистецтва» на «оркестрове виконавство» і колишній зміст пропозиції можна умовно віднести до мануального мистецтва диригування. І як не можна «виривати» орнамент із художнього контексту прикладного мистецтва і розглядати його як самостійний вид мистецтва, так не можна «виривати» і мануальне мистецтво із загального музично–мистецького контексту диригентсько-хорового виконавства. В якості самостійного художнього витвору, за М. Каганом, орнамент не існує і існувати не може [73]. За словами дослідника, він найнесамостійніший, найневільніший з усіх мистецтв [73]. Не може існувати як самостійне художнє явище і диригування як невольне прикладне пластичне мистецтво, повністю підпорядковане

завданню відповідного відтворення музики в оркестровому / хоровому звучанні.

Диригентсько-виконавське мистецтво – унікальний художній феномен. При певних ознаках подібності з орнаментом мануально-диригентський процес все ж таки не можна порівняти з ним як явищем статичного матеріального порядку. Чи є в людській діяльності аналог диригування як різновиду динамічного прикладного мистецтва у сфері духовної культури? Такий аналог є, це – ораторське мистецтво. Музикознавець В. Богданов-Березовський свого часу зазначав, що серед представників диригентської школи найбільш поширений тип «диригента пропагандиста та оратора» [21, с. 17]. Як приклад він назвав ім'я Еміля Купера [21, с. 37]. Сьогодні згадуємо насамперед Євгена Светланова.

За визначенням М. Кагана, ораторство - це своєрідне прикладне мистецтво, що відрізняється від мистецтва актора-читача саме своєю біфункціональністю, тобто синтезом художньої виразності і практичної (дидактичної або агітаційної) цілеспрямованості [73]. Відомий юрист П. Пороховщиків, автор унікальної книги «Мистецтво мови на суді» (1910), зазначав, що красномовство – це прикладне мистецтво, яке переслідує практичні цілі, тому прикраса мови тільки для прикраси відповідає її призначенню [142, с. 46]. І перший, і другий випадок можна сміло проєціювати на мануальне мистецтво диригента.

На емоційну сутність риторики вказував ще Платон. Однак не можна не помітити і певний раціоналізм у діях оратора та диригента. Порівняємо два однотипні висловлювання, що належать різним особам. Так, на думку В. Белінського, часто найцікавіші, найпатетичніші місця ораторської мови раптом змінюються статистичними цифрами, сухими міркуваннями, тому що натовп переконується не однією красою живої слів, але разом з тим і ділом, і фактами [15]. А ось А. Кац вже в наші дні ділиться своїми міркуваннями з приводу диригування одного важкого ансамблевого епізоду в увертурі до опери К. Вебера «Вільний стрілець»: «і просто тактую: мені потрібна тут

абсолютна синхронність, і на цю деталь я звертаю особливу увагу музикантів. Ремісництво? Так, але воно необхідне для досягнення художнього результату» [81, с. 24]. Ясно одне: практична мета, управлінська функція як мистецтва диригування, так і ораторського мистецтва зумовлюють і схожу специфіку їх функціонування, що проявляється, зокрема, у подібному співвідношенні раціонального та емоційного начал.

У диригуванні та ораторстві роль вербальних і невербальних засобів впливу на колектив людей фактично змінюється місцями. Те, що головне в риторичі – мовний вплив, у диригентському мистецтві стає допоміжним (на концерті взагалі неможливим) і, навпаки, те, що в диригуванні є головним засобом – виразні рухи, в ораторському мистецтві відіграє допоміжну роль. Але коли давньогрецького ритора Демосфена запитали, що найбільше потрібно гарному оратору, він, не замислюючись, відповів: «Жести, жести, жести!» Справді, публічну мову, позбавлену емоцій та зовнішніх рухових проявів, навряд чи можна віднести до феномену ораторського мистецтва. Стародавні греки і римляни високо цінували виразність жестикуляції не тільки у творчості акторів-мімів, а й у ораторському мистецтві.

Диригентський рух містить у собі всі основні ознаки ораторського жесту – природність, емоційність, інформативність, індивідуальність тощо. На думку відомого американського фахівця в галузі ораторського мистецтва Д. Карнегі, навіть двох людей не можна навчати жестикуляції в одній манері. Його роботи сповнені оригінальних афоризмів: «жест не можна вдягнути, він як смокінг»; «жести людини, подібно до її зубної щітки, повинні бути суто особистими» тощо [78, с. 398].

Дійсно, ораторський жест, як і диригентський, є зовнішнім виразом внутрішнього, психіко-емоційного стану людини. Останнє ж завжди індивідуальне та унікальне. Д. Карнегі жалкує, що все ще видаються книги про правила жестикуляції, автори яких вчать, «якими жестами користуватися, вимовляючи ту чи іншу фразу, який жест робити однією

рукою, а який двома, у яких випадках піднімати руку вище, у яких тримати по середині, а в яких нижче» [78, с. 397].

Таким чином, за низкою суттєвих ознак мистецтво диригування є подібним не лише з хореографією, пантомімою, акторським, а й з ораторським мистецтвом. Цей ряд аналогій, з одного боку, дозволяє говорити про виразну, більше того, художньо-образну природу мануального мистецтва диригування; з іншого, – про його прикладне, практичне значення в загальному диригентсько-оркестровому виконавському процесі. Звичайно, будь-яке порівняння умовне, тим більше зіставлення мануального мистецтва диригування з різними видами та підвидами прикладного, функціонального мистецтва. Безперечно, принципові відмінності між порівнюваними художніми явищами значно помітніші. Найголовніше в тому, що жоден вид чи підвид прикладного мистецтва (крім диригування) перестав бути художнім засобом відтворення іншого, принципово нового явища мистецтва. І хоча музика як вид мистецтва зовсім не зобов'язана своїм існуванням диригентському мистецтву, все ж таки така її форма побутування, як сучасне оркестрове / хорове виконання, немислима без диригента.

Вже неодноразово зазначалося, що головним носієм художнього образу мистецтва диригування є виразний рух. Однак диригування не зводиться тільки до виразно-рухової активності. Виразний рух у мистецтві завжди і неминуче несе у собі художню дію. Без дії немає мистецтва, але й дія, позбавлена виразності, художнього начала, не може бути мистецтвом. Більше того, у диригуванні рухова (в ораторському мистецтві - мовленнєва) дія переростає в психіко-художню дію. Під емоційно-вольовим впливом маємо на увазі потужний і стійкий художній вплив неординарної особистості диригента-лідера на колектив музикантів. Наслідком впливу диригента на оркестр / хор є емоційна реакція останнього у відповідь, його художня віддача, зворотний психологічний зв'язок, зрештою (як і в ораторському мистецтві) – їх творча взаємодія. Психіко-соціальна, творча взаємодія диригента та хору / оркестру – остання ланка в найскладнішому ланцюжку

їхніх професійних взаємин. Названі ланки-рівні становлять внутрішню структуру прикладної функції мистецтва диригування. Розглянемо послідовно кожен ланку цієї структури: «виразний рух» – «художня дія» – «емоційна дія» – «творча взаємодія» (з хором / оркестром).

Природа рухів людини складна та багатогранна. Конкретні форми рухів залежать від численних і різноманітних як зовнішніх, і внутрішніх чинників (фізіології та психіки людини). Вчення про анатомо-фізіологічні механізми руху гідно представлено в фундаментальних працях Н. Бернштейна та П. Анохіна. Але нас цікавлять насамперед психофізичні виразні рухи, якими є диригентські дії за пультом.

З біологічних позицій підходив до виразних рухів Ч. Дарвін, котрий вважав їх «рудиментарними» залишками раніше доцільних, інстинктивних рухів. Майже через сто років С. Рубінштейн стверджував, що виразні рухи виконують у житті людей певну актуальну функцію психіко-емоційного спілкування. На думку вченого, вони (виразні рухи) – засіб сполучення та впливу, вони – мова, позбавлена слів, але виконана експресія [149]. Висновок видатного психолога безпосередньо стосується предмета нашого дослідження. Справді, такі проблеми, як невербальне повідомлення хору художньої інформації, емоційний вплив диригента на колектив, їхнє творче спілкування є центральними в диригентсько-виконавському мистецтві. Якщо побутові емоційні рухи викликають в інших людях і побутові емоції, то виразні, пластичні рухи у мистецтві – художні емоції та почуття. У першому випадку побутова «пантоміма» постає як сурогат словесної мови. У другому - виразна пантоміма / пантоміміка сприймається як невербальна художня мова.

Сучасна фізіологія виділяє такі основні властивості рухів людини: ритм (рівномірність), темп (швидкість), амплітуду (розмах), тривалість, форму (рисунок), напрям (цілеспрямованість), точність (влучність), спритність (вправність), координованість (узгодженість), пластичність (емоційну насиченість), силу (м'язову напруженість), масу (вага руки, передпліччя або

кисті). Такі властивості рухів, як ритм, темп, форма, пластичність, сила, маса, мають найбільше експресивне значення і досить безумовно пов'язані з емоційним станом людини. Вони є основою художньої виразності диригування. Що стосується інших властивостей рухів, таких, як точність, спритність, координованість тощо, то сфера їх прояву в диригуванні насамперед технологічна (точне тактування, спритні покази вступів та знімачів оркестрових голосів, координовані рухи рук, що виконують різні функції). Особливу увагу привертають такі якості, як пластичність, сила і маса, що в сукупності викликають специфічне «збарвлення» мануальних рухів. П. Чайковський, характеризуючи диригентські руки Ганса фон Бюлова, зазначав, що вони мали еластичність гуми і стійкість сталі, легкість повітря і, якщо потрібно, важкість граніту [181, с. 163].

Уміння керувати емоційним тонусом, м'язовим напруженням і вагою всіх частин рук у повній відповідності до характеру музики становить сутність так званої внутрішньої, психічної техніки диригента (її зовнішній прояв і є художня техніка мануального мистецтва). Вираження характеру музики через мистецтво диригування здійснюється не просто рухами рук, а переважно через їх емоційну, отже, і фізіологічну перетліюваність; за словами А. Сивізьянова, фізичну змінність, що виявляється в періодичності напруги та розслаблення, насиченості та звільненості, активності та пасивності [157, с. 21].

Таким чином, слід констатувати: диригентські рухи набувають абсолютно різного характеру і сенсу при зміні їх внутрішніх властивостей. Останні ж знаходяться у прямій залежності від постійно мінливого експресивного характеру музики, що виконується. У зв'язку зі сказаним необхідно встановити загальні, базові принципи взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливу диригентських виразних рухів та музики, що виконується хором.

Основні параметри музики як виду мистецтва – висотний та часовий. Перший представлений ладом, другий – метро-ритмом. Основні координати

мануального мистецтва диригування – рухова та тимчасова. Перша представлена виразним рухом, друга – тактуванням. Очевидно, що взаємозв'язок диригування та музики базується насамперед на другому, часовому факторі. Саме тактування, що виражає метро-ритмічну пульсацію музики, є основою технічного управління оркестровим виконавством.

Що ж до взаємозв'язку перших параметрів виразного руху та звуковисотності, то тут необхідно звернутися до інтонаційної теорії Б. Асаф'єва. Він розглядав висоту звуку не як застигле фізичне явище, а як певну емоційну напругу – інтонацію. Чуттєве, психологічне розуміння звуковисотності дає можливість перекинути місток до виразного руху. «По суті, жест – це мовби інтонація, реалізована рухом, а інтонація – мовби голосовий жест», – така тісна і важлива спорідненість музичної інтонації та виразного жесту. Л. Мазель відзначав, що інтонація нерідко асоціюється з жестом – широким і плавним, коротким і імпульсивним, спокійним і збудженим, розгонистим, рвучким тощо [108, с. 17]. Тут констатується вже загальна емоційна природа як музичної інтонації, так і виразного руху. Наступний рівень взаємозв'язку диригування та музики спирається саме на їхню емоційність. Виразні рухи, що відбивають емоційний характер музичного розвитку, є основним засобом художнього управління оркестровим / хоровим виконанням. У результаті: диригування оркестром становить основу єдності тактування і пластики рухів з метро-ритмом і емоційністю музики.

Рух, як побутовий, і професійний, зазвичай служить висловлюванню дії, стаючи моторним компонентом останнього, рухово-фізіологічної форми його прояву. Дія – це осмислений, цілеспрямований рух, що виконує певну практичну функцію. М. Бернштейн, який зробив значний внесок у розробку проблеми руху, сформулював відоме положення про те, що людина здійснює не просто рухи, вона робить дії. У чому ж полягає сутнісний прояв дії мистецтва диригування?

Відповідно до сучасних психологічних поглядів, дія є одиницею діяльності, зокрема і художньої. Сукупність, більше, система приватних цілеспрямованих дій не що інше, як людська діяльність. С. Рубінштейн вважав, що будь-яка дія людини виходить з тих чи інших мотивів і прямує до певної мети [149, с. 26]. Видатний психолог, академік А. Леонт'єв також називав це процесом, підпорядкованим свідомій меті [100, с. 103]. Дійсно, рухи у мистецтві диригування можна розуміти лише як події, як мануально-образні дії диригента, підпорядковані його художньому задуму. На думку К. Станіславського, не можна грати пристрасті та образи, а треба діяти під впливом пристрастей і в образі [166, с. 93]. Він завжди підкреслював думку, згідно якої немає і не може бути фізичних дій без «внутрішнього виправдання їх почуттями» [166, с. 445].

Почуття ж у сфері мистецтва завжди підкоряються мистецькій меті. З наведених висловлювань випливає, що диригентські дії є усвідомлені чи автоматизовані виразні рухи, що виконують конкретне художнє завдання. Дії диригента є сутнісним елементом його мануальних рухів. У диригентських рухах-діях головне – їхнє відповідне музиці емоційно-сміслові наповнення, що й забезпечує художнє інформування колективу. Таким чином, диригентські рухи лише на рівні дії виконують інформативну функцію.

Як вже підкреслювалося, різне співвідношення розглянутих раніше властивостей руху визначає той чи інший характер. Але тут є й інша складова: відповідна взаємозамінність, точніше – взаємокомпенсація одних властивостей руху певним набором інших у результаті призводить практично до того самого якості. Звідси випливає, що та сама диригентська дія може бути виконана різними зовнішніми формами рухів.

Так проявляється варіативність мануальних рухів у мистецтві диригування. Не випадково психологи говорять про різний руховий склад дії. За висловом С. Рубінштейна, одні й ті самі рухи можуть означати різні вчинки, і, навпаки, різні рухи – один і той самий вчинок [149]. Саме тому диригенти, кожен зі своєю індивідуальною фізіологічною та психологічною

природою, виконуючи з оркестром / хором один і той самий музичний твір, можуть досягати однаково високих художніх результатів зовсім різними мануальними рухами. Як пише О. Шульпяков, форма рухів може бути у відомих межах індиферентною до звучання і навіть при значних коливаннях не чинити на нього прямого впливу [192, с. 216]. Іншими словами, мануально-рухові варіанти диригування задовольнятимуть одним і тим самим художнім вимогам доти, поки диригент у своїх діях не перейде рубіж, що відокремлює одну якість руху від іншого.

У диригуванні, як та інших просторово-часових мистецтвах, дія проявляється у очевидному русі. Розвинені форми психічних актів можуть здійснюватися без видимих рухових проявів. Таким, наприклад, у драматичному мистецтві є вміння актора «тримати паузу». Зовнішній спокій може містити в собі емоційно-вибухову силу, якщо, звичайно, ситуація вже доведена до критичного напруження.

К. Станіславський справедливо зазначав, що можна залишатися нерухомим і, тим не менш, справді діяти, але тільки не зовні – фізично, а внутрішньо – психічно [166, с. 89]. У таких випадках виразне значення міміки та погляду багаторазово посилюється. Але вони, по суті, теж виявляють себе у своєрідних рухах – м'язових скороченнях. Так що будь-яка внутрішня психічна дія все ж таки містить у собі в явному або прихованому вигляді хоча б зачатки зовнішнього фізичного руху.

Це означає, що диригент, залишаючись за пультом у відповідному художньому образі (емоційному стані), завжди і неминуче, нехай навіть на рівні міні-рухів, відтворює основні риси характеру музики, що виконується. У цьому випадку виникає ілюзія паралельного, автономного та незалежного функціонування диригента та оркестру / хору (перший «не заважає» іншому). Ситуація «ніякого управління» є однією з парадоксальних форм диригентського управління колективним виконанням. Але готовність диригента будь-якої миті активно втрутитися у процес виконання музики – це неодмінна умова такого добровільного та усвідомленого зовнішнього

самоусунення керівника від своїх «прямих обов'язків». Безперечно інше: аналізоване явище може бути лише тимчасовим, епізодичним.

Отже, моторний компонент диригентської дії є рух, часом «міні-рух», хоч і не кожен мануальний рух несе в собі активну дію. Відповідно до цього в диригуванні розрізняються рухи головні, дієві та прохідні, нейтральні, що зв'язують дієві рухи між собою. Однак нейтральні диригентські рухи, що за інерцією залишаються виразними, не можна плутати з механічними, «порожніми» рухами, марним «рукомаханням». Останнє зазвичай виникає через відсутність у недосвідченого диригента чіткої художньої мети, глибоко продуманого трактування виконуваної музики. В. Фуртвенглер попереджав, що немає і не може бути жодних диригентських рухів «самих по собі», не пов'язаних із практичною метою [176].

Психофізичні дії диригента є основою його усвідомленого, вольового, цілеспрямованого та концентрованого впливу на артистів оркестру / хору. Саме з цього виходив Г. Шерхен, який відзначав, що жест виконує подвійну функцію: за його допомогою диригент відтворює музичний твір і веде колектив [67]. Якщо дії диригента лише інформують оркестрантів, то вплив диригента підпорядковує собі оркестр. Завдяки емоційно-вольовому впливу і реалізується основна, художньо-управлінська (прикладна) функція мистецтва диригування.

Орієнтація диригента на впливовий характер своїх виразних рухів-дій викликає до життя їхнє «дихання» – ауфтакт як конкретний професійний засіб впливу та управління хоровим виконавством. Емоційна дія на колектив здійснюється не ремісничою, а художньою технікою диригування, точніше – мануально-пластичним мистецтвом. У міміко-пластичних мистецтвах художнє враження (вплив) на глядачів (у нас – на виконавців) справляє не сама техніка, хай навіть найвіртуозніша, а створюваний через неї художній образ.

Отже, якщо основа «чистого» танцю (дивертисменту) – самоцінний виразний рух, основа балетного танцю – виразний рух-дія, то основа

мистецтва диригування – виразний рух-вплив (поряд з іншими психіко-впливовими механізмами). Звичайно, емоційно–художній вплив на публіку притаманний і хореографічному, і акторському мистецтву, як і будь-якому мистецтву взагалі. Але психофізіологічний механізм і характер його впливу дещо інший. Його можна охарактеризувати як мимовільний вплив (емоційний вплив) через художню дію, якщо, звичайно, актор не звертається безпосередньо в залу до глядачів.

Така неконцентрована дія мистецтва на публіку заснована на мимовільному збудженні відповідних емоцій. Однак диригування, не піднявшись вище за рівень художньої дії, перетворюється на порожній самопоказ, безцільну демонстрацію емоцій з приводу музики, що виконується. Власне воно стає «мануальним танцем», отже, марним, бо позбавлене управлінської функції (однієї інформативної функції недостатньо). Це той випадок, коли фактично абсолютизується мануально-рухова активність, міміко-пластичний образ на шкоду прикладній, диригентсько-управлінській функції.

Отже, вплив диригента на артистів оркестру є наступна – якісна, соціально-психологічна сходинка після руху-дії, яка включає потужний адресний емоційно-вольовий посил, що вимагає негайної реакції у відповідь хору. Диригентський вплив на колектив – це свідомий цілеспрямований вольовий акт емоційно-художньої діяльності диригента, орієнтований досягнення кінцевої мети оркестрового / хорового виконавства – інтерпретації музики. Владний, безпосередній вплив диригента на колектив музикантів, на думку Б. Вальтера, – ознака справжнього диригентського обдарування [30, с. 70].

Існують три психіко-соціальні рівні впливу на людей у процесі їх спілкування: так зване зараження, навіювання та переконання. Якщо останнє пов'язане насамперед з логікою мовної дії, то перший рівень – переважно з емоційністю як мовної, так і невербальної вольової дії, за певних умов, що переходить у дію. Емоційне «зараження» виконавців обумовлюється їх

підсвідомим «зануренням» у якісно новий психічний стан під впливом експресивного впливу диригента на емоційну сферу виконавців. Володіючи потужним емоційним зарядом і силою волі, диригент неминуче передає свій психіко-чуттєвий настрій, зумовлений музикою, що виконується оркестром / хором, змушуючи їх гранично чуйно реагувати на найменші відтінки своїх виразних рухів-дій. Емоційне співпереживання виконавців стає найважливішим джерелом художності колективного виконання музики під керівництвом диригента. Емоційне «зараження» оркестру / хору може непомітно для самих виконавців перейти в стадію несвідомого навіювання – прямого і беззаперечного підпорядкування диригенту. Тільки взаємодія диригента і колективу, що включає всі попередні стадії, відповідає їх справжнім художнім інтересам.

Утилітарна сторона диригування як мистецтва управління оркестровим / хоровим виконанням остаточно розкривається в послідовності понять: «емоційно-виразний рух» – «доцільна художньо-образна дія» – «цілеспрямована емоційно-вольова дія» – «психіко-соціальна, творча взаємодія»). Звернемо увагу на те, що в основі термінів «вплив» та «взаємодія» лежить однокореневе слово «дія». Вплив на оркестр / хор передбачає активні цілеспрямовані вольові дії диригента.

Вплив викликає рефлекс, віддачу, відображення, дію у відповідь. У диригентсько-виконавському мистецтві це проявляється у художній реакції виконавців на відповідний емоційний вплив диригента. З внутрішньої, психічної сторони вплив завжди характеризується очікуванням на результат. Як диригент, і кожен виконавець у процесі співтворчості психологічно спирається на активний зворотний зв'язок, обмін художньою інформацією. І. Мусін писав, що процес управління колективом – це не монолог диригента, «це діалог, в якому жести диригента і відповідь виконавців перебувають у безперервній взаємодії» [124, с. 52], коригуючої функції диригування. Таким чином, творча взаємодія диригента та хору складає сутність диригентсько-

виконавського мистецтва / «Диригент – оркестр / хор» – це специфічна художньо-комунікативна система безперервного двостороннього зв'язку.

Протидія хору диригенту, злагода чи протистояння між ним та колективом (можливо, його окремими представниками) у вирішенні мистецьких завдань. З цього випливає, що реальне оркестрове / хорове виконання музики ніколи не буває абсолютно адекватним художнім уявленням диригента, які, будучи не зовсім чіткими, ніколи не можуть бути абсолютно ясно передані виконавцям миміко-пластичними засобами.

У той самий час творча ініціатива оркестру / хору можлива суперечливість взаємних дій диригента та артистів у принципі не повинні виходити за концептуальні мистецькі рамки, зумовлені стратегічним задумом диригента. Це твердження є критерієм справжнього художнього лідерства диригента та його професійних якостей. Отже, якщо художні рухи-дії диригента виконують інформативну функцію, його емоційно-вольовий вплив на виконавців, реалізуючу функцію, то творча взаємодія диригента і колективу передбачає «роботу» коригуючої функції, яка безперервно регулює реальне звучання.

Інформативна функція, що забезпечує художнє інформування оркестру / хору, є компонентом мануального мистецтва диригента; реалізуюча функція, що перетворює його художній задум у колективному виконанні, – специфіка диригентського управління; коригуюча функція, що уточнює та виправляє виконавський процес, – специфіка диригентського регулювання.

На думку Г. Єржемського, управління – це стратегія професійної діяльності диригента, регулювання – її тактика [59]. Усі три функції, діалектично взаємопов'язані і взаємозумовлені, становлять єдине сутнісне поняття – диригентське управління художньою стороною оркестрового / хорового виконання, що забезпечує інтерпретацію музики.

1.3. Теоретичний аналіз художньо-невербальної комунікації у диригентському виконавстві

Мистецтво диригента, за словами американського музикознавця Д. Івена, полягає в тому, щоб перетворити одну групу людей – хор або оркестр – ніби на інструмент, що вібрує, іншу ж групу – публіку – на «єдиного слухача». Таким чином, на думку автора, диригентське виконавство у тому вигляді, в якому воно сьогодні існує, представляє новий вид мистецтва. Це продукт нашого часу, одне з досягнень ХХ століття [148, с. 276-277], що потребує розгляду із соціологічних позицій як другий «фронт впливу» (Г. Рождественський) диригента. Оскільки музика функціонує в соціокультурному середовищі, то при побудові цілісної теорії диригування необхідно враховувати цей факт. Ігнорування останньої ланки в музикознавчій тріаді «композитор – виконавець – слухач» неминуче призводить до неповної характеристики попереднього блоку («диригент – хор / оркестр»). І тут необхідно всебічне охоплення механізму взаємодії всіх суб'єктів процесу виконання. Структурні ланки останнього підвладні вивченню лише їх діалектичного взаємозв'язку.

Соціальна функціонально-художня система «диригентсько-хорове мистецтво» включає такі відносно самостійні, але тісно пов'язані між собою структурні підсистеми, блоки і ланки, як «диригент» і «хоровий колектив» / «оркестр»; «публіка» та «музична критика». Очевидно нерозривна єдність всіх структурних утворень: «диригента та хору / оркестру», «диригента та публіки», «колективу та публіки», нарешті, «музичної критики» та інших складових та ланок.

Між обома підсистемами («виконавець – слухач») та їх елементами виявляються прямі та зворотні зв'язки. Отже, пізнання механізму ефективного соціального функціонування художньо-комунікативної системи «диригент – хор / оркестр» передбачає як знання психології колективної творчості, її структури, розуміння психології поведінки слухачької аудиторії,

і навіть ролі музичної критики в мистецтві суспільства. У вирішенні цих численних і багатогранних завдань соціологічний аспект неминуче переплітається із соціально-психологічним, що цілком природно. Перш, ніж звернутися до заявленої теми, вважаємо за необхідне висвітлити історію питання.

Витоки музично-соціологічної та критичної думки сягають другої половини XIX століття. Саме в цей час з'являються перші серйозні праці в цьому напрямі. Най видатніші музично-громадські діячі, які свого часу зробили неоціненний внесок у становлення майбутньої вітчизняної музичної соціології та професійної критики: М. Балакірев, Ц. Кюї, О. Серов, В. Стасов, П. Чайковський та ін. У першій половині XX століття серед авторів загальносоціологічних робіт у сфері музичного мистецтва виділяються А. Альшванг, Б. Асаф'єв, А. Луначарський, Б. Яворський та ін. Помітний внесок у розвиток радянської музичної соціології внесли Л. Баренбойм, Г. Коган, Л. Мазель, С. Скребков, А. Сохор, В. Цуккерман та ін. З 1960-х років минулого століття соціологія музики стала по суті самостійною науковою дисципліною. Паралельно з розвитком теоретичної соціології музики розробляється і прикладна. Серед найпомітніших представників, які розробляли цей напрям: А. Алексєєв, Г. Головинський, Є. Дуков, Л. Коган, В. Цукерман та ін.

Досягнення та успіхи музикознавства, музичної естетики, музичної психології та соціології, інших суміжних наук створюють міцний фундамент для комплексного підходу до вивчення ще не пізнаних сторін музичного мистецтва, у тому числі диригентсько-виконавського. Погляд на «живу» музику як органічну єдність відтворення та сприйняття, виражену у формулі «композитор – виконавець – слухач», завжди був властивий передовим представникам музичної науки. Цій традиції – розглядати музичне мистецтво як соціально-художнє явище, що перебуває на перетині інтересів виконавців і слухачів, - слідуватиме і автор дисертаційного дослідження у своїх подальших міркуваннях щодо диригентського мистецтва.

Л. Коган вважав, що є два можливих напрями соціологічного дослідження системи «мистецтво – публіка», що нерозривно пов'язані і взаємно доповнюють одне одного [85, с. 118-119]. Перший напрямок передбачає «рух» від слухача до мистецтва, коли думки та оцінки публіки враховуються для вивчення та визначення естетичної цінності того чи іншого художнього явища. Другий напрямок - це «рух» від мистецтва до слухача, коли попереднє знання об'єктивної цінності художніх творів співвідноситься з їх сприйняттям та суб'єктивною оцінкою публіки. Тут виявляється художня міра, характер й особливості сприйняття мистецтва аудиторією концертного залу, зрештою – музична культура слухачів. У першому випадку об'єктом вивчення є саме мистецтво (у нас – диригентське мистецтво), а в другому – аудиторія слухачів.

Розглянувши в попередньому розділі різні, часом суперечливі думки, судження та оцінки експертів, що стосуються цілісного, слухово-зорового сприйняття, ми тим самим провели аналіз стану науки і практики диригентсько-хорового / оркестрового виконавства з позиції соціальної психології, уточнивши ряд моментів, та функції мистецтва диригування. Фактично цим вже почато соціологічне дослідження за формулою «від мистецтва до слухача» з метою виявлення адекватності сприйняття публікою музики. У кінцевому рахунку йдеться про визначення передумов та умов ефективного соціального побутування диригентського мистецтва. Не претендуючи на повне висвітлення масштабних проблем у рамках одного підрозділу, зупинимось хоча б на деяких важливих моментах, насамперед – особливостях соціального функціонування та художнього споживання диригентсько-хорового / оркестрового мистецтва.

Виконавець (диригент – хор / оркестр) та слухач (глядач) – це єдина соціальна художньо-комунікативна система. Її центральний елемент, який «цементує» всі блоки та ланки в єдине системне ціле – музика. Як вважав Й. Гофман, «мистецтво – це посередник, що пов'язує, подібно до телеграфу, два пункти – відправника послання та одержувача» [66, с. 203]. По суті про те

ж писав і Ш. Мюнш: «Твір, виконавець і публіка – це ціле. Кожен з цих трьох факторів є обов'язковим для двох інших» ([125, с. 25]. До теперішнього часу музична соціологія накопичила достатній матеріал для того, щоб вирішувати хоча б певкі питання у сфері соціального функціонування диригентського мистецтва.

