

Георгий БРЖЕМСКИЙ

ЭТЮДЫ

К ОБРЕТЕНИЮ ДИРИЖЕРСКОГО МАСТЕРСТВА



homo
conducting

Эта небольшая книга явилась, к моему огромному сожалению, последней книгой Георгия Львовича Ержемского, посвященной дирижерской профессии. Несмотря на успех своей предыдущей монографии «Дирижеру XXI века», признанной по версии «Музыкального обозрения» лучшей книгой 2007 года у нас в стране, он не остановился на этом, продолжая работать до последних дней, и успел написать новую, столь нужную книгу, посвященную проблемам дирижирования.

Немного найдется во всем мире исследований, которые с такой точностью и последовательностью сумели бы объяснить суть дирижерской профессии, освободить ее от ненужных домыслов. Я уверен, что работы Георгия Львовича станут для дирижеров XXI века методологической и методической основой их творчества.



Марис Янсонс

Г. А. Ержемский

ЭТЮДЫ
К ОБРЕТЕНИЮ
ДИРИЖЕРСКОГО
МАСТЕРСТВА

*Психомоторика
внутреннего исполнительства*



Санкт-Петербург
2014

Содержание

<i>От редактора</i>	8
<i>Вместо предисловия</i>	11
Глава 1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	14
1.1. Современное состояние педагогической составляющей дирижирования	16
1.2. Кризис методологии и его причины	18
1.3. Чем отличается «импульсный подход» от «ударного»?	21
1.4. Типология дирижеров	23
Глава 2. ПСИХОЛИНГВИСТИКА	30
2.1. Немного истории	30
2.2. Организация двигательного процесса	31
2.3. Роль рук в процессе дирижирования	33
2.4. Структура внешних действий	37
2.5. Общность языка	38
2.6. Элементы коммуникативных действий дирижера	41
2.7. Анатомическая структура руки и ее значение в коммуникативных действиях	41
2.8. «Рабочая точка»	43
2.9. «Коммуникативный треугольник»	44
Глава 3. ПСИХОМОТОРИКА	47
3.1. Некоторые вопросы организации двигательных функций	47
3.2. «Что» и «Как»	50
Глава 4. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ	52
4.1. «До» или «после» оркестра?	52
4.2. «Два оркестра» Герберта фон Караяна	54
4.3. «Ауфтактный парадокс»	57
4.4. «Золотая формула» Джорджа Миллера	59
Глава 5. ЭНЕРГЕТИКА	60
5.1. Взаимозависимость энергетики и релаксации	60
5.2. Энергетические ресурсы дирижера	62

5.3. Энергетика речевой (коммуникативной) деятельности . . .	63
5.4. Энергия дыхания как один из инструментов реализации творческих побуждений	65
5.5. «Мышечный контролер»	67
5.6. «Я хочу!» и внешние природные силы	69
Глава 6. ПОСТРОЕНИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ.	72
6.1. Общие принципы организации условных «единиц дирижирования»	72
6.2. Роль сочленений рук	73
Глава 7. ТАКТИРОВАНИЕ.	77
7.1. Элементарные закономерности процесса	77
7.2. Некоторые вопросы методологии тактирования	79
7.3. «Психомоторное чудо»	81
7.4. Параллельно или дифференцированно?	84
7.5. Методика освоения инерционной системы тактирования .	85
Глава 8. ИНСТРУМЕНТ	89
8.1. Нужен ли дирижеру профессиональный инструмент? . . .	89
8.2. Конструктивные особенности инструмента	90
Глава 9. МОДЕЛИРОВАНИЕ БУДУЩЕГО	93
9.1. Исполнительство как внутренняя деятельность	93
9.2. Поиски и эксперименты: репродуктивное дирижирование	95
9.3. Ритм и пульс	98
9.4. Методология «тройного слуха»	99
9.5. «Тренировка головы»	102
Глава 10. РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС	104
10.1 Мифы и реальность	104
10.2. Немного об аккомпанементе	109
<i>Итоги и заключительные соображения, замечания.</i>	<i>111</i>
<i>От редакции</i>	<i>118</i>
За дирижерским пультом Георгий Ержемский	118
<i>Литература</i>	<i>120</i>

Так уж случилось, что эта книга стала последним научным трудом Георгия Львовича, который ушел из жизни, так и не закончив ее. Родные и близкие Георгия Львовича оказали мне честь, попросив довести книгу до завершения. Естественно, я с радостью откликнулся на эту просьбу, считая исполнение ее своим долгом ученика перед памятью Учителя.

По моему мнению, на рубеже веков никто не сделал столько для обоснования *теории дирижирования*, как Г. А. Ержемский. Замечательные работы И. А. Мусина, великолепные разработки Г. Шерхена, в той или иной степени касаясь либо связанных с внешней, мануальной стороной профессии, либо осмысления иных ее сторон, не смогли охватить в целом весь комплекс проблем и объяснить этот исполнительский феномен. Именно Георгий Львович сумел систематизировать и объединить казалось бы парадоксальные высказывания о дирижировании гениальных мастеров-практиков прошлого и настоящего с достижениями современной психологической мысли, доказав, что процесс дирижирования есть прежде всего процесс психологического импульсного волевого воздействия дирижера на оркестр.

На протяжении тридцати с лишним лет были изданы пять книг Георгия Львовича, и в каждой из них он высказывал новые мысли, выдвигал новые идеи, все дальше проникая в глубины профессии. До последних дней жизни Георгия Львовича (а он работал над этой книгой в возрасте 93 лет) его научная мысль продолжала развиваться и совершенствоваться, что также не может не вызывать восхищения. Именно здесь он впервые за годы своей научной деятельности попытался коснуться методических проблем дирижирования, осветив их с необычной стороны, связав психологию дирижерского творчества с его реализацией через психомоторные рефлексy, тем самым освободив дирижирование от абсолютно бессмысленных попыток подменить высокоинтеллектуальное творчество «мануальным изобразительством».

К книге прилагаются отдельные фрагменты видеозаписей концертов Георгия Львовича. Конечно, эти записи далеки от техниче-

ского совершенства, но и они позволяют увидеть его большой дирижерский талант.

Я глубоко убежден, что эта книга будет полезна не только профессионалам-дирижерам, студентам, но и многочисленным любителям классической музыки, она поможет им в понимании этой удивительной профессии.

*Лауреат Всероссийского конкурса дирижеров
Грибанов П. А.*

От редактора



Существует учение о музыкальном исполнительстве; однако должно было бы существовать и учение о технике исполнения... На этой основе может быть создана наука... которая раскроет истинное взаимоотношение между представлением о звучании и реализацией. Она установит, какие... возможности имеются для окончательного слияния этих моментов, чтобы в конечном счете техника полностью подчинилась идее, а конкретное звучание — представлению.

Герман Шерхен

Вместо предисловия

Не пугайтесь! Ради Бога не пугайтесь!
Я не имею намеренья вредить вам.

А. С. Пушкин. *Пиковая дама*

Думаю, вначале у некоторых дирижеров, ознакомившихся с подзаголовком, вполне могут возникнуть некоторые сомнения в профессиональной направленности этой книги. Действительно, ведь никто из них не собирается поступать на психологический факультет университета или в какое-либо спортивное учебное заведение; они намерены совершенствовать свои знания и творческие возможности в области музыки, и в частности в сфере общения с оркестром. Кому же тогда нужна эта психология, да еще моторика?

Но не спешите с выводами. Ведь здесь возникает ситуация, сходная по многим параметрам с мольеровским «Мещанином во дворянстве». Вспомним, как его герой Журден, узнав, что он, оказывается, «говорит прозой», испытал шок и потрясение! Однако в данном случае, надеюсь, этого не произойдет.

Действительно, обычно мы никогда не задумываемся над тем, как именно и каким способом мы осуществляем свои практические действия и функции коммуникативного общения (речевые функции). Ведь в процессе эволюции человека его мышечная система, по определению Германа Гельмгольца, «стала умной», можно даже сказать — «мыслящей». В результате, начиная с детского возраста, сама жизнь, окружающая действительность становятся нашими лучшими учителями и воспитателями. *И в конце концов через некоторое время все бесконечные двигательные проявления встают на свои места и переходят в сферу естественных, непосредственно неосознаваемых автоматизмов.*

В науке подобные реализующие механизмы называются психомоторными. При их участии уже не требуется вмешивать сознание и думать: как, каким способом осуществить практически ту или иную двигательную функцию? Это делает вместо нас госпожа Природа. И за это ей низжайший поклон и глубокая благодарность. А саму психомоторику можно определить как непровольный процесс управления своими действиями с помощью постоянно опережающих, формируемых внутренними потребностями, конкретных смысловых задач.

Я уверен, что, опираясь на эти природные механизмы, вполне возможно полностью избежать использования в процессе дирижирования и общения с оркестром любых искусственных, оторванных от внутренних побуждающих творческих тенденций силовых движений-действий, заменив их природными психомоторными автоматизмами: внешними маятниковыми и инерционными силами и рефлексамии естественного (регулируемого!) падения.

Иначе происходит при «традиционном» обучении дирижированию. Прежде всего педагоги, как правило, помогают своим ученикам освоить различные схемы тактирования, что абсолютно естественно. Но после этого они заставляют переходить к выработке необходимого, по их мнению, набора двигательных штампов и ремесленных «приемов», стоя перед зеркалом. На этом собственно теоретико-практическая часть занятий со студентами в основном заканчивается. И будущие маэстро переходят к непосредственной тренировке своих балетно-изобразительных действий под музыку увертюры, симфоний и иных по форме музыкальных произведений.

Я готов к тому, что многие читатели, вероятно, осудят меня за якобы искажение картины, сложившейся на сегодняшний день в большинстве музыкальных учебных заведений страны. Однако поверьте, я еще слишком мягко обозначил применяемые повсеместно некоторые поистине варварские с позиции современной психологической науки «методы обучения». Не буду голословным.

В качестве примера представьте себе, что вы входите в помещение дирижерского класса какой-либо из наших ведущих

консерваторий. И перед вами открывается такая картина: все его стены вплоть до потолка увешаны зеркалами! Конечно, здесь может возникнуть аналогия с балетным репетиционным залом, в котором танцовщики вырабатывают необходимую внешнюю форму движений, но эта форма движений является в определенном смысле содержанием их профессиональной деятельности. Дирижирование же, как и любой другой вид творчества, есть внутренний, психологический процесс, и думается, что сегодня вряд ли найдется нормально мыслящий человек, который способен отнести этот сугубо интеллектуальный процесс к разряду именно внешнедвигательной quasi-балетной деятельности.

Можно ли, например, представить себе писателя, сочиняющего роман, композитора, пишущего симфонию, скульптора, ваяющего скульптуру, при этом непрерывно разглядывающих себя в зеркало или тренирующих движения собственной руки, держащей карандаш или резец. Вряд ли. Их давно бы отправили для поправки здоровья в соответствующее лечебное заведение.

Мне, наверное, возразят, что созидательный труд представителей названных творческих профессий сугубо индивидуален, в то время как дирижирование представляет собой постоянное взаимодействие с музыкальным коллективом, требующее внешних коммуникаций.

Все это правильно. Но здесь помимо различий есть и объединяющее общее: *творчество — сугубо внутренний, психологический созидательный процесс. И порождается он отнюдь не движением руки писателя, кистью художника, резцом скульптора или палочкой капельмейстера.*

Поэтому давно уже пришло время *рассматривать дирижирование не как внешнюю, а именно как внутреннюю, психофизическую информативную созидательную деятельность, построенную на энергетике экспрессивных побуждающих импульсов и образном мышлении.*

Перейдем непосредственно к конкретным аспектам исследования.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Около ста лет назад великий отечественный физиолог Иван Петрович Павлов предсказал перспективы и пути развития мировой науки о человеке в XXI веке. Сформулированная им основная идея лежит в ракурсе объединения психологических и физиологических знаний в единое, взаимодополняющее целое. «Я убежден, — утверждал выдающийся ученый, — что приближается важный этап развития человеческой мысли, когда физиологическое и психологическое, объективное и субъективное действительно сольются, когда *фактически разрешится или отпадет естественным путем мучительное противоречие или противопоставление моего сознания моему телу!*¹ Это гениальное научное предвидение, если вдуматься, полностью относится к современному дирижированию, во всех его компонентах, деталях и присущему ему клубку диалектических противоречий.

Рассматриваемая нами профессия представляет собой подобную *созидательную информативную системную деятельность, реализуемую в постоянном творческом контакте лидера-дирижера с музыкальным коллективом. По своей глубочайшей сущности и психофизической организации она ничем не отличается от обычного человеческого межличностного общения. Разница заключается лишь в специфике используемых индивидуальных коммуникативных средств:* в авторском материале и структуре действий, включающих в себя внутренние моделирующие (порождающие), и внешние информативные (реализующие) операции.

Содержанием деятельности любого музыканта-исполнителя является образное музыкальное мышление и внутренняя

¹ Здесь и далее во всех цитатах курсив мой. — Г. Е.

экспрессивная созидательная речь, которая реализуется затем в конкретных исполнительских действиях, связанных с его музыкальным инструментом. Содержание деятельности дирижера аналогично по своей психологической структуре исполнительской деятельности и речи оркестрового музыканта, *но у дирижера реализующими функциями и языком становятся постоянно опережающие, побуждающие внутренние эмоциональные задания-импульсы*, направленные на достижение желаемых художественных целей в процессе активного взаимодействия с творческим коллективом.

Однако в понимании этого вопроса, к сожалению, до сих пор царят полная неразбериха и хаос. На протяжении почти двух с половиной столетий роль дирижера сводилась к чисто регулятивным функциям, осуществляемым в основном с помощью мануального жестикулирования. Это привело к отделению фигуры дирижера от общего музыкального процесса, в котором музыканты оркестра реализуют свои творческие задачи с помощью своего инструмента, тогда как дирижер участвует не как творческая личность, не как созидатель, а только как организатор, регулировщик. И, как следствие, продолжают недопустимые попытки общения с творческими партнерами на различных, не стыкующихся между собой языках: инструменталисты используют обычный внутренне звучащий музыкальный язык, а дирижеры — внешний, регулирующий «ручной диалект».

Но, увы, для широкого круга практиков-дирижеров, пытающихся решать свои наболевшие проблемы, на пути к желанной истине лежит «коварное многоликое чудовище» в виде «здорового смысла», в задачу которого входит не допускать человека к подлинному знанию и скрытым от непосредственного визуального восприятия законам природы и общества. Оно представляет их парадоксальными, то есть противоречащими обыденным, казалось бы логически бесспорным установкам.

Эту ситуацию четко обозначил Фридрих Энгельс: «Здравый человеческий рассудок, наш добрый друг и советчик в кругу домашнего очага, претерпевает удивительную метаморфозу, выйдя на широкую дорогу научных исследований». Поразительно емкое определение, раскрывающее самую сущность

наших заблуждений и ошибок в процессе поисков бесконечно ускользающей истины.

Правда, к счастью, современная наука, в том числе ее «лингвистический триумвират» — психология, психофизиология и психолингвистика — способна сегодня дать достаточно исчерпывающие объективные рекомендации, для того чтобы вытащить дирижирование из трясины бездоказательных домыслов и невежественных предположений и вывести его на широкую дорогу подлинных знаний и высоких художественных достижений.

1.1. Современное состояние педагогической составляющей дирижирования

Несмотря на всю бесспорность примата созидательного «внутреннего» и вторичности, производности реализующего его «внешнего», до сих пор можно наблюдать, как даже *талантливейшие исполнители-дирижеры в своем стремлении достичь вершин подлинного профессионализма пытаются перевести свои внутренние эмоциональные импульсы в физическое, то есть силовое изображение этого импульса, грубо нарушая этим незыблемые законы информативной природы коммуникативной деятельности человека*. Я уже не говорю о менее одаренных, однако достаточно способных музыкантах, обладающих всеми данными для того, *чтобы при правильной организации ими своих действий стать вполне достойными дирижерского пульта*.

Но виноваты ли они в этом в полной мере? Вероятнее всего, — нет. Было бы несправедливым не признать, что порой тормозом естественного творческого развития молодых перспективных учеников, к сожалению, являемся мы сами, их педагоги-воспитатели, пытаюсь вести студентов по явно тупиковому, давно дискредитировавшему себя методологическому пути визуальных силовых двигательных установок, достойному скорее эпохи Ивана Грозного, чем современной науки.

При этом некоторые недостаточно критично относящиеся к себе преподаватели, стремясь снять личную ответствен-

ность за низкие результаты своей обучающей деятельности, приписывают причины неудач в воспитании подрастающей смены не собственным просчетам и ошибкам, а якобы отсутствию должного дарования у своих подопечных.

Однако, как справедливо утверждал известный исследователь проблем фортепианного мастерства Карл Адольф Мартинсен, *«существует много больше хороших учеников, чем думают плохие педагоги»*. И это, увы, многократно подтверждается мировым профессиональным опытом. Так что безосновательное «навешивание ярлыков» и безответственные субъективные оценки реальных возможностей молодых дирижеров вряд ли оправданы в этих условиях.

Эпоха доминирования механистических причинных представлений благополучно закончила свой земной путь более двухсот лет назад. И в нашей профессии также наступает время царствования образного мышления и психологии, время созидания и творчества. Но пока ясно лишь одно: острые теоретические и практические проблемы современного дирижирования давно уже назрели, и пришло время их кардинально и незамедлительно решать.

В этом и заключается основная цель исследования лежащей перед вами книги. В ней предпринимается попытка раскрыть объективные механизмы внутренней созидательной деятельности дирижера и основных информативных закономерностей этой деятельности, а затем перейти к рассмотрению естественных методов управления профессиональными действиями, вытекающими из самой природы человека. В ней предпринимается попытка раскрытия объективных механизмов внутренней созидательной деятельности дирижера и основных информативных закономерностей этой деятельности. А затем мы перейдем к рассмотрению естественных методов управления профессиональными действиями, вытекающими из самой природы человека.

Данное исследование является как бы *методическим дополнением к моей предыдущей монографии «Дирижеру XXI века»*. Это не учебник для начинающих. Его предполагаемые читатели — практики-исполнители и педагоги, занимающиеся воспитанием подрастающего поколения.

1.2. Кризис методологии и его причины

Ни для кого не является секретом, что сегодня дирижирование — его педагогика и практика — находятся в глубочайшем кризисе. И это далеко не случайно. Нельзя, живя и работая в XXI веке, базироваться в своих методологических воззрениях и деятельностных принципах на давно изживших себя механистических установках века восемнадцатого. Подобного нет, да и не может быть ни в одной подлинной науке. Невозможно «заморозить» уровень знаний и держать его в таком противоестественном состоянии более двухсот лет!

Аналогичной точки зрения придерживается и разделяет ее большинство выдающихся мастеров. Среди них классической, заслуживающей всяческого уважения является оценка сложившейся ситуации в дирижировании Леопольдом Стоковским. Он не только фиксирует, но и четко определяет основные причины, в результате которых *«профессия дирижера и до сих пор остается одной из самых туманных, неверно понимаемых областей музыкального искусства»*. По его справедливому мнению, это — прямое следствие того, что *«зачастую слишком много значения придается внешней стороне дирижирования, в то время как внутренний смысл его искусства остается нераскрытым»!*

Стоковский видит истоки кризиса *в повсеместно господствующем «примитивном подходе к профессии»*. В частности, как он отмечает, *«некоторые полагают, что правильное отбивание такта составляет основную задачу дирижера. Другие же думают, что его главная цель воспроизвести партитуру так, как она напечатана»*, то есть придерживаться не творческого, а «репродуктивного» подхода к музыке.

Но, как известно, зафиксированный на бумаге текст произведения является всего лишь алгоритмом, то есть последовательностью музыкальных знаков. Так что попытки искать в нотном тексте однозначный, конкретный, лежащий на поверхности психологический авторский смысл и содержание, выглядят несерьезно. В то же время, согласно Стоковскому, нельзя отрицать, что *«всякое великое музыкальное произведение обладает силой внушения настроений, не имеющих ни*

чего общего с фотографической повседневностью. Чем сильнее дирижер сумеет возбудить в слушателе эти глубокие, тонкие и неуловимые переживания, тем в большей степени он явится достойным истолкователем произведения композитора».

Следовательно, как мы видим, основные ошибки в понимании сущности профессии заключаются в том, что она и до сих пор многими считается чисто внешней деятельностью, не требующей понимания ее внутренних природных психологических и психофизических механизмов. Ошибочны также попытки *игнорирования закономерностей психолингвистики, которая становится фундаментом и теорией коммуникативной диалогической речевой деятельности человека.*

Сюда же можно отнести и противоестественное смешение основополагающих компонентов дирижерской деятельности: *содержания и системы его практической реализации*, то есть понятий, «что» и «как» делать. В результате, когда собственно *дирижированием «назначается» процесс управления действиями оркестра с помощью движений рук*, роль самого дирижера низводится до статуса самого примитивного ремесленника-регулирующего, не более того.

Понимая всю остроту сложившейся методологической ситуации, большинство выдающихся мастеров поддержало в свое время призыв Германа Шерхена: построить теорию дирижерского исполнительства, *«способную раскрыть истинное взаимоотношение между представлением о звучании и реализацией»*. А Герберт фон Караян даже учредил специальный фонд «для поощрения и стимулирования создания трудов в области физиологии, психологии и других дисциплин, связанных с музыкальными темами». Он отмечал, что «связь между различными науками и музыкальной практикой до сих пор еще недостаточно разработана, несмотря на наличие множества опубликованных на эту тему трудов»².

Однако на практике на сегодняшний день мало что изменилось. Многочисленные данные, подтвержденные оценкой, данной в сборнике «Cambridge Companion to Conducting»

² Karajan-Stiftung. Wien; Berlin, 1968.

и недавней дискуссией на телевизионном канале «Культура», материалы которых я приводил в своей предыдущей монографии³, убедительно свидетельствуют, что *профессия дирижера как профессия высокоинтеллектуальная, творческая сегодня печально девальвирована*. А один остроумный музыкант, развивая эту точку зрения, иронически определил, что некоторые «так называемые дирижеры» рассматриваются оркестром лишь в качестве обыденного «утилитарного средства», позволяющего им получать зарплату и выезжать на гастроли (!).

Дошло даже до того, что отдельные «новоявленные маэстро» вообще не считают необходимым подходить к своей деятельности с достаточным уважением и пиететом. Так, несколько лет назад я встретил в провинции молодого «раскрученного» руководителя местного оркестра, который приравнивал дирижирование... к шаманству! Он меня буквально потряс, когда на вопрос, следует ли дирижеру, прежде чем претендовать на выступление в этой роли на сцене филармонии, все-таки учиться данной профессии, так же, как игре на скрипке или фортепиано, самоуверенно ответил: «Этого не требуется, поскольку подавляющее большинство дирижеров все равно действуют по-разному, выбирая свои, иллюстрирующие движения в зависимости от своей индивидуальности и субъективного отношения к музыке». Железная логика дилетанта, рассматривающего профессию как чисто внешнюю и самоочевидную регулятивную деятельность!

