

зис советской песни гражданского, военно-патриотического характера, что было связано с отказом публики от глобальных "поучительных" тем, сложных для восприятия произведений, долгое время навязываемых идеологами государства. В это время в эстрадном искусстве Беларуси происходят сложные процессы переосмысления предназначения эстрады в современном обществе. Развлекательная сущность эстрады становится очевидной.

¹ Юрмальник А. П. Роль Госджаз-оркестра БССР под управлением Эдди Рознера в становлении музыкальной эстрадной культуры Беларуси // V Республиканская научная конференция студентов, магистрантов и аспирантов Республики Беларусь (НИРС — 2000): Мат. конф.: В 5 ч. Гродно, 2000. Ч.1. С. 367—370.

² Чердниченко Т. В. Между "Брежневым" и "Пугачевой": Типология советской массовой культуры. М., 1994. С. 10.

*Т. К. Ярчевская (Тирасполь),
проректор по учебной работе Приднестровского высшего
музыкального колледжа им. А. Г. Рубинштейна, доцент*

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Гуманизация образования актуализировала проблему формирования творческой индивидуальности будущего педагога-музыканта. Гуманистическая психология рассматривает личность как духовную индивидуальность, направленность которой задается глубинными ценностными ориентациями. В ракурсе профессионального образования и воспитания кадров в области музыкального искусства проблема персонификации педагогического процесса приобретает особую значимость.

Формирование артистичности будущего педагога-музыканта с помощью элементов театральной педагогики является, на наш взгляд, одним из

Таким образом, на сегодняшний день одной из важных проблем в образовании эстрадных музыкантов Беларуси является воспитание современного исполнителя как наследника существующих традиций. Для этого необходимо серьезное изучение и осмысление истории музыкальной эстрады Беларуси с целью использования этих материалов в специальных курсах в средних и высших учебных заведениях.

путей решения проблемы раскрытия и развития творческой индивидуальности в процессе подготовки его к исполнительской деятельности. Одной из главных категорий качества в системе оценки музыкального исполнения, по мнению Б. Л. Яворского, является "...исполнение, при котором личности исполнителя и автора сливаются гармонично, обогащая друг друга, когда исполнитель воспринял всем своим существом не только форму произведения, но в этой форме — эмоциональные переживания, художественные образы и ощущения автора"¹. В этой связи полезным нам видится обращение к богатому опыту театральной пе-

дагогике, недостаточно, на наш взгляд, востребованному в процессе подготовки молодого музыканта к исполнительской деятельности.

Как известно, задачей театральной педагогики является формирование творческой личности актера путем создания условий для наиболее полного и свободного раскрытия его способностей. Налицо общность задач театральной с музыкальной педагогикой, которая также ставит задачу формирования и развития творческой индивидуальности молодого музыканта, вооружая его методами постижения и овладения музыкальным искусством, в том числе и искусством исполнения.

Сравнительная характеристика профессиональной деятельности актера и музыканта позволила выявить целый ряд общих черт между ними. В связи с этим уместно предположить, что теоретический и практический опыт, накопленный театральной педагогикой, возможно экстраполировать в музыкальную педагогику с целью вооружения молодых музыкантов элементами техники актерского мастерства. Дидактическая интерпретация принципов и методов театральной педагогики способна обогатить теорию и практику музыкальной педагогики, в частности в плане формирования и развития такого качества музыканта, как артистичность, которое рассматривается нами как проявление его творческой индивидуальности.

В основе театральной педагогики лежит система К. С. Станиславского, цель которой — вызвать к жизни органический, естественный процесс самостоятельного и свободного творчества. Опирается профессиональное воспитание актера в системе на ряд принципов. Проанализируем их применительно к профессиональному воспитанию музыканта.