Художні явища, як відомо, соціально детерміновані. Музика, як і будь-який вид мистецтва, також соціальна за своєю природою та функціями. Проте соціальне начало музики у естетиці безвідносно до різних видів виконавства. Але музика – це не абстрактне та статичне поняття. Вона функціонує у різних конкретних процесуальних формах, міра соціальності яких явно не однакова. Характерним прикладом цього є відмінність між сольною та хоровою /оркестровою музикою. Навіть великий кількісний склад хору / оркестру в цьому питанні має важливе значення, бо він визначає не лише необхідність великого концертного залу та потенційну масовість слухацької аудиторії, а в принципі накладає відбиток на масштабність репертуару та різноманітність виразних музичних засобів, втілення ідейно-мистецьких можливостей. Перше веде до підвищеної соціалізації диригентського мистецтва як однієї з форм реального життя музики.

У своїх дослідженнях Г. Головинський вказує, що взаємовплив, взаємозумовленість музичного мистецтва та суспільства протікає ніби у двох площинах. З одного боку, музичне мистецтво несе в собі відображення, розуміння, пояснення соціальних явищ, духовних тенденцій суспільства, соціальної психології. З іншого боку, музика надає потужний і різноманітний вплив на життя суспільства, виконуючи найрізноманітніші функції («ролі») і задовольняючи так само різноманітні потреби [40, с. 7]. Слід підкреслити: хорова або оркестрова музика покликана задовольняти переважно вищі художні, ширше – духовні потреби нашого суспільства. Саме в тому проявляється її вища соціальна функція, художньо-моральне надзавдання, вирішуване колективом виконавців.

Чи існують критерії дієвості хорової або оркестрової музики, її реальної соціально-художньої результативності? Диригент В. Синайський вважає, що такі критерії існують, він вбачає їх у ставленні до музики сучасної аудиторії, зворотному зв'язку, свого роду постійному струмі імпульсів, що йдуть від аудиторії до виконавця та композитора [159, с. 5]. Ставлення до музики слухачів колективного музикування – важливе, складне та маловивчене питання. Вся справа в колективності її сприйняття, колективних емоціях та психологічних установках, що вносять суттєвий коректив у саме сприйняття. За висловом А. Готсдинера, йдеться про «підсумовуючі переживання» багатьох особистостей, що зумовлюють «єдину, згуртовану форму реакції» [44, с. 130–131]. Однак особливість колективної творчості полягає не тільки у посиленні, а й можливому ослабленні емоційного впливу музики на слухачів. Все залежить від їхнього психіко-соціального єднання або його відсутності.

Колективність сприйняття особливо характерна для видовищних мистецтв. Будучи «монументальними» і найбільш соціальними явищами музичного мистецтва, вони вимагають для свого сприйняття особливу спільноту однодумців. В. Фуртвенглер підкреслював, що публіка не може бути однаковою, а музика, як мистецтво, передбачає співтовариство. У музичному житті, особливо суспільному, публіка завжди грала безпосередню, як би персоніфіковану роль [176, с. 186]. Подібний психіко-художній склад, схожа емоційна природа і згуртовує різні категорії людей у їх відношенні до мистецтва.

Публіка – це конкретна психіко-соціальна спільність людей, дії яких засновані на їхньому прагненні до задоволення художньої потреби у сприйнятті конкретного музичного твору у виконанні конкретного творчого колективу під керівництвом конкретного диригента. Поняття «публіка» передбачає різні форми та рівні об'єднання людей за інтересами. Воно дозволяє говорити про те, що цілком відбулося, хоча і в тимчасовому

колективі. Тлумачний словник С. Ожегова та Н. Шведової трактує це поняття саме так: «Група осіб, об'єднаних загальними інтересами» [131, с. 289].

Оскільки публіка як колектив це відносно організоване і цілісне утворення, то їй властива певна внутрішня структура і взаємозв'язок елементів, що її складають. Особливість публіки не зводиться лише до її психіко-соціального єднання і, як наслідок, посилення ефекту колективності сприйняття музики. Справжнє музичне виконавство завжди передбачає певну співтворчість виконавця та аудиторії. Г. Юдін писав, що, наприклад, Натан Рахлін мав рідкісний природний дар перетворювати слухачів, по суті, на співучасників музично-виконавського процесу. Це, за його словами, є чи не найвищою метою колективного музикування [197]. Отже, які компоненти диригентсько-хорового виконавства тут відіграють істотну роль? Відповідь одна – це артистизм диригента, що виявляється і в видовищному боці. На думку Г. Юдіна, Рахліну як повітря потрібно було відчуття аудиторії для того, щоб вести її за собою разом з оркестром до захмарних вершин музики [197]. Цей елемент художньої творчості диригента неможливий поза зоровим сприйняттям останнього публікою, як неможливо управління колективним виконанням поза зоровим сприйняттям диригента з боку виконавців.

Але публіка – не інертна, безвільна маса. Коли її намагаються «вести», вона починає виявляти свій колективний характер, своєрідно впливаючи на диригента. Свого часу Г. Ларош писав, що талановитий виконавець, перебуваючи у безпосередньому спілкуванні з публікою, своєю близькістю, як правило, «займає» її настільки, що «температура» останньої надає вже зворотний вплив на виконавця та його виконання. Саме в такому психіко-емоційному феномені і проявляється елемент своєрідної співтворчості диригента та публіки. Я. Ратнер стверджує, що «ефект співучасті, співпереживання та співтворчість глядача стають найважливішими характеристиками видовищного мистецтва» [146, с. 7].

Очевидно, що публічне диригування, це своєрідний прояв художньої видовищності, яке апелює до певного емоційного та естетичного досвіду

слухачів-глядачів. Якщо такого досвіду немає або він недостатній, то якогось цілісного, слухово-зорового сприйняття музичного твору бути не може. В цьому випадку не виникне і психіко-емоційного спілкування між артистами та публікою, не виявиться й ефект її активної співучасті, співпереживання, співтворчості. Сприйняття музики такими слухачами відбувається зовні спокійно, безпристрасно. Якщо у їх свідомості і виникають які-небудь асоціації, вони зазвичай далекі від художнього змісту твору. Як оригінально висловився Ж.-Л.Барро щодо своєї професії, «удача в театрі подібна до щастя в коханні: в обох випадках все залежить від „взаємності”» [12, с. 48]. Про теж саме говорив С. Самосуд, вважаючи, що закони сприйняття музики по-своєму впливають творчість [155, с. 41].

Характер та міра впливу публіки на диригента та артистів колективу, на їх виконання музики залежить від цілого ряду чинників. Головний із них – загальний рівень культури аудиторії концертного залу. І хоча її основна маса за цим показником, як правило, відносно однорідна (низка досліджень вказують, що в основному це інтелігенція, студенти), все ж таки на периферії слухацької аудиторії завжди відзначається строката, суперечлива картина, що тією чи іншою мірою впливає на загальну психологічну атмосферу в залі. Інший важливий чинник – це наявність у слухачів музичної освіти чи самоосвіти, ширше – досвіду слухання академічної музики. Ті з них, хто регулярно стикається з «серйозною» музикою, виявляють найбільшу готовність до сприйняття концерту творчого колективу у всій його цілісності та повноті, що, звичайно ж, позначається на їх емоційній реакції.

Ефективність взаємодії, взаємовпливу, взаєморозуміння артистів та слухачів академічних концертів багато в чому визначається, як зауважував Ю. Капустін, збігом соціально-психологічного «налаштування» творчості та сприйняття [77, с. 18]. Мова йде про сумісність соціальної психології двох зацікавлених один в одному колективів – хору / оркестру та публіки. Тільки налаштованість і диригента, і колективу, і слухачів у єдиному «психологічному ключі» створює в концертній залі неповторну атмосферу.

Адже психологія та культура слухачів концерту – поняття взаємопов'язані. Г. Коган писав, що в основі будь-якої культури лежить культура сприйняття: «Там, де вона не розвинена чи втрачена, не може бути жодної культури» [86, с. 214]. Культура сприйняття академічного концерту диктує публіці підвищені вимоги – готовність до його слухово-зорового сприйняття.

Ш. Мюнш свого часу був змушений визнати, що найважливіший чинник успіху все ж таки знаходиться в руках публіки. Є більш і менш чуйні аудиторії. На думку автора дисертації, саме чуйність публіки дуже сприяє створенню творчої атмосфери [125, с. 47]. Не можна не помітити, що відомий диригент загалом не дуже втішно охарактеризував аудиторію академічних концертів свого часу. Слід згадати, що йому доводилося не рідко стикатися з нерозумінням, відчуженістю публіки. Ця проблема поставала, звісно, і в першій половині ХХ століття, властива вона і сучасній концертно-виконавчій практиці. Дещо по-іншому підходив до цього питання Є. Мравинський, який стверджував, що ділить публіку на «підготовлену» і «непідготовлену» [82]. За цим можна вбачати поняття «чуйна» і «нечуйна» аудиторія, хоча за змістом ці поняття відрізняються. Уявляється, що на концертах ушлявленого диригента завжди була лише підготовлена, чуйна, сприйнятлива публіка. Отже, загальна та музична культура публіки концертів є одним із вирішальних чинників плідного, ефективного соціального функціонування диригентсько-хорового мистецтва, поряд із музично-виконавською культурою диригента та колективу.

Культура – поняття соціальне, музична культура – соціально-художнє. І та, й інша виховується і формується у суспільстві – насамперед у сім'ї, у соціальних інститутах. З цього приводу Є. Серов, спираючись на власний досвід художнього керівника та головного диригента, стверджує, що з публікою необхідно постійно та цілеспрямовано працювати, не чекаючи швидких відчутних результатів [75]. Це вірно, оскільки публікою (слухачами), за великим рахунком, можна називати лише частину аудиторії, яка систематично сприймає / слухає відповідні твори музичного мистецтва.

Найважливішим завданням музичної соціології А. Сохор вважав розробку вчення про публіку, слухацькі групи, типи слухачів [164, с. 104]. Справа в тому, що ефективність впливу музики на слухачів значною мірою визначається її цільовим призначенням. Остання ж передбачає знання типологічної структури концертної аудиторії. При створенні цієї типології важливо визначитися з умовами її класифікації. Так, німецький культуролог і соціолог музики Т. Адорно вважав за можливе визначення типів слухачів музики за емоційним, чуттєвим критерієм. А. Сохор пропонував диференціацію слухачів за ознакою якості музичного сприйняття. В. Цукерман запропонував типологію слухацької аудиторії за критерієм «інтонаційного запасу», тобто за рівнем володіння музичною мовою. Ю. Кремльов свого часу висунув критерій асоціативності сприйняття музики [94, с. 36-37], слідуючи за академіком Б. Ананьєвим, який визначив, що зорово-слухові синестезії зумовлені насамперед типологічними особливостями людини.

Один із типів сприйняття музики – тип раціонального, «сухого» сприйняття (за Ю. Кремльовим). Мова йде про тих слухачів – музикантів-професіоналів, які зайняті в основному аналізом ремісничої сторони музики, що виконується, коли не виникає жодних «художніх» асоціацій. Критерієм оцінки при тому виявляється ступінь уміння та оригінальності в організації цих звуків [94, с. 37]. Інший тип сприйняття пов'язаний з емоційно-образною стороною музики. Однак і за такого типу сприйняття асоціації можуть не виникати. «У цих випадках, музика хвилює іноді дуже сильно, а й дуже неясно» [94, с. 37]. Третій тип сприйняття обумовлений емоційним впливом звукових образів разом із асоціативними уявленнями. «Для цього характерне прагнення конкретності, бажання як піддатися емоціям музики, так і зрозуміти її зміст» [94, с. 37].

У запропонованій відомим музикознавцем типології слухацького сприйняття музики диференціюється формальне та змістовне її сприйняття. В той самий час той чи інший тип сприйняття музики пов'язується зі здатністю

слухачів до асоціативного мислення. Наявність або відсутність останнього корелює з яскравістю, певною конкретністю або, навпаки, з невизначеністю, «неясністю» слухових відчуттів. Типологія слухачів концертів розроблена Ю. Кремльовим стосовно сприйняття музики взагалі (без урахування специфіки сприйняття програмної та непрограмної музики, інструментальної, симфонічної чи хорової музики тощо). Проте сама ідея потреби (або її відсутності) для певної категорії слухачів у конкретизації сприйманої музики, що компенсується різноманітними візуальними образами-асоціаціями, і заслуговує на увагу дослідників.

Як зазначалося вище, А. Сохор пропонував типологію слухацької аудиторії за ознакою якості музичного сприйняття. Це поняття набагато ширше, ніж просто асоціативність сприйняття музики. Йдеться про емоційне чи раціональне сприйняття, про зосереджене чи розсіяне слухання, про глибоке переживання, розуміння та засвоєння музики або ж про поверхове, фрагментарне, усічене її сприйняття. Характеристики якості слухацького сприйняття музики визначають музично-кваліфікаційну структуру публіки концертів. За цими ознаками, згідно з А. Сохором, розрізняються три основні типи слухачів: високорозвинений («знавець», «експерт»); середньорозвинений («дилетант»); низькорозвинений («профан») [164, с. 15].

Такий підхід до вирішення досліджуваної проблеми все ж таки недостатньо адекватний щодо визначення типології слухацької аудиторії академічних концертів. Особливість повноцінного сприйняття останніх, як зазначалося раніше, полягає у цілісному, слухово-зоровому сприйнятті. Отже, критерії класифікації типів слухачів треба визначати в контексті слухової та візуальної сфер. Бажання слухачів спостерігати за мануальним мистецтвом диригування, що веде до збагачення та конкретизації музичного сприйняття, або, навпаки, їх невиправдане прагнення відволіктися від диригента, штучно ізолювати свою слухову сферу від зорової – у цьому полягає серйозна проблема якості сприйняття академічного концерту.

Визначення основних типологічних рівнів сприйняття академічного концерту публікою входить у загальну проблематику нашого дослідження. При розробці даного питання автор спирався не тільки на свої особисті спостереження та професійний досвід, а й на відповідні теоретичні положення у сфері психології та соціології музики, на експериментально-психологічні та конкретно-соціологічні дані деяких досліджень. В результаті було встановлено низку типологічних груп слухачів академічних концертів.

До першої групи (за термінологією Т. Адорно – «антимузична людина»), втім нечисленної, відносяться в основному молоді люди, які практично не цікавляться академічною, в тому числі симфонічною чи хоровою музикою. Це т. зв. слухачі з обличчям «сірим і нудним» (К. Дебюссі). Їм байдужа художньо-змістовна сторона концерту, але певною мірою цікавий його сценічний антураж. Музику, яку виконує оркестр, вони сприймають по суті на фізіологічному рівні – як звуковий потік. Таку категорію логічно зарахувати до випадкових відвідувачів академічних концертів. Нескладно припустити можливі позахудожні мотиви їхньої присутності на концерті, проте важливо те, що вони становлять незначний відсоток від загальної кількості публіки та практично не впливають на загальний емоційно-психологічний настрій слухацької аудиторії.

До другої групи (за визначенням А. Сохора – «малокультурний дилетант») відносяться початківці, малодосвідчені слухачі – так звані «аматори» або ті, хто бажають такими стати. Вони фактично не знають і не розуміють академічну музику, але роблять слабкі та нерегулярні спроби її пізнати, зазвичай – лише на рівні цікавості. Вони досить рідко відвідують концерти. Для цієї групи слухачів, в основному молодого та середнього віку практично немає різниці, що і в чиєму виконанні слухати. Психологічний стан таких інертних, пасивних слухачів характеризується відсутністю належної установки на сприйняття музики, що виконується. Останнє відбувається на дуже низькому емоційно-мистецькому рівні. У їхньому уявленні диригент – «екзотична фігура» із загадковою, незрозумілою роллю,

у мануальних діях якого вони бачать лише фізіологічну спритність, яка викликає лише цікавість. Саме ця, хоч і невелика група непідготовлених слухачів першою видає себе оплесками між частинами твору, слідуючи принципу: хор / оркестр перестав виконувати, отже, треба плескати.

До третьої групи (за визначенням А. Сохора – «культурний дилетант») відносяться молоді музиканти-початківці, які поки що слабо знаються на академічній музиці та диригентському мистецтві. Йдеться про виконавців невисокої кваліфікації і з обмеженим художнім кругозором, насамперед учнів старших класів початкових і навіть молодших курсів середніх спеціальних музичних навчальних закладів. До них примикають окремі любителі-дилетанти, які свого часу навчалися, але з якихось причин не закінчили музичне навчання. Ця група слухачів буває на концертах нерегулярною (зазвичай у рамках «культпоходу» з ініціативи викладачів). Особливістю поведінки у концертному залі таких малодосвідчених слухачів є дещо розсіяне слухання музики, пов'язане найчастіше з художньо-психологічною неготовністю до досягнення «дорослого» жанру музики.

Сприйняття виконуваної музики у цьому разі відбувається на невисокому емоційно-художньому рівні. Розуміння такими слухачами ролі диригента зводиться до того що, щоб хор / оркестр «виконував разом». Але його мануальні дії викликають у них підвищений інтерес. Один із провідних мотивів відвідування академічних концертів музикантами-початківцями – престижність присутності на такому заході. Ця група загалом слабо підготовлених слухачів має певну перспективу «розвитку» і, як правило, активно підтримує спроби аплодувати між частинами концерту.

До четвертої групи (за термінологією Т. Адорно – «гарний слухач») відносяться люди різного віку, соціального становища та професій, які цілком усвідомлено і досить регулярно відвідують концерти академічної музики та отримують задоволення від «зустрічі з прекрасним». Це, мабуть, основний та відносно підготовлений контингент слухачів цього виду музичного виконавства, до якого належить більшість учнів та студентів

середніх та вищих музичних навчальних закладів, любителі-меломани, в основному з числа гуманітарної інтелігенції, службовців та студентства, серед яких є і особи, які колись закінчили дитячу музичну школу, але не обрали музичну діяльність своєю професією.

Характерною особливістю цієї групи слухачів є їхній психологічний настрій на уважне, зосереджене слухання музики, що виконується. Осмислена і емоційна сприйнятливість академічної музики часто народжує у них зорові конкретно-образотворчі асоціації (особливо при виконанні програмної музики), а то й візуальні, хоч і слабкі, абстрактно-рухові асоціації. Крім того, можна відзначити їх явний, щоправда, неусвідомлений інтерес до мануально-пластичних дій диригента, що збагачує музичні враження та впливає на загальну естетичну оцінку всього почутого. Основний мотив відвідування академічних концертів такими слухачами – переконаність, що «кожна культурна людина має знати та розуміти музику».

До п'ятої групи (за термінологією В. Фуртвенглера – «знаючий слухач») також досить значної за чисельністю, належать, як правило, постійні та добре підготовлені слухачі академічних концертів. Цей контингент – переважно середнього віку музиканти-професіонали різних спеціальностей (теоретики, піаністи, скрипалі, «народники» тощо). Інтелектуально-емоційна особливість їх сприйняття академічного концерту обумовлена попереднім знанням (хоча б загальному) музики, що виконується. Це та частина слухачів, яка регулярно ходить до концертної зали або на конкретну програму, що виконується, або на персональне ім'я виконавця-диригента (можливо, на те й інше разом).

Сприймаючи виконувану музику професійно (глибоко, повно, детально), більшість їх уважно стежить за мануальними діями диригента, відчуваючи часом відчуття психологічного комфорту чи дискомфорту. Справа ж у тому, що зорово-слухові асоціації, що виникають, гармонійно або дисгармонійно «накладаються» на слухово-візуальне сприйняття музики та мануального мистецтва, сприяючи створенню цілісного або суперечливого

художнього образу. В основі сприйняття академічного концерту чималою частиною кваліфікованої публіки лежить їхнє потенційне диригентське мислення. Відомо, що чим вища музична культура слухача, тим сильніше проявляється у ньому потенційний виконавець. Звідси, як правило, і відповідна компетентна естетична оцінка виконання музики та дій диригента.

До шостої групи (за термінологією Т. Адорно – «слухач-експерт»), яка за кількістю є значно меншою, ніж попередня, відносяться супер підготовлені слухачі академічних концертів. Це переважно музиканти-професіонали середнього та старшого віку, які часто мають пряме відношення до диригентсько-виконавського мистецтва (диригенти-симфоністи, диригенти-хоровики, диригенти духових, народних оркестрів тощо). Характерною особливістю їх сприйняття академічного концерту є не просто уважне, зосереджене слухання та глибоке естетичне переживання музики, а й мимовільне зіставлення образів, що звучать, з їх диригентським, мануально-пластичним еквівалентом. Вони ніби «чують» дії диригента і одночасно «бачать» музику, що виконується.

В основі такого цілісного сприйняття академічного концерту лежить єдність зорово-слухового асоціативного уявлення художнього образу. При цьому візуальні асоціації кваліфікованого слухача мають переважно виразний, абстрактно-руховий характер, що нагадує диригентські мануальні рухи. Такий слухач ніби ідентифікує себе з реально діючим диригентом, свідомо чи несвідомо зіставляючи своє уявлення про те, як треба диригувати, з тим, що він насправді бачить. Принциповий збіг або суттєва розбіжність між суб'єктивними зоровими асоціаціями і реальним диригуванням на «фоні» естетичної оцінки музики й створюють основу для підсумкової думки про академічний концерт, у тому числі – про музичні, психологічні і пластичні здібності диригента.

До сьомої групи (за термінологією Т. Адорно – «сектант-пуританин»), хоч і нечисленної, відносяться слухачі академічних концертів, які вважаються елітою. Це можуть бути дійсно маститі музиканти-професіонали,

зазвичай старшого віку, й ті, що видають себе за таких. Часом їх можна побачити навіть із партитурою в руках, що усамітнилися в залі на своєму постійному місці. Але з другого відділення концерту вони, не будучи задоволеними виконанням або диригуванням, можуть демонстративно і піти.

Особливість цієї групи слухачів в абсолютизації сприйняття «чистої» музики (можуть слухати концерт із заплющеними очима). Більшість їх не так емоційно переживає музику, скільки раціонально аналізує якість її виконання, особливості диригентської інтерпретації. При тому оцінка мануальних дій диригента часто відрізняється суб'єктивізмом, категоричністю, на кшталт того, що «хор виконує непогано, маестро ж не вміє диригувати». Іншими словами, оцінка власне диригування абсолютизується та відривається від естетичної оцінки звучання музики. Саме тут проходить невидимий кордон непорозуміння специфіки диригентського виконавства навіть окремими кваліфікованими музикантами, зокрема й деякими професійними критиками.

Отже, можна констатувати сім умовних соціально-типологічних груп слухацької аудиторії, що відбивають весь спектр її інтелектуальної, емоційної та художньої підготовленості до цілісного слухово-зорового сприйняття академічної музики. Вочевидь, що викладеним типологічним групам слухачів властивий певний схематизм. Звичайно ж, реальна ситуація набагато складніша, суперечливіша, як саме життя. Насамперед зауважимо, що типологічні групи слухачів у «чистому» вигляді не зустрічаються. Вони перебувають у постійній динаміці, взаємовпливі та взаємопроникненні, демонструючи розмитість, невизначеність кордонів. Фіксація ж типів слухачів академічних концертів за їхніми відомими характеристиками надає цим гуртам певної статичності, що не відповідає дійсності.

І все ж таки наведений матеріал за структурою слухацької аудиторії академічних концертів дає підставу стверджувати, що в реальній художній практиці механізм мимовільного формування різних типологічних груп слухачів заснований, перш за все, на загальній та музичній культурі останніх.

Культура ж слухачів багато в чому визначається за їх соціально-демографічною приналежністю.

Висновки до першого розділу

Перший розділ присвячено аналізу музично-естетичного та соціально-психологічного аспектів диригентського мистецтва в їх тісному взаємозв'язку. Враховуючи цей ракурс, в роботі використано несподівані твердження і висновки, основані на посиланнях та висловлюваннях видатних діячів науки і мистецтва, що підтверджує логіку викладу матеріалу. Доказ тих чи інших положень вимагає приведення численних «свідчень» представників різних мистецтв, що й покладено в основу цієї роботи.

1. Доведено, що нові підходи або відкриття з'являються під час порівняння концепцій та підходів з різних наук, що сприяє народженню теорій мистецтва. Сучасні підходи до теорії диригентського мистецтва потребують порівняння з різними видами мистецтв, творчої діяльності та її видами. Саме тому, у розділі розкрито схожі та відмінні ознаки диригентської практики з суміжними видами мистецтв – пантомімою, хореографією, образотворчим мистецтвом, музикою, акторським та ораторським видами мистецтва. Визначення споріднених та відмінних характеристик у процесі співставлення диригування з різними мистецтвами дали можливість визначити природу та специфіку досліджуваного явища з різних мистецтвознавчих та наукових підходів.

2. Наукові підходи загальної та мистецької естетики, соціології, культурології, соціології, семантики, психології та психофізіології, покладені в основу методології даного дослідження, надали можливість розкрити різнохарактерність, багатоаспектність та біфункціональність диригентського виконавства. Диригування розглядається як біфункціональне мистецтво на підставах того, що його художня складова невіддільна від утилітарної, практично-корисної, хоч і має відносно самостійну цінність.

Утилітарною складовою в диригуванні є його управлінська функція, а художньою – виразність, образність рухів. Особливістю прикладної функції мануального мистецтва диригування є те, що вона проявляється у сфері духовної культури. В естетиці ці сфери розрізняються як матеріальна та духовна форми утилітарності. У мистецтві диригування остання виявляє себе в художньо-інформаційному, ширше – емоційному обслуговуванні виконавської діяльності колективу.

3. Визначено соціальний аспект диригентської діяльності та його роботи з творчим колективом. У цьому сенсі виділено типологічні групи слухацької аудиторії академічних концертів, які потребують подальшого уточнення, конкретизації на рівні прикладних соціологічних досліджень. З'ясовано, що диференційоване складання програм академічних концертів з урахуванням соціально-демографічних та культурно-освітніх особливостей передбачуваної аудиторії, ефективне проведення концертів, що пов'язані з розумінням специфіки їх сприйняття різними категоріями слухачів, оптимальна організація цих концертів та продуктивна робота з потенційною публікою – головна сфера застосування наукових даних слухацької аудиторії.

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [182, 183].

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

2.1. Психофізіологічний аспект засобів художньо-невербальної комунікації

Праця в житті людини займає одне з важливих місць. Вона є не тільки засобом, що забезпечує існування і життєдіяльність, а й сприяє пізнанню і перетворенню навколишнього світу, умовою розвитку особистості, метою, потребою і сенсом життя. Роль праці як індивідуальної і колективної діяльності, як форми та умов існування і розвитку людини, суспільства, ноосфери полягає в тому, що вона виступає як засіб і спосіб самореалізації людини в суспільному житті, спілкування (комунікації, обміну інформацією) в соціальному середовищі, пізнання себе і навколишнього світу, розвитку, вдосконалення і самоствердження, створення матеріальних і духовних благ.

Праця в основному розглядається, як соціально-економічна категорія, при цьому провідна роль людини в трудовій діяльності зумовлює необхідність вивчення різних психологічних, фізіологічних, психофізіологічних та соціальних характеристик з точки зору їх впливу на процес праці та особливостей взаємозв'язку, взаємодії із засобами, умовами і організацією самого процесу праці [23, с. 54].

З позицій взаємозв'язку людини і праці, по-перше, формуються уявлення про психофізіологічні та психологічні закономірності становлення суб'єкта діяльності, розвитку особистості професіонала, ролі індивідуально-типологічних та індивідуально-психологічних особливостей в цьому процесі, шляхи і методи регуляції зазначеного процесу. По-друге, з цих позицій розглядаються питання про відповідність самої праці, тобто змісту, засобів, умов і організації діяльності, індивідуально-типологічним та психологічним особливостям і можливостям людини, про закономірності взаємодії людини з

технікою, про розподіл функцій між людиною і машиною тощо, засновані на вивченні широкого спектра психологічних, психофізіологічних, фізіологічних особливостей людини, які включено в процес управління складними соціо-технічними та соціо-технологічними системами і процесами. По-третє, особливості процесу взаємодії людини з об'єктом праці визначають постановку проблеми взаємної адаптації, пристосування на основі узгодження їх характеристик на етапах проектування і експлуатації складних систем «людина–діяльність», створення систем інтелектуальної та функціональної підтримки раціональних рівнів активності суб'єкта діяльності, резервування функцій соціо-технічних систем, забезпечення їх оперативного контролю тощо [23].

Всі ці напрямки вивчення та забезпечення трудової діяльності людини визначаються наявністю і необхідністю врахування критеріїв відповідності між собою характеристик суб'єкта і об'єкта праці, їх придатності для виконання трудових завдань. Таким чином, поняття «професійна придатність» за своєю суттю відображає як різні індивідуальні особливості людини, необхідні для успішного виконання трудової (навчальної) діяльності, його придатність для конкретної діяльності, так і характеристики об'єкта праці (змісту, засобів, умов, організації діяльності) з точки зору їх відповідності можливостям людини (або професійної сукупності осіб), тобто придатності процесу праці для людини з урахуванням індивідуально-типологічних характеристик особистості.

Професійна придатність є властивістю мегасистеми «людина-професія» («людина-діяльність», «суб'єкт-об'єкт»), в якій проявляються індивідуально-типологічні властивості людини, які вона надбала у зв'язку з реалізацією себе в діяльності (поряд з властивостями працездатності, надійності, готовності до праці тощо), і властивістю діяльності, яка відображається в її змісті, засобах і умовах, структурні і функціональні особливості організму і психіки людини, психофізіологічних функціях особистості (наприклад, ергономічні властивості техніки, робочого місця, системи підготовки тощо) [109, с. 35].

Сутність категорії професійної придатності полягає в тому, що вона відображає: вибір роду діяльності (професії), найбільш повно відповідає схильностям і здібностям певної людини; задоволення інтересу до обраної професії і задоволеність процесом і результатами конкретної роботи; міру оцінки ефективності, надійності, безпеки виконання трудових функцій, індивідуальну міру результативності роботи; один із проявів соціального (професійного) самовизначення особистості, її самоствердження, самореалізації, самовдосконалення у роботі; розвиток «Я-концепції», зародження і становлення образу «Я – професіонал» і прагнення суб'єкта діяльності до досягнення еталонної моделі професіонала [23].

