**МУНИЦИПАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ**

**«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №16»**

**Методическое сообщение**

 **Преподавателя Ковалевой О.Н.**

 **«Работа над артистизмом»**

**г.Саратов**

**Работа над артистизмом.**

Изучение природы артистизма и его воспитание в музыкально-исполнительской деятельности очень важно. Всем известно, что любой музыкант-исполнитель имеет статус артиста, но в учебных планах музыкальных заведений формирование артистизма нигде не декларируется (исключением является подготовка певцов). В общем понимании артистизм – это совокупность качеств, необходимых артисту для выполнения им профессиональной деятельности. Все авторы, рассматривающие проблему актерского мастерства, включают в нее сценическое перевоплощение и сценическое движение, связанные с внутренней сущностью изображаемого характера. По своей сущности внутреннее перевоплощение является психологическим феноменом. Происходящее же на сцене действие совершается в определенном пространстве, которое в театроведческой литературе обычно связано с понятием «сценического внимания». Откуда можно сделать вывод, что *артистизм - это способность коммуникативного воздействия на публику путем внешнего выражения артистом внутреннего содержания художественного образа на основе сценического перевоплощения.*

*Сценическое перевоплощение.* Применительно к актерскому мастерству перевоплощение нужно понимать как способность актера действовать при воплощении художественного образа. Если перевести данное определение на музыкально-исполнительскую деятельность, можно дать следующую формулировку: сценическое перевоплощение – *это способность музыканта-исполнителя действовать в соответствии с логикой содержания воплощаемого музыкального образа.* В театральном искусстве эффективной явилась система К. Станиславского, охарактеризованная им как приемы и пути, ведущие к созданию у актера состояния, в котором и протекает подлинный творческий процесс. «Существенно, что психологический механизм создания такого состояния ... основан на регуляции личных эмоций актера под влиянием эмоций, являющихся содержанием исполняемого художественного образа. Логичное продолжение это направление получило в творчестве Б. Захавы. «Стать другим, оставаясь самим собой, - вот формула выражает диалектику творческого перевоплощения актера в полном соответствии с учением К. Станиславского», – пишет он [17, с. 155].

Таким образом, процесс сценического перевоплощения связан с наличием у артиста состояния, которое вызвано регуляцией его эмоций под влиянием содержания художественного образа. При этом важнейшим аспектом сценического перевоплощения является ориентация на мысленный художественный, в частности музыкальный образ. Ясная ориентация на мысленный музыкальный образ обуславливает сценическую убежденность артиста, то есть уверенность в правильности того, что он делает на сцене. В случае отсутствия четкого художественного образа настоящей сценической убежденности возникнуть не может, так как отсутствие цели деятельности закономерно порождает ситуацию неопределенности и неуверенности. Сценическая убежденность играет особую роль в коммуникативном воздействии артиста на публику. Доктор психологических наук Ю. Цагарелли так говорит по этому поводу: «Зритель верит в то, во что верит актер. Засомневался актер – сомневается и зритель» [17, с. 156].

C наличием мысленного музыкального образа связан и такой компонент сценического перевоплощения, как определение (мотивировка) сценического поведения. Б. Захава писал: «Оправдать – значит сделать для себя правдой. При помощи сценических оправданий актер превращает для себя (а следовательно – и для зрителя) замысел в художественную правду» [17, с. 157].

Сценическое оправдание образа зависит непосредственно от мотивировки сценического поведения самим содержанием художественного образа. В связи с этим сценическое оправдание образа можно определить как правильную для воплощения замысла композитора и убедительную для самого музыканта-исполнителя мотивировку сценического поведения. Мотивационный аспект музыкально-исполнительской деятельности является не только источником активной деятельности, но и профессиональным качеством. Таким образом, с точки зрения психологической теории профессиональной деятельности можно говорить о более общих и более частных компонентах мотивации. Общими же компонентами мотивации являются побуждения, вызывающие активность человека и определяющие её направленность. Примером частного (специализированного) компонента мотивации является необходимость сценического оправдания создаваемого образа.

Со сценическим оправданием связан ещё один компонент сценического перевоплощения – способность к исполнительскому оправданию случайностей. Случайности нередко становятся причиной ошибок исполнителей, снижают их надежность в концертных выступлениях. Между тем известно, что способность к исполнительскому оправданию случайностей не только устраняет нежелательные последствия, но иногда и благотворно влияет на качестве сценического выступления.

Способность к сценическому оправданию случайностей развивается лишь на основе сценического оправдания образа, хотя в отличие от него носит более творческий (продуктивный) характер. «Если для сценического оправдания образа достаточно дословного качественного прочтения артистом авторского замысла, то для исполнительского оправдания случайностей обязателен элемент первичного творчества, так как незамеченная случайность является «инородным телом» в художественной интерпретации. Всякая случайность или неожиданность на сцене должна быть «обыграна», то есть превращена в элемент художественного содержания действия» [17, с. 158].