Еще пять веков назад Леонардо да Винчи предупреждал подобных «ниспровергателей знаний», что «увлекающийся практикой без науки, словно корабль без руля и компаса; он никогда не уверен, куда плывет». А его близкий современник Джордано Бруно, раскрывая природу этого явления, иронично замечал, что «лучшая в мире наука — невежество; она дается без труда и не печалит душу». Так что подобным дирижерам, с их порочной профессиональной установкой, вряд ли удастся добиться подлинного мастерства и творческих успехов, если они

³ См.: Cambridge Companion to Conducting. Cambridge, 2005. P. 249–261; Ержемский Г. Л. Дирижеры XXI века. СПб., 2007. С. 28–30.

будут и впредь продолжать идти против законов человеческой природы и профессиональных принципов, исповедуемых большинством выдающихся мастеров прошлого и современности. Здесь никакие сборники вновь появившихся в продаже «графических шпаргалок», предназначенных для малограмотных музыкантов, не помогут!

1.3. Чем отличается «импульсный подход» от «ударного»?

Принципиальное отличие этих систем взаимодействия с оркестром лежит буквально на поверхности. Как я уже неоднократно отмечал, на протяжении последних двух столетий дирижирование в основном трактовалось как сугубо внешняя, механистическая в своей сущности, регулятивная деятельность. Строилась она на физических усилиях и доминирующей роли графических движений рук, выступающих в качестве основного инструмента управления музыкальным коллективом.

В противоположность этому ее импульсный, системный созидательный аналог базируется на совершенно иных объективных, главным образом природных и социальных закономерностях, выявленных современной наукой и подтвержденных положительным опытом выдающихся мастеров. В его основе лежат *внутренние действия, и в первую очередь исполнительское моделирование желаемых результатов*, а также положения психолингвистики. Как следствие, *основополагающим фактором в системе дирижирования становится образное, созидательное мышление. Именно оно и преобразуется в сфере внутренней речи в постоянно опережающие, дифференцированные творческие задания-импульсы, обращенные к музыкальному коллективу.*

Современная методология дирижерской профессии категорически не приемлет применения грубой физической силы, которая *антимузыкальна* по своей сущности и не может использоваться в духовном созидательном процессе. *Активность дирижера должна строиться на принципиально иной, психической энергии, реализуемой с помощью дыхательных*

ауфтактов, информации и экспрессивных образных побуждений. Это делали и делают выдающиеся мастера прошлого и настоящего, интуитивно находя именно такой путь взаимодействия с оркестром.

Но самое характерное для импульсной системы состоит в том, что она базируется на гениальной психологической установке, выдвинутой Артуром Никишем: *«Нужно дирижировать музыкой, а не оркестром»!* Причем одну и ту же методологическую позицию, в различных модификациях, применяли в своей профессиональной практике многие выдающиеся художники. В их числе: Герман Шерхен с его «внутренним, чудесным инструментом»; Отто Клемперер, рекомендовавший «дирижировать изнутри»; Вильгельм Фуртвенглер, который придавал особую роль «порождающим ауфтактным действиям», аналогам внутренней речи; Герберт фон Караян, *дирижировавший «одновременно двумя оркестрами — внутренним, моделирующим, виртуальным, и реальным внешним».* И они не были одиноки в своем подходе к подобному информативному взаимодействию с музыкальным коллективом.

Может возникнуть вопрос: почему в данном исследовании я категорически противопоставляю «удары» и «импульсы»?

Все очень просто. Дело в том, что согласно положениям биомеханики и по своей внутренней сути эти понятия являются взаимоисключающими функциональными двигательными антагонистами и индикаторами применяемых систем дирижирования. *Импульс не может перейти в удар, а удар — в импульс.* Это исключено прежде всего потому, что *после каждого циклически повторяющегося внутреннего дыхательного дифференцированного ауфтакта-задания, переходящего во внешний побуждающий импульс, рука дирижера произвольно (рефлекторно!) идет вверх, а не вниз! И ничто не сможет заставить ее преобразоваться в банальный механический удар.* А удар в свою очередь является конечной точкой физического усилия, и он не в состоянии каким-то «волшебным способом» преобразоваться в побуждающий созидательный импульс. *Импульс и удар представляют собой принципиально несовместимые системы профессиональной психологической деятельности дирижера, противостоящие друг другу.*

По сути дела удар — это вульгарное, бытовое, физическое действие, а импульс представляет собой проявление внутреннего духовного побуждающего творческого начала личности. То есть *использование ударного метода однозначно подразумевает примитивное регулирование действий оркестра, а импульсного — дирижирование музыкой!*

В заключение предварительных рассуждений рассмотрим также и ситуацию, сложившуюся в непосредственной концертной практике дирижерской профессии.

1.4. Типология дирижеров

Сегодня дирижерами в основном используются три метода общения с музыкальным коллективом. *Первый*, исторически сложившийся, — «ударный» — является продолжением применения основных принципов эпохи палки-баттуты. Его приверженцы и до сих пор рассматривают оркестр как механический, «псевдоклавишный инструмент», на котором с помощью соответствующих «силовых приемов» можно «выколачивать» требуемые партитурой звуки. Подобные руководители представляют собой тип современных полковых капельмейстеров, поскольку в основе их взаимодействия с оркестром лежат чисто физические, силовые факторы.

Однако недавно (в XXI веке!) я, к своему удивлению, неожиданно обнаружил одного нестандартного приверженца подобного метода дирижирования. Им оказался очень талантливый музыкант старшего поколения. С одной стороны, он меня просто покорила своим трепетным отношением к музыке, тонкостью интерпретации произведения. Особенно это проявлялось в то время, когда он «колдовал» над лирическими эпизодами партитуры. Но принципиальная порочность применяемой им системы управления все время давала себя знать, и главным образом в кульминационных моментах музыки.

Как следствие, в результате производимых им ярких, эмоциональных «ударов по оркестру» постоянно нарушался баланс его звучания. Систематически «вылезали» то тромбоны, то трубы, то деревянные духовые. Даже при высочайшем

уровне саморегуляции коллектива, с которым он выступал, музыкальная ткань партитуры в его исполнении часто теряла смысловую логику звукового взаимодействия между отдельными голосами и группами.

Вероятно, на репетициях подобные недостатки им устранялись. Однако в реальной практике концертной деятельности они не могли не проявиться вновь. Сама система «ударного дирижирования», применяемая этим одаренным музыкантом, однозначно провоцировала оркестр на подобные, негативные в своей основе, действия. Иного и быть не могло.

Попробуйте ради эксперимента изо всех сил безадресно ударить руками по клавиатуре рояля. В результате вы вряд ли получите музыкально организованное, дифференцированное звучание. А чем подобная операция отличается от приемов, в основе которых лежит противоречащее элементарной логике чисто силовое, физическое воздействие на оркестр и его непосредственных участников? Думается, что вопрос не требует ответа.

Второй, наиболее распространенный сегодня метод взаимодействия подразумевает, что после начального ауттакта и получения звукового результата дирижер на какое-то мгновение внутренне «как бы останавливается». Восприняв и оценив возникшее звучание, он начинает с помощью движений рук *регулировать уже совершенные действия* коллектива: темп, динамику звучания, характер звукоизвлечения и т. п., забывая при этом элементарную истину: *прошлое не управляемо!* В результате получается, что не дирижер руководит действиями оркестра, а оркестр руководит дирижером, постоянно «подбрасывая» ему задания по ликвидации его же собственных ошибок и упущений.

Это типичный портрет регулировщика, ограниченного в своих художественных перспективах, возможностях и желаниях. Пытаясь исправлять уже совершенные действия музыкального коллектива, то есть находясь фактически *позади*, нельзя одновременно его *опережать!* Подобное «раздвоение личности» возможно только в шизофрении или в области фантастики и методов барона Мюнхгаузена, вытаскивающего себя за волосы из болота! *В противоположность этому принцип*

постоянного опережения, основанный на примате уже созданного внутреннего идеального образа-представления будущего звучания, является первым и незабываемым законом деятельности каждого подлинного профессионала-дирижера.

В то же время при дирижировании без опережения даже малейшие попытки проявить творческую инициативу и взять интерпретационную активность на себя часто приводят к организационным казусам и забавным случаям. Так, присутствуя на одном из концертов, я наблюдал, как дирижер, очень мило «исполнявший» «Итальянское каприччио» Чайковского на основе вышеприведенной схемы, решил сделать традиционное расширение у басов при переходе к коде. И тут у него в оркестре «неожиданно» все развалилось! Хотя его желание было предельно примитивно и не требовало каких-то особых, предварительных договоренностей.

Надо сказать, что это отнюдь не случайное, непредсказуемое явление, а прямое следствие применяемой им системы взаимодействия с оркестром. До этого он все время *иллюстрировал с помощью движений уже произошедшие действия коллектива*, полностью отдав ему приоритет. Когда же попытался проявить собственную инициативу и сделать активное замедление, то у него на это просто *«не оказалось времени»*, поскольку до того он действовал исключительно *«вторым номером»!*

Я попробовал объяснить ему причину произошедшего сбоя. Однако он долго не соглашался со мной. Наконец его «осенило», и он был очень растерян, поскольку, по его словам, почти все так делают, пытаясь добиться нужного результата на бессмысленных репетициях.

Правда, среди подобного типа дирижеров иногда встречаются тонкие исполнители с чувствительной, трепетной душой. Они великолепно интонируют действия музыкального коллектива или солистов-вокалистов в опере. И все же после их выступлений у меня обычно остается подсознательное чувство недосказанности, неудовлетворенности, связанное с отсутствием у них яркого опережающего, «авторского», импровизационного начала. Ведь в большинстве они дирижируют «чужую музыку», порождаемую оркестром, не создавая своей на основе бесконечных возможностей, предоставляемых партитурой. Слушая их,

всегда знаешь, что будет в следующем такте. А хочется чего-то неожиданного, нестандартного, личностного, творческих открытий. Но, повторяю, в условиях привычной, механистической технологии подобный вариант является на сегодняшний день наиболее предпочтительным. И здесь «разброс» получаемых результатов поистине огромен — от мануальных манипуляций ловких непрезентабельных ремесленников до масштабных созидательных действий художников-мастеров.

И, наконец, *третий метод*. В последнее время значительное распространение на симфонических эстрадах мира получило «иллюстративно-изобразительное дирижирование», возникшее на возросшем «самоигральном мастерстве» большинства оркестров и поддерживаемое невзыскательной частью публики. Его представители переносят акцент своей деятельности с глубинного созидательного взаимодействия с творческим коллективом на рекламирование собственной персоны, комментируя и СОПРОВОЖДАЯ исполняемую музыку эффектными изобразительными действиями и телодвижениями.

Безусловно, многим руководителям-«иллюстраторам» нельзя отказать в эмоциональной яркости восприятия музыки и интерпретации авторского замысла. Но при снижении профессионального уровня сопровождения и естественного возрастания элементов абстрактности и дурновкусия подобные «методы» могут вызвать у по-настоящему культурных слушателей только ироничное отношение, поскольку они обычно сопровождаются перманентными расхождениями брошенного на произвол судьбы бесхозного оркестра.

Что же касается наиболее перспективных типов дирижеров, то попытаюсь обрисовать их ниже. Я убежден, что будущее принадлежит только тем художникам, которые сделали для себя реально осознанный практический вывод: происходящее в их центральной нервной системе кодирование и декодирование смысловых речевых сигналов и сам исполнительский процесс протекают в условиях *внутреннего опережающего движения музыкальной информации и образного моделирующего мышления*, реализующего любой коммуникативный созидательный акт.

В связи с высказанным здесь весьма негативным отношением к ситуации, складывающейся в педагогике и практике профессии, у читателей может возникнуть впечатление, что, с моей точки зрения, раньше были выдающиеся дирижеры, а сейчас их нет. Так считать было бы ошибочно. У меня есть серьезные основания полагать, что и сегодня наши современники продолжают деятельность целой плеяды замечательных исполнителей, сформировавшихся в конце прошлого столетия. И их вполне можно рассматривать как достойных преемников творческих традиций, унаследованных от уникальных мастеров прошлого. Однако в учебном процессе (и с этической точки зрения) мне будет более удобно опираться на высказывания классиков, чем на мнения отдельных, ныне здравствующих современных художников.

И последнее замечание. Я ни в коем случае не хочу приписывать себе единоличное авторство в создании импульсной системы взаимодействия с оркестром. Все ее основные положения были сформулированы еще сто лет назад выдающимися мастерами прошлого. Однако расшифровать их парадоксальные высказывания и рекомендации и построить целостную, непротиворечивую теорию удалось лишь недавно, после кардинальных успехов психологии и психофизиологии, то есть после наступлении того этапа в развитии науки, о котором в свое время мечтал и которое предсказывал Иван Петрович Павлов.

Но это отнюдь не означает, что сегодня любой архигениальный дирижер или выдающийся исследователь-психофизиолог, базируясь на данных современной науки, в состоянии единолично создать и выстроить теорию дирижерской деятельности. Это категорически исключено! *Проблема дирижирования — комплексная, многофункциональная проблема. Для познания ее объективных созидательных механизмов требуется объединение в одном лице профессионала достаточно высокого класса и ученого, свободно владеющего разноплановыми научными знаниями в области психологии и психофизиологии речевой деятельности человека!* В ином случае эта глобальная задача не сможет быть решена!

Так что *если в педагогике и практике дирижирования и впредь будет с упрямой тенденциозностью игнорироваться решающая роль внутренних, психофизических факторов,*

то нас ожидают невозможные потери. И в результате мы будем по-прежнему находиться в плену своих дремучих, допотопных, механистических визуальных представлений «здорового смысла». Следовательно, выбирайте. Но помните, что истина, как сказал Френсис Бэкон, «дочь времени», а не прошлых авторитетов!

В заключение предварительного обсуждения я хочу еще раз определить и схематически обозначить основные положения предстоящего исследования.

Согласно разрабатываемой мною концепции *психомоторная система импульсного дирижирования представляет собой созидательную, моделирующую деятельность*, протекающую в творческом общении и психологическом взаимодействии руководителя-дирижера с музыкальным коллективом. При этом основными инструментами достижения цели являются постоянно опережающие внутренние исполнительские действия, переходящие в побуждающие задания-импульсы, а также внешние природные автоматизмы, объединенные в органическое целое образом-представлением желаемого будущего результата.

Энергетика системы категорически не допускает применения грубых, силовых ударных действий. Она строится на дыхательных импульсах, экспрессивных побуждениях и активной релаксации двигательной сферы дирижера. Более того, содержание передаваемой информации, с помощью которой он общается с оркестром, напрямую не зависит от использования им энергии, затраченной на ее передачу. Так, например, для передачи телеграфных сообщений «Не покупай картошку, я уже купила» и «Ты выиграл миллион евро» затрачено одинаковое количество энергии. *Но смысл и сила их воздействия на получателя несоизмеримы!*

Парадокс методологии импульсной системы состоит в том, что чем более интенсивно мы будем расслаблять и нейтрализовать свою мышечную систему в целом, тем ярче станут проявляться в наших действиях произвольные, основанные на внутреннем образе-представлении интонирующие исполнительские созидательные тенденции.

Попробуем определить схематически, в чем состоит различие между «традиционной» и психомоторной системами ис-

полнения. Первая подразумевает в качестве активного побуждающего фактора деятельности дирижера восприятие и оценку им *уже прозвучавших* результатов действий оркестра. Вторая же строится на созидательных, моделирующих заданиях-импульсах, идущих в обратном направлении, то есть **ИЗНУТРИ — ОТ ДИРИЖЕРА К ОРКЕСТРУ!**

Теперь перейдем непосредственно к основополагающей проблеме профессии — проблеме творческого взаимодействия между дирижером и музыкальным коллективом.

ПСИХОЛИНГВИСТИКА

Познай самого себя.

*Надпись на фронтоне
Храма Аполлона в Дельфах*

Психолингвистика представляет собой науку, изучающую речевую деятельность человека в процессе его активного общения и творческого взаимодействия с другими людьми.

Из словаря

2.1. Немного истории

Вскоре исполняется 210 лет с того момента, когда выдающийся немецкий скрипач, композитор и дирижер Людвиг Шпор отправил на заслуженный отдых недоброй памяти палку-баттуту, *предложив регулировать действия оркестра с помощью движений рук и визуальных воздействий*. Вначале реформа Шпора вызвала яростное сопротивление со стороны многих музыкантов, считавших, что без «громкого регулирования» невозможно играть вместе. Несмотря на то, что большинство его современников осуждали существовавший в то время «метод управления» оркестром, при котором дирижеры, «путая свою профессию с молотьбой овса», заглушали назойливым стуком палки об пол исполняемую музыку, многие из дирижеров, последовавшие примеру Шпора, лишились своих мест. А великий Жан Батист Люли в 1687 году даже поплатился жизнью, получив гангрену в результате удара злосчастной палкой по ноге

Этот широко известный исторический прецедент заставляет меня задуматься: а не произойдет ли подобная коллизия со

мною и моими единомышленниками, после того как будет опубликована эта работа? Ведь она заходит еще дальше и предлагает *внутреннее, постоянно опережающее ауфтактно-импульсное психомоторное дирижирование, реализуемое **ВО-ОБЩЕ БЕЗ ЛИДИРУЮЩЕЙ И ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЙ РОЛИ РУК**, и использующее в качестве естественной альтернативы побуждающие экспрессивные задания и активные психологические воздействия!*

2.2. Организация двигательного процесса

В человеческой жизнедеятельности нельзя изобрести и применять в своей практике то, чего нет в природе, не нарушив присущих ей законов. Поэтому, склонив голову перед ее мудростью и могуществом, не станем ничего «высасывать из пальцев», а постараемся прислушаться к ее советам и с несомненной пользой воплотить их в нашу профессиональную реальность. Это я и попытаюсь сделать.

Как следствие данного положения, все мои рекомендации будут строиться исключительно и только на **внутренних и внешних природных психофизических закономерностях и автоматизмах**. Думается, что сегодня, в XXI веке, это единственный путь, ведущий нас к вершинам созидания и творчества, к подлинному исполнительскому мастерству!

Исходя из этой установки, можно сформулировать, что в отличие от «традиционной», механистической технологии, **ПСИХОМОТОРНАЯ СИСТЕМА ДИРИЖИРОВАНИЯ**, о которой идет речь, **ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ВНУТРЕНнюю, ДИФФЕРЕНЦИРОВАНную ПОБУЖДАЮЩую ИСПОЛНИТЕЛЬСКую ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, БАЗИРУЮЩуюСя НА ТОТАЛЬНО РАССЛАБЛЕНных МЕЖДОЛЕВых АУФТАКТАХ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ЗАДАНИЯХ-ИМПУЛЬСАХ**. *Именно этот комплекс и будет рекомендован мной в качестве ИНСТРУМЕНТА передачи дирижером творческой информации своим партнерам-оркестрантам.*

Что же касается *изолированных, чисто ВНЕШНИХ, примитивных организующих действий, то они, в конце концов,*

должны быть категорически исключены из арсенала современного художника, поскольку превращают его из РУКОВОДИТЕЛЯ исполнения в самого обыденного «РЕГУЛИРОВЩИКА», пытающегося управлять уже осуществленными операциями коллектива и исправлять, увы, непоправимое прошлое. Но, к сожалению, подобная «методическая установка» продолжает господствовать на подиуме и в педагогике дирижирования вот уже около двухсот лет, и конца ей пока не видно.

Психомоторное дирижирование, как и любая естественная человеческая практическая деятельность, представляет собой непрерывное диалектическое взаимодействие внутренних (психологических) и внешних (физических) действий руководителя исполнения. Оно полностью исключает необходимость применения мышечных усилий, подавляющих творческое начало, и подразумевает обязательное участие созидающей бессознательной сферы в этом процессе.

В идеале все без исключения ВНЕШНИЕ ДЕЙСТВИЯ ДИРИЖЕРА должны являться лишь рефлекторными (НЕПРОИЗВОЛЬНЫМИ!) отображениями его АКТИВНЫХ И ИМЕННО ВНУТРЕННИХ СОЗИДАТЕЛЬНЫХ ПОБУЖДЕНИЙ. А внутренние интенции должны реализоваться на практике с помощью естественных, природных, психомоторных инерционных механизмов, не требующих ни вмешательства сознания в проведение двигательного процесса, ни затраты физических усилий.

Но как добиться этого положения и перестать воевать с законами природы и устоявшимися нормами межличностного человеческого общения?

Еще в четвертом веке до нашей эры, во времена Платона и Сократа, была выведена формула «Подобное реализуется подобным», отображающая общие принципы достижения желаемого практического результата и не утратившая своего научного значения и сегодня. А кибернетика устами У. Р. Эшби лишь подтвердила ее современность: «Управляющая система (к которой относится и психика дирижера! — Г. Е.), не может быть проще организована, чем управляемый ею объект» (то есть оркестр!). Вот это и есть основное, можно сказать, фундаменталь-

ное положение нашей профессии, раскрывающее ее внутреннюю, созидательную суть.

Дирижирование не ограничивается бездумным ритмизированным размахиванием руками, а требует *постоянного внутреннего, детального исполнительского моделирования звучания партитуры!* *Правильность подобных действий дирижера полностью подтверждается тем фактом, что в противном случае невозможно было бы объяснить: как композитор может сочинять сложную, многоголосую музыку, не слыша ее предварительно своим внутренним слухом!* А с научной точки зрения это положение нашло убедительное обоснование в общепризнанном исследовании известного американского психолога Джорджа Миллера, который в своих изысканиях установил, что человек в своей повседневной деятельности может контролировать одновременно от пяти до девяти абсолютно различных объектов. (Подробнее см. раздел 4.4).

2.3. Роль рук в процессе дирижирования

Вообще давно уже пришла пора разобраться, в частности, в чем состоит реальная роль рук в нашей профессии, выяснить, какие у них имеются действительные, объективно подтверждаемые, а не вымышленные возможности. Так что я, вероятно, не погрешу против истины, утверждая, что сегодня проблема рук остается самой острой, актуальной, и в большинстве случаев неверно понимаемой проблемой, стоящей перед современными дирижерами — педагогами и практиками.

Безусловно и без преувеличения, руки можно назвать языком (в значении «орган речи») дирижера, при помощи которого он общается с оркестром. Но функция языка как физиологического органа речи и, соответственно, рук как физиологического органа речи дирижера в процессе его общения с музыкальным коллективом должна быть, согласно общечеловеческим закономерностям, не начальным, а *заключительным информативным звеном каждого его внутреннего действия.* При этом еще Иван Михайлович Сеченов указывал, что *«иногда невольные»* (психомоторные по своим механизмам! — Г. Е.)

движения не только не уступают в кажущемся характере разумности сознательным движениям (то есть движениям, происходящим при полном психическом контроле), но даже превосходят их в этом отношении».

Однако это еще не означает, что любому дирижеру будет легко, без затруднений перейти от привычных, визуально наблюдаемых механистических установок к естественной последовательности своих внутренних и внешних речевых моделирующих действий, которые характерны для человеческого межличностного общения.

