**Старцева Татьяна Петровна**

г.Шахты, Ростовской области

ГБПОУ РО "Шахтинский музыкальный колледж",

Преподаватель, заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества

shmk\_2016@mail.ru

**ВНЕШНЯЯ ФОРМА** ВЫРАЖЕНИЯ ЧУВСТВ ДИРИЖЕРА

«Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой дея­тельности, - писал гениальный русский физиолог И.М. Сеченов, - сводится окончательно к одному лишь явлению - мышечному движению». «Одушев­ленность, страстность, насмешка, печать, радость и прочее - суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц - акта, как всем хорошо известно, чисто механического»[[1]](#footnote-1).

Всегда ли внешняя форма выражения какого-нибудь чувства полно­стью передает его содержание? Проявляется ли эмоция так же ярко во вне? Или иначе: чувствует ли хор так же сильно музыку, как ее чувствует дири­жер? А если нет, то почему?

К.С. Станиславский придавал большое значение внешней форме про­явления чувств. Он писал: «...Артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном ап­парате, верно передающем результаты творческой работы чувства - его внешнюю форму воплощения»[[2]](#footnote-2).

Этот вопрос очень важен и для дирижера. Основным условием нор­мального дирижирования служит отсутствие физического напряжения в мышцах лица и рук дирижера. Зажимы как бы закрывают свободный выход чувствам, создавая мышечный заслон на их пути, вследствие чего искажает­ся «правда чувств».

Лицо дирижера является «экраном», на котором «спроецированы» его чувства. Напряжение, возникшее в руках, передается лицу, лишая его есте­ственности и свободы выражения. Судорожное состояние рук отзывается на мимике лица. Дирижирование же предполагает тесный и свободный союз двух компонентов: лица и рук. Один компонент подчеркивает, углубляет и «комментирует» другой. Благодаря этому полнее раскрывается семантика жестов. Во время дирижирования лицо дирижера не должно оставаться рав­нодушным, невыразительным.

Но нередко начинающий дирижер принимает физическое напряжение за подлинное проявление чувства. Ему кажется, что чем сильнее он напря­гает мышцы рук, тем сильнее и чувство, выражаемое ими. Ощущением си­лы напряжения он заменяет силу чувств, особенно в драматически напряженных эпизодах. «...В минуты сильного подъема, - писал К.С. Станиславский, - который я принимал за вдохновение, не я управлял своим телом, а, наоборот, оно управляло мною. Но что может сделать тело там, где требуется работа творческого чувства! В эти минуты тело напряга­ется от бессилия воли, а ненормальное напряжение повсюду, в разных цен­трах, точно завязывает узлы или создает судороги, благодаря которым ноги коченеют и едва могут ходить, руки деревенеют, дыхание спирается, горло сдавливается и все тело мертвеет»[[3]](#footnote-3).

Невозможно избежать напряжения мышц рук, например при показе главной кульминации произведения. У дирижера, свободного в своих дви­жениях, напряжение рук бывает кратковременным и редко достигает край­них пределов, к тому же обязательно сменяется их расслаблением. Чаще всего это возникает во время исполнения кульминации музыкального про­изведения. Дирижер, имеющий скованный аппарат, к тому же не может вы­явить свои эмоциональные возможности вследствие быстрой утомляемости рук. «У меня так устают руки, - сетует один из них, - что я не могу думать о музыке, я думаю только о том, смогу ли довести концерт до конца».

Выражение музыки осуществляется через жестикуляцию рук, физиче­скую изменяемость их, выявляющуюся в периодичности напряжения и рас­слабления, насыщенности и освобожденности, активности и пассивности. В этой бесконечной перевоплощаемости рук заключена основа выразительно­сти при дирижировании.

Изменение музыки, всех ее выразительных элементов невозможно осуществить без помощи внешнего и внутреннего рисунка движения рук. Это делает их слабыми, сильными, тяжелыми, пустыми, легкими и т.д.

Естественно, дирижер выражает свои чувства через экспрессивную напряженность жеста, а не наоборот - размягченность движений рук. Например, в хоре С.И. Танеева «На могиле» потребуется не только увели­чение амплитуды жеста, но и насыщение жеста силой в начале, момент кульминации и быстрый спад в экспозиции.

Таким образом, для выражения чувств экспрессии, интенсивности пе­реживаний необходимо владеть комплексом технических приемов, которые дадут возможность дирижеру реализовать и выявить требуемое в исполне­нии.