Вторым основным аспектом сценического перевоплощения является эмпатия – осознанное сопереживание текущему эмоциональному состоянию другого человека. Ее необходимость связана, во-первых, с коммуникативными функциями артиста по отношению к публике и партнерам. Во-вторых, существенную роль в деятельности музыканта-исполнителя играет эмпатия по отношению к композитору. Можем предполагать, что не появились бы шедевры Л.Толстого и Ф.Достоевского без способности писателей к эмпатии, глубокому погружению в психологию создаваемых персонажей.

Созданные деятелями искусства художественные образы не всегда автобиографичны, но они несут отпечаток личностей своих создателей. В связи с этим важную роль играет эмпатия исполнителя по отношению к личности композитора. По словам Б. Асафьева, «...исполнительская культура имеет два «ответвления»: или она сотворческая композитору, или она механически репродуцирует по создавшимся нормам техники нотную запись» [17, с. 159]. Очевидно, исполнительское сотворчество композитору во многом связано с эмпатией по отношению к его личности.

Вторым аспектом эмпатии музыканта-исполнителя является эмпатия по отношению к слушателям. По-существу она представляет собою социально-психологический уровень артистической эмпатии, обуславливающий контакт исполнителя с публикой. Ее отсутствие не только затрудняет контакт, но порою приводит к «антиконтакту» даже при качественном исполнении высокохудожественной музыки. Однако чрезмерная эмпатия по отношению к слушателям может способствовать снижению уровня воспитательной и развивающей функции музыки, так как заставляет некоторых музыкантов приспосабливаться к уровню потребностей музыкальной культуры и стереотипам восприятия слушателей. Такие исполнители становятся на путь исполнения шлягеров и своей деятельностью способствуют девальвации подлинных эстетических ценностей музыкального искусства. Поэтому музыкант-исполнитель должен стремиться к нахождению оптимального уровня эмпатии по отношению к своим слушателям.

Основой сценической эмпатии является разнообразная информация об ее объектах. Эта информация может быть представлена как в виде знаний, так и в виде эмоций и чувств, поэтому ее обработка может осуществляться как на мыслительном, так и на эмоциональном уровнях. В свою очередь это обуславливает наличие двух основных уровней сценической эмпатии: когнитивного, базирующегося на интеллектуальных процессах (сравнение, аналогия), и эмоционального, основанного на механизмах проекции.

*Эмоции* сопровождают музыканта и в работе в классе, а на сцене без них не обойтись. Эмоциональные факторы подключаются к механизмам сознательной регуляции уже с самого начального этапа любой работы, уже с моделирования и планирования наша деятельность окрашена эмоциями. Положительные эмоции помогают исполнителю собраться, мобилизуют волю, энергию, помогают сосредоточиться на образе исполняемого произведения. «Многообразные эмоциональные явления питают деятельность и деятеля активностью. Они являются не только результатом деятельности, сигнализируя об успехе или неуспехе, но и «механизмом движения» [4, с. 50].

 «Со своей стороны, эмоции оказывают сильное влияние на мозговые центры, вовлекая и активизируя деятельность многих систем организма, в том числе слуховые, зрительные и двигательные восприятия и представления. Всё это способствует возникновению в коре больших полушарий состояния, названного А. Ухтомским *доминантой*». Доминанта –это концентрация возбуждения в каком-либо очаге коры больших полушарий, привлекающая нервные импульсы из других её очагов. «При развитии доминанты, – писал А. Ухтомский, – посторонние для доминирующего центра импульсы, продолжающие падать на организм, не только не мешают развитию текущей доминанты, но и не пропадают для неё даром: они используются на подкрепление её…» [3, с.33].

Таким образом, эмоции и состояние доминанты очень важны в выступлении на эстраде. Можно сказать, что, так как появление на публике – итог всех затраченных усилий исполнителя. В момент творческого подъема появляется особое состояние, которое можно определить как «творческую доминанту» [3, с. 33]. Благодаря ей, появляется в исполнении необходимая яркость, убедительность. «Вдохновение и есть ни что иное, как творческая доминанта» [3, с. 33]. Интересно, что хотя бы раз пережитое состояние доминанты оставляет в центральной нервной системе след и при повторении условий, вызвавших ранее её появление, она может возникнуть снова. «След однажды пережитой доминанты, – писал А.Ухтомский, – а подчас и вся пережитая доминанта, могут быть вызваны вновь в поле внимания, как только возобновится, хотя бы частично, раздражитель, ставший для неё адекватным» [3, с. 33]. Такими раздражителями могут стать условия, при которых исполнитель выступал ранее на сцене – определённый зал, присутствие публики, определённое освещение. К.Станиславский основывал на этом свой метод «физических действий», который полностью соответствует физиологическим законам. «Для произвольного воспроизведения эмоций, – считал он, – необходимо создание сценического самочувствия, того состояния, которое сопровождает артиста при выступлении. На этом фоне действия артиста и сопровождающие его условия, все раздражители внешней и внутренней среды способны стать «катализаторами» сценического переживания, выступить в качестве пускового толчка эмоциональных реакций» [3, с. 33].