В подобных случаях «здравый человеческий рассудок» обычно настойчиво и провокационно подсказывает нам бесчисленное количество «самоочевидных», а в сущности «диких» определений и специальных, «проверенных многолетним опытом» (!) изобразительных, графических приемов-штампов. Именно они якобы способны, по мнению малоквалифицированных педагогов, стать тем «волшебным инструментом дирижера», который вознесет его на вершину славы, всеобщего признания и любви.

Но, увы, так не бывает. Аналогичные «операции» скорее приводят к противоположным результатам, поскольку происходят за счет принижения решающего значения внутренних психологических созидательных элементов и побуждающих творческих заданий-импульсов. Так что надежда на «инфернальные» возможности рук наивна и беспочвенна. Они являются всего лишь естественным аналогом физиологического человеческого языка и выполняют его обычные коммуникативные функции в процессе диалогического взаимодействия с музыкальным коллективом.

При помощи языка, как известно, можно произнести не более одного звука одновременно. Следовательно, и руками возможно реально управлять *только одной (!)* скрипичной (тромбоновой, кларнетовой и т. д.) партией, давать общие, единые для всех задания оркестру или группе. В качестве альтернативы можно применять «дирекционный метод», то есть «перескакивать» с инструмента на инструмент. Никакого другого дифференцированного подхода к руководству действиями исполнительского коллектива при подобной механистической методике нет и быть не может. У человека, как обладателя одного голосо-

вого аппарата, отсутствует возможность «петь хором», и вряд ли она появится в обозримом будущем — природа не позволяет.

И еще один аспект. Язык не говорит сам по себе, он является средством выражения определенных мыслей обладателя этого языка. То же самое нужно сказать и о руках дирижера.

Образно сформулировал это положение Огюст Ренуар: «Наиболее искусная рука всегда бывает служанкой мысли!» А Константин Сергеевич Станиславский, в свою очередь, разъяснял, что «жест должен аккомпанировать чувству, а не слову». То есть руки реагируют не на сам текст, в том числе и музыкальный, *а на исполнительское отношение к нему дирижера — как к воссоздаваемой музыке!*

Но отрицая чисто созидательные возможности рук, нельзя не учитывать их важнейших *непроизвольных (психомоторных!) регулирующих информативных функций, в том числе тактирования и коммуникативных действий*. Без этого дирижер как лидер исполнительского процесса не сможет адекватно реализовать свои творческие планы. Ведь именно руки играют важнейшую роль в установлении и поддержании внутреннего контакта-внимания между дирижером и музыкальным коллективом. С их помощью создается постоянный психологический канал связи по типу используемого в гипнотических воздействиях так называемого «раппорта». *Однако не пытайтесь приписывать им «авторские» возможности. Поверьте, это вне их непосредственной компетенции.*

То, что сами по себе руки далеко не всесильны, можно проиллюстрировать достаточно убедительными примерами. Мне довелось наблюдать ряд уникальных случаев, когда после идеально графически построенных внешних начальных ауфтактов, не подкрепленных, однако, внутренними, побуждающими заданиями-импульсами, в оркестре *не вступал ни один человек!* Хотя за пультом находились крупнейшие мастера мирового класса.

Об этом же феномене рассказывает в своей книге и Николай Андреевич Малько. Он также подчеркивает, что *если произведенный ауфтакт не переходит в побуждающий импульс*, «то оркестр и хор не будут играть и петь даже после того, как дирижер даст основной жест. Если же они как-то начнут это

делать, значит — они заменили отсутствие дирижерского импульса своим. Но тогда уже исполнители будут „вести“, а дирижер — „тащиться“ за ними!

Очень поучительное разъяснение для любителей «изобразительного метода».

Можно еще добавить, что более бессмысленного и вредного требования к оркестру, чем привычное «играйте по руке!», трудно придумать. Ведь у каждого музыканта наличествует своя, индивидуальная скорость реагирования на внешний побуждающий стимул — руку дирижера. У холерика она проявляется почти мгновенно, в то время как, например, флегматик делает это значительно медленней. Вот почему попытки бездумного выполнения подобных «диктаторских установок» ведут к полному разрушению ансамблевых функций коллектива.

Этот временной феномен был обнаружен около ста лет назад в ходе астрономических исследований, проводимых в Гринвичской обсерватории. Сейчас установленное различие в скорости реакций на внешний стимул у разного типа людей представляет собой психологическую аксиому и не нуждается в подтверждениях, в том числе и в сфере дирижирования.

Итак, не надо быть выдающимся мыслителем, дабы понять общеизвестную истину: *непосредственно руками невозможно ни сочинить симфонию, на что иронически обращал наше внимание Шостакович, ни написать роман, ни даже вылепить скульптуру, о чем, кстати, говорил в свое время Леонардо да Винчи. Создают (не реализуют!) произведения искусства отнюдь не внешние движения, а глубинная, порождающая психологическая сфера творца, в основном область бессознательного. Руки же только рефлекторно (непроизвольно!) фиксируют в материале смоделированный ранее в психике художественный результат.*

2.4. Структура внешних действий

В предыдущем разделе мы проанализировали основную, «сакраментальную» проблему профессии и выяснили, что руки являются всего лишь своего рода аналогом человеческого язы-

ка как органа речи. То есть не начальным, а *заключительным, отражающим звеном в цепочке речевой, коммуникативной деятельности дирижера*. Нельзя «говорить языком» — это дикость. Можно говорить при помощи языка. Тем более что он вообще не может быть определяющим фактором в творческом процессе человека, поскольку не обладает присущим человеку мыслительным аппаратом.

При анализе двигательного процесса дирижера обнаруживается весьма любопытная деталь: **все природные биомеханические закономерности, на которых строится рекомендуемая мной психомоторная импульсная система взаимодействия, были открыты еще Галилео Галилеем и получили свое научное обоснование в шестнадцатом веке нашей эры!** Так что Галилея можно с полным основанием считать одним из моих соавторов! Это, конечно, шутка, но определенная доля истины в ней, безусловно, имеется.

Напоминаю, что законы, выдвинутые Галилеем и Ньютоном, рассматривают явление свободного, для нас регулируемого, падения физического тела (находящихся в воздухе рук дирижера) и инерцию. Явление свободного падения способно заменить нам в случае необходимости движение руки вниз, а инерция порождает маятниковый эффект.

Причем все эти перечисленные выше так называемые *«внешние силы»* функционируют и существуют в природе самостоятельно, помимо воли человека. Они не требуют ни малейших физических усилий при их использовании. Более того, внешние, инерционные силы сами способны заряжать психической энергией действия дирижера. Поэтому в данной ситуации руководителю исполнения вообще не нужно заниматься чисто «физическим трудом», и он сможет полностью переключиться на решение широкого круга творческих, созидательных проблем.

2.5. Общность языка

Рассматривая структуру взаимодействия дирижера и оркестра, мы не можем не говорить о структуре единого языка, на котором они должны общаться. Однако выявляется удивительное

и не вписывающееся ни в какую логику обстоятельство — полная несовместимость коммуникативных средств в том случае, если дирижер дирижирует РУКАМИ, используя внешние, образительные регулирующие движения, а непосредственные исполнители в это же время подключают психологические механизмы внутреннего моделирования музыки.

Но хорошо известно, с какими мучительными трудностями добиваются взаимопонимания люди, общающиеся на различных языках. Именно это происходит в условиях сегодняшней практики дирижирования — и достаточно часто. В результате подобной «нестыковки» оркестрантам все время приходится «переводить» пожелания своего руководителя с внешнего регулятивного на внутренний, присущий им исполнительский язык. Далекое не всегда это получается адекватно.

Для этого необходимо вспомнить об общем законе музыкального исполнительства как одного из видов творческого процесса.

Любой музыкант-исполнитель, независимо от специфики музыкального инструмента, на котором он играет, до того как он извлечет первый звук, совершает ряд необходимых действий. Прежде всего, изучая лежащий перед ним музыкальный текст, он внутренне проигрывает его на своем *внутреннем музыкальном инструменте*, создавая свой внутренний экспрессивный образ-представление того звучания, которое он хотел бы получить в будущей реальности. Согласно концепции выдающегося отечественного лингвиста Николая Ивановича Жинкина, при этом происходит процесс *интериоризации*, то есть *перенесения на «полигон внутренней речи» текста (в данном случае нотного текста)*, где он будет подвергнут интерпретационной переработке с активным участием бессознательного. И только затем исполнитель, с присущей именно ему импульсной психоэнергетикой, реализует уже созданный внутри образ-представление на своем реальном инструменте, используя свойственные этому инструменту средства выразительности.

Таким образом, можно говорить о том, что основой исполнительства является в первую очередь *внутренняя созидательная экспрессивная музыкальная речь исполнителя*,

именно она и представляет собой его внутренний образный язык, а внешние исполнительские действия (в данном случае игра на конкретном музыкальном инструменте) являются лишь подтверждением его внутренних экспрессивных побуждений.

Такова же и структура исполнительской речи дирижера.

Разница заключается только в способе реализации экспрессивных намерений: если музыкант-исполнитель осуществляет их непосредственно на своем музыкальном инструменте, то дирижер может реализовать их только при посредстве исполнителей, используя способы коммуникативного воздействия, о которых будет сказано ниже. Но самым главным и общим для дирижера и исполнителей в данном случае является их совместная *внутренняя экспрессивная музыкальная речь, общий внутренний экспрессивный язык*, реализующийся затем в конкретных исполнительских действиях.

В случае если дирижер подменяет свои экспрессивные побуждающие импульсы графическим мануальным изображением этих импульсов, оркестрантам приходится переводить пожелания своего лидера с этого графического (изобразительного, а не выразительного) языка на внутренний язык, и дирижер перестает быть их творческим партнером, превращаясь в элементарного регулировщика.

На этот феномен я обратил внимание еще в довоенные годы, будучи студентом фортепианного факультета. Как-то в разговоре с однокурсником-валторнистом я высказал ему свое восхищение блестящей мануальной техникой одного профессора, часто дирижировавшего в Оперной студии. В ответ получил буквально «холодный душ». «Да, — возразил он на мои восторженные сентенции, — но ты даже не представляешь себе, как трудно и неудобно с ним играть!» Тогда его мнение было для меня неразрешимым парадоксом. Теперь же стало абсолютно ясно: *все сложности оркестра проистекают из-за того, что большинство дирижеров пытается общаться со своими творческими партнерами не на внутреннем, а на примитивном внешнем, регулирующем изобразительном языке!* Ведь именно широко распространенная, «самоочевидная» дремучая механистическая тенденция «дирижировать

непосредственно руками», сделав их первичными и определяющими, и завела, собственно говоря, в беспросветный тупик сегодняшнюю методологию и практику профессии.

Какой же вывод можно сделать из сложившейся ситуации? Он напрашивается сам собой. *Давно уже пора перейти на единую для всех творцов-художников внутреннюю, моделирующую, ауфтактно-импульсную систему дирижирования. То есть четко осознать, что сам по себе созидательный процесс у всех без исключения оркестрантов, вокалистов, писателей, скульпторов, художников и, естественно, дирижеров протекает однозначно одинаково, в качестве именно внутренней, психологической, эмоционально переживаемой порождающей деятельности!*

Отсюда вытекает неукоснительное требование: воссоздаваемая дирижером в реальном звучании партитура должна быть первоначально полностью отображена — во всех ее деталях, факторах и элементах — во внутреннем состоянии его психики. Иной подход к формированию своей профессиональной деятельности — это тупиковый путь регуляровщика, а не творца.

Теперь, исходя из сформулированных методологических принципов, предстоит более детально определить, что именно является собственно психологическим содержанием практических действий дирижера, в чем их подлинная, прагматическая суть. Это не просто риторический, а для многих вообще бессмысленный вопрос, именно здесь и лежит основной ключ к раскрытию самой сущности профессии. Без глубокого понимания этой поистине глобальной проблемы мы вряд ли продвинемся вперед в своем желании познать подлинные механизмы дирижерского исполнительства.

2.6. Элементы коммуникативных действий дирижера

В комплексе коммуникативных действий дирижера можно выделить два вида двигательных функций: (1) *специально построенные* и (2) *непроизвольные*. К первым относится графика схем тактирования и некоторые ремесленные приемы, как,

например, снятие звука, производство фермат, организация начальных и междолевых аутфактов и т. п. В сумме они составляют элементарный профессиональный набор языковых средств дирижирования. Условно говоря, это аналог комплекса букв и знаков препинания, используемых в традиционной лингвистике.

Ко *второму* виду можно отнести все непровольные, экспрессивные (паралингвистические!) психомоторные проявления, связанные с активным переживанием ассоциативного, большей частью непосредственно неосознаваемого отношения к воссоздаваемой музыке. То есть те элементы, которые образуют созидательную, внутреннюю исполнительскую речь дирижера, выступающую в качестве моделирующего средства достижения желаемого художественного результата.

В процессе взаимодействия с оркестром эти два языка сливаются в единое целое и становятся *автоматизированными носителями динамически развивающихся побуждающих интенций интерпретатора-дирижера*. И вовсе не обязательно, чтобы данное обстоятельство было им непосредственно детально осознаваемо.

2.7. Анатомическая структура руки и ее значение в коммуникативных действиях

Теперь, после рассмотрения отдельных профессиональных функций, давайте попробуем вывести условную формулу *«единицы комплексных действий дирижера»*, из суммы которых и будем строить все наши будущие внешние практические операции. И здесь мы сразу же сталкиваемся с такой анатомической особенностью руки человека, которую нельзя игнорировать при организации эталонного двигательного процесса.

Обычно никто не обращает внимания на то, что когда рука от плеча до кончиков пальцев опущена в своем естественном расслабленном состоянии, то кисть располагается под углом 45 градусов по отношению к корпусу. И после того как мы поднимем руку и установим внутренний психологический контакт-внимание с коллективом, кисть должна оказаться лежащей на

ребре и наклоненной под тем же углом к горизонтальной плоскости. В результате, образно говоря, возникает ситуация, как будто мы хотим «обнять оркестр». При этом постоянное расслабление кистевого сустава производится в том же естественном ракурсе кисти, то есть опять-таки на внешнем ребре, а не в висящем положении. Данную естественную, исключительно удобную для дирижирования позицию желательно сохранять на протяжении всего процесса общения с музыкальным коллективом.

Попробуйте подержать поднятую руку с ладонью, находящейся в горизонтальном положении. Больше двух-трех минут вы не выдержите. А ведь нам нужно находиться на подиуме не менее получаса подряд.

В практике дирижирования сама рука выступает не как созидательный орган, а как НЕПРОИЗВОЛЬНЫЙ НОСИТЕЛЬ активных внутренних побуждающих исполнительских интенций дирижера. Она в свою очередь является системой, в которую помимо ладони входят в качестве ее компонентов постоянно падающие предплечье и плечо (прошу не путать с «портновским» плечом!). Причем локтю в этой системе отводится важная роль своеобразного «строительного отвеса». Обычно полагается, чтобы этот отвес всегда был направлен прямо перпендикулярно в пол. Когда же локти расходятся по сторонам, это сигнализирует нам о возникновении нежелательных зажатий в плечевом поясе, которые следует ликвидировать.

Причем отнюдь не само плечо и плечевой сустав представляют собой основной комплекс активно действующих элементов руки. Более того, в идеале, как это не парадоксально звучит, — *они вообще почти не участвуют в дирижировании*, сохраняя свой относительный «нейтралитет». Спокойно расслабленные плечи располагаются в своем естественном положении, параллельно корпусу дирижера.

Фактически же самым активным элементом этой системы является *условная «точка», находящаяся на плечевом поясе около шеи*. Именно она и выступает в качестве «центра», вокруг которого организуются основные передвижения руки. И это происходит не только в процессе дирижирования, но

и в обыденных бытовых условиях. Данное естественное обстоятельство не только облегчает функционирование всего рычага руки, но и психологически как бы увеличивает его длину.

Помимо того, в естественную, целостную систему руку объединяет и феномен так называемой «рабочей точки».

2.8. «Рабочая точка»

К сфере действий природных двигательных автоматизмов можно отнести и так называемую «рабочую точку» (термин выдающегося психофизиолога Н. А. Бернштейна). В ее функции входит поддержание органики естественных (непроизвольных!) движений, которые без концентрации вокруг нее присущих им инерционных природных феноменов не смогут быть полноценно использованы в практике нашей профессии. В биомеханике принцип «рабочей точки» широко применяется в сфере высоких спортивных технологий: в легкой атлетике, гимнастике и особенно в фигурном катании. А в дирижировании эти «объединяющие точки» находятся на кончиках средних пальцев рук или в месте держания палочки.

Суть принципа «рабочей точки» в дирижировании достаточно проста. Этот принцип подразумевает, что любое движение в той или иной информативно организованной, циклически повторяющейся деятельности всегда начинается с одной и той же точки. И в процессе восприятия человеческий глаз имеет свойство рефлекторно (непроизвольно!) реагировать в первую очередь на ее передвижение в пространстве — таков психологический феномен. Следовательно, подобная «точка» несет в себе ответственную коммуникативную функцию установления и поддержания контакта-внимания дирижера со своими творческими партнерами. А также она способствует тому, чтобы каждый побуждающий исполнительский импульс имел своего конкретного адресата, а не предназначался бы «на дедовку!»

Если же у дирижера внешние действия децентрированы и не организованы вокруг рабочей точки, то оркестрантам приходится, условно говоря, все время «вертеть головой» в ее

поисках, чтобы не потерять психологический контакт со своим лидером. Тогда они будут вынуждены «забыть» о своих непосредственных исполнительских обязанностях и только следить за передвижениями рук дирижера. В конце концов это им надоест, и они вообще перестанут реагировать на его указания — станут играть «по-концертмейстеру».

Но продолжая свою организующую функцию, рабочая точка при этом берет на себя еще одну важнейшую задачу мышечного расслабления всего плечевого пояса в целом. То есть каждый порождающий внутренний ауфтакт, будь он начальный или междолевой, не только переходит на точку на кончике среднего пальца, но и подразумевает тотальное расслабление всей внешней системы дирижирования, как бы снимая с каждого производимого им ауфтактного действия «перчатку напряжения».

2.9. «Коммуникативный треугольник»

Теперь, после анализа ряда теоретических и практических положений, входящих в профессиональный комплекс дирижера, нам предстоит преобразовать их в особую деятельностную структуру, способную решать стоящие перед ним творческие и технологические задачи. Ее основой может стать *«коммуникативный треугольник», выступающий в качестве условного «каркаса», объединяющего в единый инструмент внутренние созидательные и внешние реализующие функции, по версии «двух оркестров» Караяна.*

Может возникнуть вопрос: почему я обозначил эту конструкцию в качестве «треугольника», а не прямоугольника или другой геометрической фигуры?

Все достаточно просто. Дело в том, что «треугольник» создает реальную возможность для дирижера охватить своим психологическим влиянием не только центральную зону оркестра, но и фланги. Если этого не происходит в процессе его контактов с музыкальным коллективом, то, естественно, возникают определенные трудности в их творческом общении.

Сам «треугольник» не является механическим сочетанием целостных рук и корпуса дирижера, как это иногда можно на-

блюдать в практике профессии. Его структура опять-таки вполне способна ограничиться функционированием всего лишь двух невесомых «точек», находящихся на кончиках средних пальцев, и условной «точки», расположенной в области диафрагмы и «солнечного сплетения», являющегося средоточием так называемых «чувствительных нервов». Причем именно этот центральный элемент играет важнейшую моделирующую исполнительскую роль в творчестве дирижера. Не случайно его иногда называют «брюшным мозгом» человека. А в нашей деятельности он является тем самым *«чудесным инструментом»*, о котором постоянно с такой нежностью говорил Генрих Шерхен. Именно с него и должно начинаться каждое внутреннее практическое побуждающее ауфтактное исполнительское задание-действие дирижера.

Можно образно представить себе «треугольник» в виде особого комплекса, состоящего из передающей радиостанции и двух ретрансляторов. Его центральное звено («радиостанция»), являясь первичным и определяющим, выполняет созидательные функции, присущие «внутренней речи» человека. В то же время руки дирижера («ретрансляторы») в основном поддерживают с помощью «гипнотического раппорта» (опять-таки кончиков пальцев) глубокий контакт-внимание с музыкальным коллективом, а также являются непроизвольными внешними индикаторами внутренней пульсации его исполнительских действий.

Естественно, что предложенная схема не может служить полностью адекватной моделью сложнейшей многоаспектной творческой деятельности дирижера. Она *лишь помогает* понять ее элементарную структуру и некоторые принципы, на основе которых происходит общение дирижера с музыкальным коллективом.

Поскольку психомоторная импульсная система дирижирования строится на постоянном взаимодействии «двух оркестров», то и процесс формирования «треугольника-инструмента» также должен состоять из двух операций:

Первая — установление глубокого психологического контакта с реальным коллективом при помощи концентрирующих его внимание рук. *Вторая*, сохраняя это предыдущее

положение, предусматривает создание устойчивого канала связи дирижера уже со своим внутренним, моделирующим инструментом.

После этого дирижер как бы включает «экспрессивный аккумулятор», который заряжает его предстоящие исполнительские действия энергией дыхания, одновременно порождая естественный пульс воссоздаваемого произведения. Теперь достаточно всего лишь одного активного побуждающего импульса, для того чтобы эта деятельностная конструкция стала эффективно и бесперебойно работать.

ПСИХОМОТОРИКА

Природа подчиняется лишь тому,
кто сам подчиняется ей.

Френсис Бэкон

3.1. Некоторые вопросы организации двигательных функций

Давайте поговорим откровенно о назревавших уже более двух столетий проблемах дирижерской профессии. Поверьте, в XXI веке довольно странно смотрится базирование методики обучения на чисто механистических, визуальных двигательных установках, исходящих из само собой разумеющихся представлений «здравого смысла». Моя основная задача и собственно цель написания этой книги состоит в том, чтобы исключить из системы дирижирования неправомочную физическую активность рук и полностью перейти на естественные, внутренние природные информативные механизмы, не требующие физических усилий и затраты мышечной энергии. И это, поверьте, вполне осуществимо!

Одной из опаснейших ошибок является недопустимая, но, к сожалению, достаточно распространенная тенденция дирижеров управлять своим двигательным процессом — графикой передвижения рук в пространстве — с помощью контролирующего сознания. Это в корне противоречит природе человека. Подобный «псевдотрадиционный» метод, присущий скорее балетной профессии, разрушает естественную (непроизвольную!), основанную на психомоторике координацию между

внутренними созидательными побуждениями художника и его внешними реализующими операциями.

Известно, что психически здоровый человек никогда не делает «движений» как таковых. Он производит исключительно и только *целенаправленные смысловые (психомоторные!) действия*, в состав которых эти «движения» автоматически (рефлекторно) входят. А неправомерные попытки некоторых дирижеров вопреки элементарной логике «создавать» каким-то никому неведомым способом «музыку» с помощью искусственно придуманных «квазибалетных» поползновений ведут лишь к полной ликвидации у них органики творческого начала, превращая их в обыкновенных регулировщиков. И здесь решающая роль в ликвидации этого ненормального положения принадлежит *психомоторике*.