Разделение функций рук дирижера обогащает выразительные средства дирижирования, расширяет возможности дирижерской техники. Без этого вряд ли достижимо убедительное исполнение.

Параллелизм обеих рук в исполнении музыкального произведения не отражает выразительной звучности, и дирижер выглядит беспомощно и не­интересно, поэтому необходимо приобретать и вырабатывать разнообраз­ные навыки в координации движений рук. Это возможно только на основе взаимозаменяемости и независимости их действий, при этом левая рука должна дирижировать, как и правая рука, свободно, виртуозно, владеть ню­ансировкой, должна уметь делать все то, что и правая рука.

Независимость функций рук означает согласованность их действий, иначе получится, что «правая рука не знает, что делает левая». Таким обра­зом, взаимодействие рук дирижера основывается на согласованной, коорди­нированной независимости, при которой раздельные действия рук способ­ствуют цельности выражения музыкального образа и его восприятия.

Большое значение имеет лицо дирижера, его взгляд, так как его важ­нейшая функция - контакт с исполнителями. Взгляд дирижера должен быть направлен на весь коллектив, на какую-то группу или партию, на солиста или отдельного музыканта. Он должен поддерживать и помогать музыкан­там во время исполнения, но ни в коем случае не раздражать (особенно со­листов). «Выражение лица дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию, и если дирижер не существует для оркестра, не умеющего или не желающего на него смотреть, то почти также, и он перестает существо­вать, если он не может быть виден»[[4]](#footnote-4), - говорил Г. Берлиоз.

Мимическая функция лица отражает деятельность тесно связанных между собой лицевых и мимических мышц, они располагаются около орга­нов чувств - глаз, рта, носа, ушей. Ощущения и впечатления, которые испы­тывает человек, отражаются на лице. Положительные эмоции вызывают хо­рошую мимику, разглаживают лицевые мышцы, а отрицательные - наобо­рот. Эта функция биологическая, она является основой для выражения эмо­ционального состояния: желание, радость - мышцы разглаживаются, все приподнимается вверх. П.Ф. Лесгафт сформулировал мимическую вырази­тельность таким образом: «Человек приучается относить сокращения мышц, окружающие органы высших чувств, к получаемым ощущениям или впечатлениям и производит затем такие же сокращения под влиянием чувство­ваний, соответствующих этим впечатлениям, причем степень сокращения и число участвующих мышечных групп прямо пропорциональны силе впе­чатления»[[5]](#footnote-5).

В силу своего расположения мимические мышцы имеют исключи­тельно большую подвижность и тонкость движений. Самое незначительное сокращение лицевой мышцы чрезвычайно заметно и вызывает соответ­ственное изменение выражения.

Мимика дополняет жесты рук, «доказывает» их содержание. Руки без соответствующего выражения лица, глаз не смогут передать различные от­тенки эмоционального состояния дирижера. Его поза должна быть есте­ственной, ненапряженной, но подтянутой, корпус устойчив, ноги при этом нешироко расставлены, одна нога чуть выдвинута вперед (это придаст устойчивость), спина прямая, но без напряжения, плечи свободно опущены, развернуты чуть-чуть, подбородок немного приподнят. Примерный высот­ный уровень рук - середина грудной клетки. Рука свободно свисает у кор­пуса, без напряжения поднимается движением вверх, сгибается в локте, не­много отводится в сторону - такова общая позиция рук. Кисти по отноше­нию к предплечью подняты немного, локоть ниже кисти, она смотрит впе­ред, и обе руки расставлены не шире плеч.

Невозможно себе сейчас представить дирижера, который бы уткнулся в партитуру и не обращал никакого внимания на коллектив исполнителей (хор, оркестр). Выразительность взгляда и мимика дирижера способствуют верному пониманию музыкантами дирижерского жеста и исполняемой му­зыки, укрепляют их уверенность, помогают быстро предотвратить и испра­вить ошибки. Но нужно заметить, что чрезмерная, утрированная мимика - это уже большой недостаток, что превращает мимику в гримасу. Е. Берлиоз писал в своей книге, что «пюпитр не должен быть настолько высоким, что­бы доска, поддерживающая партитуру, закрывала ему лицо. Выражение ли­ца дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию»[[6]](#footnote-6).