Властивість придатності до конкретної професії досить динамічно у зв'язку з постійним розвитком, як самої діяльності, так і особистості професіонала. Професійний шлях суб'єкта пов'язаний з періодичним і частковою зміною вимог діяльності на шляху зміни або вдосконалення її завдань, постановкою нових трудових завдань, появою екстремальних умов, порушень в організації діяльності тощо. Багато професій істотно змінюють свій зміст у зв'язку з процесом автоматизованих систем, зростанням обсягу трудових завдань, виконанням суміщеної та спільної діяльності, що відбивається на професійних вимогах до людини. Звичайно, не всі професії вимагають від суб'єкта роботи якихось особливих якостей, функціональних можливостей. Багато професій масового характеру при тих чи інших спеціальних вимогах до наявності і стану певних професійно значущих якостей можуть бути освоєні відносно легко. Але існує зростаюча кількість професій, досить складних, динамічних у своєму розвитку, що вимагають серйозної підготовки і пред'являють високі вимоги до характеристик особистості та організму суб'єкта діяльності. Оцінка і формування придатності саме до таких професій є серйозною соціально-економічною і особистою проблемою, що визначає її науковий й прикладний зміст [109, с. 38].

Розвиток професійної придатності в діяльності йде одночасно і у взаємозв'язку, взаємодії з процесом розвитку суб'єкта діяльності, психічного розвитку особистості. Вивчення ролі розвитку особистості у формуванні професійної придатності, проведене Л. Корнеєвою [92], І. Коном [91] та ін., дозволяє вважати, що, по-перше, існує певна ступінь сталості особистісних рис протягом життя, але воно не є абсолютним – залежно від умов життя і діяльності (у тому числі професійної) лінія розвитку особистості може змінитися, по-друге, міра сталості і мінливості різних особистісних властивостей, а також різних типів особистості неоднакова, по-третє, різними типам особистості відповідають різні типи розвитку.

В основі будь-якої діяльності та взаємодії в соціумі лежить комунікація. Комунікація та психологічні функції нерозривно пов'язані між собою, а їх матеріальну основу становлять індивідуально-типологічні властивості нервової системи людини. Слід відзначити, що останні піддаються впливу та змінюються в процесі комунікації не дивлячись на генетичну детермінованість психофізіологічних та типологічних особливостей людини. Професіоналізм в будь-якій сфері супроводжується вдосконаленням комунікаційних функцій, шляхом взаємодії суб'єктів між собою та суб'єкта з суспільством.

Комунікація – від латинського «Communicare» – робити загальним, спілкуватися. В англійській (Communication) та іншими європейськими мовами (німецькою – Kommunikation, іспанською – Comunicacion, французькою – Communication, італійською – Comunicazione) слова з цим коренем означають «спілкування», «взаємодія», «зв'язок», «повідомлення», «повідомляти», «передавати».

Одні автори ототожнюють поняття «комунікація» і «спілкування», вважають їх синонімами: «Ефективність взаємодії людей залежить від комунікативної компетентності (компетентності в спілкуванні)», оскільки «Будь-яке спілкування є приватним видом комунікації» [70].

На думку інших, «комунікація» означає «смісловий і ідеально змістовний аспект соціальної взаємодії» [10]. Подібної позиції дотримується відомий соціальний психолог Г. Андрєєва, яка вважає комунікацію однієї зі сторін процесу спілкування: «ми пропонуємо характеризувати структуру спілкування шляхом виділення в ньому трьох взаємопов'язаних сторін: комунікативної, інтерактивної і перцептивної» [68]. В теорії управління (В. Кнорринг) і теорії інформації (А. Урсул) комунікація також визначається, як процес передачі і прийому інформаційного, емоційного чи інтелектуального змісту, як «Обмін інформацією між складними динамічними системами та їх частинами, які в змозі приймати інформацію, накопичувати її, перетворювати» [174, с. 200].

Автори, які дотримуються третьої точки зору, розглядають комунікацію як єдиний процес спілкування і передачі інформації. Так, в Великому енциклопедичному словнику вказується, що «комунікація – це спілкування, передача інформації від людини до людини, що здійснюється головним чином за допомогою мови (рідше за допомогою інших знакових систем)» [55].

Отже, можна зробити висновок, що в даний час термін «комунікація» в міжособистісному взаємодії має три основних значення:

1. Спілкування, в процесі якого відбувається взаємовплив, пізнання і розуміння людьми один одного.
2. Одна з функцій спілкування – процес передачі психічного (понятійного або образного) змісту – інтелектуальної або емоційної інформації.
3. Єдиний процес, що включає в себе спілкування комунікантів (спільну діяльність) з метою створення повідомлень, що володіють здоровим глуздом і обмін ними за допомогою різних знакових систем.

Поняття «діяльність» розглядають як форму матеріального або духовного спілкування, що протікає як в умовах відкритої колективності серед оточуючих людей, спільно і у взаємодії з ними, так і один на один з

матеріальним світом. Предмет діяльності може бути як штучним, так і ідеальним, як даними в сприйнятті, так і існуючим тільки в уяві. Крім того, предметом діяльності можуть бути емоції і почуття.

Емоції та почуття є похідними від діяльності вищих відділів нервової системи людини. Статус емоцій та почуттів віддзеркалюється в психофізіологічному аспекті та моториці людини підчас професійної та повсякденної діяльності.

Діяльність людини, в тому числі і професійна, супроводжується процесом мислення. У філософії мислення розглядається, перш за все, як раціональна логічна діяльність: «Мислення, є вищий видом раціональної пізнавальної діяльності ... здійснюваний в поняттях, судженнях, теоріях тощо, а також процес творчого творення нових ідей» [165].

«Мислення – активний процес відображення об'єктивного світу в поняттях, судженнях, наукових теоріях, гіпотезах тощо» [55]. «Думки у людини формуються за допомогою слова, поза мовою можуть виникати лише неясні спонування» – стверджується в навчально-методичній літературі з проблем психофізіології [87, с. 27].

Дані визначення відповідає тільки одному з видів мислення, в якому основною одиницею виступає поняття – словесно-логічне (абстрактне мислення). Однак, більша частина інформації, що отримується мозком завдяки зоровій і слуховій сенсорній системам, руховим і чуттєвим сигналам носить не понятійний характер. На думку Н. Жинкіна, базовим компонентом мислення є універсальний предметний код, який має принципово невербальну природу і оперує зоровими уявленнями і різноманітними схемами. На його думку, «Нікому ще не вдалося показати той факт, що мислення здійснюється засобами тільки натурального мови. Це лише декларувалося, але досвід виявляє інше» [61]. Л. Виготський заявляє, що «сенс ... може існувати без слів» [34]. Б. Ананьєв вважає, що «у всіх видах мистецтва, за винятком поезії, домінуючу роль відіграє невербальна підструктура інтелекту» [1]. Таким чином, розумова діяльність людини

формується та проявляє себе не тільки за допомогою вербального. Це означає, що можливий процес впровадження думок і почуттів людини в свідомість інших людей не тільки за допомогою слів, але і за допомогою невербальних засобів.

І. Горєлов, один із фахівців з психолінгвістики, пропонує схему комунікативного акту за участю вербальних і невербальних компонентів, яка доводить, що породження і сприйняття мови передують невербальні компоненти мислення, а сама мова супроводжується невербальною поведінкою [42]. Насправді феномен, який прийнято називати мисленням, не є саме мисленням, а є лише його результатом – продукти, що знаходять втілення в наукових теоріях, творах мистецтва, інших матеріальних або духовних формах. Непрямим свідченням цього є думка П. Гальперіна: «все, що ми знаємо на сьогоднішній день про процес мислення, – це результат спостережень над уже здійсненим процесом мислення» [38].

Так, предметно-дієве мислення властиве людям, які отримують інформацію через рухи – спортсменам, танцюристам, артистам, музикантам. Воно не пов'язане з формулюванням понять, і думка відразу переходить в дію. Характерна риса наочно-дієвого мислення полягає в тому, що рішення задач здійснюється за допомогою спостереження за руховим актом.

Образне мислення дозволяє пізнавати реальний світ в ідеальному плані, «схоплювати» наочну ситуацію інтуїтивно. Основною одиницею його є образ об'єкта, а специфікою – особистісне, зміст і особистісний сенс, чого часто не можна виявити при оперуванні поняттями. Образним мисленням володіють люди з художнім складом розуму – поети, письменники, художники, в музиці – композитори, виконавці і слухачі. Близькими до образного мислення є наочно-образне і візуальне мислення, під якими розуміється здатність до створення візуальних форм, схем і образів, що несуть смислове навантаження. Ці види мислення найбільш розвинені у художників, скульпторів, дизайнерів, архітекторів, конструкторів.

Особливим видом мислення є творче, яке охоплює розумові процеси, що призводять до створення незвичайних і оригінальних ідей, узагальнень, теорій, художніх форм. Воно поєднує в собі образне, інтуїтивне і несвідоме мислення, що є його невід'ємною властивістю, оскільки, «повна свідомість творчості, можливість його формалізації зробила б творчість ... неможливою!» [160, с. 36].

У свою чергу інтуїтивне мислення, яке має величезне значення для художньої діяльності, характеризується швидкістю протікання розумових процесів, відсутністю чітко виражених етапів, сприйняттям всієї проблеми відразу і протікає на несвідомому, невербальному рівні – вербалізується тільки підсумок. Л. Виготським мислення визначається як особливо складна форма поведінки: «Найпростіші спостереження показують, що сильна думка про будь-яке майбутнє дії або вчинку абсолютно мимовільно виявляється в позі або жесті, як би в підготовчих і попередніх зусиллях, які ми збираємося зробити» [35]. Формами поведінки, в основі яких лежить рухова природа мислення Л. Виготський вважає ідеомоторні акти як уявлення, які негайно реалізуються в самому русі, і кінестетичні відчуття, пов'язані з рухами людини.

І. Сеченов, для підтвердження сказаного Л. Виготським пише: «Мені навіть здається, що я ніколи не думаю прямо словом, а завжди м'язовими відчуттями, які супроводжують мою думку [156, с. 47]. Тут стільки ж фантазії думки, скільки і вигадки рук і ніг [196]. Можна припустити, що в основі такої поведінки лежить ще один вид невербального мислення – образно-дієве, як уявлення себе в образі діючої особи, і тоді зовнішня поведінка людини починає відображати внутрішній стан «ліричного героя» або «персонажа» художнього або музичного твору, якщо він володіє здатністю до перевтілення.

Б. Тепловим описаний вид мислення [170], який передбачає вміння бачити одночасно і ціле і деталі – практичне мислення людей конструкторів, шахістів, полководців, музикантів тощо – в їх реальній практичній

діяльності. Б. Теплов приходиться до висновку, що практичне мислення, пов'язане з постановкою цілей, розробкою планів, проектів, вплетених в діяльність, які невідривні від реалізації цієї діяльності і часто розгортаються в умовах дефіциту часу, що є більш складним явищем ніж теоретичне, оскільки передбачає потужну синтетичну силу розуму, бачення цілого в різноманітні деталей.

Подальший аналіз теорії мислення показав, що протиставлення розумової і чуттєвої діяльності неправомірно, оскільки «один і той же процес може бути і, як правило, буває і інтелектуальним, і емоційним, і вольовим» [149]. У цьому питанні з С. Рубінштейном солідарний з Ж. Піаже, який також розглядає мислення як єдність логічного та біологічного, когнітивного та афективного: «Те, що в житті здоровий глузд кличе почуттям і розумом, розглядай ...як ...дві різновиди поведінки, одна з яких спрямована на людей, а інша – на ідеї чи речі. При цьому кожен із цих різновидів, у свою чергу, виявляє і когнітивний, і афективний аспекти дії, які завжди об'єднані в дійсному житті і жодною мірою не є самостійними здібностями» [138].

Таким чином, тільки словесно-логічне мислення є вербальним. Такі ж види мислення, як предметно-дієві, наочно-дієві, наочно-образні, візуальні, інтуїтивні, творчі, образно-дієві, практичні є невербальними. Це не означає, що всі ці види мислення позбавлені логіки. А. Спіркін стверджує, що «на якому б низькому щаблі розвитку не знаходилося мислення людини, воно б відображало логічний характер» [165]. Це лише означає, що мислення людини більшою мірою є невербальним, ніж словесним. У теорії мислення в даний час не існує абсолютного протиставлення мислення та почуття, мислення та практичної дії, внаслідок чого більша частина мисленнєвої та практичної діяльності людини є єдністю когнітивної, афективної та рухової аспектів. Дані підходи дозволяють розглядати психофізіологічну організацію людини як цілісну систему.

Визначення В. Белінським мистецтва як «мислення в образах» є загальноприйнятим. Саме образний характер мислення вирізняє художню

діяльність від наукової, в якій переважають розумові концепції. П. Якобсон пояснює це тим, що слова – необхідна підтримка для думки, але «внутрішня думка, особливо коли ця думка творча, охоче використовує інші системи знаків, більш гнучкі та менш стандартні, ніж мова, та які залишають більше свободи, рухливості творчої думки» [15].

Вивчення фізіології мислення людини дозволило І. Павлову дійти до висновку, що люди мають різні типи мислення – один «тип художній, ...а інший тип – розумовий, ...один буде переважно користуватися першою сигнальною системою, а другою – переважно другою сигнальною системою. Це поділяє людей на художні натури і чисто розумові абстрактні натури [135, с. 27].

За сучасними науковими уявленнями наявність двох людських типів – розумового та художнього – пояснюється функціональною асиметрією мозку людини. Для «мислителя» характерно переважання лівопівкульного абстрактно-логічного сприйняття світу. Ліва півкуля пов'язана з промовою, з процесами обробки вербального матеріалу, з логічним мисленням та вербальною пам'яттю.

Для «художника» більш характерне переважання правопівкульного емоційно-образного сприйняття, наочно-образного мислення та пам'яті, практичного сприйняття реальних предметів та явищ. Воно відповідальне за обробку образної інформації, що пов'язане з умінням розрізняти голоси людей, мелодіку мову, ритм, наголоси в словах та реченнях, оскільки має здатність інтонаційного аналізу емоційних відтінків мови. Ця півкуля відповідає за просторове сприйняття, управляє смисловою поведінкою людини.

Художній тип мислення – це активний, прихований від свідомості континуальний розумовий процес, фундаментальною властивістю якого є принципова нерозчленованість. Континуальне мислення мистецтво набуває матеріальної форми у художньому творі.

М. Арановський, М. Бонфельд, В. Суханцева пишуть про невербальність музичного мислення. Так, оскільки в музиці неможливо виділити відповідні слова абстракції, музиці властива предметно-понятійна «німота» [8]. М. Бонфельд, який узагальнив сучасні уявлення про сутність музичного мислення, назвав музичне мислення діяльністю, незалежною від вербального мислення – «мисленням музикою» [Там само], основу якого складає художнє континуальне мислення, що призводить до недискретності (безперервності) музичного висловлювання.

Б. Смирновим запропоновано поняття «диригентське мислення». Під ним автор розуміє «двоєдине художньо-творче продуктивне мислення, результатом якого є ідеальне виконавське трактування музики та відповідна їй уявна рухово-пластична модель, що викликає ідеомоторну реакцію диригентського апарату» [162, с.100].

Таким чином, для художньої діяльності характерна єдність різних видів невербального мислення, які відповідають за цілісну художньо-невербальну, у тому числі диригентську діяльність.

Психофізіологія рухів у даному дослідженні розглядається з точки зору теорії координації та координаційного управління Н. Бернштейна [19], а також теорії довільних рухів І. Сеченова [156, с. 26]. Для розуміння принципів побудови диригентських рухів мають значення три відкриття М. Бернштейна. По-перше, його твердження про те, що «координація рухів є подолання надмірних ступенів свободи рухомого органу, інакше кажучи – перетворення їх у керовану систему» [19], по-друге, що в основі управління рухами лежить принцип сенсорних корекцій – отримання інформації про відхилення руху від наміченої мети за допомогою «м'язового почуття» – смутно усвідомлюваної системи відчуттів, що супроводжують будь-який рух органів нашого тіла та зміна їх положення (М. Вінер, створюючи кібернетику, назвав це явище зворотним зв'язком [32]).

Третім, важливим для диригування є заява М. Бернштейна про те, що

«кінцевість, що рухається веде до просторового контуру руху» [19], при цьому робочою точкою може бути не тільки пункт самої кінцівки, а й кінчик пера, олівця, ножа, центр тенісної ракетки, бойок молотка. У диригуванні такою робочою точкою є кінчик диригентської палички. На значення м'язового почуття, яке М. Бернштейн вважав основним джерелом інформації про рухи людини та їх інструментом корекції, звертають увагу багато диригентів. Так, наприклад, А. Пазовський майстерність диригента пов'язує з «досконалою технікою м'язових відчуттів» [136]. І. Мусін вважає рухові відчуття сполучною ланкою між свідомістю диригента, його музичними уявленнями та жестом [121].

Причиною багатьох помилок у диригуванні є застосування невиправдано великих та сильних рухів, які заглушають м'язове почуття, заважають передачі тонких звукових відчуттів. Пов'язано це з тим, що активні рухи аналізуються м'язовим почуттям насилу, ніж рухи помірні та мало інтенсивні. М'язові почуття мають в диригуванні велике значення ще й тому, що тільки звук та м'язове відчуття дають людині уявлення про частотність звуку та «тягучість м'язового почуття» [Там само].

М. Бернштейн стверджував, що сенсорні корекції ведуться цілими синтезами, які він позначив як рівні побудови тих чи інших рухів: «Кожне рухове завдання знаходить собі залежно від свого змісту та смислової структури той чи інший рівень, інакше кажучи, той чи інший сенсорний синтез, який найбільш адекватний вирішенню цього завдання» [19]. Важливо те, що кожен рівень має специфічні, властиві лише йому моторні прояви, відповідний клас рухів. Координація рухів є основою диригентських процесів. Наведемо коротку характеристику рівнів побудови рухів і, за аналогією, з'ясуємо, який вплив формування диригентської техніки вони надають.

А – рівень палеокінетичних (тобто найдавніших) регуляцій. Функцією цього рівня є підтримання тону м'язів, визначення величини зусилля, необхідної для цього руху, що відбувається безперервно – цей рівень є

фоновою основою для всіх рухових актів. Цей рівень у диригуванні відповідає за загальний тонус м'язів та величину напруги. Скутість, стислість рухового апарату, швидка стомлюваність м'язів пов'язана з неточною корекцією рухів на цьому рівні, що негативно позначається якості всіх виконавських рухів. Вміння знайти та підтримати потрібний м'язовий тонус, який може бути різної сили в залежності від характеру музики, що виконується, надзвичайно важливо для вільного диригентського апарату.

В – рівень синергії та штампів. Для цього рівня головним є відчуття (аферентація) власного тіла, що дозволяє досягати високого рівня координації – вести високо злагоджені рухи всього тіла, багато десятків м'язів, що залучають в узгоджену роботу і перетворюють його у керовану систему. Важливою якістю цього рівня є здатність до повторюваності рухів, до вироблення та закріплення штампів як динамічно стійких форм рухів – автоматизмів (І. Павлов називає це явище «динамічним стереотипом» [135]), злагодженою, врівноваженою і водночас гнучкою та рухомою системою рухових процесів). Цей рівень у диригуванні відповідає за ритмічну координацію м'язів, за вироблення стійких повторюваних форм рухів, таких як диригентська сітка, ауфтаки, зняття – всіх факторів, які повинні бути певною мірою автоматизовані – тільки при добре розвинених автоматизмах відпадає необхідність у аналізі та контролі кожного руху. При порушенні просторової координації на цьому рівні можуть виникнути метро-ритмічні неточності у виконанні.

С-рівень Н. Бернштейн називає рівнем просторового поля [19]. Він відповідає за рухи, пов'язані з просторовими властивостями об'єктів, їх формою, положенням, довжиною, вагою, повністю співвіднесений із зовнішнім світом та звільнений від зв'язку зі своїм тілом. Це область точності та влучності. Рухи, регульовані цим рівнем, мають ясно виражений цільовий характер, мають початок і кінець, тобто завжди за своєю суттю переміщуються. Характерна риса рівня С – варіативність та пластичність

реалізованих ним рухів, взаємозамінність та переключення руху з одного органу на інший, можливість наслідувальних та копійованих рухів.

На рівні С здійснюються сенсомоторні координації музиканта (слухомоторна, зорово-моторна, тактильно-моторна), формується важливий для музиканта міжаналізований слухо-руховий синтез [87]. С. Козачков пише про «м'язовий слух» як про навичку, що дозволяє «чути» рукою і «дотикатися» вухом, маючи на увазі під цим явищем високу ступінь досконалості м'язово-слухової координації диригентського апарату. Цей рівень формує та координує наступні властивості диригентських рухів: спрямованість зовні, комунікативність, адресність; переміщення та точність у просторі; виразність, неповторність; взаємозамінність функцій рук.

Всі можливості рухів рівня С – варіативність, переключення, гнучка пристосованість, «навмисні разові модифікації рухів, ...що відгукуються на ту чи іншу нетрафаретну зміну ситуації» [19] відіграють найважливішу роль у диригуванні у мінливих умовах музичного виконання. Не треба доводити, що «модифікація рухів» у диригуванні здійснюється на кожному кроці, точніше – у кожному такті, оскільки «трафаретних» ситуацій у музиці, і, отже, диригування, бути не може. Саме цей рівень дозволяє варіювати окремі сторони та компоненти диригентських рухів.

Особливий інтерес представляють можливості цього рівня здійснювати наслідувальні та копіюючі рухи – імітацію візуально сприйманих рухів та дій іншої особи (диригентські жести можуть, наприклад, імітувати рухи смичка), зображення предмета або дії жестами (образотворча пантоміма), передразнювання та пародіювання рухів.

Наступні рівні є кортикальними (розташованими в корі головного мозку).

Рівень D є провідною в управлінні невербальною поведінкою людини, оскільки саме у його структурах відбувається переклад образу руху на мову жестів, рухів тіла, поз, міміки. Діями на рівні D управляє смисловий образ, відповідно до якого підбирається руховий склад дії. Варіативність та

взаємозамінність рухів на цьому рівні істотно зростають: «навіть у найбільш звичних, професійних, високоавтоматизованих діях у двох послідовних однакових операціях не повторюються точно ні номенклатура послідовних ланок ланцюга, ні їхній порядок, ні число повторень окремих ланок» [19]. Для диригування рівень D має велике значення, оскільки саме смисловий образ визначає якість диригентських рухів – їхню амплітуду, динаміку, виразність. Цей рівень відповідає за формування індивідуальної диригентської техніки – професійних рухів диригента, автоматизованих, з одного боку, і «не повторюються в точності» – з іншого, а також за стабільність диригентських дій. Непрямим підтвердженням цього положення може бути висловлювання відомих учених В. Зінченко та М. Мамардашвілі: «Мікроструктурний аналіз моторного акту показує, що його біодинамічна тканина є неповторною, як відбиток пальця. Це означає, що будується не тільки моторна схема, але що на основі цієї схеми будується (а не просто повторюється) кожен живий моторний акт» [92]. У музичному виконавстві завдання цього рівня входить також «перешифрування» нотного запису в смислові ланцюги ігрових рухів [92].

Рівням, що лежать вище за рівень дій (група E), Н. Бернштейн не дає якісних характеристик, але вважає, що для них істотна діяльність лобових часток півкуль головного мозку, а рухові акти, що відносяться до цієї групи, називає цілісними координаціями з особливими якостями. До координацій групи E відносяться всі різновиди мови та писемності – усне мовлення, пальцеве мовлення, сигналізація прапорцями тощо, лист від руки, машинопис, стенографія (тобто. вербальна, невербальна та письмова комунікація); музичне, театральне та хореографічне виконання. Рівні D та E створюють особливі психологічні надбудови для мотивації рухів і мають нижче лежачі рівні координаційного впливу.

На рівні E в диригуванні замикається м'язова координація та музичне мислення. Управління всією сукупністю диригентських дій відбувається на основі цілісного художнього образу музичного твору, сформованого у

свідомості диригента, що впливає на вибір засобів його втілення та змінює звучання музики у бік потрібній диригенту якості. Довільні рухи були вивчені І. Сеченовим, який прийшов до висновку, що ними є вольові дії – рухові акти, підпорядковані свідомому контролю («довільний рух є завжди свідомий») [156] та спрямовані на здійснення певної мети. При цьому волі можуть підкорятися тільки такі рухи, які супроводжуються чіткими ознаками для свідомості (наприклад, шкірно-м'язовими відчуттями).

Центральною психологічною ланкою в діяльності диригента, на думку Г. Єржемського, є механізм прийняття рішень [58]. Його функціонування пов'язане з постійним випередженням диригентом у часі дій музичного колективу. Часовий інтервал, що утворився в результаті, створює умови для оцінки реального звучання, зіставлення його з власною інтерпретаційною моделлю та прийняття рішення про необхідну корекцію дій виконавського колективу. В основі цього механізму лежить особливий вигляд зворотного зв'язку, який П. Анохін називає «випереджаючим», а Н. Вінер та І. Горелов «запобіжною» аферентацією. Вона формується в системах, яких «аффлектор має суттєво запізнювальну характеристику», отже, «компенсатор має бути попереджувальним» [32, 42] та проявлятися у здатності мозку до створення планів та дотримання цих планів для цілеспрямованої поведінки.

Специфіка випереджальних дій диригента узгоджується з теорією координації М. Бернштейна, який звернув увагу на те, що у процесах управління рухами велику роль відіграють корекції передбачувального характеру: «вже саме його програмування, ... представляє собою передбачання як необхідного результату» [19]. Таким чином, в основі дій диригента – випереджальна аферентація як уявлення про необхідне звучання, і, потім, відображення характеру цього звучання всім комплексом невербальних диригентських засобів.

Теорія виразних рухів нерозривно пов'язана з теорією емоцій, оскільки виразний рух (або дія) та переживання пересуваються один в одного, утворюючи нерозривну психофізичну єдність: «виразний рух, в якому

внутрішній зміст розкривається зовні, – це не зовнішній супутник або супровід, а компонент емоцій»[149].

Емоція (від фр. «mouvoir» – приводити в рух, лат. «emovere» – «порушувати», «хвилювати») – це реакція людини на значущі для неї внутрішні чи зовнішні обставини. В. Суханцева, доктор філософських наук, професор Східноукраїнського національного університету ім. Даля вважає, що в основі емоційності лежить «архетипова чуттєвість», праісторична емоція, якою в процесі людської (соціальної) історії довелося пройти огранювання культурою і стати «розумною» [167].

У ході історичного розвитку психіки емоції втратили свою пряму інстинктивну основу, набули складно-обумовленого характеру та утворили різноманітні види вищих емоційних процесів (соціальних, інтелектуальних, естетичних). Однак це не означає, що з «розумної» емоції в ході еволюції зникла її праісторична основа. Навпаки, це підстава «забезпечувала та забезпечує універсальність та загальність емоції, її функціонування як «пароль» сприйняття свідомості» [Там само].

П. Симонов запровадив поняття «емоційний мозок» – поруч із «свідомістю» функціонує «співпереживання», при цьому «світ переживань, які супроводжують процес спілкування між людьми, може бути надзвичайно багатий, ускладнений і тонкий, залишаючись невербальним» [160]. Д. Гоулмен – поняття «емоційний інтелект», заявляючи, що «як розум висловлює себе виключно словами, так емоції виражають себе без слів» [128]. Для характеристики здатності людини до адекватного сприйняття емоційної інформації В. Морозовим запропоновано поняття «емоційний слух», як здатність до визначення емоційного стану того, хто говорить за звуком його голосу. О. Кокун наводить дані, згідно з якими 45 % інформації про емоції передаються зоровими сигналами та 17,6 % – слуховими [87, с. 47], тобто є головними індикаторами емоцій та невербальні сигнали, які відіграють найважливішу роль у соціальній взаємодії. Емоційні фактори, поряд із свідомими механізмами, є регуляторами діяльності, показниками її

успішності та цінності для індивіда. Важливість емоцій у житті пов'язана з комплексом властивих функцій – відбивно-оцінної, комунікативної, активаційної, спонукальної, передбачувальної, евристичної, компенсаторної; та властивостей – динамічністю, перемиканням, домінантністю, суб'єктивністю, заразливістю, амбівалентністю [70].

Л. Виготський, Н. Жінкін, Є. Ільїн, А. Леонтьєв, П. Симонов відзначають важливу психічну особливість – емоційна реакція у людини настає раніше, ніж відбувається усвідомлення фактора емоціогенного впливу – слова чи вчинку, і називають емоції системою «випереджального реагування». Зв'язок між суб'єктивним ставленням, емоціями та експресією виглядає так: суб'єктивне ставлення – емоції – експресія [70, с. 26], тобто процес надання емоційної інформації в спілкуванні починається з емоційного стану, який трансформується у відповідний вираз обличчя та виразні жести. Емоційні прояви є комунікативними діями, найважливішими засобами спілкування, повідомлення, сенс яких потрібно інтерпретувати, при цьому можливі спотворення, неточності, нерозуміння цих повідомлень.

Емоції виконують роль посередника у перетворенні матеріальних зовнішніх та внутрішніх впливів на психічну енергію. Вони ж служать енергетичним аспектом художньої діяльності, без якого ця діяльність так само неможлива, як без інформаційного чинника. У музиці, на думку Б. Теплова, саме емоції є тією «загальною складовою», за допомогою якої може встановлюватись зв'язок між всякого роду картинами, подіями, ідеями, з одного боку, та музичними образами – з іншого», що «в найбільш прямому та безпосередньому сенсі музики є почуття, емоції, настрої», і тому «інакше ніж як емоційним шляхом не можна зрозуміти зміст музики» [170].

М. Жинкіним встановлено «інтонаційні постійні» промови, пов'язані з емоціями: при активних, емоційних реакціях інтонації голосу завжди спрямовані вгору, а за пасивних, астенічних – вниз. Про типологічні інтонаційні формули мови, що виконують комунікативну функцію – інтонамах (інтелектуальних, вольових, емоційних, образотворчих) [152].

В. Леві припускає, що для насолоди та страждання, загрози та страху, впевненості та невпевненості, заперечення та утвердження – для всіх емоційних відносин існують свої «емоційно-акустичні коди», в ході історії перетворені на гнучку систему, що розвивається шляхом специфічних засобів музичної мови. На цих «емоційно-акустичних одиницях» [99, с. 92] засновані найглибші біологічні механізми емоційного зараження, властиві музиці.

Музичною психологією доведено, що емоційна чуйність на музику (і ширше – музичність) пов'язана з лабільністю нервової системи, яка є нейродинамічною основою емоційності. При цьому більше висока емоційна чуйність на музику спостерігається у музикантів зі слабшою нервовою системою [178, с. 27]. Слабкість нервової системи зумовлює таку надзвичайно важливу якість музиканта як висока чутливість. На думку дослідників музичної психології, «справжня емоційна тонкість музиканта проявляється у його здатності відчувати найменші динамічні, агогічні, темброві та інші нюанси» [Там само]. Таким чином, слабкий чутливий тип нервової системи є ознакою більш емоційної та музичної особистості, ніж сильний.