Вероятно, впервые раскрыл ее роль в дирижировании и осознанно внедрил в свою профессиональную исполнительскую практику Рихард Штраус. Он был не только выдающимся композитором, но и одним из крупнейших дирижеров своего времени. А его ироничную по форме и *глубочайшую по смыслу рекомендацию*, отображающую непосредственную взаимосвязь между образным мышлением и его произвольным внешним двигательным выражением, можно назвать *классической*: *«Вместо того чтобы дирижировать руками, лучше это сделать „ушами“* (то есть с помощью активно моделирующего внутреннего слуха — Г. Е.). *Остальное придет само собой*». Удивительные слова, полностью соответствующие установкам современной науки!

Здесь нет ничего «сверхъестественного». Природа щедро одарила нас богатейшими координационными возможностями. Она породила способность человека управлять своими бесконечно разнообразными прагматическими действиями с помощью образного мышления и конкретных смысловых задач, не вмешивая сознание в регулирование двигательного процесса. Именно эта *зависимость формирования действий дирижера от образного мышления и внутренней побуждающей творческой информации, моделирующей желаемые результаты*, и составляет сферу функционирования психомоторики в нашей профессии.

Небезынтересно будет привести близкую точку зрения замечательного актера, педагога и мыслителя Михаила Чехова. Он всегда предупреждал начинающих артистов, что «одним из самых жестоких и сильных врагов актера оказывается его собственное тело (как и руки у дирижера! — Г. Е.). Оно каждую минуту предательски, под видом услуги готово производить над душой актера самые грубые насилия. Оно ежеминутно готово превысить свою власть, свое значение, ежеминутно готово заменить каким-нибудь мимическим приемом и т. п. только что зародившиеся в душе художника чувства!» Замечательные слова, о смысле которых нам всегда следует помнить.

В связи с этим я еще раз хочу обратить внимание читателей на то, что всё предлагаемое мной представляет собой отнюдь не субъективное желание создать какую-то, из ряда вон выходящую, противоречащую логике здравого смысла систему дирижирования. Наоборот! Моя задача состоит в стремлении именно **ВОССТАНОВИТЬ** естественную, предуготованную нам самой природой методологию управления нашими смысловыми действиями. И сегодня, вероятно, это единственная возможность выйти, наконец, из болота дремучих средневековых механистических представлений на широкую дорогу, указываемую нам современными научными знаниями и положительным опытом выдающихся мастеров.

Конечно, это далеко не простая задача. Она требует определенного уровня интеллекта и творческой воли. Но без них в нашей профессии попросту нечего делать. Давно пришло время полностью прекратить бессмысленные физияеские упражнения «под музыку», подвергая опасности свое здоровье, и заняться подлинно творческой, внутренней созидательной деятельностью. На это я очень рассчитываю, призывая читателей переосмыслить принцип активного исполнительского взаимодействия с музыкальным коллективом на основе законов природы и человеческого речевого информативного общения. Но, к сожалению, здесь мало что изменилось. И мы, дожив до двадцать первого века, порой продолжаем мыслить и оперировать механистическими категориями девятнадцатого!

3.2. «Что» и «Как»

Теперь, после ознакомления с основными методологическими положениями разрабатываемой мной теории, у нас появилась возможность дать научно обоснованное определение того, что же является содержанием условной единицы деятельности дирижера. Исходя из психомоторной концепции, можно определить ее как постоянно опережающий, детально дифференцированный, **ВНУТРЕННИЙ ПОБУЖДАЮЩИЙ ИМПУЛЬС-ЗАДАНИЕ**, направленный творческому коллективу.

Однако прежде чем осуществить какое-либо конкретное действие, обращенное к оркестру, нужно четко себе представить, **ЧТО** вы хотите от него получить. Но одновременно с этим желательно знать и **КАК** это практически сделать. Дирижеру в этом плане, казалось бы, поступать значительно легче, поскольку это *«что»* в общих чертах уже задано партитурой композитора. Поэтому начинать свои практические операции ему необходимо с внутреннего детального моделирования ее текста. В результате в процесс включаются механизмы психомоторики, двигательные автоматизмы, а также сфера бессознательного. Теперь все его предстоящие созидательные действия становятся как бы закодированными в психике и непроизвольно проявляются в производимых им заданиях-импульсах.

Если же рассматривать данную проблему с позиции дирижерской практики, то ауфтакт-задание, исходя из вышесказанного определения, следует оценивать как опережающее внутреннее моделирование конкретного отрывка партитуры, а побуждающий импульс — уже в качестве активного механизма его исполнительской реализации. Причем *ауфтакт (в том числе и междолевой!) следует считать проявлением тотального расслабления двигательного аппарата, а побуждающий импульс — носителем активного, внутренне переживаемого исполнительского содержания.*

Однако опережающее внутреннее моделирование конкретных смысловых эпизодов партитуры и воздействие на оркестр с помощью ауфтактов-заданий не должно привести к дирижированию по тактам. Ведь только опережающее дирижирование по большим законченным смысловым кускам музыки создает

состояние динамической напряженности в творческих действиях дирижера. Используя подобный импровизационный подход к исполнительству, активно включая в свою деятельность бессознательную сферу — неистощимый кладезь художественных идей, он как бы превращается в «соавтора композитора». В комплексе все это оказывает огромное эмоциональное воздействие как на слушателей, находящихся в зале, так и на оркестровых партнеров дирижера.

Мысля целостными смысловыми кусками произведения, дирижер непроизвольно порождает этим естественное внутреннее движение музыкальной ткани, в том числе и *правильный, органичный темп*. Этот темп вытекает из не осознаваемого дирижером конкретного ощущения ассоциативного содержания музыки, а не берется механически из авторских или редакторских далеко не всегда приемлемых метрономических указаний. При отсутствии же должного ауфтактного опережения постоянное восприятие перед собой «стоглавой гидры оркестра» создает у дирижера психологическое ощущение какой-то физической преграды на пути достижения желаемых результатов, которую нужно все время преодолевать. Начинается, условно говоря, «борьба за лидерство», попытки регулирования и исправления не своих действий, а уже произошедших действий музыкального коллектива, что абсолютно бессмысленно. Однако при «дирижировании музыкой», то есть исходя из целостного «образа-представления будущего», подобные проблемы не возникают.

В своей профессиональной практике я всегда стараюсь настраивать себя на перманентные действия до оркестра, предусматривающие его постоянное ауфтактно-импульсное опережение. Этот метод давал мне возможность без большого количества репетиций реализовать почти любые интерпретационные идеи, включая различные модификации «*rubato*», и использовать в условиях концертной деятельности не регламентированные предварительно темпы и динамику импровизационного исполнительства.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Путь свершения действия — это чисто внутренний путь, и непрерывность этого пути тоже чисто внутренняя.

Анри Бергсон

4.1. «До» или «после» оркестра?

В своей предыдущей монографии я отмечал, что дирижер выполняет свои функции руководителя исполнения оркестром *«либо до него — либо после»*. И там я не определил достаточно четко, что значит «до него».

На первый взгляд, это чрезвычайно сложная методологическая проблема. Однако в действительности все обстоит значительно проще. Здесь ситуация в основном зависит *от принципа организации мыслительного процесса* дирижера. В случае если он *регулирует* деятельность музыкального коллектива, он первично исходит из ОБРАЗА-ВОСПРИЯТИЯ уже произошедших действий. А если же он *исполнительски функционирует «до него», то есть дирижирует музыкой*, то он базируется уже на постоянно опережающем ОБРАЗЕ-ПРЕДСТАВЛЕНИИ ЖЕЛАЕМОГО БУДУЩЕГО РЕЗУЛЬТАТА и конкретных художественных заданиях. Причем в этом случае оркестр, воспринимаемая опережающие импульсы руководителя-дирижера, получает дополнительное время и реальную возможность, чтобы «думать» и вырабатывать наиболее адекватные коллективные реакции на побуждающие исполнительские действия своего музыкального лидера.

Но самое важное в рассматриваемом процессе — это умение и способность дирижера общаться с самим собой, искать музыку не вовне, не в уже прозвучавшем оркестре, а первично именно и только ВНУТРИ СЕБЯ! Это и есть, собственно, *«быть постоянно впереди»!* Подобный психологический подход к процессу взаимодействия с творческим коллективом используется многими выдающимися исполнителями-дирижерами. А если верить Фуртвенглеру, то данная концептуальная установка позволяет избавиться от значительной части ненужной, бессмысленной в этих условиях репетиционной работы.

Натан Григорьевич Рахлин в одном из своих интервью газете «Музыкальное обозрение» (вновь опубликованном к столетию со дня его рождения в феврале 2006 года) высказал по этому поводу ряд замечательных мыслей, к которым необходимо прислушаться всем занимающимся нашей профессией и которые сконцентрированы в одной емкой фразе: *«Всегда быть впереди оркестра»... (!!!)*

Как справедливо считал известный мастер, «собрание виртуозов — это еще не оркестр, сколько лет они бы не играли вместе. Дело решает современный дирижер. Но без врожденного дирижерского таланта, без комплекса теоретических, психологических, энциклопедических знаний невозможно растить, беспрерывно обогащая, стоголовую машину, даже составленную из мудрых, прекрасных, квалифицированных музыкантов»!

А в конце интервью, опережая свое время, Натан Григорьевич высказывает уникальное понимание дирижерской методологии: *«Выразительность дирижера зависит не от техники рук, а от его мышления. Если дирижерское мышление правильно, оно непременно воздействует на мышление оркестрантов!».*

Ничего не скажешь — замечательно сформулировано!

Но, к сожалению, привычные установки «здравого смысла», построенные на внешних, визуально воспринимаемых «достоверных данных», преодолеваются обычно с большим трудом.

4.2. «Два оркестра» Герберта фон Караяна

Теперь пришло время остановиться на гениальной по своей простоте и чрезвычайно плодотворной практически идее Караяна. Как известно, он неоднократно говорил, что стал профессиональным дирижером лишь после того, как научился *одновременно управлять «двумя оркестрами»: внутренним («виртуальным») — моделирующим и внешним (реальным) — реализующим. Причем в функции первого должно входить формирование конкретных заданий-импульсов музыкальному коллективу, абсолютно адекватных тексту и личностному отношению дирижера к авторской партитуре, во всем многообразии составляющих ее деталей и контрапунктических особенностей.*

И это оказалось практически осуществимым благодаря тому, что психомоторика дирижера абсолютно идентично реагирует адекватными двигательными проявлениями на внутренне переживаемый, динамически развивающийся образ-представление исполняемой им в данный момент музыки!

В результате у руководителя-дирижера появляется объективная возможность, ставя себя психологически на место тех или иных исполнителей в оркестре, общаться и «разговаривать» со своими творческими партнерами на едином с ними языке внутренней музыкальной речи, параллельно используя в качестве инструмента достижения цели так называемые *«ненаблюдаемые каналы психологической связи между людьми».*

Надо сказать, что последнее предположение представляет собой довольно-таки болезненную, не идентично воспринимаемую всеми исследователями методологическую проблему. А в академических научных кругах оно вообще не дискутируется якобы вследствие отсутствия возможности получения объективных инструментальных данных, подтверждающих эту гипотезу.

Однако в дирижерской профессии, я глубоко убежден, использование не воспринимаемых непосредственно визуально средств межличностных коммуникаций является ведущим и определяющим. Более того, без участия этих психологиче-

ских механизмов и раскрывающих эти механизмы сопутствующих действий невозможно построить целостную, непротиворечивую систему творческого взаимодействия между музыкальным лидером и его творческими партнерами-оркестрантами.

Но начнем по порядку.

Обычно считается, что дирижер передает нужную информацию оркестру с помощью регулирующих движений рук. Поэтому «зрители», находящиеся в зале, обычно воспринимают его действия как чисто механические. Бруно Вальтер, например, объяснял это тем, что *«они просто не видят особого тока духовных импульсов, идущих от него к музыкантам»*. И это вполне закономерно.

Известный петербургский ученый Игорь Павлович Волков много лет углубленно занимается изучением волновой природы психологических воздействий людей друг на друга. Согласно его концепции, *«физические и психические волны имеют одинаковую, информативную структуру!»* Причем «психические волны существуют для переноса чувств, образов и смыслов, сигналов общения. Они реализуют связь между всеми живыми существами, обладающими способностями психического отражения». Однако окончательному решению этой неординарной проблемы мешало отсутствие возможности непосредственного («инструментального») проникновения в структуру мыслительного процесса человека.

И все же мне удалось доказать реальность существования подобного психологического феномена. Это явилось результатом использования созданного В. И. Ставицким особого чувствительного прибора «психотрона»⁴. С его помощью стало возможным подтвердить объективность гипотезы, что *«дирижер общается и воздействует на своих творческих партнеров, применяя в качестве активных инструментов своей профессиональной деятельности не только обычные, визуально наблюдаемые средства, но и внутренней побуждающей экспрессивной информации, адекватной партитуре. Причем реализует он свои творческие замыслы посредством использования абсолютно идентичных по содержанию»*

⁴ См.: Бюллетень изобретений. № 35, 20.12.1997.

дифференцированных психологических заданий-импульсов, функционирующих в составе циклически повторяющихся смысловых содержательных «музыкальных „единиц“»⁵.

Что же касается концепции «двух оркестров» Герберта Караяна, то в ней используются организованные в определенном порядке все основные элементы, составляющие квинт-эссенцию современного дирижирования. В их числе:

1) интериоризация (перенесение) текста партитуры в сферу внутренней речи;

2) процесс непроизвольного исполнительского воплощения внутренней речи с помощью единого комплекса, состоящего из ауттактов, заданий-импульсов и психологических воздействий;

3) постоянный контроль и оценка полученных результатов и выработка на этой основе новых, более совершенных побуждающих созидательных действий.

Причем скорость реализации входящих в этот комплекс операций поистине огромна. Но ощущаются они дирижером «аккордно», в качестве единого, не разделяемого на отдельные детали целого, соответствуя темпу воссоздаваемого в данный момент отрывка произведения.

Следовательно, можно сказать, что любая «смысловая единица действий дирижера» в идеале представляет собой циклически повторяющуюся, развивающуюся во времени единую, как моделирующую, так и одновременно с этим реализующую пульсирующую структуру. Она и преобразуется в своей завершающей стадии во внутренние, постоянно опережающие исполнительские задания-импульсы, направляемые оркестру.

При этом дирижер, как я уже говорил, обязан воссоздавать в своей психике на конкретном дифференцированном языке все детали полифонически многоголосной ткани партитуры, а также достойно «исполнять» ее на своем «внутренне звуча-

⁵ О деталях проведенного эксперимента см.: Ержемский Г. А. Дирижеру XXI века. С. 137–139; Ержемский Г. А., Ставицкая Н. А. Парадоксы психолингвистики дирижирования в свете физических представлений // Вестник Балтийской педагогической академии. Вып. 48. СПб., 2002.

щем инструменте», ставя себя психологически на место непосредственных исполнителей-оркестрантов. То есть он должен быть яркой, масштабной творческой фигурой, поскольку, как сказал Бруно Вальтер, *«только крупная личность может понять и раскрыть великое в творчестве другого»*. И здесь, как мне представляется, выдвинутая Караяном идея дирижирования двумя оркестрами, является чрезвычайно плодотворной и может достаточно легко использоваться большинством профессионалов-практиков.



Бруно Вальтер

Я поместил в книгу фотографию этого выдающегося, вдохновенного художника для того, чтобы она напоминала нам, что наиболее активным инструментом в многогранной деятельности дирижера является не что иное, как *постоянно опережающий в своих побуждающих действиях «внутренний моделирующий оркестр»!*

Помните: *«Подобное реализуется только подобным»!*

4.3. «Ауфтактный парадокс»

Однако в рассматриваемой концепции Караяна есть обстоятельство, без учета которого она не сможет эффективно работать. Это касается *начальной ауфтактной функции*. Ведь мы привыкли адресовать подобные обращения в первую очередь к находящемуся перед нами коллективу. *Но это противоречит складывающейся в данном случае ситуации и самой сущности его идеи о «двух оркестрах»*. Тем более что основной закон импульсной психомоторной системы неукоснительно требует, чтобы дирижер начинал каждое циклически повторяющееся действие не с внешнего, а с внутреннего ауфтакта, адресованного именно **«СВОЕМУ МОДЕЛИРУЮЩЕМУ ОРКЕСТРУ»!**

Если мы предполагаем исполнять партитуру на своем «внутреннем оркестре» (а в ином случае это будет самое обычное примитивное регулирование), то все производимые ауфтакты должны быть адресованы в первую очередь ему. И лишь после этого они преобразуются в активные информационные задания-импульсы, направленные уже непосредственным исполнителям-оркестрантам. *В результате получается, что здесь потребуются не обычный, а как бы «двойной», или «растянутый», ауфтакт, охватывающий последовательно оба действующих объекта: вначале внутренний, моделирующий, а затем и внешний, реализующий.*

Кроме того, не надо забывать, что эффект воздействия дирижера на музыкальный коллектив непосредственно зависит и от энергетической насыщенности его действий активными внутренними *экспрессивными побуждающими импульсами*. Без этого роль руководителя исполнения из созидательной превратится в иллюстративно-изобразительную, что не может служить целью деятельности подлинного творца-художника.

Как мы видим, концепция Караяна позволяет дирижеру заниматься непосредственно музыкой, а не только «черновой регулировочной работой «под диктатом оркестра»! Ведь для того чтобы из организатора чужих действий и «выполнителя» их заданий превратиться в подлинного художника-созидателя, лидера и творца, равного в определенном смысле автору-композитору, он должен строить свою профессиональную деятельность исключительно и только с помощью **ДЕТАЛЬНО ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫХ, ПОСТОЯННО ОПЕРЕЖАЮЩИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАНИЙ КОЛЛЕКТИВУ!**

Когда же дирижер в основном занимается регулированием действий оркестра, то глубоко заблуждается, блаженно веруя, что именно он и является первичной, ведущей инстанцией в своем взаимодействии с ним. По существу же, он лишь «пляшет под дудку оркестра», будучи фактически «на вторых ролях», поскольку реально вынужден все время исправлять и корректировать уже произошедшие ранее действия своих партнеров.

4.4. «Золотая формула» Джорджа Миллера

Но как практически реализовать идею Караяна о полномасштабном моделирующем «внутреннем оркестре», если творческие возможности «традиционной системы» регулирования с помощью рук и двигательных штампов весьма ограничены? И не пытайтесь вводить кого-либо в заблуждение, утверждая, что вы можете посредством этой системы свободно управлять разнообразной многосложной музыкальной полифонией, широким спектром созидательных действий музыкального коллектива. Это из области фантастики.

В то же время современная импульсная методология предоставляет нам подобную уникальную возможность. Ее разработал и убедительно обосновал известный американский психолог Джордж Миллер, создавший так называемую «золотую формулу» 7 ± 2 . Причем назвал он свою работу, посвященную этой проблеме, довольно необычно: «Магическое число семь (плюс или минус два): о некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию».

Согласно его концепции *человек (в зависимости от своих индивидуальных способностей) в состоянии одновременно сохранять и оперировать в своей кратковременной памяти семью (плюс-минус два) конкретными внешними объектами.*

Это открывает перед мыслящими дирижерами-профессионалами широкую перспективу руководить процессом реализации интерпретационных идей дифференцированно. То есть добиваться от оркестра в целом и сразу же во всех деталях (аккордно!) того, как он должен в идеале звучать и восприниматься слушателями, присутствующими на концерте.

Но для этого, как уже говорилось выше, надо *научиться психологически ставить себя на место конкретных исполнителей*, к которым вы обращаетесь с творческим заданием. А в идеале, поскольку концепция Миллера это позволяет, *образно ощущать себя внутренне в качестве автора-композитора на месте любой группы оркестрантов или даже коллектива в целом!*

ЭНЕРГЕТИКА

Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не сможет правильно действовать.

А. Н. Толстой

5.1. Взаимозависимость энергетики и релаксации

И вот мы сталкиваемся с очередным парадоксом профессии. Казалось бы, трудно найти больших функциональных антагонистов, чем энергетика и релаксация (расслабление). Первая символизирует собой силу и активность, вторая же воспринимается в бытовых условиях как мышечный покой и психологическая нейтральность действий. Но не спешите с выводами.

Быть может, вы когда-либо обращали внимание на то, что спортсмены-тяжеловесы во время соревнований, прежде чем поднять над головой штангу, целенаправленно и долго расслабляются, пытаясь снять даже малейшее напряжение со своей мышечной сферы. В связи с этим, как я уже рассказывал, на меня огромное впечатление произвел новогодний прогноз, опубликованный в одном известном американском спортивном журнале. Его автор предсказал, что *«в следующем столетии человек сумеет еще больше расслабиться (!) и зафиксировать вес, о котором мы пока не можем даже мечтать»*. *То есть он непосредственно связывал в единый взаимозависимый комплекс энергетику и релаксацию!*

Это далеко не случайно. Еще йоги, много веков назад формулируя основы своего учения, рекомендовали: *«Освободи мускул — в покое сила»*. Все сказанное полностью относится и к дирижированию.

Само по себе понятие «релаксация» в известном смысле «размыто», поскольку до сих пор не имеет четко определяемых объективных показателей. В связи с этим, думается, будет целесообразно создать соответствующую психологическую установку, направленную на то, чтобы *постоянно развивать способность расслаблять руки до ощущения их полной невесомости, до восприятия их как сочетания кожи и костей*. То есть добиваться абсолютной нейтрализации присущей им чисто физической, мышечной активности. А требуемую энергетическую роль в этом случае должны взять на себя внутренние созидательные, эмоционально насыщенные информативные экспрессивные дыхательные ауфтакты и побуждающие исполнительские задания-импульсы дирижера.

Рассматриваемая нами система категорически не приемлет использования тяжелых целостных рычагов рук дирижера в качестве носителей информации. Это абсолютно бессмысленно. Ведь если смотреть со стороны, действия, построенные на релаксации или на мышечных усилиях, визуально ничем не отличаются друг от друга. Однако по своей внутренней сущности и непроизводительной затрате физической энергии эти действия представляют собой полную противоположность. Не дифференцировать их означает не понимать информативной природы избранной нами профессии.

Это подтверждает и приведенный выше элементарный пример с двумя телеграммами: «Не покупай картошку, я уже купила» и «Ты выиграл миллион евро». На передачу их адресату ушло примерно одинаковое количество энергии. Однако их эмоциональное воздействие на получателя несопоставимо! Значит, здесь дело не в количестве затраченной энергии, а в личностном смысле и содержании переданной информации, что полностью относится и к дирижированию.