Первый принцип — принцип жизненной правды. Он распространя-

ется и на музыкальное искусство. Любое искусство отражает жизнь в художественных образах. Неискренность, ложь, искажение жизненной правды выводят произведение из разряда художественного. Художественность — понятие, которое относится к духовному содержанию, выражающемуся в образах, а образы находят свое выражение при помощи разнообразных средств: физических, материальных, объективных. Ценность объективных в том, что благодаря им содержание становится доступным восприятию. По мнению В. М. Подуровского, Н. В. Суловой, в оценке исполнительства молодого музыканта "...единственная, реальная опора — вкус, чувство художественной правды..."².

Вторым принципом является учение о "сверхзадаче". Данный термин вывел К. С. Станиславский как феномен открытия в деятельности познания. "Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли, чувства писателя вырастает его произведение... Условимся... называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи... сверхзадачей произведения..."³. В музыкальном искусстве из мысли и чувства композитора вырастает музыкальное сочинение. Определить сверхзадачу словами можно только приблизительно, поскольку в целом она не переводима с языка образов на язык понятий. Отсюда проистекает множественность толкований сверхзадачи одного и того же произведения. В соответствии с учением Станиславского молодому музыканту важно самому определить для себя "сверхзадачу" произведения, "...найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе... особенность придает сверхзадаче то, что мы безотчетно чувствуем в себе, что скрыто в области подсознания"⁴. Чтобы найти подход к решению сверхза-

дачи, музыкант должен постараться вскрыть в себе свою индивидуальность и научиться прислушиваться к ее голосу. “Человек с рождения наделен определенным набором качеств, присущих только ему: направленность, темперамент, характер, склонности, способности, индивидуальные черты и т. п. Но не только они проявляются в творчестве человека. Все, что человек пережил в течении прожитых лет, все, что он наблюдал, от чего страдал, к чему стремился — то, что называется жизненным опытом, — все это уходит в подсознательные глубины высшего “Я” человека. Там оно “очищается” от всепронизывающего эгоизма обыденной личности низшего сознания человека и преобразуется в “материал”, из которого творческая индивидуальность строит душу художественного образа”⁵.

Таким образом, процесс нахождения, открытия сверхзадачи протекает в сфере неосознаваемой психической деятельности, хотя путь к этому открытию характеризуется активным участием сознания. Педагогу, формирующему творческую индивидуальность музыканта, чрезвычайно важно учитывать необходимость самостоятельного подхода воспитанника к определению сверхзадачи произведения.

Принцип активности и действия логично вытекает из предыдущего. Действие характеризуется единством мысли, чувства и целого комплекса разнообразных физических движений. Когда человек целесообразно действует, от физического рождается психическое, а от психического — физическое — это две стороны одного и того же процесса. К. С. Станиславский учил: “Начните целесообразно и логически, добываясь определенного результата, действовать физически и психическое возникнет само собой. Действуйте, не беспокоясь о чувстве, — и чувство придет”⁶. Действительно, если чувства возникают произ-

вольно, то действия являются порождением воли человека. Сам процесс выполнения действия обычно бывает связан с определенными переживаниями — ощущениями и чувствами. Это происходит по закону образования условных рефлексов: действие становится условным раздражителем связанного с ним чувства. Исполнительские действия музыканта влекут за собой определенное разнообразие чувств, вызванных содержанием музыкального произведения. Точное воспроизведение авторской нотной записи еще не есть музыка. “Понял я раз навсегда и бесповоротно — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением”, — писал Федор Шаляпин.

Все технологические предписания К. С. Станиславского преследуют одну цель — разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Принцип органичности не допускает ничего искусственного, ничего механического в творчестве актера. Органичность в исполнительском творчестве музыканта проявляется в соответствии внешней выразительности (мимика, пластика движения и т. п.) внутреннему состоянию, вызванному непосредственно музыкой. А. Рубинштейн писал Л. Н. Толстому: “Если, играя на сцене, я сам не взволнован, моя игра не доходит до слушателя”.