Особливі вимоги до емоційної чуйності на музику висуває диригентська діяльність, причому «вона має бути зримою» [Там само], тобто виражатися через міміку та пантоміміку. Про значення емоційного фактора у діях диригента для виконавців та слухачів (глядачів) пишуть Г. Вуд, Р. Канн-Шпейер, Л. Гінсбург. Вони однакові в тому, що диригенту необхідно своїми діями викликати у музикантів уявлення про ті емоції, до відтворення яких він їх хоче спонукати, при цьому головне – не боятися передавати свої самі потаємні почуття та переживання. Для слухачів, на думку Л. Гінсбурга, – «виконання буде визначним, якщо в результаті високого напруження впливу викличе у слухачів активну та позитивну особистісну емоційну та етичну реакцію» [Там само].

Розглянемо, як функції емоцій проявляються у процесі диригування:

– за допомогою відбивно-оцінної функції емоцій здійснюється оцінка реально звучного музичного результату та порівняння його з ідеально-необхідним;

– за допомогою комунікативної функції відбувається передача емоційної інформації виконавцям та слухачам (глядачам). Вона проявляється через міміку, жести, пози і пов'язана з сигнальною функцією (відповідно до теорії лицьової експресії Фрідлунда, вираз обличчя людини в процесі спілкування ніколи не буває суто емоційним, оскільки служить соціальним цілям, тобто завжди щось комусь передає [201];

– активаційна функція сприяє оптимальному рівню збудження центральної нервової системи, що мобілізує організм до виконання необхідних процесів;

– спонукальна функція активізує рухову активність диригента, що знаходить свій відбиток у його поведінці;

– функція передбачення у діяльності диригента пов'язана з появою емоційно забарвленого переживання, що виникає в самому початку процесу виконання, що об'єднує цей процес та робить його цілеспрямованим та цілісним;

– евристична функція емоцій пов'язана з пошуком правильної інтерпретації – художніх відносин, суб'єктивного виконавського рішення;

– компенсаторна функція проявляється в тому, що поява емоційної напруги супроводжується переходом до інших форм поведінки – інтонаційних, жестових, мімічних – замість мовних.

Компенсаторна функція, на наш погляд, сприяла виникненню художньо-невербальної комунікації, оскільки замінила слово невербальними засобами. За допомогою цієї функції у диригуванні здійснюється передача емоційно-образної, художньо-невербальної інформації.

Властивості емоцій також впливають на діяльність диригента:

– динамічність полягає у фазовості протікання емоційного процесу, в наростанні напруги та її вирішенні. Ця властивість емоцій знаходить вираз у

динамічних та агогічних змінах музики, які при її виконанні втілюються у диригуванні;

– перемикання полягає у виділенні домінуючої емоції, яка і стає вектором поведінки – у диригуванні це проявляється у здатності до емоційного перетворення: «...у кожному новому такті інший раз доводиться вживатися в інший афект, в інше почуття, стаючи то сумним, то веселим, то серйозним» [Там само];

– сильні емоції мають здатність пригнічувати протилежні емоції, не допускати їх у свідомість людини. У зв'язку з цим при виконанні музики домінуючими стають художні емоції, що пригнічують усі інші емоції, які не мають відношення до змісту даного музичного твору;

– на суб'єктивності емоцій ґрунтується суб'єктивність інтерпретації музичного твору;

– заразливість емоцій (у диригуванні, у музичному виконавстві, у мистецтві в цілому), є сутнісною властивістю художнього спілкування;

– у процесі диригування часто виникають ситуації, коли одночасно з художніми емоціями диригент відчуває й інші, що мають відношення до процесу виконання та пов'язані з недоліками цього виконання, тобто. проявляється така властивість емоцій, як амбівалентність.

Головним сигнальним жестом у диригуванні є ауфтакт. Але, на думку Г. Єржемського, «ауфтакт без його емоційного підкріплення та активного переживання музики ...перетворюється на знак без музичного значення» [58]. Можна зробити висновок, що емоції, пов'язані як із змістом музичного твору, так і з ставленням до реального виконавського процесу, є необхідною передумовою художньо-невербальної діяльності диригента. Вони є відображенням внутрішнього психологічного стану, зовнішнім виразом якого є його експресивна виконавська поведінка.

Сенс диригентських дій, його комплексна експресивна поведінка адекватно сприймається виконавцями та слухачами завдяки стійким зв'язкам між емоціями та зовнішніми (мімічними та пантомімічними) формами

їхнього вираження. Заснований даний механізм на емпатії – розумінні музикантами емоційного стану диригента у процесі виконання музичного твору, що допомагає адекватно декодувати сенс диригентських процесів.

У зв'язку з тим, що розуміння механізму впливу особистості диригента на виконавців становить одну з нагальних проблем диригування, пропонуємо наступне пояснення даного феномену: основою механізму психологічного впливу особистості диригента на музикантів та слухачів є його невербальною поведінкою, яка є первинною комунікативною системою – загальною праісторичною мовою, зрозумілою без слів, звичним та природним. Невербальне поведінка диригента – це мова, позбавлена слова, але виконана експресії – яскравого прояву почуттів, настроїв, переживань. За допомогою жестів, міміки, інтонації та інших невербальних засобів, що становлять цілісну виконавську поведінку диригента, передається специфічна емоційна інформація, що впливає на психіку та підсвідомість музикантів-виконавців.

Саме цією обставиною пояснюється здатність диригента в процесі виконання музичного твору надавати психологічний вплив на свідомість виконавців та слухачів, а також викликати мимовільну, інстинктивну реакцію виконавців на рухи диригента – на їх темп, динаміку, силу, різкість або м'якість, і, особливо, на переданий ними емоційно-образний художній зміст.

Підтвердженням цієї гіпотези можуть бути такі висловлювання В. Бехтерева та М. Бернштейна. На думку В. Бехтерева, у співі та музиці швидкий темп за поєднанням викликає прагнення швидкого руху; високі тони голосу та музики збуджують рефлекс у вигляді підняття руки чи всього тулуба; низькі тони, навпаки, збуджують рефлекс у вигляді зниження рук і навіть всього тіла. На цьому засновані всі символічні рухи управителя хором та капельмейстера. Всім відомо, що рухи палички капельмейстера відповідають темпу, силі та висоті звуків оркестру, будучи відтворенням вищезгаданих рефлексів. Звідси зрозуміло, чому хоровий спів та гра оркестру не тільки набуває разом із рухом рук управителя хором чи капельмейстера загальну стрункість, але й полегшується завдяки тому, що зорве враження

від руху рук керівника збуджує відповідний рефлекс у виконавця на інструменті [20]. М. Бернштейн пише, що «нічим не обмежене розмаїття можливих умовно-сигнальних кодів, придатних для ролі сигналів» [19]. Ці заяви пояснюють психофізіологічну природу сприйняття виконавцями диригентського жесту: реакція виконавців на диригентський жест є реалізацією умовного рефлексу, тобто для виконавців кожний рух диригента та кожну зміну його форми, темпу, якості, є кодом – умовним знаком, на який слідує відповідна емоційна та рухова рефлекторна реакція.

Ще однією проблемою диригентського виконавства є визначення механізму інтонування як відображення музичного сенсу диригентськими засобами. Можна припустити, що з психофізіологічного боку цей механізм заснований на явищах ідеомоторики та психомоторики, як сполучних елементів між внутрішніми слуховими музичними уявленнями диригента-виконавця – з одного боку («слід визнати здатність інтонації до передачі психічних рухів, тобто, сам факт «інтонованості психіки») [8, с. 68], та її виразними рухами як реальними інформаційно-емоційними діями – з іншого. В основі означеного механізму лежить діяльність правої півкулі головного мозку, що відповідає за невербальну поведінку диригента – музичну, емоційну та рухову. Результатом цієї діяльності є реалізація уявлень диригента про інтонаційний сенс художнього образу виконуваного музичного твору за допомогою мистецько-невербальних диригентських засобів.

2.2. Аналіз диригентської техніки в контексті інформаційно-комунікативної взаємодії

У цьому параграфі насамперед виявимо засоби, за допомогою яких диригент здійснює управління музичним колективом, розглянемо та уточнимо поняття «диригентська техніка», а також визначимо спосіб передачі диригентом інтонаційного сенсу музичного твору у його виконання.

Здатність диригентського жесту до управління визначається наявністю в ньому випереджальної інформаційної функції. С. Козачков цю властивість диригентського жесту називає «попередженням» [90], К. Ольхов – «випереджальним відображенням» [132], Г. Єржемський – «випереджальною функцією» [57].

Випереджувальна інформаційна функція характерна ауфтакту, головною властивістю якого, його ядром – є емоційно-енергетичний імпульс. На кардинальне значення ауфтакту вказував В. Фуртвенглер: «Можливість впливати на якість будь-якого звуку, і про це необхідно твердити знову і знову, полягає цілком і повністю в підготовці «раза» (змаху), але не в самому «разі» [176]. На думку Г. Єржемського, «саме ауфтаки роблять дії диригента соціальними. З їх допомогою він залучає музикантів до спільного творчого процесу, встановлює із ними внутрішні контакти, здійснює постійний діалог» [59].

Вказана властивість ауфтакту виступає в ролі команди, що передує всім деталям виконання – інтерпретаційним, агогічним, динамічним, структурним тощо. У зв'язку з цим імпульси, ідентичні початковому ауфтакту, необхідні і всередині безперервної послідовності диригентських дій для підготовки звучання наступної за ним частки (І. А. Мусін називає «такий ауфтакт міждольним») [124]. Присутність ауфтакту в кожному диригентському жесті дає можливість диригенту керувати темпом (постійним і змінним); динамікою (постійною та змінною); звукознавством (різні види крапки є символами різних видів штрихів); акцентами різної сили; підготовкою фермат, цезур та знятий; надає безперервність процесу виконання.

Інформаційний зміст ауфтактів залежить, по-перше, від внутрішніх ідеальних уявлень диригента про необхідну йому якість звучання, по-друге, від сприйняття ним того акустичного тексту, який звучить у даний момент.

Лі Намфріз (Lee Humphries) показав, що існує межа швидкості, якою диригент може робити підказки та/або передавати виразні деталі виконання: при швидкості $MM = 120$ – одна вказівка на один удар, при $MM = 60$ – два.

Але ці значення становлять верхню межу. Більш комфортно музиканти ансамблю почуваються під час передачі вказівок кожні 1–2 секунди.

Занадто швидке диригування незручно і самому диригенту, тому у виконавській практиці склалася традиція переходу в швидких темпах до диригування більшими ритмічними одиницями, до так званого диригування «на раз», коли лічильною часткою стає цілий такт. Це дозволяє уникати непотрібної метушні та зайвої інформації.

Здатність до передбачання, як показали дослідження співробітників Рейнсько-Вестфальського технічного університету Ахена (Rheinisch–Westfälische TH Aachen) Еріка Лі (Eric Lee), Маріуса Вольфа (Marius Wolf) та Джона Борхерса (Jan Borchers) відрізняє професійних диригентів від не професійних. Вони проаналізували тимчасові характеристики диригентських жестів та порівняли реакції професійно підготовлених диригентів та простих людей на музичний час. За допомогою комп'ютерних технологій автори довели, що жести професійних диригентів випереджають музичну частку в середньому на 47 ± 4 мілісекунди.

Крім жестів з функцією попередження, диригент керує поточним звучанням за допомогою фіксуючих жестів [132]. Якщо передбачувальні рухи спрямовані на різку зміну рівня звучання, то фіксуючі, навпаки, на закріплення. Крім привалюючих і фіксуючих К. Ольхов вважає керуючими також групу провідних, як він називає рухів, під якими слід розуміти жести, що сприяють поступовій зміні звучності, поступового переходу від однієї звучності до іншого. М. Малько застосовує для відображення цього процесу термін «ведення», у якому, на його думку, «укладено всю мету диригування» [111].

Випереджаюча функція ауфтакту пов'язана і з художньою передачею інформації, оскільки експресивні жести диригента, що демонструють виконавцям його емоційний стан, збігаються з його керуючими діями, при цьому ауфтакт, на думку А. Іванова-Радкевича, може виражатися «не тільки в переміщенні рук, що готують, у просторі, але й у ледь помітних, іноді

зрозумілих лише виконавцям, виразних рухах пальців, у поворотах корпусу або голови, у попередньому погляді диригента, зверненому до всього колективу або до окремих виконавцям, у ледь вловимих відтінках його міміки» [69, с. 16].

Це дослідження показує, що можливість ауфтакту – головної смислової дії диригента – до випередження реального звучання та передачі експресії заснована на механізмі, загальному для всіх засобів невербальної комунікації – готувати та випереджати словесне та, ширше, мовленнєве висловлювання, на що вказують І. Горєлов, М. Непп та Дж. Холл.

В управлінні колективом виконавців явно присутнє таке комунікативне явище як адресованість диригентських знаків (на це звертають увагу П. Чесноков, К. Ольхов, С. Козачков, М. Канерштейн, О. Поляков). Йдеться про повороти корпусу та голови, напрям погляду, вираз обличчя, як про дії диригента, пов'язані з бажанням надіслати повідомлення.

Аналіз виконання Четвертої симфонії П. Чайковського показав, що адресованість комунікативних засобів конкретним виконавцям явно присутній у Є. Світланова, Г. Рождественського та Л. Бернштейна. Так, наприклад, Г. Рождественський поглядом дає вступ виконавцю до початку теми гобоя соло в другій частині симфонії. Руками показує лише загальний ауфтакт оркестру першу частку наступного такту. У репризі Скерцо Г. Рождественський великий епізод диригує лише поглядами до різних груп виконавців.

Менш яскраво адресність виражена у Г. Караяна, що диригує з закритими очима, оскільки у нього відсутній головний засіб спілкування, погляд, проте виконавці частіше дивляться на нього (порівняно з іншими диригентами), що, мабуть, компенсує фактор, що їх поділяє. Також у Караяна менше поворотів корпусу та голови, які необхідні при зверненні поглядами до тієї чи іншої партії, що ще раз свідчить про те, що всі комунікативні засоби застосовуються в комплексі та залежать один від одного.

Міміка диригента також може бути засобом управління (а не тільки засобом відображення та передачі художнього змісту) у тому випадку, якщо відображає оцінку реального звучання, вказуючи на ступінь відповідності або невідповідності цього звучання уявленням диригента, інформуючи виконавців, що бажаного результату досягнуто (позитивний зворотний зв'язок) або не досягнуто (негативний зворотний зв'язок).

Багато авторів (П. Чесноков, М. Багриновський, М. Канерштейн, І. Мусін, Л. Андрєєва) застерігають від висловлювання невдоволення під час виконання, тому що це дратує і нервує колектив, може ще більше погіршити справу, оскільки у всіх неточностях звучання диригент повинен, перш за все, звинувачувати себе. На думку Г. Коварда загальним принципом поведінки диригента перед публікою має бути відмова від яких-небудь знаків, що вказують на помилку виконавців або незадоволення від недосконалого виконання [201].

Реальна ж практика показує, що не всі диригенти-виконавці виконують це негласне правило. Так, відображення невдоволення виконанням кілька разів демонстрував Г. Рождественський. Л. Бернстайн також один раз висловив свою незгоду з виконанням музики партією других скрипок за допомогою жесту відкритою долонею лівої руки в їх бік і запитального виразу особи.

Таким чином, управління колективом у процесі виконання музичного твору здійснюється диригентом не лише за допомогою жестів, що мають функції передбачати, фіксувати і вести за собою звучання, але й за допомогою поглядів та міміки, що організують точність та якість вступів як окремих виконавців, так і колективу в цілому, які передають інформацію, що відображає ставлення диригента до якості виконання та відповідності чи не відповідності цього виконання його інтерпретаційної моделі.

Поняття «диригентська техніка», у тому числі художня, в даний час існує лише в одному значенні – мануальна техніка. М. Багриновський, Ю. Борисов, А. П. Іванов-Радкевич, П. Чесноков поділяють мануальну

техніку на два рівні – власне диригування (мистецтво, творчість), та тактування (метрономування) – його технічну основу; М. Малько – на технічну та художню сторони; В. Живов – на «тактування» та «образно-виразну техніку».

I. Мусін ділить мануальну техніку на три складові [121]:

1) техніку нижчого порядку (тактування, позначення розміру, метра, темпу, прийомів показу вступів, зняття звуку, показу фермат, пауз, порожніх тактів);

2) технічні засоби вищого порядку – прийоми, за допомогою яких визначаються зміна темпу, динаміка, акцентування, артикуляція, фразування, штрихи стаккато і легато, прийоми, що дають уявлення про інтенсивність звуку та дозволяють диригенту керувати художньою стороною виконання;

3) образно-виразні прийоми, здатні надати жесту образну конкретність. До них відносяться засоби емоційного та вольового порядку.

Пізніше він ще більше ускладнив структуру мануальної техніки та розділив її на сім функціональних рівнів:

1) керівництво ансамблем виконання (тактування);

2) керівництво ритмо-звуковою стороною виконання;

3) виявлення характеру інтонування, виголошення;

4) передача динамічності розвитку музичної тканини;

5) вираз образності музичного руху;

6) вираження характерності музичного образу та його емоційно-сміслового змісту;

7) вольовий вплив на виконавців [121].

А. Анісімов диригентську техніку та диригентські навички ділить на три основні групи елементів:

1) схеми тактування;

2) відчуття опорних точок та володіння системою ауфтактів;

3) відчуття співучості, наспівності рухів рук, з урахуванням яких будуються різновиди виконавських штрихів [5].

Для відображення власне художньої сторони диригування М. Багриновський застосовує такий термін, як «виразна жестикуляція», К. Ольхов – «виразні жести», І. Мусін – «виразна техніка диригування», «виразні рухи», «образні жести».

Проте вся історія диригування та реальна виконавська практика показують, що диригенти ніколи не обмежувалися лише мануальною технікою, якої явно недостатньо для передачі всієї диригентської повноти інформації. Усвідомлення цього можна спостерігати в багатьох авторів (К. Іванова, С. Козачкова, А.Когадєєва, Л. Синельникова та ін), які крім рук (тобто мануальної техніки), згадують про застосування у процесі диригування інших невербальних засобів (не застосовуючи цього терміна): міміки, корпусу, голови, ніг, очей, апарату артикуляції. М. Багриновський називає їх «додатковими засобами виразності [11].

М. Канерштейн абсолютно правильно пише, що «поряд з жестикуляцією... цей комплекс (диригентська техніка) складають погляд, міміка і взагалі вся поведінка диригента, що стоїть перед оркестром», проте не розвиває цю думку, зупиняючись на тому, що «основним предметом вивчення . . . є техніка тактування» [76].

Надаючи великого значення аналізу одиничного диригентського жесту, К. Ольхов робить важливу для розуміння сутності диригентських заяву: «Слід зазначити, що рухи диригента не обмежуються тільки мануальними. Останні, звичайно, відіграють провідну роль, але практично в процесі диригування бере участь все тіло диригента: постановка ніг, повороти корпусу, рухи голови – все це залучається до процесу передачі диригентської інформації» [132].

Про значення цілісного тілесного самовираження диригента пише Б. Смирнов: «Мануальна майстерність диригента відповідним чином організовує тілесні виразні засоби потенційного пластичного мистецтва, що обумовлюється музикою, що виконується, тим самим реально відтворюючи його матеріальну рухову форму. Але якщо є форма мистецтва, значить, є і

ідеальний зміст, носієм якого є ця форма (виділено автором)» [162]. Таким чином, ми бачимо, що по суті арсенал диригентських засобів входить як мануальна техніка, а й тіло диригента.

Як було з'ясовано у другому параграфі першого розділу, між людьми в процесі міжособистісної взаємодії функціонує полісемантична невербальна знакова система, що включає невербальну поведінку – сукупність спонтанних неусвідомлюваних рухів, що відображають актуальне емоційний стан людини, її ставлення до ситуації спілкування та психофізіологічні особливості та невербальну комунікацію, в процесі якої різні невербальні знаки, адресовані іншій людині, застосовуються навмисно, свідомо та цілеспрямовано.

Розглянемо диригентську техніку з цієї точки зору.

Якщо подивитися, як наразі трактується поняття «диригування», то у багатьох авторів знайдемо заяви про те, що «мистецтво диригування засноване на спеціально розробленій знаковій системі рухів рук»; «на системі» раціонально побудованої на умовній жестикуляції» та «здійснюється за допомогою спеціальних дій, які передають інформацію від диригента до виконавців» [140, с. 26].

Теоретично комунікації «спеціально розробленими», «умовними», «конвенційними» (від латів. *conventionalis* – умовний, договірний) називаються штучні комунікативні семіотичні системи. Їх особливістю є однозначність застосовуваних рухів-знаків, що мають закріплене значення. З одного боку, це робить їх економічними та універсальними, що дозволяють миттєво передавати об'ємне за змістом повідомлення, зрозумілі людям різних мовних культур, з іншого – можлива деяка замкнутість цих семіотичних систем, якщо повідомлення передаються за допомогою знаків, зміст яких відомий вузькому колу осіб.

Функцію штучної семіотичної системи виконує в диригуванні «тактування». У цій функції тактування повною мірою відповідає визначенню невербальної комунікації – воно відчужено та незалежно від

психологічних якостей особистості диригента та має значення, відоме учасникам виконавського процесу. Так само, як невербальні знаки в теорії комунікації, тактування є предметом практичних посібників, підручників та методичних посібників з техніки диригування, методики його викладання та способів застосування.

Умовними (конвенційними, символічними) знаками у тактуванні є метричні схеми, що виникли при появі мензуральної системи та багатоголосся. Ауфтакт та зняття також можна віднести до символічних знаків (хоча, перш за все вони є сигналами діалогу), оскільки застосування цих знаків вимагає попереднього пояснення їх значення початківцям оркестрового чи хорового виконавського колективу. У кожного диригента можуть бути індивідуальні символічні знаки, що входять до його технічного арсеналу, невідомі або незрозумілі виконавцям іншого колективу, які вимагають звикання виконавців до них, тобто формування на ці знаки адекватної реакції (динамічного стереотипу). Таким чином, спеціально розроблених-символічних (умовних) знаків у диригуванні не так багато – диригентські схеми, ауфтаки, зняття та можливі індивідуальні знаки.

Оскільки у цьому дослідженні художня комунікація визначено як спосіб передачі інформації за допомогою специфічного коду, що має знаковий характер, слід з'ясувати, чи присутні у діях диригента знаки, якими передається художня інформація. Для цього необхідно звернутися до теорії експресивної поведінки, яку розробила В. Лабунська.

Експресивна поведінка – це специфічна система знаків, що складається із постійно повторюваних рухів, поява яких визначається ситуацією, тобто. це прояв особистості на ситуацію спілкування. Чинниками перетворення невербальної поведінки на об'єкт кодування є наявність комунікативного завдання та спрямованість особистості на активне кодування невербальної поведінки. Як код експресивні знаки виступають тоді, коли застосовуються, навмисно для позначення відповідного емоційного стану, а сам процес

кодування є актом створення конфігурації м'язів..., відповідних певному (емоційному) стану» [95].

С. Рубінштейном описаний процес перетворення виразного руху на знак: «Зароджуючись як мимовільний прояв емоційного стану мовця, виразні моменти ...формується відповідно до того впливу, який вони надають на інших; ...перетворюються на майстерно розроблені засоби більш-менш свідомого на людей» [149]. Звідси випливає, що природні виразні рухи набувають знаковий характер, коли застосовуються довільно, свідомо, підкоряючись певній меті спілкування.

За визначенням В. Бичкова, художній образ є феноменом, спеціально створюваним за специфічними законами. Цей же принцип відноситься і до процесу інтонування в розумінні Н. Жинкіна: «інтонаційна форма виникає у виразі або, як мимовільне вираження внутрішніх відносин особистості, і тоді вона є позахудожньою експресивною формою, або інтонація входить до складу виразу з розрахунком на його побудову, тоді вона має художнє значення та бере участь у створенні художнього образу» [28].

З цього випливає, що з передачі художнього змісту усі дії диригента повинні бути свідомо побудованими повідомленнями та мати у своєму складі знаки, що відображають та передають емоційний художньо-образний зміст музичного твору, що виконується. Елементи невербальної експресивної поведінки мають свідомо вибиратися з арсеналу засобів, яким володіє диригент так, як це застосовується у психотехніці актора. Спонтанність, несвідомість та мимовільність диригентських рухів є його негативними якостями, на що звертає увагу Н. Малько: «диригент повинен завжди точно знати, чого він чекає від того чи іншого жесту, від будь-якого руху рукою, головою, тілом, від будь-якого найменшого прояву диригування» [111]. Таким чином, диригентська дія стає художньою, повідомленням, якщо до його складу свідомо включаються знаки, що передають художньо-образний зміст та емоційний стан диригента-виконавця.

У дослідженні доктора психологічних наук, професора Є. Петрової показано наявність у невербальній поведінці трьох взаємопов'язаних систем семантик – ситуативної, системи загальноприйнятих значень та індивідуальної, тобто потрійного невербального коду, що «дає можливість тонкої маніпуляції значеннями, завдяки чому стає можливим балет та пантоміма» [137].

На наш погляд, виявлені Є. Петровою у невербальній поведінці семантичної системи актуальні і до комунікативних диригентських засобів. Саме такий механізм взаємодії, в якому присутні свідомі та несвідомі способи вираження психологічних станів, дає можливість передачі інформації не тільки в балеті та пантомімі, а й у диригуванні. До свідомого коду відноситься тактування, як відображення об'єктивної інформації, закладеної композитором у тексті музичного твору – розміру, метра, форми, темпу, динаміки, фразування.

Свідомим має бути і відображення у процесі диригування внутрішнього музичного художнього образу, наявність якого дозволяє здійснювати «підстроювання» диригентських рухів під конкретний музичний зміст і перетворювати їх тим самим з несвідомих рухів у свідомі (вольові) знакові дії, що впливають на виконавський звуковий результат. (Нагадаємо, що про механізм «підстроювання» несвідомої мови тіла під конкретну мову в процесі спілкування як усвідомлену спробу вибудувати на рівні корпусу, обличчя, рук знаки, що підтверджують істинність промови, за Є. Зарецькою). Безумовно, цей ж механізм діє і в диригуванні як спосіб відображення зовнішньої виконавської поведінки внутрішнього психологічного стану диригента при його прагненні до самовираження та переживання змісту музичного твору.

До несвідомого коду відноситься відображення психофізіологічних особливостей диригента (статі, зростання, статури, віку, темпераменту), тобто, об'єктивна інформація про даного виконавця. Проявом несвідомого коду є і міміка диригента, коли вона висловлює не зміст музики, а його

спонтанне ставлення до процесу виконання, вказуючи на ступінь відповідності чи невідповідності реального звучання ідеальному уявленню диригента, та інформуючи виконавців, чи досягнуто бажаного результату. Також несвідомо індивідуальність диригента проявляється в особливостях його диригентської сітки, її малюнок.

Таким чином, засобом управління музичним колективом у процесі виконання музичного твору – диригентською технікою – є поліфункціональна художньо-невербальна інформаційно-комунікативна система, в якій одночасно присутні свідомі та несвідомі коди, штучні (тактування) та природні (невербальна поведінка) знаки. Тільки цим можна пояснити можливість одночасної реалізації двох головних завдань диригентської діяльності – управління музичним колективом та виконання музичного твору.

У зв'язку з цим диригентська техніка як спосіб управління колективним музичним виконанням не повинна бути обмежена лише поняттями «мануальна техніка» та «диригентський жест». У створенні артистом ролі вирішальним чинником, на думку С. Ейзенштейна, є «взаємозв'язок жесту та інтонації, що породжуються єдиною емоцією» [185 с. 190] – єдність емоційного стану та адекватних засобів його зовнішнього вираження. Подібну єдність С. Ейзенштейн називає «внутрішньою технікою актора», яка «дійсно досягає результату, тобто захоплює глядача», по суті є художньою технікою драматичного мистецтва [Там само].

Дане дослідження показує, що такі ж можливості має цілісна невербальна поведінка диригента у процесі виконання музичного твору (у зв'язку з цим назвемо його цілісною виконавською поведінкою диригента), яка може:

– передавати всю повноту диригентської інформації за допомогою виразних рухів та смислових дій, змістом яких є відображення інтонаційного змісту музичного твору;

- виражати внутрішній емоційно-психічний стан диригента, його ставлення до змісту музичного образу та якості актуального звучання;
- відображати особливості інтерпретаційної моделі та особистісні (фізичні та психічні) особливості даного диригента-виконавця;
- вплинути на емоційну сферу виконавців та слухачів.

Підтвердженням цієї ідеї може бути наступне висловлювання А. Анісімова: «зовнішні фізичні дії диригента можна порівняти з поведінкою актора на сцені» [5].

М. Каган зазначає, що «твір мистецтва є завжди і духовним способом – модель життя, – і матеріальна конструкція – звукова, пластична, колірна, словесна форма», яка «сама грає двояку роль: З одного боку, вона дає художньому образу матеріальне втілення, поза яким не може існувати; з іншого – виступає як особлива, художньо-образна система знаків, як специфічна художня «мова» (музична, хореографічна, архітектурна, кінематографічна тощо), покликана донести до свідомості людей художню інформацію» [73].

Диригентська техніка багатьма авторами також визначається як «мова» [11], тобто як форма передачі змісту – духовної естетичної інформації – укладеної в музичний художній текст. Але, як вважає Г. Гегель, «у мистецтві духовний зміст не можна відокремити від способу вираження» [39]. Це означає, що художня форма не може існувати окремо від художнього змісту, що «художньо-виразний засіб перетворюється на форму, лише висловлюючи конкретний зміст, у чому, до речі, і полягає вимога змістовності форми та неможливість її автономного від змісту існування» [56].

Ю. Борев, А. Зісь, А. Єремєєв одностайні в тому, що при всіх відмінностях, що існують між видами мистецтва, у них є і спільні риси, зокрема у всіх мистецтвах існує художня техніка; що мовний пласт художньої форми необхідний для того, щоб забезпечувати можливість передачі мистецької інформації. Звідси випливає, як і диригентська техніка як форма передачі художнього змісту має бути суто художньою технікою, що

у диригентських виконавських засобах не повинно бути поділу на технічну та художню сторони, оскільки не можна передати художній зміст не мистецькими засобами.