5.2. Энергетические ресурсы дирижера

У человека имеется возможность использовать в своей жизнедеятельности три вида энергии: мышечную (физическую), импульсную (дыхательную) и экспрессивную (психическую). В комплексе они и представляют собой его энергетический потенциал. Поскольку каждая из этих функций, данная нам природой, имеет свое конкретное прагматическое предназначение, мы должны четко и бескомпромиссно разобраться в данной ситуации. И здесь сразу же выясняется, что применение силовой, мышечной энергии вступает в явное противоречие с основными задачами творческой деятельности дирижера, **подавляя созидательное начало в его действиях.**

Физические усилия требуются человеку только в одном случае — при непосредственном контакте с предметом, когда нужно что-либо передвинуть с места на место, поднять либо прибить. Однако функции дирижера, к счастью, не предусматривают «рукоприкладства» в его взаимоотношениях с оркестром. *Он реализует свои созидательные побуждения дистанционно — с помощью постоянно опережающих исполнительских заданий-импульсов и психологической информации о своих конкретных творческих намерениях.* А информация, как известно, не имеет энергетических показателей. Поэтому чисто силовая, мышечная составляющая должна быть категорически исключена из арсенала дирижера вследствие ее порочности применительно к нашей профессии. И это, возможно, позволит сохранить здоровье не одному действующему практику.

То, что даже малейшее использование мышечной энергии в адекватной степени подавляет интеллектуальную деятельность человека, полностью доказала современная наука. А в искусстве это убедительно подтвердил в своих остроумнейших экспериментах Константин Сергеевич Станиславский. Он практически продемонстрировал на своих учениках, что при физических перегрузках актер не может продекламировать не только «В лесу родилась елочка...», но даже совершить примитивнейшую «математическую операцию»: сложить $2 + 3$! Поэтому Н. И. Жинкин справедливо считает, что актер «должен

научиться управлять системой произвольно неуправляемой, т. е. *зажить чувствами другого человека*. А дирижер должен обрести созидательные ощущения творца-композитора!

5.3. Энергетика речевой (коммуникативной) деятельности

Теперь, обращаясь непосредственно к проблемам энергетики речевой деятельности, я начну с тезиса, который большинство музыкантов-ремесленников обычно не в состоянии серьезно воспринять и, тем более, взять себе на вооружение: *дирижер никогда не должен использовать в своих побуждающих творческих действиях физическую силу для решения стоящих перед ним уникальных художественных, исполнительских задач*. Это неизбежно приведет к непримиримому противоречию между его конкретными созидательными целями и средствами их достижения, отбросив приверженца подобных методов на позиции самого примитивного дилетанта-регулирущика.

Естественно, ни одна практическая операция человека, в том числе даже мышление, не может быть осуществлена без непосредственного использования энергии. Но ее количество, а главное — источник («содержание»!) — не имеет ничего общего с усилиями, затрачиваемыми, например, на переноску грузов или рытье канав. Герман Шерхен писал по этому поводу: *«Существует закон: усиленная психическая энергия рвется наружу в виде усиленной физической энергии. Но физическая энергия сама по себе антимузикальна: музыка есть искусство духа и духовных напряжений, она не выносит физической энергии в качестве самоцели»*. Золотые слова!

С мнением Шерхена нельзя не согласиться. Действительно, исполнительская практика дирижеров со всей очевидностью показывает, что *применение вульгарных в своей сущности, чисто мышечных усилий в процессе взаимодействия с оркестром в адекватной степени подавляет творческое, интеллектуальное начало в их действиях. Поэтому необходимо добиваться переориентирования своих профессиональных установок из комплекса внешних, искусственно*

сформированных, силовых, регулятивных движений в естественную (внутреннюю!) психомоторную моделирующую ауфтактно-импульсную созидательную структуру. Тем более что у нас есть достойная, проверенная опытом альтернатива подобным, давно изжившим себя методам и приемам.

Так, еще в начале прошлого века, выдающийся французский психолог Пьер Жане ввел в науку и, косвенно, в художественную практику революционное, по существу, понятие *«психической силы»*, основанное на внутренних побуждениях и экспрессивных созидательных импульсах личности. Ее я и буду рекомендовать использовать в качестве основного инструмента реализации творческих задач дирижера.

Известный отечественный ученый Виктор Васильевич Бойко убедительно раскрывает и детализирует концепцию французской психологической школы. По его словам, *«получается удивительное: нематериальные проявления психики обладают энергией! Ею наделены образы, чувства, знания, потребности, мысли, эмоции и желания»*. Но главное, справедливо подчеркивает он, практика жизнедеятельности каждого человека буквально насыщена *информацией*, которую хранит его мозг. *В результате оказывается, что присущее человеку «информативное энергетическое поле и является, собственно, проявлением невидимой и неслышимой, но тем не менее воспринимаемой окружающими, глубочайшей сущностью его неповторимой личности!»*

Любопытную картину в этом плане рисует другой французский психолог Жо Годфруа. Согласно его выводам, опирающимся на новейшие исследования, *человек только 7 % содержания сообщений передает непосредственно через формальный смысл произносимых им слов, в то время как 38 % информации он воспринимает в результате того, как и каким характером эти слова интонационно им произносятся. Но еще более удивительно, что 55 % смысла происходящей коммуникации собеседник вообще получает непосредственно через выражение лица своего партнера!*

В связи с этим некоторые исследователи-психологи образно рассматривают межличностное общение между людьми в качестве аналога функционирования *«многоголосого, дифферен-*

цированного детально оркестра». То есть в этом случае каждый человек в процессе своих контактов с другими людьми, сам того не осознавая, «информативно „играет“ своим телом», а не действует в виде примитивного механического «телеграфа», передающего сообщения от одного адресата к другому.

Так же и в нашей профессии. Корпус и лицо дирижера в процессе его взаимодействия с музыкальным коллективом обычно произвольно превращается в своеобразный живой «экран», отображающий его внутреннее, активно переживаемое отношение к воссоздаваемой им в реальном звучании партитуре.

5.4. Энергия дыхания как один из инструментов реализации творческих побуждений

Надо сказать, что с точки зрения общечеловеческих закономерностей предлагаемая импульсная дыхательная технология проста и очевидна. В своей повседневной практике мы постоянно используем ее компоненты. Для этого вовсе не нужно строить какие-либо сложные концепции. Энергетические элементы, взаимосвязанные с дыхательной технологией, присутствуют не только в дирижировании, но и в любом другом акте жизнедеятельности человека. Только следует четко и однозначно определить их реальные механизмы и научиться ими эффективно и рационально управлять.

Возьмем, к примеру, духовиков или вокалистов. Базирующийся на внутреннем образе-представлении будущего звучания глубокий вдох заряжает их предстоящие исполнительские функции необходимой экспрессивной энергией, фактически представляет собой обыкновенный ауфтакт-задание. А следующее за этим побуждающее действие является тем самым реализующим импульсом, о котором постоянно упоминается на страницах этой книги. Аналогично, подъем смычка струнника и последующее извлечение с его помощью звука из инструмента также являются своего рода ауфтактом и импульсом. Как, впрочем, и действия ударников.

Если же рассматривать эти явления с позиции психолингвистики, то *ауфтакт*, как элемент внутренней речи, выступает

в качестве своего рода *опережающего психологического обращения дирижера* с конкретной просьбой или требованием к своим творческим партнерам. Они, в свою очередь, отвечают на это на *своем* внутреннем экспрессивном языке и реализуют ответ каждый на своем инструменте. А в *импульсе заключено подтверждение намерений дирижера и указание момента, времени и характера их реализации.*

Но чем же тогда является до сих пор широко применяемый в профессиональной практике внешний, *«ручной графический ауфтакт»*? Самым примитивным *«сигналом»* к вступлению тех или иных инструментов или определенному действию — не более того. В нем попросту нет места собственно *созидательным функциям*, поскольку лишенный внутренней наполненности, он обычно переходит в антимзыкальный в своей сущности физический силовой *«удар»*. В то время как внутренний, дифференцированный творческий импульс в этом случае заведомо исключается из арсенала дирижера.

Пока же для нас главное — осознать и взять себе на вооружение тезис: *все без исключения начальные исполнительские ауфтакты-задания дирижера должны порождаться не внешними изобразительными движениями рук, а — исключительно и только — бездонной глубиной сформировавшегося в его психике образа-представления будущей музыки! И переходят они опять-таки непосредственно в побуждающие дыхательные, экспрессивные импульсы.*

В результате применения подобной психомоторной методологии полностью отпадает необходимость использования физической силы в дирижировании. Она заменяется глубоко психологическими, информативными методами общения. А руки в данном случае несут присущие им произвольные, коммуникативные *«пульсирующие функции»*, поддерживая с помощью *«раппорта»* глубокий внутренний контакт-внимание с реальным оркестром.

То, что логика *«здравого смысла»* и визуальные наблюдения не могут явиться основой построения научно обоснованной теории дирижерской деятельности, известно достаточно давно. Однако попытки такого рода продолжают до сих пор. Иногда можно наблюдать поистине варварское отношение

к музыке, когда ставится знак равенства между динамическими указаниями автора, зафиксированными в партитуре, и использованием дирижером физических усилий. Я, например, не в состоянии наблюдать подобного рода патологию в отношении к музыке и слушателям, когда три форте, зафиксированные на страницах партитуры, вместо уравнивающего их мышечного расслабления вызывают у некоторых дирижеров попытки, фигурально говоря, «вылезать из фрака» в своем стремлении добиться от оркестра антиэстетического, буквально «истерического» звучания. Прямо скажем — неприятное зрелище.

Когда же делаются неправомерные попытки после внутреннего моделирующего аффтакта произвести внешний ударный импульс, получается, будто бы духовик, вместо того чтобы преобразовать дыхание в требуемый музыкальный звук, всю свою мощь и энергию направляет на бессмысленное в этих условиях форсированное (беззвучное!) силовое нажатие клапанов.

5.5. «Мышечный контролер»

«Эмоции искусства суть умные эмоции», и построены они отнюдь не на моторных реакциях спазматического характера, а как активные внутренние созидательные действия, подразумевающие постоянное расслабление двигательного аппарата. На это справедливо указывал Л. С. Выготский.

Успешной реализации этой концепции может активно способствовать *идея К. С. Станиславского об использовании в практике своей коммуникативной деятельности «внутреннего мышечного контролера, сделав его своим ближайшим помощником и второй натурой»*. Он должен постоянно следить за физическим состоянием своего «подопечного», вовремя ликвидируя возникающие «очаги спазм и зажимов». Причем выполнять свои регулирующие функции контролер должен не только в спокойных обстоятельствах, но и «в минуты высшего нервного и физического подъема». Это ощущение Станиславский считал необходимым тренировать в себе до тех пор, пока не выработается привычка подсознательного, автоматизированного контроля за состоянием своего двигательного аппарата.

Предлагаемая им методика подразумевает постоянный просмотр актером физического состояния своей мышечной системы, и в первую очередь плечевого пояса, «внутренним взглядом». При этом уже в процессе первоначального установления психологического контакта-внимания с музыкальным коллективом *он должен добиваться ощущения в теле своеобразной «проточности» для прохождения сигналов тотального мышечного расслабления. И не только в плечевом поясе, но и во всем корпусе, и даже в ногах.*

Правда, расслабление по элементам не всегда дает необходимый практический эффект. Концентрируя свое внимание на одной группе мышц, мы часто теряем контроль за другими участками своей мускулатуры. И это незамедлительно дает себя знать. Возникает нечто вроде «perpetuum mobile», то есть бесконечный *процесс* расслабления, а не поддержание устойчивого *состояния* релаксации.

Здесь дирижеру следует добиваться *«аккордного»* распределения внимания к физическому ощущению своего тела, и особенно плечевого пояса. Это позволит ему подходить к настройке двигательного аппарата как к *равномерно распределенному расслаблению (PPP)*. Являясь следствием процесса релаксации, PPP создает устойчивый фон общей мышечной нейтральности, подкрепленный внутренней моделью соответствующей психологической установки. Поддерживается он либо волевым усилием-вниманием, либо, в идеале, выработанным автоматизированным рефлексом, перешедшим в сферу подсознания.

«Равномерная распределенность» полезна еще и потому, что в человеческом организме заложена особая способность к непроизвольной передаче положительного опыта движений на идентичные дублирующие участки поверхности тела. То есть одна «воспитанная» рука, являясь своеобразным «эталонном», может как бы «передавать» свое приобретенное умение (в данном случае умение расслабляться) другой. Кроме того, уже выработанные ощущения легче «распределять», чем каждый раз формировать заново, изолируя их от положительной практики мышечных групп, уже овладевших приемами релаксации.

В этой связи представляется, что упоминаемая выше формулировка К. С. Станиславского о «мышечном контролере»

требует некоторого уточнения и детализации. В качестве общего принципа подхода к проблеме можно предложить следующую последовательность действий: *от психологической установки к освобождению отдельных, взаимообучающихся заторможенных (фиксированных) участков мышечного аппарата и в итоге — к выравниванию всего фона РРР.*

Поскольку мы определили, что энергия и релаксация неразрывно связаны между собой, нужно также взять себе за правило постоянно *уравновешивать побуждающую динамическую активность своих действий соответствующим ему мышечным расслаблением!* То есть добиваться того, чтобы общая картина исполнительства дирижера не превращалась в патологию, что, к сожалению, можно иногда наблюдать на концертных эстрадах мира.

В то же время «важно иметь в виду, — подчеркивает в свою очередь профессор А. П. Гримак, — что полноценное мышечное расслабление достигается *только* при достаточно высоком исходном тоне нервной системы. Лишь при этом условии сохраняется способность к хорошей концентрации внимания, необходимой для полного расслабления мышц и затормаживания отвлекающих мыслей и образов... Чтобы добиться результата, совершенно необходимо отсутствие усилий... Нужно прибегать лишь к воображению». То есть к активным волевым созидательным внутренним действиям!

5.6. «Я хочу!» и внешние природные силы

Но как дирижеру рационально использовать фундаментальные принципы психомоторики в своих практических действиях? Ответ на этот вопрос заключен в заголовке раздела. Действительно, конкретная психологическая (информативная!) установка «Я хочу!» должна быть первичным, основным и в то же время произвольным механизмом, запускающим все без исключения целенаправленные моделирующие и реализующие функции дирижера. При этом также *нужно научиться внимательно слушать своего внутреннего «суфлера» и следовать его «творческим рекомендациям».*

Однако и этого недостаточно. Подлинный профессионал должен еще и свободно моделировать в своей психике и исполнять на своем «виртуальном оркестре» адекватный тексту авторской партитуры образ-представление, который ему предстоит воплотить в реальное звучание. Интонировать внутренне его ассоциативное содержание, штрихи и каждую музыкальную фразу. Знать, что он хочет получить как от каждого конкретного инструменталиста в отдельности, так и в результате их ансамблевого взаимодействия. Ведь именно *способность действовать не столько внешне, сколько внутренне отличает подлинного художника от дилетанта-регулирущика*, каковых сегодня расплодилось более чем достаточно.

Кроме того, одной из основных задач настоящей книги, как я неоднократно отмечал, является стремление уйти от привычной трактовки дирижирования как системы чисто внешних, регулирующих операций. И здесь, кроме рекомендованного ранее метода активной релаксации и использования механизмов психомоторики, нам на помощь могут прийти существующие в природе так называемые *«внешние инерционные силы»*. Они позволят дирижеру «поручить» данную операцию природным автоматизмам, способным выполнить ее более рационально, вместо того чтобы «самому» механически передвигать руки по схемам тактирования, «обкрадывая» себя и свои творческие возможности.

Ведь для того, например, чтобы сделать «маятниковое движение», фактически не требуется никакого расхода мышечной энергии. А вместо перемещения руки вниз можно применить *рефлекс естественного (регулируемого) падения*. При этом энергию, «сэкономленную» на мышечном физическом расслаблении, следует перенаправить на внутреннее активное желание получить необходимый творческий результат, а остальное за нас сделает психомоторика!

Следовательно, при использовании природных механизмов наши даже самые яркие динамические пожелания могут обрести требуемую реальность и информативное содержание без применения грубых, антимузыкальных в своей сущности силовых действий. А руки, включая плечевой пояс, могут стать настолько невесомыми, что начнут как бы «плавать на воздушном

океане» (почти по Лермонтову!). И здесь прекрасный пример дает нам телевидение.

Все мы хорошо помним многократно показываемые прыжки и свободное парение парашютистов в воздухе. Это великолепное, вдохновляющее зрелище. Я считаю, что дирижерам также необходимо добиваться подобного ощущения «полетности». И не только в своем физическом, но и психологическом состоянии, не допуская при этом, условно говоря, непосредственных «жестких контактов с землей». В результате на первый план выйдут уже не двигательные, силовые действия, а проблемы внутреннего исполнительского творчества, то есть то, к чему и следует стремиться подлинному художнику-музыканту.

ПОСТРОЕНИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ

Нужно тренировать не руки, а голову!

*В. И. Сафонов,
дирижер, пианист, педагог*

6.1. Общие принципы организации условных «единиц дирижирования»

Теперь попытаемся рассмотреть данную проблему не традиционно — как сумму отдельных внешних двигательных операций, — а проанализировать ее в качестве комплекса конкретных природных функций, составляющих само содержание профессиональной деятельности дирижера. Поэтому в дальнейшем и процесс тактирования будет оцениваться мной не как примитивное отбивание такта, а как непосредственный носитель информации о творческих побуждениях руководителя исполнения. А значит, к нему также следует подходить с чрезвычайной ответственностью — как к определенному эстетическому явлению. То есть рассматривать его не только в качестве сугубо обыденного прагматического действия, а в качестве проявления графики лучших, классических традиций дирижирования.

Что же касается внешних реализующих действий дирижера, то наиболее рационально осуществлять их в рамках *«специального двигательного комплекса»*.

Концептуально он состоит из предельно расслабленных, находящихся в состоянии постоянного падения элементов: ки-

сти, лежащей на внешнем ребре, локтя и условной «точки» около шеи на плечевом поясе. Причем именно данная «виртуальная точка» и должна стать той центральной осью, вокруг которой организуется весь двигательный процесс дирижера. Концентрируя на ней свое внимание, мы можем этим психологически как бы увеличить длину «рычага руки» и естественную свободу ее передвижения, что далеко не маловажно в процессе творческого общения с исполнительским коллективом! Кроме того, данная комплексная конструкция должна как бы «лежать на воздушной подушке», создавая наиболее комфортные условия для любых коммуникативных действий дирижера.

Что же касается плеча, то, повторяю, оно, как это ни парадоксально звучит, вообще не участвует активно в процессе взаимодействия с оркестром, а лежит в покое на боку дирижера. Эта методика, как показывает опыт, предоставляет дирижеру полную свободу движений и стопроцентную гарантию от возникновения зажатий и спазм в сфере его двигательного аппарата.

6.2. Роль сочленений рук

Существует широко распространенное представление, что фиксированные мышечные напряжения двигательного аппарата дирижера возникают исключительно в сфере действий его бицепсов, мускулатуры спины и плечевого пояса. Это ошибочное мнение является следствием применения вульгарной силовой ударной системы управления оркестром. Фактически же свобода и органика внешних коммуникативных действий дирижера в большей степени определяется состоянием сочленений рук, а также характером и содержанием используемого им энергетического комплекса.

Однако обсудим все по порядку.

Кисть

В рассматриваемой системе дирижирования невесомая, расслабленная, «лежащая» на ребре кисть предоставляет дирижеру

в процессе реализации его коммуникативных интонирующих побуждений значительные информативные возможности. От кисти во многом зависит непроизвольное в своей сущности преобразование (перекодирование) наиболее тонких исполнительских задач и тенденций, которые не могут быть адекватно выражены на должном художественном уровне с помощью целостных рычагов рук. От нее также зависит и выполнение внутренних и междолевых дыхательных ауфтактов и самого процесса тактирования.

Кроме того, у внешнего ребра кисти есть еще одна важная функция: легкими, «дышащими» ударами отображать внутренний пульс исполняемого произведения. Это может служить фактором, предотвращающим нерациональное использование целостных рук в качестве передатчиков смысловой экспрессивной информации от дирижера музыкальному коллективу.

Что же касается пульсирующего ауфтактного маятникового движения к четвертой доле, то оно в данном случае начинается с точки, находящейся уже на внутренней грани ребра кисти и производится снизу вверх. И вообще надо помнить, что любое побуждающее движение дирижера, в том числе и основной, внутренний, моделирующий созидательный импульс, зарождается не в какой-либо абстрактной среде, а исключительно и только на определенной точке его тела!

Кроме того, кисть в процессе выполнения инерционных междолевых ауфтактов должна ощущаться дирижером не как материальный объект (то есть не в виде отскакивающего теннисного мячика), а в качестве абсолютно невесомого «воздушного шарика»! Следовательно, она должна нести чисто информативные функции.

Кстати, близкий этому прием при участии падающей кисти активно использовал в своей профессиональной практике Герберт фон Караян. Вначале он применял его в левой руке, а после того как бросил палочку, — и в правой.

Локоть

Здесь у многих может возникнуть недоумение. Какое отношение имеет локоть к дирижированию? Ведь никто специ-

ально не дирижирует локтями (хотя и такое иногда случается). Однако у локтя имеется достаточно важная функция: *быть своеобразным индикатором мышечного состояния плечевого пояса*, выступая в роли «*строительного отвеса*» (то есть, фигурально говоря, гири, висящей на тонком шнурке). С его помощью можно легко определять наличие спазматических тенденций в двигательном аппарате. В норме «падающий локоть» должен быть всегда направлен прямо перпендикулярно в пол. При малейшем же физическом напряжении рук локти в той или иной степени «расходятся по сторонам», сигнализируя о неблагополучии в мышечной сфере. А этого желательно избегать. Так что я очень рекомендую постоянно и активно использовать локти в указанном качестве, то есть следить за тем, *чтобы они все время находились «на грани падения»!*

Предплечье

Наибольшая функциональная нагрузка в процессе дирижирования (не физическая, которой вообще не должно быть в психомоторной системе!) лежит не на руках как целостных двигательных структурах, а на предплечьях, образующих единый «комплекс дирижирования», конструкцию которого мы рассмотрели выше. Кроме того, и «организующий каркас» профессионального инструмента дирижера — «коммуникативный треугольник» — также строится в основном на «лежащих на воздушной подушке» предплечьях. При этом еще раз подчеркиваю: желательно, чтобы и у них существовала бы постоянная тенденция к покою-падению, что дополнительно будет способствовать активному расслаблению плечевого пояса дирижера.

Плечо

Что же касается третьей составляющей руки — плеча, то есть верхней части руки до локтевого сустава, то оно практически не должно принимать активного участия в дирижировании, постоянно находясь в покое в параллельном корпусу дирижера положении. Однако и здесь следует всячески избегать фиксации сочленений, способных тормозить свободу и активность

движений плеча. Ведь только полное расслабление плечевых суставов рук создает наиболее благоприятное положение для их свободного передвижения в пространстве.

Глобально рассматривая двигательную проблему, приходим к заключению, что *необходимо постараться сохранить относительную самостоятельность и автономность всех элементов руки за счет активной релаксации ее сочленений и мышечной системы в целом*. При этом не следует утрачивать тесной связи и производности присущих ей информативных функций от идущих изнутри побуждающих импульсов-заданий дирижера.

В дальнейшем же для удобства изложения будем рассматривать плечо в обычном, бытовом понимании как участок плечевого пояса, начинающийся от шеи.