Цитируя рецензию «Лейпцигской музыкальной газеты», автор одной из книг о Листе - П.А. Трифонов пишет, что Лист-дирижер обладал «глав­ным достоинством настоящих дирижеров - умением передать в полном блеске дух и характер исполняемого произведения», и продолжает: «Каждый тончайший оттенок он умеет указать ясно и понятно для всех исполни­телей. Его оживленное, выразительное лицо чудесно объясняет различные настроения музыки, и его энергетический, блестящий взгляд должен вос­пламенять каждую капеллу. Лист - воплощенная душа музыки; как солнце, бросает он лучи вокруг себя, освещает и согревает все окружающее»[[7]](#footnote-7).

В. Яковлев в книге «С. Рахманинов» пишет о композиторе и дириже­ре: «Особой мимики, выработанной у иных дирижеров, не было, но выра­жение лица не могло не меняться, как у глубоко эмоционально подвижного музыканта. И это являлось также естественным средством для восприятия оркестрантами». Высказывая мысль, что «совершенно невозможно управ­ление и создание художественного образа жестами одних рук без участия лица и глаз», далее он пишет: «В истории дирижерско-хорового факультета Московской консерватории, в классе Е.А. Дмитревского (примерно в 1926 году), проводились опыты занятий по технике дирижирования с врожденно-слепыми. Имея достаточную музыкальную одаренность и грамотность, эти слепые студенты показали полную непригодность к дирижерской специаль­ности. Всякие попытки к исполнению были безрезультатны вследствие вы­ключенного из процесса управления зрения и отсутствия выразительности лица».

Из этого положения следует еще одно важнейшее требование - ни на один момент не допускать противоречий в выразительности отдельных ча­стей дирижерского аппарата, например лица и рук дирижера.

Внешняя форма двигательных проявлений в процессе воздействия ди­рижера на исполнителей является исключительно тонким искусством, рас­крывающим не только содержание музыкального произведения, но и внут­ренний мир самого дирижера.

Взгляд дирижера оттеняет звуковую картину, и исполнение звучит то «вдалеке», то «близко», то «снизу», то «сверху», то собрано, то компактно, как бы из одной точки[[8]](#footnote-8).

Для того чтобы между дирижером и хором/оркестром возникли полное вза­имопонимание и атмосфера товарищеской коллективной работы, он обяза­тельно должен видеть глаза исполнителей.

«Глаза всесильны, - утверждает Юджин Орманди. – Внушающие, просящие, убеждающие глаза - средство постоянной коммуникации между руководителем хора/оркестра и музыкантами, то зеркало, которое отражает каждую мысль и эмоцию дирижера». С их помощью происходит как бы «...зондирование души объекта щупальцами глаз, подготовление этой души для ... восприятия мыслей, чувств и видений ...».

Помимо воли, лицо человека отражает все его переживания. Человек научился с годами скрывать свои истинные чувства и душевное состояние за особым, нужным ему выражением. Исполнительское слово тогда ценно и имеет силу воздействия, когда истинно и с предельной искренностью отра­жает мир художника-музыканта, который таит в себе его душа. Как замеча­ет Фейнберг, «музыка не может звучать в обстановке мелких чувств и низ­менных мыслей»[[9]](#footnote-9).

Таким образом, для выражения чувств экспрессии, интенсивности пе­реживаний необходимо владеть комплексом технических приемов, которые дадут возможность дирижеру реализовать и выявить требуемое в исполне­нии.

1. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. Избранные груды. М, 1952. Вып.1. С. 147. [↑](#footnote-ref-1)
2. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 374. [↑](#footnote-ref-2)
3. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: собр. соч. М, 1954. Т. 1. С. 114 [↑](#footnote-ref-3)
4. Берлиоз Г. Дирижер оркестра//Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 79. [↑](#footnote-ref-4)
5. Лесгафт П.Ф. Собрание педагогических сочинений. М.: Физкультура и спорт, 1953. Т. 4. С. 56 [↑](#footnote-ref-5)
6. Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство. С 73. [↑](#footnote-ref-6)
7. Трифонов П. Франц Лист. СПб., 1887. С. 85. [↑](#footnote-ref-7)
8. Казачков СМ. Дирижерский аппарат и его постановка. М.:Музыка, 1967. С. 27. [↑](#footnote-ref-8)
9. Фейнберг С. Пианизм как искусство М., 1969. С. 164. [↑](#footnote-ref-9)