Художньою технікою диригування пропонується вважати цілісну виконавську поведінку диригента, що включає в себе поряд з мануальною технікою інші невербальні засоби первинної комунікативної системи – міміку, погляди, пози, що мають здатність передачі диригентської інформації та безпосереднього впливу на психіку виконавців та, побічно, слухачів/глядачів. Це положення засноване на розумінні того, що ступінь повноти передачі художньої інформації залежить від способу поведінки диригента-виконавця як форми передачі його виконавських намірів.

Крім цілісної виконавської поведінки диригента як сукупності художньо-невербальних рухових засобів, найважливішим комунікативним засобом, як зазначалося у третьому параграфі першого розділу, є інтонація. Розглянемо, як це поняття переломлюється в диригентському виконавстві.

Сутність музичного виконавства визначається Б. Асаф'євим у наступному висловлюванні: «В інтонаційному мистецтві, як музика, виконавство і є провідником композиторства серед слухачів: воно – мистецтво інтонування» [9], тому визначення способу передачі диригентом інтонаційного сенсу у процесі виконання музичного твору – інтонування музики диригентськими засобами, є актуальною проблемою диригентського виконавства.

Під диригентським інтонуванням Б. Асаф'єв розуміє відображення в виконанні протяжності, розспівності, вокальності музики: «Чародійка» звучить у диригента тільки тоді, коли він так проінтонував партитуру у собі, що у виконанні «співає рукою», тобто, музика у всіх своїх інструментальних нюансах є в його свідомості, розспівається в ньому, і тоді розспівування передається оркестру, живе, дихає кожну мить!». Сутністю ж інтонування, на думку Б. Асаф'єва, є «та чи інша кількість витраченої енергії», яка і «стає якісним заходом (відчуттям) інтенсивності звучання». Більше того,

Б. Асаф'єв наголошував, що «якщо не виховати у собі досконалості «вокального», тобто «вагомого», відчуття напруженості інтервалів та їх взаємозв'язку, їх пружності, їх опору не можна зрозуміти, що таке інтонація у музиці» [9].

Про необхідність передачі інтонації диригентським жестом пишуть М. Канерштейн, С. Козачков, І. Мусін. Так І. Мусін стверджує, що емоційний зміст музики може бути виражено відповідною «інтонацією» жесту [121]. М. Канерштейн, вважаючи неприпустимим оволодіння диригентською технікою поза зв'язку з музикою, пропонує вивчати диригентські схеми, «прагнучи до «відчуття» музики в руці, до того щоб рука «інтонувала» [76]. Під інтонуванням М. Канерштейн розуміє виразне, осмислене відображення звучання в руках диригента і включає в це поняття забарвлення жесту, його силу, темп, контрастність, акцентування тощо.

Важливим видається думка С. Козачкова, згідно з яким кожен жест диригента «має нескінченна безліч інтонаційно-сміслових та емоційних відтінків» [90].

З'ясуємо, яким чином виразні рухи диригента можуть набувати ту чи іншу інтонаційну смислову.

Методологічною основою розуміння сутності інтонування у процесі диригування може бути позиція Л. Мазеля, який вважає, що «жест – це ніби інтонація, реалізована рухом» [108]. Цю позицію поділяють З. Савкова («інтонація – це жест, жест – це інтонація») [153] та Ю. Борєв, який заявляє, що «існує два види інтонування: звернене до зору (жест та міміка) та до слуху (передача мелодії та мови)», при цьому «жест і міміка завжди мають інтонаційну відповідність [25]. Невипадково тому, зауважує Л. Мазель, інтонація часто асоціюється з жестом – «широким та плавним, коротким і імпульсивним, спокійним і збудженим, розгонистим, рвучким тощо» [108].

Такої думки дотримується С. Ейзенштейн, ідеї якого ми вважаємо важливими для розуміння сутності виконавських художніх засобів, у тому числі диригентських. Він вважає, що «легко ...жестом зобразити інтонацію,

як і рух музики, основу якої складають голосова інтонація, жест і рух людини» [195].

Оскільки, відповідно до теорії Б. Асаф'єва, в основі музичної інтонації лежать виразні рухи людини («зазнаючи впливу німої інтонації пластики і рухів людини, включаючи «мову» руки, процес інтонування стає «музичною мовою», «музичною інтонацією»), можливий, отже, і зворотний процес – передача інтонаційного сенсу виразними рухами. Для цього необхідно, щоб диригент активно переживав емоційний сенс цього музичного твору, і тоді його виразні рухи, все його тіло стає відображенням емоцій – «зброєю спілкування» [9]. В даному випадку – художньо-невербального спілкування.

Той самий механізм (тільки щодо мовної діяльності), описує М. Жинкін: «емоційні пристосування внутрішнього середовища організму виникають раніше, ніж починається репліка ... все це тягне, захоплює за собою мовний потік та накладає на нього свій особливий інтонаційний відбиток» [62].

У виразній промові її емоційний та смисловий зміст передається (крім слів) через сам характер вимови, отже, і в диригуванні як художньо-невербальному мовленні необхідно інтонувати всі засоби музичної виразності – висоту тону, динаміку, ритм і темп, тембральне забарвлення звуку, штрихи, паузи, фермати тощо – що передають характер музичного образу. Досягти інтонаційної виразності диригування неможливо і без відображення смислових логічних зв'язків між звуками, тактами, побудовами, без відображення їхньої цілісності та завершеності при відчутті безперервності розвитку музичної тканини. Оскільки інтонація це і відображення логіки висловлювання («ми пам'ятаємо мелодійні малюнки запитальних, спонукальних та інших пропозицій, чуємо мелодійне виділення логічних центрів фраз, інтонування розділових знаків тощо» [153]), отже, управління музичним фразуванням як логікою розвитку музичної мови також є інтонаційним процесом.

Цілком очевидно, що неможливо однаковими жестами передати різний емоційний зміст. Звідси можна зробити висновок, що кожен диригентський жест з необхідністю має бути посилений інтонаційно. На наш погляд, для музичного виконавства, і диригентського в тому числі, принципове значення мають розроблені В. Медушевським поняття «інтонація персонажа» та «інтонація ліричного героя» музичного твору. Сенсом персонажної інтонації є відтворення зовнішніх рис людиною: віку, статі, темпераменту, життєвого тону та особистого темпу, характеру, манери рухатися, національних особливостей, тобто всіх біологічних та соціальних особливостей особистості, які знаходять відображення у музиці. При цьому музична інтонація сприймається як жива, що належить конкретній людині. Крім того, у «багатошаровій партитурі емоційних смислів, що несе інтонація» [115, с. 38], можливо інтонаційне відображення реакції персонажа на ситуацію та його дії у цій ситуації – фізичні чи символічні.

Інтонація ж ліричного героя – це ядро духовної цілісності образу, яка зберігається при мінливих ситуаціях його життя у внутрішньому світі твору. Її суть – емоційний розвиток образу. Інтонаційно мислити, за В. Медушевським, означає ідентифікувати себе з ліричним героєм музичного твору, «відчувати його душу, дивитися світ його очима» [Там само].

Таким чином, інтонування у диригентському виконавстві – це невербальний спосіб передачі художнього сенсу музичного твору, що поєднує в собі органічний взаємозв'язок активного емоційного переживання диригентом змісту музичного твору, ідентифікації себе з ліричним героєм чи персонажем даного твору, і далі рухові реакції виконавця на ці переживання, які знаходять свій відбиток у жестикуляції, а й у інших виразних рухах – поглядах, міміці, позах – цілісній виконавській поведінці диригента.

Музично-теоретичний аналіз показав, що інтонування музичного сенсу можливо представлено з різним ступенем виразності у виконавській поведінці диригента.

Так, у диригентській манері Є. Світланова тілесне інтонування більше виражено в епізодах першої та четвертої частин зі стриманими темпами, і в другій повільній частині, яку він від початку до кінця диригує без палички, що, мабуть, сприяє більш точній передачі звукових уявлень диригента та передачі художнього змісту. У диригентській техніці Г. Рождественського прикладом інтонування може служити показ теми побічної партії першої частини, що похитуються. рухами кисті. Іноді диригент перехоплює паличку в ліву руку, звільняючи цим праву інтонаційного сенсу.

У виконавській поведінці Караяна і, особливо, Л. Бернштейна неможливо виділити моменти, де б музичний сенс не інтонувався руками, виразною мімікою, позами, рухами всього тіла. Тілесне інтонування – основа їхнього виконавського стилю, незалежно від того, яка ступінь напруги та темп музики. Тактування як такого практично немає, воно замінено виразними рухами, відбивають інтонаційний розвиток музики. Ауфтаки завжди відображають емоційний характер наступного за ними вступу та виконуються по ходу музичного висловлювання, надаючи цим безперервність процесу виконання.

У виконавській поведінці цих диригентів ясно можна побачити прояв роботи поліфонічного музичного мислення, що наочно відображається в їх рухах – інтонується вся фактура навіть тоді, коли в партіях проходить різний матеріал. Так, наприклад, при диригуванні 218–223 тт. першої частини Четвертої симфонії П. Чайковського в рухах Л. Бернштейна можна одночасно побачити інтонування теми головної партії у дерев'яних духових, репліки у віолончелі / фаготу та мотиви у партії скрипок, причому у різному ритмі.

Таким чином, способом вираження як об'єктивних музичних даних, укладених у нотному записі, так і живого безпосереднього відношення диригента-виконавця до змісту музичного твору є інтонування. Передача музичного інтонаційного змісту здійснюється за допомогою комплексу виразних рухів – цілісної виконавської поведінки диригента, що у цьому

дослідженні трактується як художня техніка диригування. В основі диригентської майстерності та інтонування лежить творчий процес.

Термін «творчість» позначає й діяльність особистості, і створені нею цінності, які з фактів її персональної долі стають фактами культури. Творчість як культурно-історичне явище має психофізіологічний та психологічний аспект: особистісний і процесуальний [87, с. 80].

Особистість має здібності, мотиви, знання й уміння, завдяки яким вона може створити новий, оригінальний і унікальний продукт. Дуже велике значення в розкритті й розширенні творчих можливостей особистості мають її уява, інтуїція, неусвідомлювані компоненти розумової активності, а також потреба в самоактуалізації [Там само].

Творчість як процес спочатку розглядали як самоспостереження діячів мистецтва та науки. Так, вивчаючи специфіку психічної та психофізіологічної регуляції процесу творчості, К. Станіславський уважав надсвідомість вищою концентрацією духовних сил особистості в ході породження продукту творчості [166].

Головна характеристика творчості – створення нового. Серед сучасних позицій науковців стосовно природи творчості виділяють два підходи. У межах першого з них творчість розглядають як діяльність, спрямовану на створення нових суспільно значущих цінностей; основну увагу приділяють критеріям об'єктивної новизни й оригінальності продуктів творчої діяльності. Другий підхід пов'язує творчість із самореалізацією людини, з розвитком мотивації її творчої діяльності. Критерій творчості в такому розумінні, її цінність – особистість самої людини, а не тільки продукти творчої діяльності [37, с. 49].

Отже, творчу діяльність можна охарактеризувати за допомогою таких параметрів: суб'єкта творчості; продукту творчості; умов, у яких проходить творчий процес. Безперечно, що центр творчості, його основа – сама особистість, суб'єкт, без якого неможлива творча діяльність. Слід звернути увагу, що матеріальним субстратом особистості є центральна нервова

система, яка забезпечує психофізіологічні функції, що безпосередньо характеризують особистість визначаючи її тип вищої нервової діяльності.

У загальній структурі творчої діяльності як системи можна виділити кілька основних підсистем:

- процес творчої діяльності;
- продукт творчої діяльності;
- особистість творця;
- середовище;
- умови, у яких відбувається творчість.

У свою чергу, у кожній із названих підсистем можна також виокремити їх складові. Наприклад, процес діяльності має такі складники: постановка задачі, формування задуму, його реалізація. Особистість творця характеризується здібностями, особливостями розуму, темпераментом, віком, характером тощо. Середовище й умови являють собою фізичне оточення, колектив, стимулятори та бар'єри у творчій діяльності й ін. [37].

Творчість – це суспільний, надіндивідуальний феномен, бо конкретні творчі акти завжди являють собою досягнення індивідів [172]. З'ясовано, що основа творчої діяльності диригента ґрунтується на особистісному підході до опрацювання музичного твору та психофізіологічних складових елементів, які складають підґрунтя для взаєморозуміння між учасниками хорового колективу та диригентом, та створенням інтонування музичного твору. Саме інтонування твору є додатковим аспектом взаємодії між диригентом та виконавцями, що дає можливість більш тонко передавати музичні образи, які утворилися в уяві диригента. Інтонування також посилює емоційну складову музичного твору, як витвору мистецтва, що носить не матеріальну характеристику. Інтонування є ще одним аспектом управління рухами диригента, які мають ключове значення для взаємодії з музикантами–виконавцями та носять додаткове інформаційне навантаження для взаємодії зі слухачами.

Доведено, що рухові механізми управління колективом відходять на другий план, проте в основу і управління сучасним музичним колективом покладено психологічний підхід шляхом запровадження психофізіологічних чинників в контекст управління хоровим колективом.

Зазначено, що діяльність диригента це сплав творчого процесу, психологічної взаємодії в трикутнику виконавець, слухач та диригент, під час такої взаємодії диригент користується інформаційними каналами, щоб передавати та сприймати інформацію, яку синтезовано під час створення внутрішньої моделі музичного твору та порівняння її з реальним звучання і фактичним сприйняттям твору слухачами. Діяльність диригента пов'язана зі здатністю перекласти музичний ряд у психомоторну та психоемоційну площину звучання музики та надати їй окрас інтонування, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання і взаємодії диригента зі слухачами та виконавцями.

Таким чином, віддзеркалення внутрішньої моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону (інтонування) твору є основою диригентської діяльності. Під час розкриття драматургії музичного твору диригент шукає шляхи його реалізації через мануальну техніку. Відтворення художнього образу музичного твору відбувається на психологічному рівні, який реалізується через емоції та психофізіологічні особливості диригента, які екстраполюються на учасників музичного колективу як симбіоз партитури-проекції та емоційний тонус-реалізації під час виконавських дій з урахуванням інтонування. Найскладніше завдання діяльності диригента – це порівняння реального музичного образу з його інтуїтивним планом (прообразом) та майстерність відтворення художнього змісту музики через усвідомлення нотних знаків партитури під час розбудови цілісної драматургії твору.

Відображення рухової моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону твору, та інтонування є основою диригентської діяльності. Презентуючи драматургію музичного твору

диригент спирається на мануальну техніку, яка базується на психомоториці, психофізіології та фізіології м'язової системи. Створення художнього образу музичного твору базується на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, які шляхом переносу накладаються на учасників музично колективу та слухачі. Найскладніше завдання діяльності диригента – це рухове проектування музичного образу та його віддзеркалення в диригентських рухах, що управляють звучанням музичного твору підкреслюючи виконавську майстерність диригента його стиль управління виконавцями та слухачами.

Таким чином, психомоторика як похідна психофізіологічної, психічної та рухової діяльності м'язової системи, є провідним фактором в управлінні та формуванні невербальної системи спілкування між музикантами-виконавцями та слухачами, створюючи тим самим струнку систему взаємодії при відтворенні образу музичного твору, який було змодельовано диригентом під час опрацювання музичного твору. Слід відмітити, що невербальне спілкування в системі музичного мистецтва набуває колективних ознак, коли слухачі, виконавці і диригент реагують синхронно та однаково на жести, міміку тим самим створюючи єдину емоційну атмосферу при прослуховуванні та відтворенні музичного твору через партитуру музичного тексту, яку біло опрацьовано диригентом під час попереднього розгляду музичного твору. Рівень невербальної системи спілкування підкреслює майстерність диригента, як управлінця та митця, що реалізує власну програму звучання музичного твору з використанням авторського музичного тексту (написаного композитором).

Висновки до другого розділу

З'ясовано, що діяльність диригента як прояв праці та комунікації з творчими колективами базується на психофізіологічних функціях, які включають обробку інформації двома сигнальними системами: I та II, які

сприймають складну інформацію у вигляді звуків, символів (нотні тексти), диригентських рухів та емоцій, які супроводжують виконання музичного твору. Саме поєднання диригентських рухів та емоцій диригента є основною особливістю психофізіологічної діяльності диригента.

З'ясовано, що творча діяльність диригента, як прояв психофізіологічних та психічних процесів базується на особистісному підході до опрацювання музичного твору, які складають підґрунтя для взаєморозуміння між учасниками колективу та диригентом. Доведено, що диригент здатний перекласти музичний ряд у психомоторну та психоемоційну площину звучання музики, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання, викликати певні емоції у виконавців та слухачів музичного твору, але при цьому зародження цих емоцій відбувається в особистості диригента. Психофізіологічні аспекти діяльності диригента це екстраполяція власних емоцій виконавцям та слухачам. Таким чином, творча діяльність диригента, з точки зору психофізіологічних аспектів, це створення емоційного тону музичного твору та передача його виконавцям і слухачам, що дає змогу створювати певні музичні образи, які викликають глибокі відчуття, що зберігаються певний час після концерту та прослуховування музичних творів.

Вивчення психофізіологічних основ художньо-невербальних засобів виявило, що в основі виконавської поведінки диригента лежать емоційно-вольові фактори, сила та енергія яких впливають на його мислення та діяльність. Для диригування фундаментальне значення має принцип «випереджальної аферентації» як властивість мислення прогнозувати художній результат, а також здатність виразних рухів виступати в акті міжособистісного спілкування функції емоційного оповіщення. Ці властивості мислення та виразних рухів лежать в основі ауфтакту як головного смислового інформаційно-комунікативного впливу диригента.

Основні наукові результати опубліковані в працях [185,186].

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО–НЕВЕРБАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА

3.1. Художньо-невербальні форми диригентського виконавства

Комунікативна сутність диригування була відзначена вже у ХІХ столітті: про диригента, як про посередника між композитором та публікою, за Г. Берліозом [18, с. 62]. Б. Вальтер також зробив внесок у розуміння комунікативної сутності диригентського виконавства, зазначивши, що «виконавський процес включає два контрастні за своєю сутністю дії: перша з них – розуміння, друга – передача» [30, с. 82].

Процес диригування, безумовно, відповідає розглянутій у другому параграфі структурі комунікації, оскільки включає два учасника – диригента та музичний колектив, предметом діяльності яких є взаємодія та психологічний вплив один на одного; метою – отримання потрібного результату – втілення змісту музичного твору та надання художньо-емоційного впливу на публіку.

Погоджуючись з психологом та психолінгвістом А. Леонтьєвим у цьому, що «діяльність педагога, лектора специфічна з мотиву, який не може бути реалізований жодними іншими засобами, крім спілкування» [100], включимо до цього списку і диригента-виконавця, діяльність якого має наступні комунікативні функції: соціальна, з допомогою якої здійснюється педагогічна та виховна робота диригента з учасниками музичного колективу, взаємодія та взаємовплив диригента та музикантів один на одного на репетиціях та концертної діяльності, їх спільний вплив на публіку через розкриття музичного сенсу у процесі виконання музичного твору; інформаційної, що сприяє виразу та передачі інтелектуального та емоційно-образного змісту виконуваного музичного твору; експресивної, що відображає емоції, які відбиваються диригентом та музикантами у процесі

виконавської діяльності, їхнє ставлення до виконуваного твору, один до одного, комунікативної ситуації та спільної діяльності в цілому; регулятивний, яка, як показує історія, є однією з основних процесу диригування – з її допомогою координується спільний музичний виконавський процес; інтерпретаційної, значення якої у взаємодії диригента та керованого ним колективу проявляється, по-перше, в адекватному тлумаченні (інтерпретуванні) музикантами сенсу диригентських дій, що відображають не лише особливості розуміння диригентом змісту музичного твору, а й психологічні та фізіологічні особливості його особистості; по-друге, в розумінні дій та переживань партнерів щодо спільного виконавського процесу; оцінною, управлінською основою контролю та корекції акустичного звучання з боку диригента. Однак важливіше те, що процес комунікації у диригуванні здійснюється за допомогою управління – одного з головних комунікативних дій.

Саме слово «диригування» утворено від французького дієслова *diriger*, що має у перекладі кілька значень: спрямовувати, керувати, регулювати. Дієслово ж це, у свою чергу, походить від латинської дієслівної форми «*dirigo*», що означає «направляти». Звідси і похідні слова слід розуміти відповідно: «диригування» – як керування, керівництво; диригент – як керівник, ватажок. Таке значення має поняття «диригування» в енциклопедіях [55], підручниках та посібниках (Л. Андрієва, М. Аносов, М. Багриновський, Ю. Борисов; Г. Дехант, С. Козачков, Е. Кан, М. Канерштейн, М. Малько, І. Мусін, К. Ольхов, П. Чесноков), монографіях (К. Іванов, О. Поляков). Так, у монографії українського теоретика диригування О. Полякова, дізнаємося: «Віддаючи належне мистецтву диригування, необхідно приділяти увагу та науці диригування, яка покликана пояснити диригування насамперед як управління» [140]. У зв'язку з тим, що в вказаних джерелах зміст терміна «управління» не розкривається, розглянемо це поняття з погляду теорії управління.

Професор В. Кноррінг визначає управління як «безперервний процес впливу на об'єкт управління (особистість, колектив, технологічний процес, підприємство, держава) з метою досягнення оптимальних результатів при найменших витратах часу та ресурсів» [84]. Власне управління пов'язане з реалізацією цілей, що змінюються на основі регулювання. Основними етапами процесу управління є: збір та обробка інформації, її аналіз; планування (моделювання) діяльності; організація самої діяльності; контроль – збір та обробка інформації про перебіг діяльності та ступінь реалізації поставленої мети.

Професор К. Ольхов, який вніс великий внесок у розуміння сутності диригування, і вважає диригента керівником всього комунікативного ланцюга, що пов'язує творця і слухача та виділяє в процесі диригування чотири стадії [132]:

– моделювання, яке полягає в тому, що ознайомившись із партитурою, диригент створює уявлення про виконувану музику (про це ж пише Г. Єржемський: «не можна створити музику в оркестрі, не створивши її попередньо у собі» [57]). Модель, створювана диригентом, включає все різноманіття майбутнього звучання – розуміння форми і змісту, динамічного розвитку твору, тембрального забарвлення звуку, прийомів артикуляції, а також особливості диригентської техніки, спрямованої для досягнення цього звучання;

– інформування – диригент інформує виконавців про те, як він уявляє собі ідеальне звучання;

– контролювання – диригент сприймає реальне звучання, зіставляє його зі своєю ідеальною моделлю та здійснює слуховий контроль над виконанням;

– коригування – якщо реальне звучання розходиться з його поданнями, диригент повідомляє виконавцям додаткову інформацію з метою наближення реального звучання до ідеальної моделі. Будь-яке звучання, що відхиляється від заданого, стає предметом коректури.

Цілком очевидно, що ці стадії диригування, виявлені К. Вільховим, відповідають зазначеним вище етапам процесу управління. Теоретично соціальної комунікації [163] управлінням називається така комунікативна дія, коли комунікант розглядає реципієнта як досягнення своїх цілей, тобто як об'єкт управління. У цьому випадку між комунікантом та реципієнтом встановлюються суб'єкт-об'єктні відносини, які в конкретній комунікативній ситуації здійснюються у вигляді монологу – формі мови, розрахованої на її пасивне сприйняття одним із співрозмовників. Присутність «іншого» у монолозі проявляється через слухання та мовчання як виду комунікації.

Іншою формою комунікативної взаємодії є діалог – різновид спілкування, у процесі якого відбувається взаємний обмін інформацією при зоровому та слуховому сприйнятті співрозмовника (за М. Бахтіним, «жити – означає брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо. У цьому діалозі людина бере участь очима, губами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками») [14].

Діалогічному мовленню властиві ситуативність – залежність від мовної ситуації, та контекстуальність – обумовленість попередніми висловлюваннями. Підготовка до висловлювання у діалозі відбувається одночасно зі сприйняттям чужої мови. Діалог може бути не тільки вербальним, а й невербальним, якщо цього вимагає ситуація спілкування. У процесі діалогу учасники ставляться один до одного як до рівноправних суб'єктам, які мають рівноцінної інформацією. Діалогічні суб'єкт-суб'єктні відносини сприяють досягненню соціально-психологічної спільності у процесі спільної діяльності. Особистісні особливості керівника проявляються у стилі управління – цілісної, стійкої системи способів, методів та прийомів взаємодії з колективом, властивим керівнику. Існують різні стилі управління [71], зокрема диктаторський (авторитарний), за якого лідер діє владно, директивно, жорстко розподіляючи ролі між членами групи та зосереджуючи основні функції управління у своїх руках; демократичний, коли лідер прагне керувати групою спільно з підлеглими, даючи їм достатню свободу дій;

ліберальний (анархічний), при якому формальний лідер усувається від активного керівництва, дозволяючи членам групи самим вирішувати проблеми. Не встановивши ідеального всім випадків стилю, дослідники дійшли висновку, що умовою ефективного управління є залучення працівників до ухвалення рішень, тобто демократичний стиль управління.

У літературі з диригування найчастіше зустрічаються відгуки про двох типах диригентів, які є діаметрально протилежними за стилем управління – «диктатор» та «демократ». До диригентів диктаторського типу Н. Лебрехт, Б. Вальтер, Б. Хайкін відносять Р. Бюлова, Р. Малера, Р. Караяна, А. Тосканіні, С. Кусевицького, О. Клемперера. Як «демократа» характеризують насамперед А. Нікіша, який, за відгуками сучасників, часто передавав ініціативу хору / оркестру, що стимулювало розкриття творчого потенціалу музикантів і дозволяло досягти небувалих висот виконання, незмінно говорив музикантам про своє захоплення їх звуком та інтерпретацією.

Б. Хайкін відзначав надзвичайну м'якість і делікатність А. Мелік-Пашаєва у спілкуванні з артистами. Диригентам-«диктаторам» властивий монологічний стиль висловлювання «керівник „розмовляє” з музикантами за допомогою наказів, які не підлягають обговоренню» [59]. Йому притаманне придушення ініціативи, не збігається з його власними уявленнями про зміст музики та характер її виконання, вимоги беззастережного підпорядкування. Часто він стає заручником власної авторитарної поведінки, оскільки виконання своїх намірів змушений добиватися силою.

Зазначимо, що особливості типу особистості диригента-диктатора позначаються не на результаті, який може сприйматися слухачами та глядачами як вражаючий, а на психічному стані виконавців (дуже далекому від творчого) внаслідок ігнорування чи придушення диригентом устремлень музикантів, їх виконавської ініціативи.

Диригент – «демократ», навпаки, прагне спонукати музикантів до спільному творчому співробітництву, до діалогу, викликати в них ті самі

художні прагнення, які виникли в нього, активно застосовуючи для цього загальнозрозуміла мова міміки та жестів, що відображають його наміри та почуття. Внаслідок цього звучання збагачується позитивним ставленням музикантів до диригента та вільним проявом ними емоцій. Сильна сторона демократичного стилю управління полягає у здатності до самовираження, як з боку диригента, і з боку виконавців.

А. Готсдінер, доктор психологічних наук, пише про три психологічні типи диригентів – «диктаторах», «лібералах» та «демократах», аналізує результати їх діяльності і приходять до наступних висновків: диригенти автократичного (диктаторського) типу переоцінюють свою роль підготовка програми [44]. Оцінка професійних якостей колективу у них занижена. Недостатня самокритичність призводить до того, що проблеми в ансамблі та лад вони відносять на рахунок колективу. Як правило, диригенти цього типу не відрізняються гнучкістю в акомпанементі. Часто вони головні диригентами, однак, незважаючи на ідеальну дисципліну та високий рівень кваліфікації, творча віддача оркестру частіше нижча за їхні можливості, а виконання відрізняється скутістю та академічним холодком.

У диригентів-лібералів відмінні відносини з окремими музикантами, вони прості та доступні у спілкуванні, проте творчі результати нестійкі. Диригент-ліберал зазвичай переоцінює можливості музикантів, сподівається на творчий підйом на концерті. Оркестр грає, як правило, нижче своїх можливостей.

Найбільших творчих результатів, на думку А. Готсдинера, домагаються диригенти демократичного типу, які є високою вимогливістю до себе та повагою до колективу створюють найкращі психологічні умови для продуктивної творчої роботи на репетиції та найвищих стійких художньо-артистичних результатів на концерті. У акомпанементі вони гідні учасники ансамблю, що дозволяють солістам виявити свої найкращі якості [44].

Розуміння диригування як інформаційного комунікативного процесу може сприяти визначення управління, дане М. Вінером – видатним

американським ученим-математиком, доктором філософії та магістром мистецтв, засновником кібернетики. М. Вінер розглядав взаємодії системи з середовищем та систем між собою виключно як інформаційні. Управління – на думку М. Вінера, – це переклад якої-небудь системи в один із можливих для неї станів у результаті отримання інформації. Для М. Вінера техніка управління та комунікація невіддільні один від одного. Вони концентруються навколо фундаментального поняття «повідомлення», «при цьому не суттєво, чи передається повідомлення за допомогою електричних, механічних чи нервових систем» [32].

Важливість цієї ідеї для розуміння сутності диригування полягає в тому, що управління та комунікація трактуються М. Вінером як взаємозумовлені, взаємозалежні явища, більше, по суті як одне явище, змістом якого є передача повідомлення [Там само].

У диригуванні під повідомленням слід розуміти всю інформацію, яку диригент передає виконавцям як за допомогою умовних символів, так і допомогою своєї виразної поведінки, що утворюють, у сукупності, цілісний інформаційний комплекс, який у цьому дослідженні трактується як художньо-невербальний диригентський текст.

Особливість процесу управління у диригуванні – зміна звучання у бік потрібного диригенту якості – обумовлена тим, що дії диригента випереджають реальне звучання на достатній час, необхідний виконавцям для того, щоб побачити, зрозуміти (інтерпретувати) та відреагувати на диригентське сполучення. Диригентський жест висловлює не те, що звучить у даний момент, а те, що має з'явитися у реальному звучанні після декодування виконавцями сенсу диригентської дії. Така техніка диригування, при якій жест диригента став випереджати музику на одну частку, була, свідченням Н. Лебрехта, розроблена А. Нікішем. Г. Єржемський називає це явище одним з парадоксів диригування: диригент, «діючи в теперішньому, роблячи висновки з минулого, одночасно постійно перебуває як би у

майбутньому. Цей парадокс пронизує всю його діяльність, будучи основним принципом диригентського виконавства» [57].