Плечевой пояс

Здесь снова вспоминается замечательный дирижер Натан Рахлин. Мне он почему-то запомнился как человек, у которого опущенные руки, образно говоря, почти достигали пола. Это, конечно, преувеличение, но некоторая доля истины здесь есть. Анализируя свое впечатление о нем, не могу не отметить, что его плечевой пояс, функционировавший как единое целое с руками, был всегда предельно расслаблен. Вероятно, в результате этого он обладал прекрасной дирижерской техникой и свободой функционирования двигательного аппарата. Однажды он похвастался и сказал мне, что «может остановить оркестр на любой шестнадцатой!». И это, думается, было в его реальных возможностях.

На практике же расслабленное мышечное состояние плечевого пояса и «падающих локтей» должно быть под постоянным и неусыпным контролем дирижера. Это аксиома, от которой зависит многое в его практической коммуникативной деятельности. Очень советую отнестись к этой рекомендации со всей серьезностью. Положительные результаты, поверьте, последуют незамедлительно.

ТАКТИРОВАНИЕ

Если же пластически-живописные характеристики действия наличны в сознании самого действующего, то действие его тотчас... превращается в *игру*, вырождается в *жест*.

М. М. Бахтин,
философ, филолог, теоретик культуры

7.1. Элементарные закономерности процесса

Вначале тактирование, как естественное порождение реформы Шпора, представляло собой комплекс нелепых, субъективных геометрических конструкций. Они не имели под собой никакой логической профессиональной базы. Однако постепенно, в связи с усложнением музыки и накоплением опыта, тактирование обрело современные биомеханические формы и конкретное содержание. И в этом, вероятно, нужно усмотреть определенную заслугу работ Ильи Александровича Мусина. При чем тактирование является единственным элементом в системе дирижирования, требующим своего четкого графического оформления в соответствии со структурными метроритмическими особенностями партитуры.

Сегодня тактирование потеряло свое ведущее значение и привычную адресную функцию. Так, в частности, при дирижировании «двумя оркестрами», по Караяну, оно непосредственно связано уже *не с внешним реальным, а с внутренним «виртуальным» оркестром*. Но и в этой ситуации процесс тактирования должен быть четко и органично внешне (графически)

организован. Потому необходимо отнестись со всей серьезностью и ответственностью к построению его, в том числе и как *непроизвольного носителя творческих побуждений дирижера*.

Основой предлагаемой системы тактирования, состоящей из комплекса природных двигательных автоматизмов, является эталонная *четырёхдольная схема*. Она охватывает собой все стороны передвижения руки дирижера в пространстве. После установления контакта-внимания с музыкальным коллективом с помощью «коммуникативного треугольника» действие ее; как и всех остальных схем, начинается с *глубокого внутреннего расслабляющего («падающего») дыхательного ауфтакта*, переходящего в маятниковое, инерционное движение руки вверх. Затем, вслед за достижением ею верхней точки своей амплитуды, она падает на условную плоскость тактирования, образуя *первую долю схемы* на линии естественно опущенной руки. После этого она, как невесомый воздушный шарик, опять-таки по инерции (но уже через верх!), перелетает ко второй, а затем и к третьей доле, находящихся согласно «правилу веера» на одинаковом расстоянии справа и слева от первой. При этом у руки обычно сохраняется некоторая инерция движения вперед, и после прекращения действия инерции рука, как и вначале, делает «падающий» дыхательный маятниковый ауфтакт, и все циклически повторяется вновь и вновь.

Трёхдольная же схема образуется путем «отбрасывания» первой доли 4-четвертной схемы, то есть мы начинаем дирижировать прямо со второй доли. Но эталонная структура в основном сохраняется. *Двудольная*, исходя из тех же закономерностей, строится уже с третьей, но переходит обратно на вторую. Однако, кроме этого, у двудольной схемы имеется еще одна особенность, отличающая ее от остальных схем тактирования. При движении руки ее графика образует как бы лежащую плоскую восьмерку, символ бесконечности в математике. Вот и все основные закономерности этого процесса, характерные для психомоторной системы дирижирования.

Может возникнуть вопрос, почему я требую в своих работах, чтобы вторая доля основной схемы всегда «указывала» в левый, а третья — в правый угол.

Здесь дело не только в технологическом удобстве. Важно и другое. Как показывает практика, *ощущения оркестрантов всегда подсознательно связаны с восприятием внешнего рисунка графики руки дирижера*. Когда же используемые им схемы, мягко говоря, «размыты» и по ним невозможно определить, на какой доле в данный момент находится оркестр, они ощущают значительное неудобство и психологический дискомфорт, особенно при необходимости вступить после ряда пауз.

Более того, меня всегда удивляло, когда даже высокого ранга коллектив под управлением подобного «обездоленного дирижера», как остроумно охарактеризовал это явление автор многочисленных эпиграмм тубист из Михайловского театра Александр Яковлев, буквально разваливался на куски. Я уже не говорю о финале «Весны священной» Стравинского, когда даже малейший сбой в организации тактирования неизбежно приводил к катастрофе, вплоть до остановки оркестра. Примеры подобных случаев достаточно известны.

Если же дирижер ясно и четко тактирует, то ему по большей части прощают даже недостаточность исполнительского дарования только за то, что он своими действиями «не мешает оркестру». Ведь хорошо организованные пространственные схемы создают, как я уже отмечал, наиболее благоприятные условия для производства междолевых, дыхательных афтактов. А это далеко не маловажное обстоятельство в процессе общения дирижера со своими творческими партнерами. Оно позволяет ему более легко переключиться на «дирижирование музыкой», что рекомендовал в свое время Артур Никиш и поддерживало и поддерживает сегодня большинство крупнейших современных художников.

7.2. Некоторые вопросы методологии тактирования

К сожалению, эволюция профессии не затронула до сих пор методологических основ и фундаментальных принципов организации тактирования как одного из фундаментальных элементов деятельности дирижера. Поэтому я хочу внести

свой небольшой вклад в построение его теоретико-практической базы, приблизив ее к психомоторному принципу, лежащему в основе разрабатываемой мною концепции.

Если говорить по существу вопроса, то *тактирование вообще не направлено на регуляцию действий реального коллектива, его роль на первый взгляд кажется парадоксальной. Она состоит в организации функционирования своего «внутреннего, виртуального двойника»!* Более того, этот процесс в своей основе представляет собой как бы *«деятельность двойного назначения»: организующую «пульсирующую функцию», и одновременно, как мы уже говорили, роль непроизвольного внешнего носителя экспрессивного содержания побуждающих заданий дирижера!*

В итоге подобного «единоначалия» происходит значительное упрощение функционирования целостной системы взаимодействия «двух оркестров» по Герберту Караяну. Теперь все ее элементы, объединенные динамически развивающимся исполнительским образом-представлением будущей музыки, непосредственно концентрируются во внутренних моделирующих заданиях-импульсах и внешних произвольных экспрессивных проявлениях, обращенных к музыкальному коллективу.

Но в первую очередь реформа этого процесса касается самой методики построения *«опорных точек»*, образующих конкретную метроритмическую организацию различных схем тактирования. Они в данном случае должны строиться уже не на основе традиционного комплекса отдельных механических ударов сверху вниз, а *путем использования внутреннего, импульсного, рефлекторного инерционного (непроизвольного!) движения руки дирижера вверх!*

Вероятнее всего впервые подобную схему использовал в своей профессиональной практике Артур Никиш, призывая «дирижировать музыкой, а не оркестром». Это хорошо просматривается на оставшейся после него киносъемке. Близкую систему применял и Фуртвенглер, придавая особое значение внутренним моделирующим афтактам. Музыканты, много лет работавшие с Тосканини, однозначно свидетельствовали, что, постоянно опережая действия оркестра, он также в основном «дирижировал музыкой», как, впрочем, и Клемперер.

Но вот что особенно для нас интересно. Ведь Тосканини очень плохо видел и практически не различал на расстоянии лиц отдельных музыкантов. Однако у оркестрантов создавалось устойчивое впечатление, что дирижер постоянно пристально смотрит на каждого из них, не выпуская ни на минуту никого из поля своего зрения. Объяснение этому феномену лежит в рамках импульсной, психомоторной системы. Просто «Великий маэстро», дирижируя музыкой, моделировал партитуру *предельно детально и дифференцированно*, буквально по Джорджу Миллеру, что в результате и вызывало подобный психологический эффект.

А вот Караян, также «дирижировавший музыкой» и «двумя оркестрами» одновременно, создавал аналогичную ситуацию экспрессивного воздействия на оркестр искусственно, дирижируя с закрытыми глазами! Этим он достигал предельной концентрации своих внутренних побуждающих импульсов. Обладая огромным волевым потенциалом, Караян иногда мог довести слушателей буквально до состояния «массового психоза», как это произошло в Ленинграде на исполнении Десятой симфонии Шостаковича. В середине второй части я вдруг почувствовал, что «не сижу на стуле». Оглянувшись на соседей, увидел: весь зал привстал! Такова была сила эмоционального воздействия выдающегося Мастера.

7.3. «Психомоторное чудо»

После того как я в основном овладел импульсной психомоторной системой, сложности ансамблевого взаимодействия с коллективом перестали быть для меня «проблемой № 1». Это подтверждает уникальный случай, о котором я подробно рассказывал в своей предыдущей монографии. Напомню вкратце.

В силу сложившихся чрезвычайных обстоятельств, выступая без репетиций с оркестром «Классика», никогда не исполнявшим Вторую симфонию Рахманинова (!) и дирижируя ее также в первый раз, мы сыграли несравнимое по сложности фугато из ее второй части практически без единой помарки (как, впрочем, и остальные эпизоды симфонии!). В этом можно

легко убедиться, прослушав прилагаемую запись. Особенно удивительное впечатление производит баланс голосов: на то, чтобы этого добиться, обычно уходит немало репетиционного времени. И это отнюдь не моя особая заслуга, а результат использования психомоторной, моделирующей системы взаимодействия с оркестром, которую я стараюсь пропагандировать в своих последних исследованиях! Кстати, именно об этом концерте писала профессор Санкт-Петербургской консерватории Н. П. Корыхалова (ее статья помещена в конце книги), не зная об уникальных условиях его подготовки.

Естественно, что ряд прилагаемых к этой работе учебных видеозаписей вообще не могут служить художественным эталоном, поскольку записывались на один монитор, без использования дополнительных микрофонов и специальных репетиций. Из-за этого в Третьей симфонии Рахманинова в звучание не попала челеста, поскольку на концерте ее пришлось поставить около сцены вследствие отсутствия на ней места. Или, например, дирижуя наизусть Четвертой симфонией Чайковского, я забыл повторить два ее последних такта. Надеюсь, что читатели простят меня. На концертах иногда и не такое случается. Кроме того, использованные для видеозаписей кассеты, в силу их технологического несовершенства, обычно теряют со временем свое первоначальное звучание. Это особо чувствуется при перенесении давно записанных материалов на современные диски.

Но возвратимся к основной теме раздела.

Сегодня тактирование уже перестает быть ведущей, основополагающей функцией профессии. Более того, в XXI веке, мягко говоря, смешно и наивно утверждать, что дирижер, как и во времена палки-батуты, «отбивает такт» для поддержания совместности действий коллектива. Мне очень хотелось бы увидеть оркестр, играющий строго «по руке», который не разошелся бы в данной ситуации после первых четырех-пяти тактов! В этом в свое время я сам смог убедиться, выступая с заслуженным коллективом в Большом зале Ленинградской филармонии. В заключительной части увертюры Бетховена «Леонора № 3» я решил перестраховаться и начал активно «помогать» музыкантам, дирижуя пассажами у струнных при переходе

к коде, навязчиво подчеркивая каждую долю метрического рисунка эпизода. Результат предсказуем — все сразу же «закачалось». Во втором отделении, сделав из этого должные выводы, я уже не пытался осуществить подобную операцию в синкопированном эпизоде перед основной темой увертюры к «Руслану и Людмиле» — и все прошло благополучно.

Но на этом концерте произошел эпизод, ставший психологической травмой, преследующей меня на протяжении последних лет. После вдохновенного исполнения знаменитого ансамбля виолончелей из увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини, ведомых замечательными концертмейстерами Валерием Найденовым и Сергеем Чернядьевым, я не поблагодарил их публично. Со стороны это могло выглядеть даже как демонстративный акт. Ведь я поднимал и приветствовал для слушателей вначале английский рожок, затем флейтистку, тромбонистов и даже группу первых скрипачей! А главные авторы создания уникальной атмосферы в этом произведении — виолончелисты — как бы остались не востребованы. Почему — я до сих пор так и не могу понять. Вероятнее всего, что к концу этой длительной процедуры моя психика неожиданно активно перестроилась на следующую за ней увертюру к «Тангейзеру». И я счастлив, что теперь появилась возможность попросить прощения за эту ошибку и снять с души камень.

Приведенный случай тривиальной забывчивости — достаточно распространенное явление. Но то, что произошло со мной в Волгограде, выходит за рамки человеческого понимания. Задняя стенка концертного зала днем, во время репетиций, была закрыта двухэтажным белым киноэкраном. Но во время выступления оркестра его, естественно, подняли. И позади оказался огромный орган, которого я так и не заметил во время дирижирования (!). Его я впервые увидел только дома, когда просмотрел в Санкт-Петербурге видеозапись своего тогдашнего выступления! Это было для меня буквально шоком. Вероятно, я был настолько сконцентрирован на исполнительском процессе, что остальное внешнее, даже за полтора часа пребывания на сцене, ни разу не попало в поле моего зрения. Этому очень трудно поверить, но все действительно произошло так, как я рассказываю. Вот вам ярчайший пример тотальной мощи

человеческой психики, которую может и должен (естественно, более рационально) использовать дирижер в своей профессиональной практике общения с творческим коллективом! Но это лишь забавный случай.

Что же касается технологии дирижирования, используемой мною в то время, она носила постоянно опережающий, импульсный созидательный характер. Однако в ней еще не присутствовали в должной мере внутренние расслабляющие ауттакты и рефлексы регулируемого падения, которые позже более активно применялись в записях симфоний Чайковского и Рахманинова.

7.4. Параллельно или дифференцированно?

Довольно часто можно видеть и параллельное, «шлепающее дирижирование» одновременно двумя руками. Это печальное зрелище со всей убедительностью показывает, что у данного руководителя вообще нет никаких конкретных творческих задач. Его цель — чтобы оркестр хоть как-то играл вместе. Либо быстро, либо медленно, громко или тихо. Поэтому я очень вам советую постоянно менять ведущую руку в зависимости от содержания партитуры и нахождения на планшете сцены тех или иных определяющих инструментов.

Правда, в последнее время я пришел к выводу о целесообразности использования «правила одной руки». Это означает, что в каждый определенный момент ведущей должна быть только одна рука, а другая должна уходить на второй план, опускаясь «на этаж ниже». Притом правая рука выполняет функции тактирования, совмещая ее с художественными задачами, в то время как левая детализирует исполняемую музыку. Но и в этом случае вовсе не нужно осознанно менять ведущую руку, а доверить эту функцию опять-таки психомоторике, которая выполнит ее лучше нас. А мы в это время будем заниматься непосредственно исполнением и интерпретационными проблемами.

Итак, мы установили, что тактирование относится исключительно к функционированию внутреннего «виртуального ор-

кестра», и чтобы не дезориентировать непосредственных исполнителей, желательно перевести этот процесс не только психологически, но и «территориально» на второй план. То есть производить его в основном не выше естественного уровня опущенных локтей и комфортно «лежащих» на воздушной подушке «невесомых» предплечий! В результате ведущими в процессе общения с коллективом станут не регулирующие движения рук, а активные внутренние побуждающие задания-импульсы и психологические экспрессивные воздействия дирижера.

И последнее. Тот, кто внимательно прослушал не репетированную предварительно Вторую симфонию Рахманинова, может удивиться звуковой сбалансированности ее звучания. И это тоже является результатом опережающего внутреннего моделирования, а не многочасовых репетиций. И здесь я пытаюсь идти технологически по стопам и приемам великого Никиша, который в последние годы своей жизни вообще не репетировал. И тем не менее всегда добивался на концертах желаемого результата.

7.5. Методика освоения инерционной системы тактирования

Для меня, да и, вероятно, не только для меня, попытки объяснения принципов построения системы тактирования, не прибегая к рисункам, графикам и видеосъемкам, долго были неразрешимой проблемой. И лишь совсем недавно мне, наконец, удалось преодолеть естественное противоречие между традиционно механистическим, «ударным» методом и профессиональной методикой, базирующейся на использовании природных двигательных психомоторных автоматизмов.

Самое парадоксальное, что ключ к ее решению, оказывается, лежал в сочетании этих двух, казалось бы, взаимоисключающих подходов: визуального — построенного на «здравом смысле», и его извечных антагонистов — естественных природных закономерностей. Теперь, соединив в единое целое внутренние психологические ауфтактные (порождающие) и внешние произвольные импульсные (реализующие) компоненты

дирижирования, можно построить непротиворечивую систему коммуникативного взаимодействия между руководителем исполнения и его творческими партнерами — оркестрантами. Она базируется, как я неоднократно говорил, на использовании трех естественных природных автоматизмов: *рефлексе регулируемого падения руки, инерционных и маятниковых элементах.*

В чем состоит разница между двумя последними двигательными феноменами? Не вдаваясь в излишние теоретические рассуждения, будем считать упрощенно, что в дирижировании они относятся главным образом к междолевым ауфтактам. *Производимые дирижером в этом случае соединительные действия «через верх» будем относить к инерционным, а аналогичный падающий маятниковый эффект, реализуемый «через низ», условно говоря, — к основным действиям «часовых механизмов».*

Теперь для практического освоения продекларированной идеи нам будет нужно (в учебно-тренировочных целях) *построить условную «плоскость тактирования».* Но не как жесткую механическую конструкцию, а в виде своего рода «воздушной подушки», порождающей, однако, при непосредственном контакте с ней руки дирижера эффект инерции. Плоскость тактирования должна строиться горизонтально, примерно на уровне локтей. Это является естественным и наиболее удобным положением в процессе дирижирования. Затем наметим на ней три метрические точки, обозначающие пункты предполагаемых падений руки: *центральную*, на линии естественно опущенной руки, указывающую местоположение первой доли, и две других (вторую и третью), — исходя из *«принципа веера»*, — *на равном расстоянии справа и слева от нее. То есть основная, эталонная схема тактирования должна всегда иметь одинаковые по размерам «крылья».*

При этом различные метрические структуры описываемого процесса, сохраняя свою идеальную графику, могут быть большими или меньшими по размеру, в зависимости от динамики исполняемой музыки. Но они всегда должны быть идеальными конструктивно, по своему внешнему, первоначально установленному рисунку! В ином случае, когда дирижер не придерживается данного «золотого эстетического правила», его

коммуникативные действия будут выглядеть со стороны самодеятельными и маловразумительными.

Но все это отнюдь не означает, что оркестранты станут ориентироваться в своем восприятии действий дирижера на нахождение его руки в нижней зоне тактирования. Это было бы возвратом к механистической, ударной системе, что в корне противоречит психомоторной концепции. Однако не спешите с выводами. Ведь в данном случае все ранее сказанное относится, как я предупреждал, лишь к *учебно-тренировочной технологии освоения основных элементов процесса коммуникативного взаимодействия с оркестром, строящихся на естественных законах, которое предусматривает использование «внешних природных сил», открытых Галилеем.*

Если же руководитель дирижирует непосредственно музыкой, активно действуя «изнутри», а не только «отбивает» очередные схемы, то в итоге произойдет удивительное на первый взгляд явление: плоскость тактирования как бы переместится наверх! А контакты с этой плоскостью (в «опорных точках») уже будут происходить посредством произвольных рефлекторных импульсов и условного касания ее внешней стороной кисти дирижера!

В результате образуется классическая система так называемого «перевернутого тактирования». Эту систему с большим успехом применял Евгений Александрович Мравинский. Я вспоминаю, когда он после какой-либо неточности в оркестре, вместо того чтобы пускаться в пространственные объяснения и разговоры, иногда просто вытягивал вперед свою левую руку и несколько раз слегка ударял по внешней стороне кисти двумя пальцами правой. Этим он напоминал музыкантам, что звук в оркестре должен возникать после движения руки вверх по схеме, а не «внизу». Помогало!

Иную любопытную графику импульсного тактирования использовал в своей практике дирижер Мариинского театра профессор Сергей Витальевич Ельцин. Он как бы осуществлял в процессе общения с оркестром «боксерский метод», подчеркивая каждую метрическую долю схемы маятниковым движением руки вперед-назад, перпендикулярно корпусу. Однако этот «нестандартный» метод давал ему возможность свободно

справляться со всеми «подводными камнями» оперных спектаклей, хотя и ограничивал его в отображении лирических («тенутных») эпизодов музыки. И несмотря на то, что он длительное время преподавал в консерватории, я больше ни у кого, в том числе даже у его любимого ученика и последователя Алексея Романовича Трифонова не наблюдал аналогичных способов дирижирования.

Как видите, природа человека, его двигательная система при правильном отношении к проблеме созидания и творчества сама расставляет все на свои места. Так что вовсе не следует пытаться вмешивать сознание в организацию движений. Это будет грубейшей ошибкой. Нужно лишь активно использовать **ВНУТРЕННИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАНИЯ-ИМПУЛЬСЫ, ПОРОЖДАЮЩИЕ ЖЕЛАЕМЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕЗУЛЬТАТ, И ПОСТОЯННО ПРОИЗВОДИТЬ РАССЛАБЛЯЮЩИЕ АУФТАКТНЫЕ МАЯТНИКОВЫЕ ДЕЙСТВИЯ!**

*При этом следует настойчиво и целеустремленно добиваться, чтобы находящиеся в воздухе руки и плечевой пояс дирижера психологически имели постоянную тенденцию к **ПОКОЮ-ПАДЕНИЮ**, то есть стремиться к сохранению полной мышечной нейтральности производимых им информативных действий!*

ИНСТРУМЕНТ

Знание — орудие, а не цель.

А. Н. Толстой

8.1. Нужен ли дирижеру профессиональный инструмент?

Если исходить из общепринятых закономерностей, то этот риторический вопрос вообще неуместен в серьезном исследовании. Он противоречит основным положениям не только науки, но и самой обыденной каждодневной практики человека. Я как-то говорил, что дирижер, не умеющий строить свой профессиональный инструмент, походит на коллегу-оркестранта, по забывчивости пришедшего на концерт без «орудия производства».

Действительно, без соответствующего, адекватного стоящим конкретным целям и задачам материального или психофизического (функционального) инструмента невозможно успешно реализовать ни одной творческой идеи или даже достичь самого примитивного прагматического результата. В частности, вбить гвоздь, написать письмо или что-либо сыграть на гобое. При этом каждый инструмент должен быть специально сконструирован для получения определенных, заранее предусмотренных результатов, то есть полностью соответствовать своему прямому назначению.

Оркестрант приобретает необходимый инструмент за большие деньги где-то «на стороне» или в магазине. Дирижер же сам должен быть мастером — «Страдивари своей профессии»! Вот

почему наполнить его деятельность (если, конечно, не рассматривать ее с дилетантских позиций как проявление неких «инфернальных, необъяснимых внечеловеческих сил») содержанием, достичь ее художественных целей практически невозможно без использования моделирующего и реализующего созидательные идеи многофункционального инструмента.