Кроме положительного влияния эмоций, существует и отрицательное. Чувство страха, неуверенность в себе, в своих силах, угнетённое состояние – всё это может отложиться в виде отрицательной доминанты, которая может превратиться в психическую травму, от которой трудно избавиться, а иногда и требуется специальное лечение.

Говоря об эмоциях на сцене необходимо отметить, что излишняя экспрессивность вне конкретных условий художественного произведения весьма сомнительно воспринимается публикой. «Видя на сцене слишком эмоционального артиста, публика чувствует себя неуютно». «Но и формальное прочтение нотного текста ещё не делает исполнение художественным явлением» [10, с. 63]. Только ясное понимание смысла произведения, конкретная цель исполнительской интерпретации может выравнить эмоциональную шкалу артиста.

Контроль эмоционального состояния – одна из важных и необходимых способностей исполнителя. Его, действительно, трудно осуществлять, но, зная сам процесс и механизмы его регуляции, становится возможным подчинить себе эмоции.

*Сценические движения.* Сценические движения - это движения музыканта-исполнителя, связанные с содержанием исполняемой музыки и влияющие на процесс ее восприятия слушателями. Рассматривая структуру сценических движений музыканта-исполнителя, необходимо выделить **группу движений, направленных на слушателя**. Эти движения имеют явно выраженную коммуникативную функцию и потому могут быть отнесены к коммуникативному уровню. В группе таких движений, в свою очередь, можно выделить две основные подгруппы: 1) движения, выражающие эмоционально-образное содержание исполняемой музыки; 2) движения, выражающие отношение артиста к публике. Первая подгруппа наглядно проявляется у певцов: в их деятельности элемент инсценирования музыкального содержания является традиционным атрибутом интерпретации. Вторая подгруппа включает в себя такие движения, как поклоны, реверансы, кивки головой, приветствующие движения руками, улыбки. Движения первой группы совершаются во время исполнения музыки, движения второй – при выходе на сцену и уходе с нее, а также в перерывах между исполняемыми произведениями.

Вторую группу сценических движений образуют **движения, связанные с саморегуляцией психоэмоциональных состояний музыканта-исполнителя**. Процесс саморегуляции состоит из двух составляющих – психофункционального фона и эмоций, обусловленных содержанием исполняемой музыки. Соответствующе разделяются и движения, связанные с саморегуляцией психоэмоциональных состояний. Разница движений состоит в направленности одних на коммуникацию со слушателями, а других – на саморегуляцию процесса исполнения. Движения, направленные на саморегуляцию, в сравнении с направленными на коммуникацию менее заметны и менее выразительны. К движениям, связанным с регуляцией психоэмоционального фона относятся движения, регулирующие режим дыхания, некоторые мимические движения (улыбки, движения, выражающие сосредоточенность, уверенность), движения, отвлекающие исполнителя от публики и т.д.

Третью группу сценических движений составляют **движения, обеспечивающие взаимодействия исполнителя с музыкальным инструментом.** Это исполнительская техника и эти движения так же имеют визуальное воздействие на публику. Делятся на непосредственно исполнительские и вспомогательные.

Четвертую группу составляют **движения, представляющие собою эмоционально-моторную реакцию исполнителя на исполняемую музыку**. «Эмоционально-моторная реакция на музыку присуща любому человеку как врожденное качество и в основном носит непроизвольный характер» [17, с. 164]. Они в свою очередь делятся на произвольные и непроизвольные.

Таким образом, видно, что сценические движения, направленные на слушателей, представляют коммуникативный уровень; движения, связанные с саморегуляцией психоэмоциональных состояний, – регулятивный уровень; эмоционально-моторная реакция на музыку – сенсомоторный уровень. Схема 1 в приложении позволит наглядно определить иерархическую структуру сценических движений [17, с. 166].

Говоря об артистизме, нужно отметить, что подлинное техническое мастерство музыканта-исполнителя отличается красотой и совершенством движений. В пользу такого предположения свидетельствует то, что эстетический критерий является своеобразным мерилом ценности не только музыкально-исполнительских движений, но и иных явлений и вещей. Так, например, авиаконструкторы говорят, что только красивый самолет может хорошо летать. А «... профессор математики Д. Муштари почти мгновенно определяет правильность сложнейшей математической формулы по её красоте...» [17, с. 164].