На цей феномен звернули увагу також К. Ольхов та О. Поляков. Так, на думку К. Ольхова, «диригент передає якесь повідомлення виконавцям (прямий зв'язок), а виконавці, створюючи звучання, передають тим самим повідомлення диригенту (зворотній зв'язок). ...Розмежувати їх можна чисто аналітично. Насправді ж диригент синхронно передає та отримує інформацію. Причому інформація, що передається диригентом, спрямована вперед у часі, вона відноситься до майбутнього звучання, а інформація, що отримується від виконавців, відноситься до теперішнього або минулого» [132].

Про цей вид взаємодії пише О. Поляков, доповнюючи його наступними міркуваннями: «Якщо прямий зв'язок здійснюється одночасно зі зворотною (що властиво концертному диригуванню), виникає унікальний «одночасний діалог» диригента та виконавців, який не має ...аналогії в інших видах діяльності» [140].

У наступному описі процесу диригування Г. Єржемським також можна побачити відображення цього явища: «Спочатку диригент звертається до музикантам із проханням (вимогою, пропозицією) зіграти це місце м'якше, голосніше, гостріше, повітряніше, співуче, зробити акцент, слухати партнера. ... Потім він вислуховує відповідь, яка або схвалює, або відкидає, уточнює тощо, в результаті такої системи спілкування виникає як би зміна «ролей» того, хто говорить і слухає» [58].

Таким чином, вся комунікативна виконавська діяльність диригента постійно орієнтована на отримання «відповіді» на своє «звернення» до оркестру чи хору.

Розуміння сутності процесів управління у диригуванні та характеру взаємодії між диригентом та музичним колективом можуть сприяти нелінійні моделі комунікації – циклічна, транзактна (від лат. *transactio* – угода) та спіралеподібна.

Циклічна модель американських дослідників комунікації У. Шрамма та Ч. Осгуда представляє комунікацію у вигляді інтерактивного та інтерпретаційного кругового процесу, під час якого кожен із учасників перебуває у стані передачі та прийому повідомлень і в рівній мірі виконує ролі кодувальника, дешифратора та інтерпретатора, що дозволяє їм коригувати свої дії та цілі відповідно до отриманої інформації: Транзактна модель виділяє в рамках комунікації три взаємозумовлених процесів – формування повідомлень, обмін ними та їх інтерпретацію, підкреслює взаємозалежність цих процесів.

Відповідно до спіралеподібної моделі президента Національної комунікативної асоціації США Ф. Денса, процес комунікації весь час просувається вперед не по колу, а по спіралі, та інформація, яка приймається в даний момент, впливатиме на структуру та зміст подальших дій. На відміну від більшості моделей, що дають «заморожену» картину комунікації, Ф. Денс підкреслює динамічну природу цього процесу, що містить елементи, відносини та умови, що безперервно змінюються в часу.

У зв'язку з тим, що знайти зображення моделі комунікації Ф. Денса не вдалося, наводимо спіралеподібну модель американського інженера-програміста Б. Бьома (що створив цю модель у 1988 році), в якій також відображається інтерактивний підхід, що включає постановку цілей, їх реалізацію, перевірку та оцінку результатів діяльності, планування на їх основі наступних дій.

Ці моделі відображають інтерактивний діалогічний характер міжособистісної комунікації та демонструють кінцеве значення як продукт спільної активної діяльності суб'єктів, у разі – диригента і музичного колективу, показують залежність дій диригента від того, як виконавці зрозуміли його художні наміри та наскільки точно відповіли ними реальним звучанням. Діяльність виконавців обумовлена інтерпретацією інформаційних та коригувальних дій диригента.

Таким чином, управління в диригуванні здійснюється за допомогою повідомлень, що надсилаються диригентом колективу виконавців та містять інформацію про необхідну даному диригенту як звучання.

Повідомлення, в яких заковано виконавські художні наміри диригента є його смислові дії, які в процесі виконання музичного твору складаються в цілісний художньо-невербальний текст, який потребує декодування (інтерпретації) з боку виконавців. В результаті отримання та інтерпретації цих повідомлень музичний колектив виконує виконавчі дії, спрямовані на досягнення поставленої перед ним художньої мети.

Як показують інтерактивні моделі комунікації, у процесі виконання музичного твору відбувається взаємний вплив диригента та музичного колективу один на одного, що позначається на кінцевому результаті і змінює його у той чи інший бік залежно від ступеня взаєморозуміння та готовності учасників виконавського процесу йти на зустріч один одному. Головними формами – ситуаціями, у яких здійснюється диригентська художньо-комунікативна діяльність, є репетиція та концерт.

Б. Вальтер пише, що «репетиційна робота має ...глибинний сенс – встановлення міжособистісних відносин диригента та оркестру» [49]. Г. Єржемський, говорячи про диригентську професію, зазначає, що «у ній використовуються фундаментальні закономірності ...міжособистісного спілкування» [58]. Видатний вітчизняний психолог А. Бодальов зазначає, що «Міжособистісне спілкування майже завжди виявляється вплетеним у ту чи іншу діяльність і постає як умова її виконання» [22].

Розглянемо сутність міжособистісної комунікації, які також мають відношення до процесу взаємодії диригента та виконавського колективу – групову та публічну.

Міжособистісна комунікація [2] є процесом обміну повідомленнями та їх інтерпретацією при взаємній зверненості індивідів один до одного. Суть комунікативного процесу полягає в тому, що це не лише взаємне інформування партнерів та спільне розуміння предмета обговорення, а й

постійне уточнення інформації, її збагачення, а також «презентація внутрішнього світу суб'єкта іншим суб'єктам» [103, с. 128].

Особливостями міжособистісної комунікації є: можливість одночасно бачити та чути співрозмовника; безпосередній зворотний зв'язок, що допомагає уточнювати інформацію та перевіряти правильність її інтерпретації; суб'єктивне сприйняття партнерів; прямий вплив партнерів один на одного, який може бути безпосереднім та опосередкованим, навмисним (цілеспрямованим) та ненавмисним (випадковим), вербальним та невербальним.

Видами впливу співрозмовників один на одного можуть бути примус, переконання, навіювання, зараження, наслідування, емпатія. У взаємодії диригента та музичного колективу, безсумнівно, присутні перелічені вище компоненти міжособистісної комунікації: комунікація в процесі цієї взаємодії має багатоканальність, оскільки здійснюється за допомогою візуального та акустичних каналів; зворотнім зв'язком для диригента є звукова відповідь музичного колективу на його інформаційні дії, що вимагає коригування відповідно до диригентської інтерпретаційної моделі; інформація, яку передає диригент, відображає, окрім авторського тексту, суб'єктивне розуміння диригентом змісту виконуваного музичного твору. Крім того, на процес спільної виконавської діяльності впливають відносини, що склалися між учасниками музичного колективу, між диригентом та окремими виконавцями, диригентом та музичним колективом в цілому; у процесі диригування виявляється психологічний вплив диригента на виконавців з метою зміни звучання у бік потрібної диригенту якості.

У теорії диригування існують різні погляди на види впливу диригента на виконавців у процесі спільного музикування. Довгий час головним атрибутом диригування вважалося вольовий вплив диригента на колектив як вияв його влади: «Не існує більш виразного висловлювання влади, ніж диригент, що виконує музику. Людина, нічого про владу не знає, може

відкривати, спостерігаючи за диригентом, всі її атрибути один за іншим» [98, с. 113].

Про необхідність наявності у диригента сильної волі пишуть М. Багриновський, К. Ольхов, Л. Андреева; про вольове (владне) зусилля як неодмінний атрибут диригентського жесту – Н. Малько, М. Канерштейн, В. Живов, розуміючи під ним вміння «добуватися свого», підпорядкувати собі колектив. Воля дійсно необхідна керівнику у всіх видах діяльності, які передбачають взаємодію та об'єднання людей для досягнення загальної мети, але, на думку А. Пазовського, у мистецтві диригування має бути «воля без насильства, влада без жорсткого диктату» [136, с. 26].

Музикантам із сильною волею, з активним вольовим початком музикознавець, спеціаліст у галузі психології музичного виконавства та музичної педагогіки Г. Ципін протиставляє музикантів іншого типу – «емоційних», для яких характерний «не стільки твердий, категоричний вольовий посыл, а скільки безпосереднє, імпульсивне ...музичне переживання» [179, с. 54]. Музиканти подібного типу викликають почуття співпереживання у тих, з ким вони спілкуються, і в цьому приваблива сила їхньої творчості. Безумовно, цей принцип взаємодії поширюється на відносини диригента та музичного колективу.

Розуміння, що силові методи впливу не відповідають сучасним уявленням про сутність спілкування між диригентом та колективом виконавців як діалогу рівних партнерів призвело до того, що багато авторів-диригентів розглядають і рекомендують більше диференційовані та тонкі методи впливу на виконавський колектив. Так, Г. Єржемський, К. Іванов, М. Канерштейн, К. Ольхов знаходять найбільш надійним способом передачі виконавцям намірів диригента переконання; Г. Єржемський – емоційний імпульс, на який колектив відповідає зустрічними виконавськими стимулами та емоційною віддачею, прагнення диригента «заразити» виконавців активним переживанням образу майбутньої музики, викликати в них почуття та емоції, аналогічні його власним.

Як бачимо, кожен автор по-своєму пояснює сутність та специфіку впливу диригента на виконавський колектив, і водночас, «ніхто поки не пояснив, чому одна людина, махаючи руками, отримує від оркестру запаморочливий відгук, а інший, що робить ті ж жести і в той же час, досягає лише тьмяного, нічим не примітного звучання» [98].

Вся справа в тому, що окрім цих, свідомо застосовуваних диригентом методів впливу на виконавців, існують і такі, що не залежать від його волі, характеру, бажання, досвіду чи освіти. Йдеться про гіпнотичний вплив, магнетизм особистості, про фасцинацію, яка властива багатьом людям, у тому числі диригентам (зокрема, А. Нікішу та С. Рахманінову). Без цих якостей, на думку Г. Деханта, неможливо уявити собі диригентську діяльність.

Практика показує, що лише за допомогою цих понять можна пояснити феномен успіху тих диригентів, які, не володіючи досконалою диригентською технікою, справляють, тим не менш, величезне враження не лише на публіку, а й на виконавців. За допомогою цієї особистісної особливості диригент впливає не так на технічний бік виконання, скільки на психіку музикантів, причому, стверджує Л. С. Сидельников, «таке психологічне «управління» може бути надзвичайно ефективним» [158, с. 24].

Таким чином, основою взаємодії диригента та музичного колективу є психологічні механізми міжособистісної комунікації.

Особливістю групової комунікації [2] є централізована структура, коли одна з членів групи – лідер – знаходиться в центрі уваги, відіграє провідну роль у організації взаємодії та обміну інформацією між членами групи, впливає на окремі особи та групу в цілому, спрямовуючи їх зусилля на виконання поставлених завдань. З. Зелінським, відомим психологом, письменником та публіцистом, виявлено три варіанти централізованої структури: фронтальна, радіальна та ієрархічна [65, с. 58]. Специфічним феноменом цього виду спілкування є груповий емоційний стан, при цьому найважливіша роль у формуванні та розвитку емоційних станів у групі, на

думку Б. Ломова, належить паралінгвістичним та невербальним засобам спілкування [103, с. 80].

Диригування цілком підпадає під визначення групової комунікації з фронтальною структурою (хор чи оркестр розташовуються на сцені відповідним чином по відношенню до диригента, при цьому знаходяться безпосередньо поруч, що дозволяє їм враховувати поведінку один одного в спільній діяльності), та яскраво вираженою ієрархією між керівником та підлеглим йому колективом. Окрім формального лідерства в силу професійної ролі, фактор лідерства виникає на тлі постійного випередження диригентом у часі дій оркестру, як ментального, і фізичного, яке необхідне для оцінки отриманого результату та необхідної корекції звучання.

Провідна роль диригента проявляється і в тому, що при виконанні музичного твору він керується, перш за все, власними ідеальними художньо-образними уявленнями, у зв'язку з чим багато авторів (Б. Вальтер, Г. Дехант, К. Ольхов, Г. Єржемський, М. Канерштейн, Г. Караян, Г. Шерхен) пишуть про необхідність наявності у диригента подвійного слуху» або «внутрішнього оркестру» – одного реального, другого ідеального, яким і керує диригент. Образ же, що втілюється колективомом – вторинний, тому не завжди і не в усьому ці образи збігаються.

Існують різні способи наближення реального виконання до ідеальному диригентському уявленню, і насамперед репетиція, як основа виконавської діяльності диригента, у процесі якої найяскравіше виявляються його особистісні комунікативні особливості.

Репетиція дає можливість диригенту пояснити музикантам свої уявлення, тобто застосовувати вербальні засоби: за допомогою промови диригент роз'яснює ідею, структурні особливості твору, що виконується, зміст та характер художніх образів, що дає конкретні вказівки, яким прийомом, штрихом, тембром слід виконувати те чи інше місце. І. Мусін зазначає, що не завжди диригент, який навіть добре вивчив партитуру, може

зробити на репетиції «зрозумілі» зауваження та радить продумувати, як у разі потреби пояснити оркестру свої наміри.

Разом з тим, багато авторів (зокрема, М. Колесса, І. Мусін, Ш. Мюнш, Б. Хайкін), застерігають від зайвого словесного спілкування на репетиціях, пояснюючи це тим, що оскільки у процесі концертного виконання диригент безмовний, із цього ж треба виходити і на репетиціях.

Слід додати, що для виконавців важливо, щоб диригент міг усі свої словесні вимоги передати їм у процесі виконання за допомогою невербальних диригентських засобів, щоб його декларації не залишалися лише вимогами до виконавців, які він сам не в змозі виконати.

Ставлення до репетицій може бути різним – від їх визнання визначального значення у підготовці твору до концертного виступу до розуміння негативної ролі довгих репетицій щодо свіжості художнього сприйняття музики; від ретельного планування репетиції – до невміння репетирувати. Так Ю. Симонов пише, за словами Н. Макаркаряна, що М. Рахлін «не вмів репетирувати. Був як дитина, не помічав, що час закінчується, а не зіграли ще пів симфонії. Все одно йому вдавалося добиватися чудових результатів, але тільки з оркестрами, які могли дотягнути цю роботу [160, с. 52].

Велике значення репетиціям надавав Є. Мравинський, скрупульозність і ретельність роботи якого підкреслювали багато диригентів. Так М. Ярві зазначав, що «Мравинський працював досконало, кожне крещендо, дімінуендо – все вивірено» [112, с. 72]. На думку Р. Рождественського, Є. Мравинський «ніколи не допускав у своєму мистецтві елементу художнього анархії, так званої «артистичної імпровізації», часто балансує на межі з недбалістю» [148].

Інше ставлення до репетиції можна побачити у В. Фуртвенглера, про що він писав у статті «Про ремесло диригента»: «У наш час ...репетиційна робота явно переоцінюється. Те, що можна передати оркестру на репетиціях, навіть самих тривалих, напружених і скрупульозних, становить дуже

небагато у порівнянні з тим, що можна нав'язати йому протягом декількох хвилин, у процесі самого виконання, певним характером руху та пов'язаними з ним інстинктивною, тобто підсвідомою директивністю» [176] пояснював, чому той самий оркестр по-різному звучить під керуванням різних диригентів.

Розглянемо комунікативну діяльність диригента, у разі Г. Караяна, у процесі репетицій Симфонії ре мінор, ор. 120 Р. Шумана з Віденським симфонічним оркестром [193], та фрагмента фіналу П'ятої симфонії ми мінор, ор. 64. П. Чайковського із симфонічним оркестром Берлінської філармонії [181].

Репетиція Симфонії Р. Шумана триває 54,5 хв. Г. Караян проводить репетицію напам'ять, у партитуру дивиться тільки для того, щоб сказати номер такту. Відразу, як тільки чує виконання, яке не відповідає його уявленню, зупиняє гру. Так, на початку репетиції Караян зупиняє оркестр після першого ж акорду, пояснює причину зупинки та те, ніби він хотів почути цей акорд. Повторює цей акорд кілька разів, домагаючись виконання «без акценту, протяжно». Наступну тему співає, звернувшись до перших скрипок, зображуючи гру на скрипці, використовуючи паличку як смичок.

Застосовує Г. Караян та роботу з окремими партіями, наприклад, просить зіграти лише партію перших скрипок із флейтою, потім лише скрипок. Репетирує мелодію з партією віолончелів. Домагаючись потрібного штриха, просить перших скрипок зіграти у повільному темпі. Коли йому здалося недостатньо гучним (у других скрипок), він попросив їх зіграти окремо: «Два такти форте, два такти піано». Просить виконавців слухати інші партії: «Дуже важливо, щоб друга тема також була чутна». Деталі виконання Г. Караян пояснює насамперед концертмейстеру перших скрипок, якого, внаслідок цього, лягає велике психологічне навантаження. всі час наспівує – не лише під час зупинок, а й під час гри, просить згадати, як співає людський голос. Багато зауважень Г. Караян робить з приводу недостатньо кантиленного інтонування у партії скрипок, та неточного ритму.

Диригентська сітка у нього практично непомітна, на першому плані інтонування та фразування. Вступ нових інструментів показує в контекст загального звучання. Передражнює, передаючи грубу, з його точки зору, гру. При поясненні потрібного характеру звучання активно жестикулює, як би продовжуючи диригувати. Пояснює виконавцям ідею твору, просить виконувати у романтичному стилі. Часто хвалить виконавців: «Дуже мило», «прекрасно», «це краще».

Запис репетиції симфонії Р. Шумана показує, що Г. Караян дуже добре знає, чого хоче добитися від оркестру, яку музику (відповідь) хоче почути. Говорить досить багато, допомагаючи собі руками та голосом, співаючи мелодію у потрібному характері. Не можна не відзначити такий момент: Г. Караян здається значно молодшою і рухливішою за музикантів. Він вільніший, розкутий, виразний, весь занурений в музику, що виконується.

Після завершення Фіналу П'ятої симфонії П. Чайковського в особі Г. Караяна задоволена посмішка, каже оркестру «браво», посилає повітряний поцілунок музикантам, що аплодують йому смичками, потім обіймає концертмейстера.

Однак, як би добре не була підготовлена програма на репетиції, це ще не гарантує успішного виконання твору в концерті. Ось що, наприклад, писав А. Хессін про виступи Г. Малера: «Як не дивно, але репетиції Малера були цікавіші самого концерту: на них він так багато пояснював, розкриваючи сутність та зміст кожної фрази, стільки робив слухних зауважень, стільки разів зупиняв оркестр, поправляючи то фарбу, то силу, той вираз, що надвечір, на концерті, у змучених музикантів часто не вистачало сил для виконання, ні належної свіжості, ні енергії. У Малера план виконання був продуманий до найдрібніших деталей так, що концерт був дослівною копією репетиції, але часто у дещо зниженому тонусі» [110, с. 365].

Наступний вислів В. Фуртвенглера пояснює цей парадокс: «Можливість репетирувати *ad libitum* (нерідко це вважається особливою перевагою) неминуче знижує гостроту сприйняття, а отже, і якість техніки

диригування, що призводить оркестр до втрати емоційної сприйнятливості, привчає до бездарно-ремісничої роботи. ...Досягнуті найбільша технічна точність і контроль не заповнюють нестачу натхнення і ведуть до найгірших наслідків музикування. Перебільшений контроль, тобто послідовне виконання всіх деталей з граничною технічною закінченістю, надають їм характеру, зовсім не відповідний цілісності задуму композитора, перешкоджає внутрішньому злиттю всіх деталей воєдино» [176].

Таким чином, найретельніша репетиційна робота може позбавити виконання почуття новизни, імпровізаційності, а диригента та музикантів – свіжості сприйняття, і, головне, не є гарантією повноцінного виконання музичного твору на наступному етапі диригентської діяльності – у процесі публічної комунікації, що має безпосереднє ставлення до розкриття теми цього дослідження.

Публічною комунікацією [2] називається такий вид комунікації, коли інформація в обстановці офіційності передається значній кількості слухачів – організованій та зацікавленій аудиторії. Головною метою публічної комунікації є вплив на персональне та масове сприйняття, утримання уваги у процесі передачі, усвідомлення та запам'ятовування соціально значимої інформації.

Публічна комунікація має можливість одночасного впливу на свідомість та почуття людини, подолання байдужого, критичного чи недоброзичливого ставлення, тому на перший план виходить здатність / нездатність виступаючого – політичного діяча, лектора, артиста-виконавця – надавати потрібний вплив на публіку. Важливим ефектом публічної комунікації є «заразливість» – сприйняття публікою емоційного стану виступаючого, яскраве переживання отриманих емоцій, що у присутності інших людей відбувається набагато сильніше, ніж наодинці.

Одним із видів публічної комунікації є концерт як історично склалася форма музичного виступу, що зосередила в собі «спеціалізовані механізми утворення музично-інформаційних феноменів емоційної та ментальної

спільності...» [117]; як громадська форма «організації музичного контакту з музичними творами та їх сприйняття через складну структуру художнього спілкування» [158].

Важлива роль у цьому спілкуванні належить засобам невербальної комунікації: «...мімічне спілкування з публікою, з сусідами... органічно входить у акт сприйняття, робить сприйняття у концертному залі саме концертним сприйняттям» [58]. На концерті єдиним засобом передачі диригентської інформації виконавцям (і, побічно, слухачам) є невербальний візуальний канал, який набуває у зв'язку з цим, надзвичайно важливого значення. Саме в концертній діяльності проявляються ті якості невербальних засобів, які і послужили історичною причиною застосування їх для управління колективним музичним виконанням:

- невербальні засоби безшумні і наочні, мають здатність передачі найтонших відтінків емоцій та оцінок;
- невербальні ситуативні повідомлення – з них можна зрозуміти актуальне психологічний стан учасників виконавського процесу;
- невербальні знаки, що здатні координувати поведінку партнерів у виконавському процесі, свідчити про ставлення виконавців один до одного та тип їх взаємовідносин (домінування – залежність, симпатія – антипатія);
- інформація, що передається цими знаками, сприймається безпосередньо і, внаслідок цього, сильніше впливає на свідомість та підсвідомість виконавців та слухачів;
- за допомогою поглядів, міміки, поз, жестів, інтонації, виразної поведінки в цілому, можна передати інформацію, у тому числі художню, яку неможливо висловити словами та передати іншим способом;
- невербальні засоби надійно та дієво передають почуття, емоції, переживання диригента, його ставлення до змісту виконуваного музичного твору та самого процесу виконання, а також особливості виконавського стилю.

Для самого диригента у процесі виконання музичного твору особливого значення має акустичний канал, через який до нього надходить інформація від виконавців за принципом зворотного зв'язку. Для слухачів-глядачів концерту рівне значення мають як слуховий, так і візуальні канали передачі інформації. На думку доктора мистецтвознавства, професора Б. Смирнова, «можна говорити про цілісне, слухо-зорове сприйняття публікою диригентського мистецтва» [162].

Таким чином, публічна комунікація – концертна діяльність – є тією формою взаємодії, у процесі якої обмін інформацією між диригентом та музичним колективом здійснюється за допомогою засобів мистецько-невербальної комунікації.

3.2. Психолого-виконавський аналіз техніки диригента в контексті репетиційної та концертної діяльності

Диригентське виконавство – це художньо-невербальна комунікативна діяльність, метою якої є розкриття та донесення до слухача змісту музичного твору в оркестровому чи хоровому звучанні. Сутністю художньо-невербальної комунікації диригування є:

- 1) передача інформації, що відображає емоційно-образний зміст музики, що виконується;
- 2) особистісне ставлення виконавця до змісту та героя цього твору;
- 3) психофізіологічні особливості виконавця та засоби художньої диригентської техніки, під якою у цьому дослідженні розуміється цілісна виконавська поведінка диригента.

У даному підрозділі для характеристики виконавської поведінки диригента пропонується уточнення терміну «художньо-невербальний текст». З метою обґрунтування терміна у параграфі розглядаються та уточнюються зміст дефініцій поняття «текст», «художній текст», «невербальний текст», а

також виявляються фактори, що формують виконавську поведінку диригента.

Поняття «текст» (від лат. *textus* – тканина, сплетення, з'єднання) увійшло до лінгвістичний науковий оборот із 70-х років ХХ століття. Крім лінгвістики [119] це поняття вивчається в літературознавстві [14;16], мистецтвознавстві [107], музикознавстві [8]. В даний час, як зазначає І. Моїсєєва, «визначення тексту, яке можна було б вважати повним і розкривало б термінологічний характер, ще не розроблено», оскільки «кожен дослідник вкладає в поняття тексту свій власний сенс і дає терміну своє власне тлумачення, виходячи з постулатів тієї науки, представником якої є і відповідно до наукових поглядів, зі своєю концепцією, розумінням природи мови та людини» [119, с. 114].

Для даного дослідження важливе значення мають характеристики художнього тексту, виявлені М. Бахтіним, В. Бєляніним, Ю. Лотманом, Ф. Шеллінгом.

М. Бахтін терміном «текст» називає смислову семіотичну систему знакових одиниць; цілісну форму організації комунікації. Текст визначається задумом; здійсненням цього задуму (при цьому можливо зміна задуму у процесі його здійснення); наявністю меж; смисловою повноцінністю; спрямованістю на «іншого»; завершеністю: «говорить усе, що він на даний момент або в цих умовах хотів сказати» [14]. Це все М. Бахтін визначає як цілісність, обмежену межами авторського задуму. Музичний твір, як зазначає Л. Березовчук, також здійснюється у музичній діяльності завжди як цілісний феномен «і в композиції, і у виконавстві» [17, с. 105].

За текстом стоїть система мови, але одночасно будь-який текст є висловлюванням – індивідуальним, єдиним та неповторним актом комунікації, при цьому кожне відтворення тексту – повторне читання, нове виконання, цитування – стає новим висловлюванням, новою комунікацією. Розуміння цього факту дозволило М. Бахтіну назвати висловлювання одиницею мовного спілкування: «говоримо ми висловлюваннями, не

окремими пропозиціями, і звичайно, не окремими словами» [14]. На висловлювання впливає експресивний момент – суб'єктивне ставлення до предметно-сміслового змісту цього висловлювання, що відображається в інтонації: «експресивна інтонація – конститутивна ознака висловлювання. У системі мови, тобто поза висловом, її немає» [Там само].

Ю. Лотман в основу поняття «текст» поклав такі фактори [105]:

1. Виразність. Текст має бути зафіксований у певних знаках, тобто мати матеріальне втілення.

2. Відмежованість як протистояння тексту всім знакам, що не входять у його склад і як протиставлення його структур з невиділеним ознакою межі, наприклад, природним мовам¹. Поняття кордону відрізняється в тексти різного типу: це початок і кінець текстів, що розгортаються в часі; рама в живописі; рампа у театрі, тощо.

3. Структурність – внутрішня організація тексту, що перетворює його на структурне ціле.

Розглядаючи мистецтво як «особливий засіб комунікації, особливим чином організована мова», Ю. Лотман вважає, що «твори мистецтва – тобто повідомлення цією мовою – можна розглядати як текст» [105]. На думку М. Бахтіна, «якщо розуміти текст широко – як всякий зв'язковий знаковий комплекс, то мистецтвознавство [14] має справу з текстами (творами мистецтва)». Для даного дослідження ці заяви мають принципове значення, оскільки можуть бути адаптовані в поняття «художньо-невербальний текст».

У процесі створення художнього тексту його зміст кодується за допомогою мови даного виду мистецтва, а при його сприйнятті відбувається декодування цих знаків та сприйняття укладеного в ньому змісту, переклад сенсу назад на мову думок, почуттів, емоцій.

Змістом художнього тексту як завершеного цілого є укладена в ньому інформація, яку С. Гончаренко поділяє на три категорії:

– смислової – що дозволяє встановити зв'язок тексту з реальністю, з деякою життєвою ситуацією;

– естетичну, особливістю якої є те, що її неможливо висловити засобами нехудожньої мови;

– емоційну, яка «не може бути виражена буквально, а має бути відтворена, вгадана сприймаючим», і «тільки ... зазнавши у всій повноті те почуття, що виражено у творі ... ми можемо зрозуміти, оцінити, отримати ту інформацію, що вона містить» [56, с. 122].

Щодо смислової інформації, укладеної у творах мистецтва, основним є наступне висловлювання А. Леонтьєва: «Моя центральна теза стосовно естетичної діяльності полягає в тому, що ...продукт цієї діяльності є відкриття, вираження та передача іншим не значення, а особистісного сенсу явищ», оскільки «...мистецтво і є та єдина діяльність, яка відповідає завданню відкриття, висловлювання та комунікації особистісного сенсу дійсності» [100].

На відміну від наукового знака, що викликає однакові мисленні процеси та однакові реакції у всіх людей, що його сприймають, художньому знаку властива діаметрально протилежна тенденція – «в процесі сприйняття ...художнього знака можуть виникати ...значення, які збігаються з тими, що заклад художник, що у різних реципієнтів також можуть бути не ідентичними» [67].

У зв'язку з цим розуміння сенсу художнього твору-знаку, що виникає в результаті його сприйняття, пов'язане з його тлумаченням, інтерпретацією. Інтерпретація – творчий акт, тому воно щоразу буде розкриватися у відомих межах по-різному: «будь-який з них (художній твір), за Ф. Шеллінгом, – немов автору було притаманна нескінченна кількість задумів, що допускає нескінченну кількість тлумачень, причому ніколи не можна сказати, чи вкладена ця нескінченність самим художником чи розкривається у творі як такому» [190].

Німецький філософ, фундатор філософської герменевтики Х. Гадамер вважає, що «розумінню підлягає «не тільки дослівний текст та його

об'єктивний зміст, але також індивідуальність того, хто говорить або пише», тобто автора – чинного, що говорить, пише, виконує цей текст.

В. Белянін, який вивчає відображення в художньому тексті психологічних якостей особистості його автора зазначає, що кожен мовний елемент обумовлений не лише лінгвістичними, а й психологічними закономірностями:

– за різними текстами стоїть різна на кшталт психологія особистості: різноманітність психологічних типів людей породжує різноманітність текстів;

– за створеним особистістю тексту можна виявити тип її акцентуації; художній текст у ряді випадків породжений свідомістю;

– організуючим центром художнього тексту є його емоційно-сміслова домінанта, що відбиває певний тип акцентуації та впливає на семантику, морфологію, синтаксис та стиль художнього тексту [16, с. 22].