Искусство перевоплощения завершает создание актером сценического образа с помощью ряда приемов сценического творчества. Яркость и искренность чувственного переживания, связанного с воссозданием художественного образа музыкального произведения, позволяют музыканту как бы перевоплотиться, испытывая чувства подобные тем, которые переживал автор в процессе сочинения. В

концертной практике искусство перевоплощения доступно только выдающимся музыкантам. “Это почти сверхчеловеческая задача — откинуть собственные чувства для того, чтобы перевоплотиться в чувства самых различных индивидуальностей и отсюда изучать их творения”, — писал Л. А. Баренбойм⁷. Это сложно, но возможно именно к этому следует стремиться в процессе формирования творческой индивидуальности молодого музыканта. Идеалом, образцом для подражания может служить исполнительское искусство С. Т. Рихтера. “Играет ли Баха и Шостаковича, Бетховена или Скрябина, Шуберта или Дебюсси, каждый раз слушатель слышит как бы живого воскресшего композитора, каждый раз он целиком погружается в огромный своеобразный мир автора. И все это овеяно “рихтеровским духом”, пронизано его неповторимой способностью проникать в самые глубокие тайны музыки”, — писал Г. Г. Нейгауз⁸.

Современные психологические исследования подтверждают возможность регулирования сознанием сферы бессознательного. Л. С. Выготский писал: “Обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не означает, что нельзя содействовать его образованию и проявлению. Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные”⁹. Такую же мысль высказывал и Л. А. Баренбойм: “Если на некоторые процессы нельзя воздействовать непосредственно, надо искать окольные подходы к цели, кружные пути сознательного управления подсознательными процессами”¹⁰.

В качестве косвенного пути К. С. Станиславский предложил метод физических действий, открывающий дорогу чувству. Действия всегда поддаются контролю, постепенно сосредото-

чивают внимание на работе, отвлекают от постороннего, постепенно подводя к нужному состоянию. Следовательно, значение физического действия заключается, в конечном счете, в том, что оно заставляет нас фантазировать, оправдывать, наполнять эти действия психологическим содержанием. Метод физических действий, в свою очередь, послужил источником концепции “двигателей психической жизни” — научно обоснованной системы создания “творческого самочувствия” актера и управления им. Согласно данной концепции, двигателями психической жизни являются ум, воля и чувства в их единстве. “Каждый из двигателей психической жизни, — писал К. С. Станиславский, — является друг для друга “манком”, побуждающим к творчеству других членов триумvirата, через их взаимодействие, естественно, органически возбуждать к действию как каждого члена триумvirата, так и все элементы творческого аппарата артиста”¹¹. Так, логика возникновения “творческого самочувствия” разворачивается в определенной последовательности этапов работы исполнителя над собой:

- волевое усилие, связанное с накоплением произведения с целью пробуждения интереса;
- процесс поиска “духовного материала для творчества (в себе и вне себя);
- процесс “переживания” — создание в воображении образа, связанного с индивидуальностью творца, определение сверхзадачи произведения;
- процесс воссоздания художественного образа в действии;
- процесс полного слияния “переживания и воплощения”;
- процесс воздействия на слушателя.

По мнению К. С. Станиславского, активность, подлинное продуктивное действие — самое главное в творче-

стве. “К непроизвольному через произвольное. К подсознательному творчеству органической природы — через сознательную психотехнику артиста...”, — этот девиз Станиславского является основой целостной системы “творческого воспитания” в разных видах исполнительского искусства. Использование принципов и методов

дидактической интерпретации системы К. С. Станиславского в профессиональном обучении будущего педагога-музыканта позволит выявить, сформировать и развить его творческую индивидуальность при условии его собственной активности, ибо “...каждый узнает лишь то, что сам пробует сделать” (Песталоцци).

¹ Подуровский В. М., Сулова Н. В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. М., 2001. С. 132.

² Там же. С. 131.

³ Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954. Т. 1. С. 406.

⁴ Там же. Т. 2. С. 335.

⁵ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 78—79.

⁶ Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1958. С. 57.

⁷ Баренбойм Л. А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского. М., 1974. С. 54.

⁸ Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. М., 1983. С. 238.

⁹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965. С. 337.

¹⁰ Баренбойм Л. А. Некоторые вопросы воспитания... С. 89.

¹¹ Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 303—304.