При этом руководитель исполнения, общаясь и «разговаривая» с конкретными оркестрантами в условиях концертного выступления на едином дифференцированном моделирующем языке внутренней речи, обязан психологически владеть всем инструментальным комплексом, входящим в современную партитуру. Дирижер должен уметь внутренне озвучивать его, чувствовать тембральные особенности, художественные и технологические возможности. И если каждый из элементов, входящих в систему взаимодействия с музыкальным коллективом, рассматривать в общем контексте, присущем дирижерской деятельности, то они в своей совокупности и *будут представлять собой слагаемые целостной, многофункциональной структуры — структуры профессионального инструмента дирижера.*

8.2. Конструктивные особенности инструмента

В своем видении проблемы я буду отталкиваться от концепции выдающегося отечественного ученого А. А. Ухтомского, разработавшего теоретическую базу «инструмента», рассматриваемого им в качестве многофункционального психофизического органа.

Согласно его установке «обычно с понятием „орган“ наша мысль связывает нечто морфологически отлитое, постоянное, с какими-то постоянными статистическими признаками. Мне это кажется совершенно не обязательно, и в особенности духу новой науки было бы несвойственно не видеть здесь ничего обязательного. *Органом* (в данном случае инструментом дирижера. — Г. Е.) *может служить, по моему убеждению и с моей точки зрения, всякое сочетание сил, могущее*

привести при прочих равных условиях всякий раз к одинаковым результатам. Орган, — делает вывод А. А. Ухтомский, — это прежде всего механизм с определенным однозначным действием».

Следовательно, рассматриваемый нами профессиональный инструмент отнюдь не является какой-то жестко фиксированной механической конструкцией, имеющей изначально полученную внешне наблюдаемую форму. Это прижизненное комплексное психофизическое новообразование, создаваемое в результате целенаправленных усилий и поисков под непосредственным влиянием творческой потребности, практического опыта и данных современной науки.

Для того чтобы по возможности упростить и облегчить практическую сторону этой задачи, я хочу предложить использовать в качестве инструмента дирижера соответствующую *психомоторную психологическую установку*. Под этим понятием подразумевается *непосредственно не осознаваемая, доведенная до степени автоматизма способность к выполнению комплекса действий, ведущих к желаемому результату*. Строится она на определенной последовательности входящих в нее операций.

Преимущество этой установки состоит в том, что, будучи бессознательной, она «тем не менее незримо регулирует действия человека» (М. Г. Ярошевский). Нужно только освоить порядок, «инструкцию» по реализации своих творческих побуждений, остальное за нас сделают природные двигательные автоматизмы. Это позволит дирижеру не только вывести из компетенции сознания элементарные технологические детали своей профессиональной деятельности, но и сосредоточить внимание на решении более важных созидательных проблем.

Одной из первоочередных задач дирижера при построении им своего профессионального инструмента является придание ему «звучащей функции». Без этого он не может быть признан собственно «музыкальным». В результате складывается ситуация, когда «внутренний оркестр» входит в качестве компонента в его целостную профессиональную порождающую структуру. Но отнюдь не как отдельно взятый,

самостоятельно действующий элемент, а *в качестве основного реализующего звена единой системы взаимодействия с музыкальным коллективом.*

В идеале получается, что дирижер как бы «играет» (формирует исполнительские задания!) «здесь», «у себя», «внутри», «на своем инструменте». А озвучиваются его конкретные интерпретационные интенции «там», «снаружи», уже в действиях реального оркестра. Это принципиальное положение, которого я всегда пытался придерживаться, в свое время особо отметил в одной из моих первых работ известный музыковед-исследователь, профессор Арнольд Михайлович Сохор.

МОДЕЛИРОВАНИЕ БУДУЩЕГО

Из всех приключений, уготованных нам жизнью, самое важное и интересное — отправиться в путешествие внутрь самого себя, исследовать неведомую часть самого себя.

Федерико Феллини

9.1. Исполнительство как внутренняя деятельность

В основе психомоторного дирижирования лежат творческие импровизационные контакты-импульсы и взаимный обмен информацией с музыкальным коллективом. *Его фундаментом является признание в качестве неопровержимого факта, что профессиональный инструмент дирижера, с помощью которого он способен создавать уникальные шедевры музыкального искусства, находится в глубинах его психики — в сфере внутренней речи, то есть центрального звена «коммуникативного треугольника», включающего в себя активное участие «бессознательного».*

Дирижирование, я в этом глубоко убежден, психологически самая сложная, высокоинтеллектуальная музыкальная профессия, в каком-то смысле конгениальная композиторской. И для овладения ею требуется широкий художественный и в определенной степени научный кругозор! Примитивно мыслящим ремесленникам в ней попросту нечего делать. При плохом дирижере даже замечательный оркестр выглядит

тускло и невыразительно. В то же время при хорошем — считающийся посредственным коллектив порой достигает удивительных творческих вершин. Так что, как это ни банально звучит, оркестр действительно является «зеркалом дирижера». И с этим трудно спорить.

Стремление к созданию своего инструмента — это всего лишь поиск потенциальной возможности стать подлинно высококвалифицированным профессионалом. Но при этом нужно еще научиться на нем «играть». Ведь приобретая «орудие производства», мы не получаем одновременно, «за те же деньги», умения владеть им! Это предоставляет нам только грамотное, профессиональное обучение. Хотя нередко случаи, когда поистине замечательные оркестры получают «в собственность» музыканты других профессий, блаженно верующие, что высокий уровень их инструментального мастерства и наличие двух рук дают им право на руководство оркестром и компенсирует непонимание глубочайшей внутренней сущности выбранной ими новой, многосложной деятельности.

Об этой болезненной, назревшей проблеме откровенно говорил Валерий Гергиев, выступая на пресс-конференции, посвященной открытию IX Московского Пасхального фестиваля. Его оценки сложившейся ситуации были предельно тактичными, интеллигентными по форме и в то же время бескомпромиссными.

Уникально здесь то, что отчет о его выступлении и статью, иллюстрирующую эту ситуацию, опубликовала самая авторитетная у нас газета «Музыкальное обозрение», редакции которой, вероятно, надоело выслушивать упреки квалифицированной общественности по поводу творящегося безобразия. А заключаются эти упреки в том, что сегодня, оказывается, можно «запросто», без угрызений совести любого из ныне действующих ремесленников объявить «великим дирижером», поставив в один ряд с Никишем, Фуртвенглером, Караяном, Тосканини и другими выдающимися художниками прошлого и современности!

Марис Янсонс также отмечает в интервью газете «Невское время» от 7 октября 2010 года, что «для дирижера важно иметь образование. Он должен быть абсолютно грамотным музы-

кально». А у нас, по его словам, в последнее время появляются новоиспеченные дирижеры-самоучки. «Один попросит другого: „Покажи, как дирижируют!“ Тот покажет, куда махать: налево-направо, вверх-вниз. И человек думает, что все это просто. Что он тоже сможет так». Но, увы, из этого в результате обычно получается скорее карикатура, а не профессионал!

Наша специальность вовсе не такая простая и «самоигральная», как это иногда представляется новоявленным руководителям. *Ведь мир действия*, по замечательным словам М. М. Бахтина, это *«мир внутренне предвосхищенного будущего»!* Поэтому он требует высокого уровня владения профессиональной технологией. Без этого выходить на подиум — значит становиться объектом критики и, мягко говоря, ироничного отношения к себе со стороны оркестра и квалифицированных слушателей, находящихся в концертном зале.

Но, как говорится, Бог им судья! Пойдем дальше.

9.2. Поиски и эксперименты: репродуктивное дирижирование

Таким образом, мы наконец вплотную подошли к реализации психологической установки «дирижирования музыкой». Сама по себе эта идея отнюдь не является прерогативой или «выдумкой» одного только Никиша. Например, Антон Рубинштейн, который, кстати, довольно активно занимался дирижерской деятельностью, также радикально относился к этой проблеме, считая, что «нужно не просто играть то, что написано, а *каждый раз как бы сочинять произведение заново!*».

Правда, выдающиеся художники обычно не задумываются над этой проблемой, поскольку процесс творчества у них, как правило, протекает в бессознательной сфере. Поэтому многие крупнейшие мастера прошлого не могли реально оценить и обосновать подлинные причины своих уникальных достижений. Тем более что рассматриваемая технология этого процесса далеко не очевидна и требует определенных разъяснений. А Гёте даже категорически утверждал, что «выдающийся художник вообще не может судить ни о своих, ни о чужих произведениях!»

Помимо того, здесь кроются определенные «подводные камни» и опасности. Так, хорошо известно, что болезненная, буквально патологическая увлеченность некоторых дирижеров своим, мягко говоря, «двигательным снобизмом», и одновременное игнорирование ими «низменных» организующих контактов с оркестром является далеко не единичным примером наблюдаемого профессионального нигилизма. И, к сожалению, подобное явление получает сегодня все большее и большее распространение на симфонических эстрадах мира.

В то же время в связи с отсутствием фундаментальных разработок основ дирижерского исполнительства и продолжающимся использованием в повседневной практике профессии механистических регулятивных методов XIX века вплоть до сегодняшнего дня продолжает расцветать пышным цветом репродуктивное дирижирование. Причем оно до сих пор считается рядом музыкантов наиболее высоким показателем творческого уровня и художественного мастерства руководителя. Однако *«верное нотам исполнение, по определению Фуртвенглера, — это концепция сугубо литературная»*. Некоторые обладающие достаточным авторитетом дирижеры, которые проповедают этот принцип, фактически являются всего лишь замечательными репетиторами, добивающимися от оркестра полной гармонии и баланса голосов как в едином ансамбле, так и в отношении тембрального соответствия между всеми линиями и контрапунктирующими противосложениями партитуры.

Но музыка — не только и не столько набор более или менее красивых звуков, организованных в определенном метрическом порядке, что присуще скорее алгоритму. Это тончайший, живой, своенравно чувствующий организм, которым невозможно формально управлять «из-под палки». А для талантливых людей музыка одновременно является носителем индивидуального, субъективно ощущаемого содержания и выразителем не всегда конкретно трактуемой жизненной ситуации.

Как и человек, музыка обладает многими качествами, в том числе способностью к бесконечно многообразному движению, внутреннему, присущему только ей пульсу и живому человеческому дыханию. А ее глубинная сущность лежит в сфере чув-

ственных экспрессивных переживаний. Так что можно с полным основанием сказать: *царица музыки — эмоция!*

Николай Васильевич Гоголь в своей замечательной статье «Три музы: скульптура, живопись и музыка», говоря о последней, вдохновенно отмечал: «Она вся — порыв; она вдруг за одним разом отрывает человека от земли его, оглушает его громом могущих звуков и разом погружает его в свой мир. Она властительно ударяет, как по клавишам, по его нервам, по всему его существованию и обращает его в один трепет. Он уже не наслаждается, он не страдает, он сам превращается в страдание; душа его не созерцает непостижимого явления, но сама живет, живет своею жизнью, живет порывно, сокрушительно, мятежно. Невидимая, сладкогласная, она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов».

Ничего не скажешь — гений есть гений.

У подлинных творцов-музыкантов владение репродуктивным ремеслом (а иначе это явление нельзя обозначить) обычно вызывает лишь высокую оценку уровня технологии профессиональной деятельности подобных дирижеров, достигнутого ими уровня оркестровой игры, но отнюдь не восхищение творческими озарениями. Через какое-то время сидящим в зале становится скучно от «идеального перечисления нот» при полном отсутствии личностного импровизационного созидательного отношения к исполняемой музыке. А замечательные, бессмертные слова Малера о том, что «*в нотах нет самого главного*», вновь и вновь подтверждаются с огромной, убедительной силой со сцен концертных и оперных залов!

Так что не следует совершать привычную ошибку и думать, что структура организации материала партитуры представляет собой однозначно трактуемую «подсказку автором» нужного решения всех художественных задач, стоящих перед будущими исполнителями. Это глубочайшее заблуждение! Скорее мы видим в партитуре лишь пунктирно намеченную *проблемную ситуацию*, предоставляющую талантливым музыкантам возможность бесконечного многообразия интерпретационных трактовок воссоздаваемого произведения.

Но критиковать репродуктивное отношение к творческому процессу со стороны некоторых известных мастеров обычно

редко кто решается, поскольку их авторитет часто подкреплен наличием всевозможных званий и многочисленных регалий.

Правда, за рубежом такого рода дирижеры-репетиторы встречаются более редко. Здесь играют свою роль и «рыночные отношения», то есть высокая стоимость репетиционного времени, требуемого для применяемой ими системы подготовки концертных программ.

В связи с вышесказанным в качестве наглядной иллюстрации хочу рассказать о своем впечатлении от одного *«верного тексту»* исполнения Четвертой симфонии Чайковского, на котором мне довелось присутствовать.

Вначале оркестр очень мило, мягким красивым звуком сыграл вступительные фанфары. Однако далее произошло удивительное. Складывалось впечатление, что дирижер как будто бы боялся ответственности высказать свое внутреннее отношение к воссоздаваемой музыке, которая, вероятно, по его мнению, должна была «сама говорить за себя». Но этого «чуда», естественно, так и не произошло. В результате к концу второй части у меня возникло стойкое, на грани патологии, ощущение, что оркестр все время как бы продолжает играть один и тот же такт, к тому же в одном и том же темпе. Настолько все было предельно выхолощено и обезличено. Жуткое впечатление.

9.3. Ритм и пульс

Нужно сказать, что понятие «ритм» входит в органику природы музыки в качестве творческого элемента ее содержания как условная организующая временная категория. Но основой движения музыкальной ткани произведения является не механический, формально отбиваемый ремесленный ритм, а *естественный, внутренний, ЖИВОТВОРЯЩИЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ПУЛЬС!* Ведь сама музыка, как уникальный созидательный организм, обладает, как и все одухотворенное в природе, уникальной самостоятельностью и своеобразным характером. Она не подчиняется внешним физическим воздействиям и попыткам заставить ее функционировать «из-под палки». Ее душа следует только активным порожд-

дающим творческим импульсам, идущим из глубины бессознательной сферы художника-интерпретатора, а также непроизвольно реагирует на динамику развития жизненной, образной ситуации в исполняемом произведении!

9.4. Методология «тройного слуха»

Бруно Вальтер в одном из своих высказываний разъяснял, в чем он видит психологическое различие между процессом предварительного освоения произведения и его практической реализацией. Вначале, по его словам, «он весь превращается в слух, а на концерте и репетициях — в двойной слух». При этом Вальтер подразумевал постоянное базирование своих действий на *образе-представлении будущей музыки*, который сформировался в его психике на предыдущем этапе работы над партитурой. И здесь, как мне представляется, заложена чрезвычайно плодотворная идея *сочетания активной внутренней моделирующей функции дирижера с постоянной оценкой им результатов своих предыдущих и выработкой новых уточняющих заданий-действий, адресованных музыкальному коллективу.*

Следовательно, методологию «двойного слуха» нужно рассматривать как *сочетание неразрывного единства опережающих дифференцированных творческих операций и постоянной коррекции и уточнения опять-таки предстоящих исполнительских заданий. Если вы будете действовать в этом ключе, поверьте, положительные результаты последуют незамедлительно.*

Однако здесь я вынужден внести некоторые уточнения и дополнения в концепцию Бруно Вальтера. Хочу взять на себя смелость и «превзойти» его профессиональную установку на «один слух»! Приятно хотя бы в чем-то «опередить» великого мастера. Это, естественно, всего лишь шутка, имеющая, правда, под собой вполне реальную основу.

Дело в том, что высокопрофессиональный дирижер на самом деле использует в своей практике не «двойной», а «тройной» слух! Он включает в себя интонирующие созидательные

задания-действия *в настоящем* (здесь и сейчас), то есть умение слушать, слышать и практически реализовать подсказки своего внутреннего суфлера из бессознательной сферы. Но и одновременно осуществляет планирование *будущего* развития исполнительского процесса (охват целостных, законченных кусков смысловой формы). Кроме того, руководитель исполнения всегда критично оценивает содержание своих уже *произведенных операций*. То есть фактически активно действует в трех временных измерениях: *настоящем, будущем и прошедшем*. Это характерно почти для любой осмысленной человеческой деятельности.

Если же детализировать сказанное, то *«первый слух»* определяет характер атаки и зарождения звука дирижером; *«второй»* — естественную органику порождения движения музыкальной ткани произведения и смысловое содержание его целостного, постоянно опережающего творческого процесса; *«третий»* же с высокой степенью ответственности анализирует предыдущие действия и вырабатывает новые, более детализированные и рациональные задания оркестру. То есть в комплексе *«тройной слух»* и *представляет собой основное психологическое содержание всей многогранной внутренней созидательной деятельности творца-исполнителя!* И здесь нельзя не вспомнить гениальную методологическую установку Натана Рахлина: *«Выразительность действий дирижера зависит не от техники рук, а от его мышления»!*

Не надо пугаться этих терминов и положений. Все достаточно просто, органично и естественно. Если мы предполагаем выйти из состояния неопределенности и перестать опираться на досужие домыслы, то, поверьте, другого пути к вершинам профессионального мастерства и творчества попросту нет и на сегодняшний день быть не может. Игнорирование любой из перечисленных выше психологических операций лишь разрушит стройную логику концепции Вальтера и отбросит методологию профессии как минимум на двести лет назад. А это вряд ли целесообразно. Ведь обычно руководители исполнения, дирижируя непосредственно оркестром, а не музыкой, и исходя из действий оркестра, практически игнорируют функцию *«опережающего слуха»!* В результате в их профессиональном сознании

полностью ликвидируется основная, созидательная функция, и дирижер превращается из творца-художника в регулировщика чужих действий!

Фундаментальная наука всегда парадоксальна. Ее задача, по Марксу, заключается в том, *«чтобы видимое, лишь выступающее в явлениях движение свести к действительно внутреннему движению»*, то есть к приоритету созидательного, опережающего мышления. Поэтому *«образ целого должен постоянно витать в нашем представлении как предпосылка»* — это закон. Но, к сожалению, это не всем дано. Практически вполне достаточно, если в психике дирижера возникнет активная тенденция, стремление к этому, поддерживаемое с помощью соответствующей психологической установки.

Следовательно, профессионализм современного дирижера зависит от его умения внутренне, психологически действовать до оркестра, и притом в трех временных измерениях, то есть от способности исходить из сугубо личностного, динамически развивающегося образа-представления «будущей музыки», от освоенного мастерства детально моделировать в психике идеальное звучание больших, целостных, законченных смысловых кусков воссоздаваемой партитуры и от способности критически оценивать свои предыдущие действия.

Одновременно в процессе коммуникативного (речевого) экспрессивного взаимодействия с музыкальным коллективом происходит постоянная, а главное — произвольная трансформация языка общения дирижера с образного внутреннего на символический внешний.

Возможности внутреннего исполнительского моделирования материала партитуры у подлинного мастера поистине безграничны. Все основные ансамблевые требования, зафиксированные автором на ее страницах, — реальная длительность нотного текста, штриховая детализация музыкальной ткани и даже характер звукоизвлечения — могут быть полностью и сразу же реализованы оркестрантами в результате применения дирижером внутренних дифференцированных заданий-импульсов, обращенных к творческому коллективу. *Основываясь на «золотой формуле» Джорджа Миллера, он в состоянии передать свое субъективное отношение, трактовку*

партии буквально каждому оркестранту или их ансамблевым сочетаниям. И это не просто благое пожелание, поскольку все требуемые «инструменты» наличествуют в его внутреннем, «виртуальном оркестре».

И не забывайте никогда об огромной практической роли механизмов и установок «ТРОЙНОГО СЛУХА», являющегося основой и незыблемым фундаментом созидательной деятельности дирижера. Без постоянного использования его психологических компонентов, перешедших в сферу неосознаваемых автоматизмов, невозможно достичь творческих вершин и подлинного профессионализма в своем исполнительстве! Поверьте — это нереально. Если бы наши зрительные восприятия совпадали с реальными, объективно порождающими их природными закономерностями, то никакая наука уже не была бы нужна. Посмотрел — и все стало ясно. Но, увы, так бывает только в сказках.

9.5. «Тренировка головы»

И вот наконец настало время перейти от «деклараций о намерениях» к выработке конкретных методологических путей овладения «тренировкой головы». Эта задача, поставленная еще В. И. Сафоновым и Н. А. Бернштейном, никогда не рассматривалась применительно к деятельности дирижера. Постараюсь восполнить этот пробел.

Основная ошибка некоторых дирижеров состоит в том, что в структуре осуществляемой ими практической деятельности часто нарушается закон построения речевых, межличностных коммуникаций. Активность рук («языка») опережает у них по времени внутренние мыслительные операции. Но нельзя «говорить непосредственно языком». Я уже многократно объяснял, что данный орган представляет собой не начальное, а именно заключительное звено любой цепочки речевой деятельности человека. Однако многие дирижеры все же начинают свои исполнительские действия не с внутреннего (ауфтакта-импульса), а с внешнего, нарушая этим фундаментальный закон построения речевых коммуникаций!

Естественно, преодолеть навязчивую активность рук психологически не так-то просто. Потому, вероятно, следует использовать другой, нестандартный метод овладения технологией общения. Это позволит дирижеру не «тащиться позади оркестра», иллюстрируя движениями уже прошедшие действия, а постоянно быть подлинным лидером и творцом в процессе взаимодействия с музыкальным коллективом.

Я предлагаю в учебных целях искусственно *разделить внешние и внутренние действия дирижера и тренировать их по отдельности!* Для этого нужно сесть на стул и расслабиться. Затем, уже без участия рук, как бы постоянно опережая реальный оркестр, попытаться с помощью побуждающих импульсов исполнить что-либо внутренне, на своем «виртуальном коллективе», вслушиваясь в «звуковые подсказки», идущие из бессознательной сферы и не забывая при этом одновременно тренировать и психологические механизмы «тройного слуха», о котором шла речь в предыдущем параграфе.

Ведь дирижер, в идеале, общается с оркестром не при помощи рук, а посредством активных внутренних, постоянно опережающих психомоторных заданий-импульсов. Они, как и всё в жизни, наполнены несущим драматургическое содержание пульсом. Но еще раз будьте осторожными — не поддавайтесь на провокации рук. Не допускайте неправомερных попыток тактировать внутренне. Это невозможно и противоестественно. Я уверен, что в конце концов вы освоите предлагаемую учебную технологию и сумеете рационально использовать ее в своей профессиональной повседневной практике.

И здесь нужно постоянно и активно тренировать основной принцип психомоторной системы дирижирования: **НИКОГДА НЕ ДОПУСКАТЬ, ЧТОБЫ РУКИ ЗАГЛУШАЛИ ДЛЯ ВАС РЕАЛЬНОЕ ЗВУЧАНИЕ ОРКЕСТРА!** Только овладев этой методикой и слыша его дифференцированное звучание, вы вправе считать себя высокопрофессиональным художником-дирижером!

РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС

Истинный художник выражает то, что думает, не страшась столкнуться с вековыми предрассудками.