Р. Барт, відомий французький літературознавець та семіолог, порівнюючи «твір» та «текст», приходять до таких висновків: «твір наочно, зримо (у книгарні, бібліотечному каталозі, в екзаменаційній програмі), а текст доводиться, висловлюється, ...здійснюється тільки в процесі роботи, виробництва» [13, с. 26]. Цей вислів актуальний і для розуміння сутності художньо-невербального диригентського тексту, що розгортається в процесі виконання.

Таким чином, художній текст – це знакова система висловлювань, що склалася у художньому повідомленні з метою передачі емоційно-образного змісту. Художній текст вирізняється виразністю, зв'язністю, структурністю, цілісністю, завершеністю, відмежованістю від інших текстів, здатністю відобразити особистісний сенс та психологічні особливості його автора. Для розуміння художнього тексту необхідна процедура інтерпретації, у своїй інтерпретації підлягає як зміст самого тексту, але також індивідуальність автора, що його створив. Як висловлювання художній текст є неповторним актом комунікації, що існують тільки в момент свого відтворення.

Більшість текстів передається до вербальної (словесної) або письмової форми, але в даний час текстами вважаються будь-які створені людиною семіотичні системи. Подібної точки зору дотримується, зокрема, доктор філологічних наук Г. Почепцов: «текстом сьогодні вважається одиниця як вербальної, і невербальної сфери» [143]. Навіть усна мова (за наявності слухачів) не є вербальною комунікацією в чистому вигляді, «а являє собою поєднання вербальних, візуальних, перформансних та інших невербальних (аж до екстрасенсорної), типів комунікації» [141]. У такому широкому трактуванні, текст є не тільки усною або письмовою зафіксованою мовою, але «будь-які створені людиною семіотичні системи», будь-яка людська діяльність, яка потребує розшифрування та інтерпретації [54].

Теоретично комунікації невербальним текстом називають всі дії немовного характеру, які здійснюються в процесі спілкування, повідомлення, в яких задіяне все тіло людини – відповідна поза, вираз обличчя; напрямок погляду, положення рук та ніг. «Людина для нас – це текст, або, точніше, різноманіття текстів», пише автор смислової теорії особистості, професор В. Налімов – «так особистість виступає перед нами у своїй багатогранності» [126]. Л. Моріна, дослідник семіотичних аспектів поведінки заявляє, що тіло, як «пульсуюча подія» в різноманітті форм своєї маніфестації є текстом [120].

Тілесне висловлювання містить одночасно мимовільні, довільні та символічні (умовні) жести, за допомогою яких одночасно відбувається передача різних семіотичних повідомлень фізіологічних (зовнішній вигляд, особливості статури), психологічних, символічних. «Читання» невербальних текстів відбувається безпосередньо в ситуації спілкування – «тут і зараз», що зумовлює необхідність швидкої інтерпретації та відповідної реакції на інформацію, що надходить. Значення невербальних текстів створюється у процесі інтерпретації, маємо на увазі, якщо одна людина «прочитала», тобто розшифрувала, зрозуміла, відчула невербальне повідомлення, то теж саме можуть зробити й інші спостерігачі.

Виходячи з викладеного резюмуємо, що сутність поняття художньо-невербальний текст можна визначити як цілісний завершений художній вислів (повідомлення), сенс якого передається за допомогою засобів будь-якої комунікативної художньо-невербальної семіотичної системи.

Як приклад художньо-невербального тексту розглянемо виконавську поведінку диригента та чинники, що впливають на його особливості. Історичний розвиток музичного виконавства призвів до розуміння його як вторинної та самостійної художньої діяльності, творча сторона якої проявляється у формі художньої інтерпретації [47]. Можливість та неминучість інтерпретації музичного твору у виконавському мистецтві, і, зокрема, в диригентському, обумовлена такими факторами:

1. Необхідністю втілення авторського нотного тексту у реальному акустичному звучанні як обов'язкової умови соціального функціонування музики, оскільки, на думку Б. Асаф'єва, «поки твір не звучить, не інтонується – це однаково, що його немає» [9].

2. Необхідністю декодування сенсу музичного тексту, закодованого в нотних символах і допускає неоднозначність трактування, оскільки на рівні матеріального втілення художній текст є лише «варіант ідеального конструкту» [105].

3. Необхідністю розуміння особистості автора виконуваного твору, оскільки, на думку Х.-Г. Гадамера, «розумінню підлягає ... не тільки дослівний текст та його об'єктивний зміст, але також індивідуальність того, хто говорить або пише». Розуміння особистості автора служить механізм уподібнення, за допомогою якого відбувається своєрідне «розчинення» індивіда в тому, що передає витвір мистецтва, його охоплюють аналогічні думки і почуття, як і автора, що його створив [56].

4. Недосконалістю нотного запису, що не має адекватних можливостей для фіксації психологічних станів – почуттів, емоцій, настроїв, переживань, відносин, вкладених у нього композитором. Крім того, як зазначає Л. Березовчук [17], такі рівні музичного мислення, як сенсорний образ,

образ-еталон, стереотипи та коди, які існують виключно в сфері психічної діяльності та не можуть бути якимось чином письмово зафіксованими і доступними для вивчення.

5. Наявністю в нотному тексті музичного твору великої кількості змінних додатків – темпу, динаміки, агогіки, звукознавства, фразування, агогічних, динамічних та темпових відхилень, різноманітних способів звуковидобування, не зафіксованих у нотному записі, які дають виконавцю відносну свободу їх прочитання, розуміння та втілення, які складають відмінність від мелодії, ритму, метру, розміру, ладу, форми, що мають бути відтворені будь-яким виконавцем неухильно.

6. Залежністю сприйняття, відчуття та відтворення тих чи інших елементів музичної мови та, відповідно, художнього результату, від неповторного набору особистісних якостей – психологічної та душевної організації, мислення та емоційності, характерних кожному диригенту-виконавцю. Художній зміст розкривається у свідомості виконавця на основі складного асоціативного механізму. Найбільш емоційно цю думку висловив А. Лазер: «концепція може бути лише суб'єктивною. Говорити про об'єктивну концепцію – найчистіший абсурд...», оскільки «художній початок» та «індивідуальність» – дві нерозривні концепції. Вимагати від виконавця одного лише дотримання вказівок композитора – однаково, що відмовити йому у праві на індивідуальність» [96].

Таким чином, сутність інтерпретації диригентом нотного тексту полягає не тільки у декодуванні значення нотних знаків, а й у виявленні та передачі того, що нотний текст зафіксувати не може психологічний сенс музичного твору, і навіть у розумінні особливостей особистості автора. У зв'язку з цим процес створення інтерпретації стає процесом спілкування між виконавцем та автором, опосередкованим музичним текстом, розумінням внутрішнього світу автора, його мислення та психологічного складу. Залежно від того, яке значення надає диригент-виконавець музичним знакам, такий сенс зможе він вловити у музичному тексті,

Як ілюстрацію наводимо схему, запропоновану Ю. Лотманом, за допомогою якої можна проілюструвати як виникає можливість множинності суб'єктивних диригентських інтерпретацій одного й того ж нотного тексту, єдиного в цілому, але індивідуального в деталях: (Т – первинний нотний текст; К', К'', К^п (код) – суб'єктивні виконавські інтерпретації; Т, Т'', Т^п – цілісна виконавська поведінка різних диригентів як різні художньо-невербальні диригентські тексти).

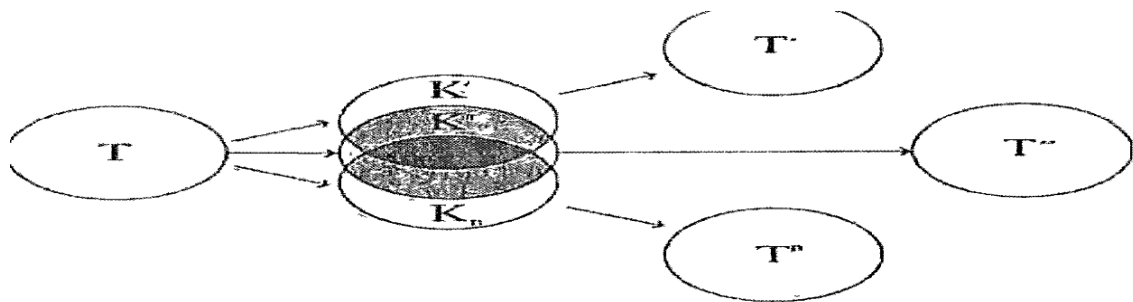


Рис. 3.1. Схема кількісної інтерпретації музичного тексту, за Ю. Лотманом [105].

Важливою властивістю художнього тексту є його цілісність як внутрішня єдність складових його компонентів при зовнішній відмежованості та замкнутості.

У диригентському мистецтві концепція виконавчої цілісності відображення диригентськими засобами форми та логіки її розвитку, процесу розгортання музичних подій, підпорядкованих єдиній ідеї, – визрівала поступово як подолання конфлікту між дискретністю тактування (прогресивного явища на певному етапі розвитку диригування). і континуальністю музичного мислення. «Тільки на папері такт слідує за тактом. Коли музику виконують, вона з'являється як єдине ціле», – цитує Н. Лебрехт німецького композитора, музичного критика, теоретика музики Йоганна Маттезона [98].

Принципи відображення цілісності музичного твору вперше проявилися в диригентській техніці Ф. Ліста, у якого логіка та відображення музичних тем визначалися не окремим тактом, а музичним періодом, єдністю

мотивів та його сукупністю. Сам Ф. Ліст називав своє диригування «періодичним». У відповідь на запеклі нападки преси та закиди в невмінні диригувати, Ф. Ліст порушив питання про «прогресивні стилі виконання», що створює «між музикантом, який диригує і музикантом, яким диригують зв'язок іншого роду. Адже у багатьох місцях грубе витримування такту та кожної його окремої частки саме протидіє змісту та виразності» [102]. Це висловлювання Ф. Листа можна вважати першим теоретичним обґрунтуванням необхідності охоплення мисленням диригента і, потім, відображенням у його виконавській поведінці цілісної форми музичного твору.

Ці ідеї знайшли визнання та підтримку у Г. Шюнемана, який назвав Ф. Листа засновником нового стилю диригування: «Лист – диригент створив свій власний спосіб управління оркестром. Він не викреслював паличкою однакових трикутників та багатокутників, а прагнув передати малюнок мелодії, її підйоми та спади, її зупинки на найважливіших звуках. Він наочно виділяв музичні періоди та мотиви і добивався зовні зримого висловлювання фразування та нюансування, так що можна було б говорити про якусь сучасну форму хейрономії. Музиканти його оркестру ... чудово розуміли Ф. Листа, коли в ліричних партіях його паличка, здавалося, не так наказувала, скільки дозволяла поводитися, ...або коли в сольних партіях Ф. Лист взагалі клав її на пульт, щоб дати солісту повну свободу руху» [194].

Пошуки цілісності продовжив Г. Малер, який вважав, що «при диригуванні потрібно постійно затушовувати такт, щоб він ховався за мелодією та ритмом, як основа гобелену за лініями малюнка», а також Б. Вальтер, який радив виконавцям не ставитись з ентузіазмом до кожної деталі, оскільки це заважає охопленню твору. Загалом, слід звертати увагу на основну лінію в логічному розвитку музичного твору та до неї пристосовувати динаміку та інші голоси, оскільки це додасть будь-якій фактурі органічної єдності, цілісності, підпорядкування менш суттєвого більш суттєвому.

Г. Малер, став диригентом Віденського філармонічного оркестру, на першому ж концерті скасував (як пише Н. Лебрехт – «одним помахом руки») прийнятий у той час звичай аплодувати між частинами симфонічного циклу, що, безперечно, сприяло цілісному сприйняттю симфонії (з контрастом її частин), яке порушується при перериванні виконання.

Таким чином, цілісне виконання музичного твору в диригентському виконавстві пов'язане з необхідністю переходу від мислення у межах тактової межі до мислення великими музичними побудовами, об'єднаними єдиною музичною думкою та емоційно-образним змістом, у подоланні, а точніше в усуненні механічного формального виконання музики такт за тактом.

Для цього диригент у процесі виконання має відчувати музичний образ у процесі його логічного розгортання. Як зазначає В. Медушевський, процесуальна сторона форми пов'язані з інтонаційною природою музики, а позачасова – з архітектонічною формою і саме «інтонаційною формою», як найбільш близька до ідеального художнього образу структура, що надає індивідуальність та цілісність інтерпретації, оскільки здатна «змінюватися» відповідно до логіки розуміння змісту музичного твору конкретним виконавцем та керувати «становленням вбудованої у ній аналітичної схеми» [114].

Цілісність системи диригування, на думку Г. Єржемського, «базується на нерозривній єдності внутрішніх та зовнішніх дій диригента, на постійній їхній спрямованості, реалізацію творчої потреби» [59]. Про те, як внутрішні спонукання людини впливають на її зовнішню поведінку, за Н. Шуваловою: «Коли суб'єкт цілісний у цьому переживанні, він прямує в будь-який бік усією своєю істотою, що тілесно проявляється в різкому зміщенні центру тяжіння в момент ініціації руху та збереження цієї якості пози протягом усього руху» [191].

М. Бахтін основою цілісності художнього твору вважає естетичну реакцію автора на героя, за якого усі окремі прояви мають значення, як

моменти цього цілого. Саме ця реакція на ц людину-героя надає твору «єдине ... ціле» [14]. Звідси методом, що допомагає диригенту досягти цілісності своєї виконавської поведінки, можливо виділити метод ототожнення себе з «героєм» музичного твору як носія глибинної інтонації, «голос якого пізнається у різних ситуаціях» [114] і повідомляє про єдність не тільки широких оперних чи симфонічних концепцій, а й мініатюр. У цьому випадку можливе відображення в художньо-невербальному диригентському тексті як інтонації «ліричного героя», і «персонажної» інтонації, виявлених В. Медушевским.

Необхідність відчувати партитуру як єдине ціле та вміння передати це відчуття іншим всією сукупністю диригентських засобів – ще одна художньо-комунікативне завдання, що стоїть перед диригентом-виконавцем.

Наступним чинником художності музичного виконавства, і, отже, диригентської виконавської поведінки є неповторність висловлювання та його імпровізаційність як прояв спонтанності та безпосередності виконання, як діалектика загального та індивідуального, задуманого (ідеального) та втіленого (реального), навмисного та випадкового.

Значення та необхідність імпровізаційності у виконавському мистецтві відзначалися багатьма авторами. Зокрема, В. Фуртвенглер писав, що імпровізаційність – не проста випадковість, не властивість, яку можна мати чи ні; в ній, першоджерело великого, справді творчого музикування [176]. Цю думку підтримує Т. Грум-Гржимайло, яка вважає, що імпровізаційність визначає саму природу виконавського мистецтва [45]. Ще більш категоричний Ф. Бузоні, вважав, що «нотація, запис музичних п'єс це винахідливий спосіб закріпити імпровізацію для того, щоб її можна було відновити. Однак перша відноситься до другої, як портрет до живої моделі. Виконавець повинен знову звільнитися від скам'янілості знаків та привести їх у рух, що мимоволі втрачено у знаках із натхнення композитора, то має бути відновлено за допомогою натхнення виконавця» [27].

У диригуванні імпровізаційність є відображенням творчого початку виконавця та здійснюється через суб'єктивне інтонування тих виконавських засобів, головною властивістю яких є неможливість їх точної фіксації в нотному тексті, таких як темп, динаміка, агогіка, артикуляція, фразування, тривалість цезур, пауз та фермат. Залежно від цього змінюється розкриття змісту музики, набуваючи неповторність та індивідуальність інтерпретації-імпровізації.

Також, залежить імпровізаційність виконання від особистісних якостей виконавця, таких, як емоційна рухливість психіки, творча фантазія, багатство життєвих, художніх та музичних асоціацій, оскільки при кожному виконанні можуть виникати нові відтінки почуттів, змінюватися ставлення до образу. Сам образ може певною мірою змінюватися, особливо якщо між виконанням твору проходить достатньо тривалий час.

У сучасному світовому диригентському виконавстві імпровізаційність є досягненням кількох останніх десятиліть. Цілком не допускав імпровізаційності у виконанні знаменитий диригент Є. Мравинський, про що згадає Ю. Симонов: «Пам'ятаю, як одного разу, коли він репетирував Шосту симфонію Чайковського і багато разів – болісно для себе і для музикантів повторював одні й ті ж місця, в яких йому не подобалися якісь, як мені здавалося, дрібниці. Я зайшов у диригентську і з властивою молодістю безцеремонно запитав: «Євгене Олександровичу, а чи були у вас за ваше довге життя з цим чудовим оркестром репетиції, на яких ви говорили не про технологію, а тільки про музику?» Він подивився на мене спідлоба своїм характерним, пронизливо-оцінюючим поглядом і різко, з сильним носовим призвуком випалив: «Ніколи!» І, помовчавши кілька секунд, затягнувшись «Біломором», додав уже менш нервово, але все ще з натиском: «Ніколи... Все життя одне і те ж: голосніше – тихіше, нижче – вище, швидше – повільніше, словом... технологія і ще раз технологія!» [112].

Цими ж принципами, судячи з підготовки оркестрових партій, керувався і сам Ю. Симонов, про що він розповідає у розмові з

Н. Маркаряном: «я пишу піано, через чотири такти знову пишу піано – показую, що ще кресендо немає. Через шість тактів я пишу кресендо росо а росо, маюю вилочку, потім ще через чотири такти пишу мецо-піано, потім ще через вісім тактів пишу мецо-форте» [112].

Зовсім інше ставлення до процесу виконання було у В. Орлова (1857–1907). У роботі щ вокалістами В. Орловим застосовувався метод нагромадження варіантів виконання хорового твору. Для цього на заняттях він часто змінював нюансування, темпи, фразування, акценти, тренуючи хор у гнучкості та рухливості, що призводило до накопичення художніх альтернатив, можливість імпровізації безпосередньо в процесі концертного виконання та до народження щоразу нового виконавського варіанта твору. Безперечно, такий метод є найбільш прогресивним з погляду сутності виконавського мистецтва.

Інтерпретаційний та імпровізаційний початок виконавського мистецтва тісно пов'язане з індивідуальністю виконавця, яка, як пише Г. Нейгауз, «у мистецтві вирішує якщо не все, то майже все» [127].

Індивідуальність диригента проявляється у його рухах та діях: диригентській сітці та її малюнку – «почерку жестикуляції» (термін М. Багриновського), індивідуальному у кожного диригента, у суб'єктивному розумінні та відображенні інтонації, динаміки, штрихів, тембру, образно-поетичного змісту музики і, відповідно, у відображенні цього розуміння всієї сукупності диригентських засобів, і, особливо, у його виконавському стилі, що визначається психологічною та душевною організацією особистості, характером мислення диригента та його емоційним складом.

В. Живов виділяє три основні виконавські стилі: класичний, романтичний та лірико-інтелектуальний [60].

Класичний стиль виконання характеризується особливою увагою до точності прочитання тексту, метричною строгістю та чіткістю. Об'єктивна логіка у виконавця класичного типу визначає місце та значення кожної деталі, що диктує найсуворішу єдність темпу, виключає, як би там не було,

суб'єктивізм, при цьому легше за інші виконавські стилі допускає зовнішнє, поверхове наслідування. Формалізм та ремісництво – головні небезпеки, що властиві цьому типу виконання.

Представники романтичного стилю виходять не так з нотних знаків, скільки з образних асоціацій, народжених текстом, не з деталей, а з поетичної картини, навіяної змістом музичного твору. В цих виконавців суб'єктивний початок переважає над об'єктивним, емоційний – над раціональним, загальний – над приватним, що нерідко призводить до метро-ритмічних неточностей, відступів від тексту, порушень темпової єдності. Виконання в «романтичному» стилі містить у собі небезпеку дилетантизму.

Між цими полярними стилями стоїть стиль, за яким закріпилося назва «ліричний інтелектуалізм». Це визначення підкреслює переважання в стилі виконавця інтелектуального початку, що витісняє імпульсивну емоційність та стихійність цих роздумів почуттям та вирізняються проникливістю, одухотвореністю виконання. Безперечно, всі ці стильові особливості можуть бути виявлені лише через аналіз цілісної виконавської поведінки диригента.

Ще однією якістю, якою повинен мати диригент-виконавець є артистизм як «здатність комунікативного впливу на публіку шляхом зовнішнього вираження артистом внутрішнього змісту художнього образу на основі сценічного перетворення» – пише дослідник психології музично-виконавської діяльності Ю. Цагареллі. Перевтілення трактується їм як «здатність музиканта-виконавця діяти відповідно до логіки змісту втілюваного музичного образу» [178].

Про необхідність перетворення як найбільш адекватному способу передачі художнього змісту у процесі виконання музичного твору заявив у своїй праці, опублікованій у Берліні в 1752 І. Кванц – відомий німецький флейтист, композитор, теоретик музики, директор придворної капели прусського короля Фрідріха Великого: «Музикант винен досягти мистецтво перетворення (виділено автором). Це не тільки дозволено, але й дуже необхідно... Хто протягом життя прагне, наскільки це можливо, панувати над

собою, без особливих зусиль зможе при виконанні музичного твору щоразу вживатися в той афект, на те почуття, якого вимагає цей твір. Тоді він буде грати особливо добре, від душі. Той же, хто не збагнув цього мистецтва, в найкращому випадку лише звичайний ремісник, навіть якщо він досконально засвоїв усі закони контрапункту і навчився грати найважчі пасажі» [82]. Цю думку І. Кванца поділяють П. Кондрашин, Смирнов. І. Лазер називає цей механізм мистецтвом співпереживання, Б. Вальтер – ототожненням.

За К. Станіславським, мистецтво перетворення означає повне забуття себе в образі та абсолютну віру у своє перетворене «Я» – художнику нічого не варто роздвоїтися: одночасно жити в образі героя та виправляти те, що неправильне. І все це відбувається з легкістю [166]. У цьому висловлюванні для нас важливим є розуміння здатності свідомості артиста до роздвоєння – одночасного знаходження в образі (і відповідному цьому образу поведінки), і контроль за собою. Для диригування ця можливість «роздвоєння» має принципове значення, оскільки дозволяє одночасно виконувати музичні твори (художня функція) та керувати музичним колективом (організаторська функція).

Таким чином, основними факторами, що впливають на особливості цілісного виконавської поведінки диригента і такими, що його формують, є: інтерпретація як основа створення унікального твору диригентського мистецтва; цілісність як відображення змісту художнього музичного твору; імпровізаційність як умова безпосередності виконання; стиль виконання як відображення індивідуальності виконавця; артистизм як основна властивість художньої особистості. Основою артистизму в процесі диригування є орієнтація на музичний образ, що організує художню діяльність диригента, і навіть ідентифікація себе з героєм цього твору – перетворення. Всі ці фактори, властиві художньому виконанню музичного твору, повинні бути передані диригентськими засобами, тобто знайти відображення в цілісній виконавській поведінці диригента.

До цілісної виконавської поведінки диригента цілком можливо застосування загальних закономірностей художнього тексту, виявлених Ю. М. Лотманом [105].

Насамперед, щоб структура художнього тексту зберігала інформативність, вона має постійно виводитися зі стану автоматизму. Однак комунікативну роль можуть виконувати лише передбачувані елементи цієї системи. Внаслідок цього у структурі художнього тексту одночасно працюють два протилежні механізми: один прагне елементи тексту перетворити на автоматизовану граматику, без якої неможливий акт комунікації, інший – зруйнувати автоматизацію та зробити саме структуру носієм інформації, оскільки повторення одного й того ж елемента приглушує його семантичну значимість. Ю. Лотман наголошує, що деавтоматизуючу роль нова структурна підсистема зможе виконати тільки в тому випадку, якщо вона не замінить (зруйнує, відкине) стару, а буде функціонувати одночасно з нею так, щоб кожна з них виступала як інший фон [105].

У художньо-невербальному диригентському тексті роль автоматизованої структури виконує тактування, яке для передачі художньої інформації має постійно виводитися зі стану автоматизму (вважаємо доречним навести тут думку М. Бонфельда: «усі фактори вираження, у тому числі і типові, повинні бути заново народженими самим твором, без чого вони не в змозі успішно виконати свою функцію виразних засобів») [24].

Функцію деавтоматизації виконують такі виразні рухи, що накладаються на тактування та відображають індивідуальність диригента та суб'єктивне розуміння ним художнього інтонаційного сенсу музичного твору. Обидві структури, що застосовуються у процесі диригування – тактування та виразні рухи інтерпретуються як цілісна невербальна поведінка диригента – художньо-невербальний текст, що дає диригенту засоби для одночасного управління виконавським колективом та художнього виконання музичного твору. Цілісна виконавська поведінка диригента при цьому набуває індивідуально-неповторного характеру, оскільки диктується його

особистісними психофізіологічними особливостями та потребою в художньому самовираженні.

Для розуміння художньо-невербального диригентського тексту має значення і погляд Ю. Лотмана на інтелектуальну здатність, якою, на його думку, мають тексти як семіотичні об'єкти. Однак, якщо в тексті комунікативної властивості переважає функція передачі інформації, то у створюваних мистецтвом художніх явищ – уперед виступає здатність генерувати нові повідомлення [105].

Це дослідження показує, що здатністю генерувати нові повідомлення має і цілісну виконавську поведінку диригента, дозволяє назвати його художньо-невербальним текстом.

Компоненти, з яких складається художньо-невербальний диригентський текст, відображені в таблиці:

Таблиця 3.1.

Компоненти художньо–невербального тексту

Перший компонент Нотний текст	Другий компонент Особистість диригента-виконавця
1. Засоби музичної виразності: інтонація, метроритм, темп, динаміка, агогіка, звукознавство, артикуляція, фактура, форма, фразування, паузи, цезури, фермати.	1. Стиль мислення як тип особистості: розумовий, художній (за Павловим).
2. Стиль епохи, художнє напрямок, творчий метод.	2. Музичність – емоційна чуйність на музику.
3. Особистість автора (стиль мислення, темперамент, емоційність), відображена у нотному тексті.	3. Психічні особливості особистості: темперамент (рухливість/стриманість);
4. Авторська концепція: ставлення до ідеї твору, емоційно-особистісний сенс.	4. Артистизм (емоційність); відкритість/закритість тощо.

5. Художній зміст: образи, емоції, їх зіставлення, контраст, розвиток.	5. Фізичні особливості особистості
6. Особливості ліричного героя (героїв) та персонажа (персонажів) музичного твору (за В. Медушевським).	– зовнішній вигляд (підлога, зростання, статура, особливості/недоліки).

Таблиця 3.2.

Виконавська поведінка диригента в контексті художньо-невербальної комунікації
1. Технічна осначеність – досконалість мануальної техніки як штучної диригентської мови.
2. Відображення внутрішнього психологічного стану диригента-виконавця у процесі виконання музичного твору за допомогою цілісної невербальної поведінки як первинного природного засобу комунікації.
3. Відображення розуміння виконавцем усіх складових першого компонента у суб'єктивній диригентській інтерпретації.
4. Відображення у диригуванні особистості диригента-виконавця – усіх психічних та фізичних складових другого компонента.

Використовуючи образ партитури як приклад поступального (по горизонталі та вертикалі) руху, С. Ейзенштейн робить надзвичайно важливе для розуміння сутності диригування заяви: «переходячи від такого образу сторінки музичної партитури до партитури звукової, довелося б сказати, що на цій новій стадії до музичної партитури начебто додається ще один рядок. Такий рядок послідовно переходять один до одного, які пластично відповідають руху музики та навпаки» [195]. Безумовно, це твердження повною мірою відображає процес сприйняття виконавцями та слухачами виконавської поведінки диригента як візуального художньо-невербального тексту.

У зв'язку із зазначеними вище особливостями невербального кодування, інтерпретація художньо-невербального диригентського тексту з боку виконавців є розумовим процесом, спрямованим на виявлення та розуміння значень та психологічних смислів диригентських дій, встановлення зв'язків між виконуваним ними нотним текстом та експресивною поведінкою диригента. Внаслідок цього виконуваний ними нотний текст набуває нового сенсу, а саме виконання стає унікальним твором диригентського мистецтва, яке і є метою та результатом художньо-невербальної комунікативної діяльності диригента-виконавця.

Висновки до третього розділу

Діяльність диригента під час репетиції чи концерту складається з двох складових елементів: перша – взаємодія з членами музичного колективу, друга – взаємодія з внутрішнім світом диригента, яка заснована на принципі самопізнання. Поєднання означених двох процесів відбувається під егідою особистості диригента, що забезпечує функцію контролю творчого процесу та відтворення драматургії музичного твору колективом виконавців, уможливорює виконання акту самоконтролю та всебічної реалізації стратегії виконання, а також надання об'єктивної оцінки рівня виконання музичного твору.

З'ясовано, що основа творчої діяльності диригента ґрунтується на особистісному підході до опрацювання музичного твору та психофізіологічних складових елементів, які складають підґрунтя для взаєморозуміння між учасниками колективу та диригентом. Доведено, що рухові механізми управління колективом відходять на другий план, проте в основу управління сучасним музичним колективом покладено психологічний підхід шляхом запровадження психофізіологічних чинників.

Зазначено, що крім творчої діяльності диригент має проявляти себе як психолог, який здатний перекласти музичний ряд у психомоторну та

психоемоційну площину звучання музики, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання. Саме в процесі взаємодії з колективом та слухачами диригент проявляє себе, як управлінець, який координує музичну творчість виконавців та створення музичного образу для сприйняття слухачами, тим самим має опосередкований вплив на слухачів та їх діяльність, але при цьому здатний динамічно реагувати на зміну в сприйнятті музичного твору слухачами та вносити зміни в творчу діяльність музикантів. Результатом процесу управління творчого колективу та слухачами є створення атмосфери взаємодії на психолого-емоційному рівні слухачів та виконавців з ключовою позицією диригента, як управлінця та координатора, що має прямий та зворотний канали зв'язку.

Таким чином, цілісна поведінка диригента з точки зору невербального спілкування складається з психофізіологічних аспектів обробки музичного тексту, створення внутрішньої моделі звучання твору, яку диригент перенасить на партитуру, під час відтворення музичного твору диригент використовує психомоторику, як складову творчого процесу.

Завдяки психомоториці та партитурі диригент активно впливає на виконавців, що дає йому змогу керувати процесом виконання музичного твору та корегувати його відтворення в порівнянні з моделлю звучання твору, яку диригент створив у своєму внутрішньому світі. Під час корегування діяльності музикантів-виконавців диригент використовує психомоторику, емоції для самовираження та тісну взаємодію з творчим колективом музикантів, та опосередковано впливає на слухачів створюючи певну емоційну атмосферу в звучанні твору. При цьому диригент використовує інтонування музичного тексту, щоб збільшити свій вплив та вираження своїх емоцій під час виконання музичного твору та передати емоційний тонус музикантам-виконавцям для більшої емоційності та виразності звучання твору.