*Сценическое внимание.* Как говорилось выше, М.Курбатов считал, что в систему обучения должны быть включены воспитание «культуры внимания», «силы и воли характера». Внимание можно считать одной из составляющей таланта. Но его можно и нужно развивать. М. Курбатов указывал, что даже очень талантливые художники, обучая других, могут передать лишь внешнюю сторону искусства, а самую суть – неясно, неопределенно… Развивая эту мысль, он пишет: «Да ведь действительно, как объяснить другому степень своего внимания? Как научить другого необычайной сосредоточенности во время занятий? Их научила их талантливость, личная требовательность…, а ученику разве передать это возможно? Ведь это относится уже к области психологии, к воспитанию силы и воли характера, а не к обучению фортепианной игре» [1, с. 8].

Внимание – это направленность и сосредоточенность сознания на каком-либо факторе – предмете, действии, мысли. Внимание развивается и взаимодействует со всеми другими психическими процессами. Оно необходимо во всех видах деятельности, но особенно в творчестве. Психологи делят внимание на два вида: произвольное и непроизвольное. В работе музыканта-исполнителя требуется произвольное внимание. Оно характеризуется активностью, наблюдательностью, концентрацией и избирательностью.

Произвольное внимание – это сосредоточение на работе под влиянием поставленной перед самим собой цели. Такая концентрация внимания может достигать такого высокого уровня, при котором произвольное внимание переходит в непроизвольное, не требующее усилий воли. Это часто наблюдается в тех случаях, когда исполнитель настолько увлечен своим делом, что выполнение уже осуществляется легко.

В деятельности музыканта-исполнителя *произвольное* внимание является важным фактором. Вся художественная работа над произведением - фразировка, звук, штрихи – все требует концентрированного внимания.

С произвольным вниманием связано и *распределенное* внимание, которое наблюдается при одновременном выполнении нескольких действий. Так исполнителю приходится иметь в поле внимания то, что важно в данный момент, при этом контролируя другие действия.

Произвольное внимание выражается в устойчивости, которая в основном зависит от заинтересованности и целеустремленности в работе. Чтобы добиться устойчивости внимания необходимо работать с постоянным включением новых задач и возможных новых методов.

Непроизвольное внимание мешает в работе исполнителя, особенно на сцене. Оно не позволяет сосредоточиться на своей игре. К. Станиславский выделял в работе актера 3 круга внимания: *большой, средний и малый*.

Малым кругом внимания он называл умение актера настолько сосредоточиться на своей игре, что тот перестает замечать зрителей в зале, и присутствие публики не отвлекает его от творческого процесса. Музыкантам-исполнителям можно вырабатывать малый круг следующим образом: занимаясь дома или в классе, нужно представлять себя как бы в замкнутом круге, за пределами которого ничего нет, то есть выключать все окружающее из поля внимания. Этот прием проверен в многолетней педагогической практике. Он позволяет углубиться в свою игру, стимулирует творческую настроенность и, по мнению Г. Когана, избавляет от излишнего «волнения-паники» [3, с. 49]. Для выработки малого круга внимания полезно присутствие в классе других учеников или педагогов.

Средним кругом внимания К. Станиславский называет расширение границ внимания, включающего присутствие на сцене других актеров. Проводя параллель с музыкантами, можно сравнить с игрой в ансамбле или оркестре (или с оркестром), когда исполнитель следит за своими партнерами, выключает из внимания публику.

Большой круг внимания охватывает уже все окружение исполнителя – и зал, и публику. Такая обстановка может вызывать отрицательное волнение, но иногда оказывает положительное действие, когда между исполнителем и слушателем возникает эмоциональный контакт. В этом случае обстановка стимулирует творческий подъем.

 Многие опытные педагоги пришли к выводу, что внимание следует воспитывать с первых этапов обучения, так как это играет решающую роль во всей дальнейшей работе и даже профессиональной пригодности. Ученика нужно приучать внимательно слушать себя и контролировать качество звука, точность ритма, фразировку и т.д. Необходимо добиваться, чтобы он сам находил свои ошибки, что заставит его активизировать внимание, глубже сосредоточиться. От умения правильно направлять внимание в большей степени зависит мастерство музыканта-исполнителя.

**Список литературы**

1. Баренбойм. Л. Музыкальная педагогика и исполнительство Л., "Музыка", 1987.
2. Станиславский.К. Т.3. Работа актера над сбой в творческом процессе воплощения. М., 1990.
3. Теплов.Б. Психология музыкальных способностей. М., 1947.
4. Токина.Н. Вопросы психологии музыкально-исполнительского творчества. Издательство Саратовского университета, 1972.
5. Цагарелли.Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. С.-П., "Композитор", 2008.