Психомоторика, емоційний статус диригента в сукупності створюють так звані рухові та емоційні автоматизми на певні музичні конфігурації для

кожного музичного твору, що можна визначити як стереотипи керування диригента. Такі стереотипи починають утворюватися ще на початку створення партитури до кожного музичного твору. Зазначено, що такі стереотипи є динамічними та можуть змінюватися під час виконання твору, на це впливає рівень сприйняття музичного твору слухачами та створення загальної емоційної атмосфери при звучанні твору.

Таким чином, цілісність невербального спілкування диригента – складний процес, який включає в себе вміння інтонувати музичний текст, перетворювати цей текст на моторику, що співвідноситься з емоційним тонутом звучання твору, корегувати реальне звучання твору відповідно до музичної моделі, яку було створено під час складання партитури. Невербальна діяльність диригента це найвищий рівень управління та взаємодії диригента з музикантами-виконавцями та слухачами.

Основні наукові результати опубліковані в працях [187; 202].

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування та досліджено особливості художньо-невербальної комунікації у диригентсько-виконавському аспекті. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити такі **висновки**.

1. Охарактеризовано біфункціональний статус диригентського мистецтва. З'ясовано, що диригентська техніка в контексті художньо-невербальної взаємодії характеризується поліфункціональним змістом творчої діяльності, що поєднує різні види мистецтва (акторське, режисерське, образотворче тощо). Поєднання означених видів мистецтва дозволяє диригенту шляхом немовного спілкування з учасниками творчого акту передавати емоційний стан, напругу, художній зміст музичного твору та його інтерпретацію. Чергування в техніці диригента свідомих та несвідомих закодованих знаків уможливорює передачу технічної, художньої інформації та втілення основних функцій диригентського виконавства – управлінську та художню. Доведена інтонаційна природа диригентської техніки, яка реалізується завдяки засобам мануальної активності та психофізіологічного впливу диригента на колектив виконавців і публіку.

До основних форм передачі інформації диригентом учасникам творчого процесу віднесено художньо-невербальну комунікацію, яка розкривається через емоційний вплив, виконавський стиль, художньо-образну інтерпретацію музики та його психофізіологічну готовність до управлінсько-художньої проєкції твору. Ретроспективний аналіз музикознавчої, культурологічної літератури дозволив виявити декілька видів роботи диригента з музичним колективом: використання диригентської палички, – який використовується в сучасних умовах диригентської діяльності (гарматний); 2) вербальний, – який дозволяє використовувати голосові (мовні) форми обміну інформацією між учасниками творчого процесу; мануальна техніка, що відтворюється за допомогою рухової

активності диригента (невербальний). Сукупність означених видів роботи диригента складає основу художньо-невербальної комунікації.

2. Визначено поняттєвий апарат дослідження. На основі аналізу наукових підходів до вивчення дефініцій поняття комунікація, художність, вербальні та невербальні засоби уточнено термін «художньо-невербальна комунікація» в контексті диригентського виконавства та психофізіологічного аналізу. У якості основного поняття в роботу введено визначення Н. Соболевої як найбільш оптимальне та відповідне логіці та змісту нашого дослідження. Поняття «художньо-невербальна комунікація» автор інтерпретує як «діалог автора і читача (глядача, слухача) з метою передачі і отримання естетичної інтелектуальної та емоційно-образної інформації, закодованої в тексті художнього твору, який має комунікативну спрямованість». Адаптуючи зміст запропонованого автором поняття в контекст нашого дослідження нами визначена сутність передачі інформації в процесі диригування, яка полягає в емоційно-образному втіленні художнього образу шляхом використання семіотичної системи (знаків) – міміки, жестів, поведінки, артистизму для відтворення темпу, ритму, динаміки, форми, стилю характеру та інтонації музики.

3. Обґрунтовано засоби художньо-невербальної комунікації з позиції психофізіологічного аналізу. Зазначено, що мануальна техніка диригента заснована на емоційно-вольових якостях особистості, які відбиваються на його енергійно-поведінковому характері діяльності та усвідомленні або уявленні музичного твору. Ключовим механізмом діяльності диригента є випереджувальна властивість, яка розкривається під час обміну інформації з учасниками творчого процесу та впливає на кінцеву художню проекцію (результат), характер обрання мануальних рухів, емоційного відтворення, виконавського індивідуального стилю (артистизму). Доведена основна роль ауфтакту як основної одиниці реалізації інформаційно-комунікативної системи, яка полягає у лаконічності рухів, чіткості, характері передачі, ясності та переконливості жестів диригента.

4. Досліджено процес реалізації засобів художньо-невербальної комунікації в контексті репетиційної та концертної діяльності музичного колективу. На основі теоретичних положень дослідників у галузі комунікації з'ясовано, що процес обміну інформацією між учасниками творчого процесу та диригента відбувається на основі монологу, полілогу та публічної комунікації. Процес репетиційної роботи є формою міжособистісного та колективного діалогу, в наслідок якого відбувається обмін інформації, встановлюється творчий контакт та механізми співпраці. Концертне виконавство є публічною формою обміну інформації, яка розкривається завдяки психофізіологічним особливостям диригента та його психомоторним якостям, під впливом емоційного, артистичного та виконавського тону усіх учасників художнього дійства.

5. Визначено механізми психологічного впливу диригента на виконавців та публіку в контексті відтворення інтонаційного та художньо-образного змісту музичного твору. У цьому сенсі процес управління та передача інформації проаналізовано в контексті комунікації, повідомлень та сигнальних систем, що визначає суб'єкт-об'єктивну психофізіологічну модель – диригент / колектив-виконавець / публіка. Управлінська функція вбачається не тільки в аспекті реалізації та візуалізації засобів мануальної техніки, рухів та жестів, але й через міміку, характер погляду та емоційного фізичного відтворення як уточнюючий (додатковий) елемент передачі рухової інформації. Сценічно-виконавський акт диригента, його поведінкове відтворення розглянуто в художньо-невербальній площині, що відбиває інтерпретаційний план, художній зміст твору та процесуальність реалізації означеного дійства.

Дисертація не вичерпує усіх можливих аспектів вивчення проблеми художньо-невербальної комунікації у диригентському виконавстві. Подальшого вивчення вимагає сутність диригування як «художньо-невербальної мови», а також вивчення диригентського виконавства з точки зору теорії «дискурсу» як єдності повідомлення (висловлювання) та ситуації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ананьев Б. Г. Задачи психологии искусства. *Художественное творчество : вопросы комплексного изучения* / отв. ред. Б. С. Мейлах ; публикация и прим. Л. Л. Бочкарева. Ленинград : Наука, 1982. С. 234 –242.
2. Андреева Г. М. Социальная психология : учебник для высших учебных заведений. Изд. 5-е. Москва : Аспект Пресс, 2009. 363 с.
3. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования : учеб. пособие для дир.-хор. отд. муз. вузов. Москва, 1969. 120 с.
4. Андрианов М. С. Невербальная коммуникация: психология и право. Москва : Институт Общегуманитарных Исследований, 2007. 256 с.
5. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер: творческо-методические записки. Ленинград : Музыка, 1976. 160 с.
6. Аносов Н. П. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. В. П. Варунц. Москва : Советский композитор, 1978. 215 с.
7. Ансерме Э. Беседы о музыке / Пер. с фр. Е.Ф. Бронфин, В.Н. Александровой. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 104 с.
8. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
10. Бабайцев А. Ю. Коммуникация. *Новейший философский словарь* / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. Изд. 3-е, исправл. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 497.
11. Багриновский М. М. Дирижерская техника рук: Практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования. Москва : Высшее училище военных дирижеров Советской армии, 1947. 295 с.
12. Барро Ж.-Д. Размышления о театре. М.: Иногиз, 1963. 300 с.

13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. С. Н. Зенкина ; сост., ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. Изд. 2-е. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
15. Белинский В. Г. Идея искусства. *Собрание сочинений* : в 3-х т. / под общ. ред. Ф. М. Головенченко. Москва : ОГИЗ, 1948. Т. 2. С. 67–83.
16. Белянин В. П. Психологическое литературоведение: Текст как отражение внутренних миров автора и читателя : монография. Москва : Генезис, 2006. 320 с.
17. Березовчук Л. Н. Процессы категоризации в музыкальном опыте (психологический подход к проблеме музыкального языка). *Музыкальная коммуникация. Серия : Проблемы музыкознания*. 1996. Вып. 8. С. 105–127.
18. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 68–82.
19. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность / под ред. О. Г. Газенко. Москва : Наука, 1990. 495 с.
20. Бехтерев В. М. Объективная психология. Москва : Наука, 1991. 480 с.
21. Богданов-Березовский В.М. Статьи о балете. Л.: Совет, композитор, 1962. 208 с.
22. Бодалев А. А. Психология общения. Москва : Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. 256 с.
23. Бодров В. А. Психология профессиональной пригодности : учебное пособие для вузов. Москва : ПЕР СЭ, 2001. 511 с. (Современное образование).
24. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление : монография. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.
25. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва : Политиздат, 1988. 496 с.

26. Борисов Ю. П. Основы техники дирижирования / ред. Г.С. Фролов. Владимир, 1980. 87 с.
27. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Москва : Планета музыки, 2019. 40 с.
28. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.
29. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 312–317.
30. Вальтер Б. Тема с вариациями: Воспоминания и размышления / Сост. Г.Я.Эдельман; Пер. с нем. А.Афониной. М.: Музыка, 1969. 363 с.
31. Вердербер Р., Вердербер К. Психология общения. Санкт-Петербург : ПРАЙМ ЕВРОЗНАК, 2003. 320 с.
32. Винер Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине / пер. с англ. И. В. Соловьева и Г. Н. Поварова ; под ред. Г.Н. Поварова. Изд. 2-е. Москва : Наука : Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. 344 с.
33. Волконский С.М. Выразительный человек: Сцен, воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Аполлон, 1913. 222 с.
34. Выготский Л. С. Мышление и речь. Изд. 5-е, испр. Москва : Лабиринт, 1999. 352 с.
35. Выготский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова. Москва : Педагогика, 1991. 480 с.
36. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
37. Галин С. К. Личность и творчество. Новосибирск : Новосиб. кн. изд-во, 1989. 128 с.
38. Гальперин П. Я. Лекции по психологии : учебное пособие для студентов вузов. Москва : Книжный дом «Университет»: Высшая школа, 2002. 400 с.

39. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2-х т. Санкт-Петербург : Наука, 1999. Т. 2. 603 с.
40. Головинский Г.Л. Что такое социология музыки и чем ей следовало бы заниматься. *Музык. жизнь*. 1988. № 22. С. 6-8.
41. Гончаренко С. Ф. Поэтическая коммуникация. *Эффективная коммуникация: история, теория, практика* : словарь-справочник. Москва : ООО Агентство «КРПА Олимп», 2005. С. 611–612.
42. Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации / отв. ред. В. Н. Ярцева. Изд. 3-е. Москва : Изд. ЛКИ, 2007. 112 с.
43. Горянина В. А. Психология общения : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Изд. центр «Академия», 2002. 416 с.
44. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М.: Магистр, 1993. 194 с.
45. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство: (Вехи истории: Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). Москва : Знание, 1984. 158 с.
46. Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации : учебник для вузов / под ред. А. П. Садохина. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2003. 352 с.
47. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
48. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. яз., 1978-1980. Т. Т. 3. 749 с;
49. Дехант Г. Дирижирование : Теория и практика музыкальной интерпретации / пер. с нем. Нижний Новгород : Деком, 2000. 446 с.
50. Дирижер оркестра. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. 632 с.
51. Дирижирование. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 254–255.

52. Добровейн М.А. Страницы жизни Исая Добровейна. М.: Совет, композитор, 1972. 207 с.
53. Добровольская Г.Н. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. 126 с.
54. Елина Е. А. Произведение изобразительного искусства как текст. *Язык, сознание, коммуникация* : сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. Москва : МАКС Пресс, 2003. Вып. 25. С. 102–108.
55. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua> (дата звернення: 10.02.2021).
56. Еремеев А. Ф. Границы искусства: социальная сущность художественного творчества. Москва : Искусство, 1987. 319 с.
57. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века: психолінгвістика професії. Санкт-Петербург : Издательство ДЕАН, 2007. 240 с.
58. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: психология, теория, практика. Санкт-Петербург, 1993. 261 с.
59. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
60. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
61. Жинкин Н. И. Проблема художественного образа в искусствах: тезисы к докладу. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. URL : <http://febweb.ru/feb/izvest/1985/01/851-072.htm> (дата обращения: 10.03.2021).
62. Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи. *Язык. Речь. Творчество* : Избранные труды / сост. науч. ред. С. И. Гиндина. Москва : Лабиринт, 1998. С. 146–162.
63. Закс К. Музыкальная культура Египта. Музыкальная культура Древнего мира ; ред. и вступ. ст. Р. И. Грубера. Л. : Музгиз, 1937. С. 46-67.

64. Захаров Р.В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 431 с.
65. Зелинский С. А. Информационно-психологическое воздействие на массовое сознание. Санкт-Петербург : Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ», 2008. 280 с.
66. Зинченко В. П., Мамардашвили М. К. Проблема объективного метода в психологии. *Вопросы философии*. 1977. № 7. С. 109–125.
67. Зись А. Я. Искусство и эстетика: введение в искусствоведение. Москва : Искусство, 1975. 447 с.
68. Иванов К. К. Волшебство музыки. Москва : Молодая гвардия, 1983. 160 с.
69. Иванов-Радкевич А. П. О воспитании дирижера / ред. и вступ. ст. Рацера Е. Я. Москва : Музыка, 1973. 78 с.
70. Ильин Е. П. Психология общения и межличностных отношений. Санкт-Петербург : Питер, 2009. 573 с.
71. Кабаченко Т. С. Психология управления : учебное пособие. Москва : Педагогическое общество России, 2000. 384 с.
72. Каган М. С. Искусство. *Большая советская энциклопедия* : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. Москва : Советская энциклопедия, 1972. Т. 10. С. 475–477.
73. Каган М.С. Музыка в мире искусств. Совет, музыка. 1987. № 1. С. 26-38; №3.С. 56–66.
74. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. Москва : Музыка, 1967. 111 с.
75. Кан Э. Элементы дирижирования / пер. с англ. Д. Далгата. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
76. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования : учебное пособие. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1972. 255 с.
77. Капустин Ю.В. Музыкант и публика. Л.: Знание, 1976. 40 с.
78. Карнеги Д. Как завоёвывать друзей и оказывать влияние на людей. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично.

Как перестать беспокоиться и начать жить / Пер. с англ. З.П. Вольской, Ю.В. Семёнова. М.: Прогресс, 1989. 716 с.

79. Карп П.М. О балете. М.: Искусство, 1967. 228 с.

80. Карпов А. В., Маркова Е. В. Психология стилей управленческих решений : учебное пособие. Ярославль : Институт «Открытое общество», 2003. 108 с.

81. Кац А.М. Дирижёр - это профессия второй половины жизни музыканта: [Беседа]. Музык. акад. 1995. № 3. С. 17-29.

82. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 10–56.

83. Клепиков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особи. Київ : Вища шк., 1996. 294 с.

84. Кнорринг В. И. Теория, практика и искусство управления : учебник для вузов по специальности «Менеджмент». Изд. 2-е., изм. и доп. Москва : Издательство Норма-ИНФРА-М, 2001. 511 с.

85. Коган Л.Н. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970. 270 с.

86. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. 343 с.

87. Кокун О. М. Психофізіологія : начальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 184 с.

88. Ковалёв А.Г., Мясичев В.Н. Психологические особенности человека: В 2 т. Т. 2: Способности. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. 304 с.

89. Коган Л.Н. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970. 270 с.

90. Казачков С.А. От урока к концерту. Казань: Изд-во Казан, ун-та, 1990. 343 с.

91. Кон И. С. Постоянство и изменчивость личности. *Психологический журнал*. 1987. № 4. С. 126–137.

92. Корлякова С. Г. Генезис и формирование психомоторных способностей музыкантов : автореф. дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.07. Москва, 2009. 39 с.
93. Корнеева Л. Н. Профессиональная психология личности. Психологическое обеспечение профессиональной деятельности / под ред. Г. С. Никифорова. Санкт-Петербург : СПбУ, 1991. 154 с.
94. Кремлёв Ю.А. О месте музыки среди искусств. М.: Музыка, 1966. 64 с.
95. Лабунская В. А. Не язык тела, а язык души: Психология невербального выражения личности. Ростов на Дону : Феникс, 2009. 344 с.
96. Лазер А. Современный дирижер. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинзбург. Москва, 1975. С. 194–202.
97. Ларош Г. А, Четвертая симфония (f-moll), ор. 36. Избранные статьи ; Вып. 2 : П. И. Чайковский. Л. : Музыка, 1975. С. 101-102.
98. Лебрехт Н. Маэстро Миф: Великие дирижеры в схватке за власть. Москва : Издательский дом «Классика-XX1», 2007. 448 с.
99. Леви В. Л. Вопросы психобиологии музыки. *Музыкальная психология : хрестоматия* / сост. М. С. Старчеус. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 92–99.
100. Леонтьев А. А. Психология общения : учебное пособие для студентов высших учебных заведений по специальности «Психология». Изд. 4-е. Москва : Смысл : Academia, 2007. 364 с.
101. Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства. *Избранные психологические произведения: в 2-х т.* / под ред. В. В. Давыдова и др. Москва : Педагогика, 1983. Т. 2. С. 232–239.
102. Лист Ф. Письмо о дирижировании. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. М. Гинзбург. Москва, 1975. С. 147–150.

103. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии / отв. ред. Ю. М. Забродин, Е. В. Шорохова; АН СССР, Ин-т психологии. Москва : Наука, 1984. 444 с.
104. Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
105. Лотман Ю. М. Семиосфера / сост. М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. 703 с.
106. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля; послесл. М. Ю. Лотмана. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. С. 14–285.
107. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : автореф. ... дис. канд. искусств. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 1962. С. 141–175.
108. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. Москва : Музыка, 1983. 72 с.
109. Макаренко М. В. Основи професійного відбору військових спеціалістів та методики вивчення індивідуальних психофізіологічних відмінностей між людьми. Київ, 2006. 395 с.
110. Малер Г. Письма, воспоминания. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 365–378.
111. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / пер. с англ. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 219 с.
112. Маркарян Н. А. Портреты современных дирижеров. Москва : Аграф, 2003. 304 с.
113. Марсо М. Красноречивое молчание. Ровесник. 1987. № 9. С. 16-17.
114. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки / ред., сост. В. Н. Максимов. Москва : Музыка, 1980. С. 178–195.*

115. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва, 1993. 268 с.
116. Меерович М. И., Шрагина Л. И. Технология творческого мышления. Минск : Харвест; Москва : АСТ, 2000. 430 с.
117. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: автореф. дис. ... доктора искусств : 17.00.02. Москва, 2000. 52 с.
118. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
119. Моисеева И. Ю. Коммуникативная функция языка и проблема понимания художественного текста: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05. Москва, 2002. 150 с.
120. Морина Л. П. Семиотика ритуализированных поведенческих форм культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2008. 35 с.
121. Мусин И. А. О воспитании дирижера: Очерки. Ленинград : Музыка, 1987. 247 с.
122. Мусин И. А. Техника дирижирования. Ленинград : Музыка, 1967. 352 с.
123. Мусин И. А. Техника дирижирования. Изд. 2-е. Санкт-Петербург, 1995. 304 с.
124. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. Москва : Музыка, 2006. 232 с.
125. Мюнш Ш. Я – дирижёр / Пер. с фр. Н.Н.Савинова. 3-е изд. М.: Музыка, 1982. 63 с.
126. Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. Москва : Изд-во «Прометей», 2011. 400 с.
127. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Изд. 4. Москва : Музыка, 1982. 300 с.

128. Нелсон О., Голанд С. Язык мимики и жестов : Что это такое / пер. с англ. А. П. Исаевой. Москва : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 350 с.
129. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах. JL; М.: Искусство, 1965. 376 с.
130. Нэпп М. Холл Д. Невербальное общение. Санкт-Петербург : прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. 512 с.
131. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеол. выражений / С.И.Ожегов, Н.Ю.Шведова. М.: Азъ Ltd, 1992. 960 с.
132. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Ленинград : Музыка, 1979. 200 с.
133. Основы теории коммуникации : учебник / под ред. проф. М. А. Васирика. Москва : Гардарики, 2003. 615 с.
134. Основы теории коммуникации : учебно-методическое пособие / сост. Ж. В. Николаева. Улан-Удэ : ВСГТУ, 2004. 274 с.
135. Павлов И. П. Полное собрание сочинений. Изд. 2-е. Ленинград : Изд-во АН СССР, 1951. Т. 3., кн. 2. Физиологическое учение о типах нервной системы, темпераментах. 453 с.
136. Пазовский А. М. Записки дирижера / общая ред. В. Кухарского. Москва : Советский композитор, 1968. 558 с.
137. Петрова Е. А. Визуальная психосемиотика общения: дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.01. Москва, 2000. 326 с.
138. Пиаже Ж. Психология интеллекта / перевод. Санкт-Петербург : Питер, 2003. 192 с.
139. Поварова О.М. Москва : Наука: Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. 344 с.
140. Поляков О. И. Язык дирижирования. Киев: Муз. Украина, 1987. 95 с.
141. Пономарев С. В. Вербальные коммуникации в системе публичных речей: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Москва, 2001. 202 с.

142. Пороховщиков П.С. Искусство речи на суде. М.: Юрид. лит., 1988. 384 с.
143. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. Москва : Рефл-бук, 2001. 656 с.
144. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором: Материал к курсу техники дирижирования. М.; JL: Музгиз, 1948. 160 с.
145. Рассказывает Курт Зандерлинг: [Беседа] / Вёл С.Братов. М.: Совет, музыка. 1967. № 10. С. 134-136.
146. Ратнер Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М.: Искусство, 1980. 136 с.
147. Рождественский Г. Н. Евгений Мравинский. *Мысли о музыке*. Москва : 1975. С. 82–89.
148. Рождественский Г.Н. Преамбулы. М.: Совет, композитор, 1989. 303 с.
149. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2007. 713 с.
150. Рум А. Пантомима // Театральная энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. П.А.Марков. М.: ВНИИК, 1965. Т. 4. С.266-268.
151. Рутберг И.Г. Пантомима: Движение и образ. М.: Совет. Россия, 1981. 160 с.
152. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
153. Савкова З. В. Искусство оратора : учебное пособие. Санкт-Петербург : Знание, 2003 242 с.
154. Савшинский С.И. Пианист и его работа. Л.: Совет, композитор, 1961. 272 с.
155. Самосуд С.А. Ст. Воспоминания. Письма / Сост. О.Л.Данскер. М.: Совет, композитор, 1984. 232 с.

156. Сеченов И. М. Избранные произведения в 2 т.: Физиология и психология / редакция и послесловие Х. С. Коштоянца. Москва : Изд-во АН СССР, 1952. Т.1. 772 с.

157. Сивизьянов А.С. Проблема мышечной свободы дирижёра хора: (Нач. обучение). М.: Музыка, 1983. 55 с.

158. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство. Эстетика и теория: Исторический очерк. Москва : Советский композитор, 1991. 286 с.

159. Синайский В.С. Музыка в действии. М.: Совет, музыка. 1984. № 6. С. 5-6.

160. Симонов П. В. Эмоциональный мозг. Москва : Наука, 1981. 215 с.

161. Слонимский Ю.И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 372 с.

162. Смирнов Б. Ф. Дирижёрско-симфоническое искусство: музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты : монография. Изд. 2-е. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. 295 с.

1. Соболева Н. А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве.. автореф. дис. на соискание науч. ступени канд. искусствоведения. : спец. 17.00.02. ВГПУ. Санкт-Петербург : ВГПУ, 2013. 26 с.

163. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед. JL: Совет, композитор, 1980. Вып. 1. 296 с.

164. Спиркин А. Г. Основы философии : учеб. пособие для вузов. Москва : Политиздат, 1988. 592 с.

165. Станиславский К. С. Работа актёра над собой: собрание сочинений в 9 томах. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.

166. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с. URL: <http://www.countries.m/library> (дата обращения : 04.04.2021).

167. Таиров А.Я.: Зап. режиссёра. Ст. Беседы. Речи. Письма / Сост. Ю.Головащенко. М.: Изд-во Всерос. театр, об-ва, 1970. 604 с.

168. Теплов Б. М. Психология индивидуальных различий. *Избранные труды* : в 2-х т. / ред.-сост. Н. С. Лейтес, И. В. Равич-Щербо. Москва : Педагогика, 1985. Т. 1. 435 с.
169. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва ; Ленинград : Изд. АПН, 1947. 336 с.
170. Толстой А.Н. Семь жестов. М.: Лит. газ. 1970. 29 июля. С. 6.
171. Туриніна О. Л. Психологія творчості : навч. посіб. Київ : МАУП, 2007. 160 с.
172. Уланова Г. С. Выразительные средства балета. М.: Совет, музыка. 1955. №4. С. 68-76.
173. Урсул А. Д. Информация: Методологические аспекты. Москва, 1971. 295 с.
174. Фуртвенглер В. О ремесле дирижера. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 407–413.
175. Фуртвенглер В. Проблема дирижирования. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 398–400.
176. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учебное пособие. Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2008. 368 с.
177. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 368 с.
178. Цыпин Г. М. Характерологические особенности личности в контексте музыкальной деятельности. *Психология музыкальной деятельности. Теория и практика* : учебное пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / под ред. Г. М. Цыпина. Москва : Изд. центр «Академия», 2003. С. 54–59.
179. Чайковский П. И. Симфония № 5, ми-минор, фрагмент финала: Репетиция П. И. Чайковский; Дирижер Г. фон Караян, Оркестр Берлинской

филармонии. 2013. URL : <http://video.mail.ru/list/sonato4ka/109Z429.html> (дата обращения : 15.04.2021).

180. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. 4-е изд. JL: Музыка, 1986. 368 с.

181. Чаплин Ч.С. Моя биография. Ростов на /Д.: Феникс, 1997. 574 с.

182. Чен Лінь. Особливості художньо-невербальної комунікації диригента в контексті музикознавчого аналізу. Музичне мистецтво і культура. 2021. Вип. 33 книга 2. С. 420–428.

183. Чен Лінь. Засоби художньо-невербальної комунікації диригента. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. №41. Т.4. С. 95-100.

184. Чен Лінь. Влив художньо-невербальної комунікації диригента на колективне виконавство: теоретичні та практичні аспекти проблеми. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. №42. Т.1. С. 100–104

185. Чен Лінь. Розвиток художньо-невербальної техніки диригента. Мистецькі пошуки: зб. наук. праць. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. Вип. 2(9). С. 96-100.

186. Чен Лінь. Функції художньо-невербальної техніки диригента в контексті виконавської майстерності. Мистецькі пошуки: зб. наук. праць. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. Вип. 1 (13) С. 90-96.

187. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Москва : Музгиз, 1961. 240 с.

188. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Кн. палата, 1990.464 с.

189. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.

190. Шувалова Н. Ю. Критерии оценки смысловой моторики личности в контексте рассмотрения проблемы телесности субъекта. 2010. URL :

<http://www.library.by/portalus/modules/psychology/> (дата обращения : 12.04.2021).

191. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 128 с.

192. Шуман Р. Симфония ре минор, ор 120. Р. Шуман ; Репетиция ; Дирижер Г. фон Караян, Венский филармонический оркестр. 2013. URL : <http://video.mail.ru/list/sonato4ka/109/519.html> (дата обращения : 12.04.2021).

193. Шюнеман Г. О Листе. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. Москва, 1975. С. 151–154.

194. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т.: Исследования / сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, Н. И. Клейман. Москва : Искусство, 1966. Т. 2. 786 с.

195. Эдгар Тоне: Воспоминания. Ст. Материалы / Сост. А.Кенигсберг, В.Крастинь. М.: Музыка, 1974. 131 с.

196. Юдин Г.Я. Величие душевной чистоты: [К 100-летию О.Клемперера]. Совет, музыка. 1985. № 7. С. 114-118.

197. Якобсон П. Я. Психология художественного восприятия. Москва, 1964. 85 с.

198. Ямпольский И.М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С.549-550.

199. Blackburn Perry L. The Code Model of Communication. *A Powerful Metaphor in Linguistic Metatheory. SIL International*, 2007. 255 Pp. URL : http://www.sil.org/silepubs/Pubs/48756/48756BlackburnP_Cod. (дата обращения : 12.04.2021).

200. Coward H. Choral Technique and Interpretation. London, Novello & company, limited; [1914] 333 Pp. URL : <http://www.hartenshield.com/choral-technique-01.html> (дата обращения : 13.04.2021).

201. Chen Lin. The structure of artistic and non-verbal communication of the conductor. The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 6. 2021. Pp. 19–23

202. Plondke J. Prepare Yourself for Better Conducting [Электронный ресурс]. Music Educators Journal, Vol. 78, No. 6 (Feb., 1992), Pp. 45-49. Режим доступа: <http://www.istor.org/stable/3398383>

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Чен Лінь. Особливості художньо-невербальної комунікації диригента в контексті музикознавчого аналізу. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 420-428.

2. Чен Лінь. Засоби художньо-невербальної комунікації диригента. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 41. Т. 4. С. 95-100.

3. Чен Лінь. Вплив художньо-невербальної комунікації диригента на колективне виконавство: теоретичні та практичні аспекти проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 42. Т. 1. С. 100–104.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Chen Lin. The structure of artistic and non-verbal communication of the conductor. *The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. 6. 2021. Pp. 19–23.

Тези доповідей на наукових конференціях:

5. Чен Лінь. Розвиток художньо-невербальної техніки диригента. *Мистецькі пошуки: зб. наук. праць*. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. Вип. 2 (9). С. 96-100.

6. Чен Лінь. Функції художньо-невербальної техніки диригента в контексті виконавської майстерності. *Мистецькі пошуки: зб. наук. праць*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (13). С. 90-96.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2017–2021) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч.

міжнародних: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018–2019), «Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції» (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку» (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Іноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019);;

всеукраїнській – «Ювілейна палітра 2019» (Суми, 2019).