Огюст Ренуар

10.1. Мифы и реальность

Теперь нам пришло время разобраться и в психологических механизмах репетиционного процесса, определив наконец реальные возможности дирижера во время его предварительной работы с музыкальным коллективом. Эта проблема почти совсем не исследована методологически и «базируется», как правило, на «здоровом смысле» и соответствующих ему механистических домыслах и предположениях. Хотя она и заслуживает самого серьезного к себе отношения.

На первый поверхностный взгляд может показаться, что задачи, стоящие в данном случае перед дирижером, просты, очевидны и не требуют специального анализа. Но это обычное заблуждение. Здесь сталкиваются и переплетаются в своем диалектическом противоречии сложнейшие психологические и эстетические проблемы, не имеющие, как я уже отмечал, своего должного отображения в соответствующей литературе. В то же время в практике профессии элементарные, организующие репетиции неоправданно занимают сегодня ведущее место, а их реальное значение предельно мифологизировано и переоценено.

Если говорить упрощенно, то репетиции направлены на подготовку оркестра к концертному выступлению с опреде-

ленной программой. Однако реализация этой задачи, ее приемы и методы не отвечают сегодняшним требованиям психологической науки и профессиональной практики дирижера.

По своим деятельностным механизмам репетиционный процесс представляет собой одну из разновидностей межличностного общения, построенного на взаимном обмене музыкальной информацией. Однако, как мы выяснили, при традиционном, «ручном» дирижировании эта задача обычно затруднена, поскольку вопреки элементарной логике творческие контакты партнеров часто протекают на различных коммуникативных языках. К этому еще добавляется, что вербальные возможности дирижера в целях разъяснения им своих творческих намерений оркестру не могут быть практически использованы адекватно, так как *содержание и характер любого вида искусства, тем более музыки, вообще адекватно не переводимы на обычный человеческий язык!* Так что добиться в этих условиях должного взаимопонимания с непосредственными исполнителями при помощи одних только разговоров, устных рекомендаций и регулирующих движений рук невозможно.

В то же время широко распространенный «метод», основанный на дремучей средневековой установке, достойной фонвизинского Митрофанушки, — «повторение — мать учения», — я считаю просто унижительным для профессиональных музыкантов. Об этом же говорит и поэт Леонид Мартынов, разъясняя, что хотя «повторение — мать учения, но смертельный враг творчества!» Не случайно Юрий Темирканов видит основное различие между нашими и зарубежными оркестрантами только в уровне их творческой самодисциплины. Иностранцы приходят на работу подготовленными, а у нас в основном учат свои партии на репетициях.

Но есть еще ряд объективных обстоятельств, осложняющих этот процесс. И главное, что не бывает двух музыкантов, одинаково трактующих вербальные пожелания дирижера. Ведь каждый из них является уникальной, неповторимой личностью со своими особыми мироощущением, характером и структурой нервной системы. Это убедительно доказал нижеописанный остроумный эксперимент.

Взяли группу первых скрипачей одного высококлассного оркестра. С каждым из них отдельно (изолированно от других!) в течение нескольких минут работал дирижер, стараясь добиться единой трактовки одной и той же фразы. Когда же прослушали записи участников этого опыта, то обнаружилось, что ни одна из них не повторила интерпретацию своих коллег! Иного и быть не могло, поскольку каждый из них преломлял пожелания руководителя через свою индивидуальность. То есть в данном случае дирижеру, если он хотел добиться единства трактовки, надо было бы взять скрипку и продемонстрировать на инструменте, что он предполагал в итоге от них получить. Возникает своего рода «порочный круг», из которого, казалось бы, нет выхода.

Но природа, как правило, не терпит безвыходных положений. И здесь нам на помощь приходит опять-таки психомоторика. Ведь *дирижерское исполнительство — это не движение рук, а движение души!* И формируется оно, естественно, во внутренней, большей частью бессознательной сфере психики, проявляясь внешне в виде произвольных побуждающих импульсов и паралингвистических (экспрессивных) явлений. Однако если исходить из возможностей, предоставляемых нам «золотой формулой» Джорджа Миллера и методологией Герберта Караяна, то у дирижера, оказывается, как я уже отмечал, имеются в его образном мышлении «абсолютно все инструменты», способные адекватно выразить свои интерпретационные пожелания оркестру! Но функционируют они не в качестве материальных, а в виде «виртуальных» объектов, обладающих, тем не менее, возможностью передавать любую требуемую информацию своим творческим партнерам.

Здесь мы видим два, хотя и взаимосвязанных, но различных по своим психофизическим механизмам, вида деятельности: *внутреннюю моделирующую и внешнюю, произвольную (рефлекторную!) — реализующую.* И это создает для дирижера возможность использовать для общения и передачи информации своим творческим партнерам образы-представления любых инструментальных индивидуальных и даже коллективных действий! Благо «формула Миллера» это однозначно допускает.

В результате получается, что дирижер может общаться и «разговаривать» с непосредственными исполнителями на абсолютно идентичном с ними внутреннем инструментальном или вокальном языке. Ставя себя психологически на их место, он получает реальную возможность передачи им своих тончайших, сокровенных творческих пожеланий. И они могут быть сразу же реализованы со стопроцентной адекватностью, не требующей утомительных повторов и ненужных разъяснений. У меня есть все основания утверждать это, исходя из своего многолетнего профессионального опыта, когда многократно приходилось дирижировать с листа и без репетиций сложнейшими произведениями, на которых иногда даже известные мастера «ломали себе шею».

Правда, в репетиционной практике профессии широко применяется и «гибридный» метод, когда разъясняющую роль руководителя выполняют концертмейстеры оркестра или групп. Они на своих инструментах показывают («объясняют») своим коллегам, как надо играть то или иное место, чему и следуют остальные музыканты. Это дает определенные результаты. Однако в подобных случаях теряется самое ценное — индивидуальность и импровизационное начало исполнительства. А роль самого дирижера приобретает, можно сказать, «подсобное», второстепенное значение.

Психомоторный подход распространяется и на исполнительскую сущность штриховой проблемы. Ведь *движение руки струнника — это отнюдь не формальная внешняя графика, а проявление внутренней творческой потребности личности, не зависящей от рисунка звукоизвлекающих действий смычка!* Хотя здесь господствующий механистический подход пока полностью соответствует представлениям «здорового смысла», попыткам ставить знак равенства между визуальными восприятиями и объективными психологическими данными современной науки.

В заключение анализа этой непростой дирижерской проблемы хочу привести мудрое высказывание Фуртвенглера, под которым я готов подписаться обеими руками, хотя и не расчитываю сегодня на его всеобщее одобрение. Этот фрагмент

содержит исчерпывающую оценку реальному значению и содержанию репетиционного процесса:

«Возможность репетировать *ad infinitum* (то есть до бесконечности — Г. Е.) приводит оркестр к утрате эмоциональной восприимчивости, приучает к бездарно-ремесленной работе... Достигнутые величайшая техническая точность и контроль не восполняют недостатка вдохновения и ведут к самым горестным последствиям для музицирования. Преувеличенный контроль, то есть последовательное выполнение всех деталей с предельной законченностью, придает им характер, совершенно не соответствующий цельности замысла композитора, препятствует слиянию этих деталей воедино. Естественный творческий путь, когда частности рассматриваются и истолковываются в свете целого, здесь утрачен. Исчезает и сущность импровизационного начала... первоисточник большого, подлинно творческого музицирования». «В то же время, — отмечает Фуртвенглер, — некоторые дирижеры, как, например, Тосканини и Бруно Вальтер, обладали способностью сразу вызвать в любом оркестре желаемое звучание. У дирижера же, руководствующегося школьными правилами, все они звучат одинаково». Золотые слова!

Что же касается такой легендарной личности, как Артур Никиш, то, несмотря на свое категорическое неприятие предварительной работы (за последние десять лет своей жизни он не провел ни одной репетиции!), он всегда добивался уникальной красоты ансамблевого звучания оркестра, которого, по мнению Рихарда Штрауса, не достигал ни один из его выдающихся современников!

Правда, существуют и другие, более детализированные методы работы. Так, например, нельзя не восхищаться репетиционным мастерством великих Е. А. Мравинского и А. М. Пазовского, у которых каждая репетиция, с одной стороны, закрепляла уже обретенные творческие находки, а с другой — добавляла что-то новое в бесконечный процесс понимания исполняемого произведения.

10.2. Немного об аккомпанементе

Я не собирался затрагивать проблему аккомпанемента в данной книге. Однако очередной конкурс Чайковского вновь напомнил об ужасающей беспомощности некоторых дирижеров в этой сфере. И опять (в который раз!) мы видим перманентные конфликты между «признанным мастером» и молодым инструменталистом или вокалистом, «не умеющими играть или петь с оркестром», и слышим возмущенные реплики, крики из зрительного зала. Они направлены в адрес некоторых незадачливых руководителей, которые, не будучи в состоянии действовать в ансамбле с солистом, все же идут на «Голгофу» всеобщего осуждения и позора.

А ведь, в сущности, аккомпанемент — это примитивнейшая задача для профессионала, если он, конечно, задумается над ее внутренними психологическими механизмами! Действительно, как сказал Спиноза, «знание действия зависит от причины и заключает в себе последнее». И это фактически «секрет Полишинеля». Главное — никогда не отказываться от основного закона дирижирования: быть всегда впереди!

В одной из своих работ я приводил поучительный разговор между Гербертом Караяном и Еленой Образцовой, приехавшей на запись, в силу сложившихся обстоятельств, в последний момент. Прежде всего он спросил ее, знает ли она партию. И после подтверждения сказал: «Тогда не смотрите на меня — я пойду за вами!» Надеюсь, вы не думаете, что Караян собирался это делать в буквальном смысле слова? Это было бы смешотворно!

Правда, я однажды наблюдал на одном из концертов подобное «цирковое шоу». Лишь только певец брал очередную ноту, как «исполнявший роль дирижера» с потрясающей скоростью пытался «догнать его», производя свое ответное бессмысленное «действие»! Более комичной ситуации мне не приходилось видеть. Ведь руководитель исполнения, обладающий таким уникальным комплексом, как ауфтакт, преобразующийся в побуждающий импульс, для того чтобы быть вместе с солистом **ДОЛЖЕН ОБЯЗАТЕЛЬНО ОПЕРЕЖАТЬ ЕГО КАК МИНИМУМ НА ОДНУ УСЛОВНУЮ ЕДИНИЦУ СВОИХ КОМПЛЕКСНЫХ ДЕЙСТВИЙ!**

В идеале же участники ансамблевого исполнения обязаны постараться стать на период совместного исполнения творческими единомышленниками, иначе превратятся во враждующих между собой конкурентов! И тогда уже они НИКОГДА не будут вместе.

Правда, есть яркие, волевые дирижеры, вообще не желающие подчиняться чужой творческой инициативе. Таким, в частности, был Евгений Александрович Мравинский. Поэтому он в свое время перестал заниматься этой «неблагодарной» деятельностью. Ничего страшного в этом нет. Ведь существует возможность составить программу выступления и без этого традиционного «довеска». Мировой симфонический репертуар это свободно позволяет.

Итоги и заключительные соображения, замечания

Безумец тот, кто, не умея управлять собой, хочет управлять другими.

Публий Сир, римский поэт, I век до н. э.

Я ни в коем случае не хочу приписывать себе какие-то уникальные, тем более «генетические» личностные качества, рассказывая о неоднократных случаях, когда приходилось без репетиций, а иногда даже «с листа», «с ходу» дирижировать сложнейшими произведениями, заменяя заболевших коллег. Оркестр, к всеобщему удивлению, даже в этих экстремальных условиях у меня обычно «не расходился», а «музыка», по мнению Ильи Александровича Мусина, была на вполне достойном уровне.

Однако до тех пор, пока в силу сложившихся жизненных обстоятельств — благожелательной настойчивости и сердечной поддержки замечательного ученого и человека, академика Нины Васильевны Кузьминой — я не стал профессиональным психологом широких научных интересов (по специальному решению ВАКа единственным у нас в стране получившим докторский диплом без указания в нем узкой специализации), для меня подобная способность была также загадкой. И только теперь мне удалось в основном понять объективную природу данного, необъяснимого на первый взгляд явления.

Я никогда не обучался дирижированию (как, впрочем, и психологии), попав за пульт абсолютно случайно, в результате сложившихся форс-мажорных обстоятельств. Поэтому моя психика не была забита бессмысленными механистическими штампами и псевдопрофессиональными приемами. В конце 1943 года, после демобилизации из армии, выйдя из госпиталя в Уфе, я поступил на работу в Башкирский театр оперы и балета в качестве концертмейстера. И там неожиданно возникла

ситуация, когда необходимо было заменить главного дирижера Петра Михайловича Славинского, срочно вызванного в Москву, и продирижировать «Риголетто». К всеобщему удивлению, дебют оказался успешным. С тех пор вот уже 65 лет я продолжаю осваивать и совершенствовать эту замечательную, можно сказать, уникальную специальность.

В свое время Эдисон высказал шуточный по форме, но глубокий по содержанию афоризм-предположение о том, кто делает открытия. «Все знают, что так нельзя. Приходит невежда, который этого не знает. Он-то и делает открытие!». Заштампованность мышления, слепая вера в давно потерявшие связь с реальной ситуацией установки «прошлых авторитетов» завели методологию и практику профессии, в казалось бы, безысходный, созданный «здравым смыслом» тупик.

Как-то я приводил известное высказывание австрийского физика и философа Эрнста Маха о том, что «слепая вера в неизблемость механики Ньютона задержала развитие физической науки на столетие». Так что и здесь без подлинно «революционных преобразований» уже не обойтись, если мы действительно хотим взглянуть на свою деятельность с позиции современных научных знаний. Поэтому я хочу попытаться раскрыть подлинные, объективные природные закономерности на первый взгляд уникальных случаев из моей профессиональной практики. Снять с них флер необычности и необъяснимости. Начнем издалека. Запаситесь терпением.

Поступив в консерваторию, я активно, с огромным интересом занимался аккомпанементом. Ходил по классам, выступал в различных ансамблях. А впоследствии меня даже взяли в Госэстраду, и я стал неплохо зарабатывать. Старался все время совершенствовать свои способности в читке с листа. Обуревавшая меня тогда жажда «быть лучше других» заставляла постоянно брать все новые и новые клавиры и транспортировать их на различные интервалы. Кроме того, я также применял метод выучивания произведений без инструмента, одними глазами, и т. п.

В результате подобных усилий у меня развился довольно неплохой внутренний слух. Вследствие этого, уже будучи профессиональным дирижером, я никогда не учил произведение

за роялем, поскольку подобная методика создает искаженное представление о его действительном звучании. Он мне был не нужен, так как я детально слышал партитуру в своем внутреннем представлении. Кроме того, я старался избегать использования и записи, чтобы не потерять личностного отношения к изучаемой музыке. Вот вам *первая причина* и «рукотворный феномен», позволявший мне более или менее успешно дирижировать без репетиций произведениями любой трудности.

Теперь *второй причинный ряд*. В бытность школьником я увлекался шахматами. Выступал в финальном турнире на первенство города. Поступив в консерваторию, ездил в Москву на Всесоюзный шахматный турнир. Играл в сеансе против легендарного Эммануила Ласкера. Сам давал сеансы одновременной игры. Однако через какое-то время почувствовал, что пребывание в душном помещении шахматного клуба после нескольких часов занятий на инструменте стало угрожать моему здоровью. Тогда я обратился к своему однокурснику, чемпиону страны по теннису Эдуарду Негребецкому (студенту вокального отделения) с просьбой взять меня в руководимую им секцию на стадионе «Динамо».

На первом же занятии, когда я бегал буквально за каждым мячом, отбитым в мою сторону, ко мне неожиданно подошел известный барьерист Владимир Циммерберг (ставший, кстати, моим близким другом) и предложил перейти в руководимую им юношескую легкоатлетическую секцию. И мне опять повезло. Через какое-то время меня взял к себе в группу будущий главный тренер команды Советского Союза Григорий Исаевич Никифоров (воспитавший легендарного Владимира Куца). Он сразу же начал отучать меня от силового метода бега, прививая навыки легкости, «полетности», инерционности и тотального расслабления мышечного аппарата.

И в качестве *третьего слагаемого*, создавшего объективные условия для некоторых успехов на дирижерской стезе, мне, конечно же, помогли бесценные советы моего выдающегося консерваторского педагога, создателя уникальной Ленинградской фортепианной школы Леонида Владимировича Николаева, выпустившего целую плеяду замечательных концертующих пианистов, в том числе Софроницкого, Юдину,

Серебрякова, Перельмана, Разумовскую, дипломанта Шопеновского конкурса молодого Шостаковича, и ставших впоследствии известными дирижерами С. В. Ельцина и П. Э. Фельдта.

Он также добивался от меня полного мышечного расслабления. При этом Леонид Владимирович приучил использовать вместо физических усилий вес руки, а в необходимых случаях и корпуса. Здесь можно увидеть определенную аналогию с рекомендуемыми мною дыхательными импульсами, выступающими в качестве естественной альтернативы чисто силовым, механистическим действиям.

Так что к тому моменту, когда я впервые выступил в качестве дирижера, у меня в бессознательной сфере психики, вероятно, уже была «пунктирно» выстроена импульсная безударная система дирижирования, что и дало мне возможность не провалиться на своем дебюте. Следовательно, и ваши возможные будущие творческие успехи отнюдь не зависят исключительно от выявленных на сегодняшний день уникальных природных данных. *Просто надо знать, где находятся объективные пути, ведущие к вершинам самореализации, которые изучает акмеология, — наука, находящаяся на стыке педагогики и психологии, — и активно использовать ее рекомендации в своих профессиональных интересах.*

Если же попытаться определить основные, базовые принципы построения книги, то, на мой взгляд, лучше всего способна раскрыть и охарактеризовать ее основную идею популярная в свое время мудрая притча, наиболее полно, как мне представляется, обнажающая внутреннюю глубинную суть данного исследования. Приведу ее полностью.

Один человек, проходя ночью по темному парку, заметил ползающего на коленях вокруг ярко светящегося фонаря мужчину. Подойдя к нему, он с удивлением спросил: «Что вы здесь делаете?» — «Как что, — ответил тот, не поднимаясь с колен, — я ищу кошелек». — «А где вы его потеряли?» — «Там, в аллее». — «Но почему же тогда вы ищете его именно здесь?» — «Странный вопрос: ведь здесь светлее!». Удивительная, однако, часто встречающаяся парадоксальная ситуация, во многом отображающая некоторые исследовательские тенденции и логику, присущую примитивному механистическому мышлению.

Итак, работа в основном посвящена острейшей проблеме современной педагогики дирижирования — «ГДЕ ИСКАТЬ?!».

Дело в том, что мы, большей частью, исходя из принципов «здравого смысла», ищем ответы на запросы теории и практики профессии не там, где они — эти ответы — фактически заключены, а там, «где светлее»! И это естественно, поскольку иной подход предполагает определенный, более высокий уровень знаний, не вписывающийся в обыденное визуальное мышление.

Но возвратимся к основной теме раздела.

По специфике своей профессиональной деятельности я являюсь оперным дирижером. В моем репертуаре свыше ста опер и балетов. Симфоническим же дирижированием занимаюсь относительно недавно, немногим более 20 лет. Впервые предложил мне выступить с симфонической программой Самуил Абрамович Самосуд. Именно он в свое время обнаружил меня в оперетте и пригласил в Малый оперный театр в качестве своего ассистента при постановке оперы Прокофьева «Война и мир». Его предложение о концерте было сделано при следующих обстоятельствах.

Возвращаясь в 1954 году в Ленинград из Башкирии, где я был главным дирижером оперного театра, я зашел навестить Самуила Абрамовича в Москве. Он очень обрадовался и, будучи наслышан о некоторых моих успехах, сразу же предложил: «Я сейчас возьму свой „талмуд“ и намечу тебе концерт в Большом зале консерватории с самым лучшим оркестром страны».

Хотя по своему характеру я всегда был довольно рискованным человеком, здесь я в буквальном смысле испугался. Ведь я никогда не выступал с симфоническими концертами и вообще не имел в этом ни малейшего опыта, ни соответствующего репертуара. И вдруг такое ответственное предложение. Я позорно «отбрыкивался», ссылаясь на какие-то «срочные семейные дела». Самосуд настаивал. Но, видя мое сопротивление, сказал: «Ладно, как только решишь свои проблемы, позвони мне, и мы вернемся к этому вопросу».

Фактически же моим «крестным симфоническим отцом» стал тогдашний худрук нашей филармонии Оник Степанович Саркисов. После моего возвращения из Башкирии он неожиданно позвонил мне и предложил «антрепризу» в Парке культуры

и концертных эстрадах на Елагином острове. Там я дважды в неделю, по субботам и воскресеньям, в течение двух лет смог овладеть симфоническим репертуаром, выступая с Академическим оркестром филармонии. После этого я уже со спокойной душой стал выезжать на гастроли в различные города нашей страны.

Думаю, что есть объективные причины, побудившие меня присовокупить к данной книге, в виде учебных материалов, некоторые некорректированные видеозаписи своих выступлений. Ведь сейчас появилось много молодых дирижеров, не заставших меня в качестве практика, выступающего на симфонической эстраде. И мне не хотелось бы попасть в их представлении «в славную когорту педагогов», действующих, исходя из принципа, сформулированного еще Бернардом Шоу: «Не умеешь сам — учи других!». Ведь можно сколь угодно расхваливать свои методические рекомендации, но без подтверждающих их фактических материалов они не возымеют должного влияния на читателей. И это вполне закономерно и естественно.

Однако хотя на сегодняшний день я накопил довольно большой симфонический репертуар, так произошло, что произведения, вошедшие в прилагаемый диск, я дирижировал впервые. Говорю об этом не потому, что прошу снисхождения, а лишь для того, чтобы подчеркнуть экстремальность условий записей. Но психомоторная система внутреннего исполнительского моделирования дала мне возможность реализовать свои творческие идеи без скидок и оправданий. При этом я старался применять и психологические механизмы «тройного слуха», то есть использовать «подсказки своего внутренне звучащего суфлера» из сферы бессознательного, предвосхищать постоянно опережающее ощущение целостных, смысловых законченных отрывков исполняемой музыки, и в зависимости от полученных результатов корректировать именно свои, предстоящие моделирующие задания-действия.

В заключение книги, чтобы сохранить стройность архитектуры и целостность формы исследования, хочу завершить его тем, с чего оно начиналось, — гениальным пророчеством Ивана Петровича Павлова. Напоминаю его еще раз:

«Я убежден, — говорил великий ученый, — что приближается важный этап человеческой жизни, когда физиологиче-

ское и психологическое, объективное и субъективное действительно сольются, когда **фактически** разрешится или отпадет естественным путем мучительное противоречие или противопоставление моего сознания моему телу».

Как представляется, эту глобальную, общечеловеческую проблему мне удалось решить на примере дирижерской деятельности, в рамках лежащего перед вами издания. Оно базируется на примате психомоторики, являющейся основным природным механизмом управления человеком своими реализующими функциями. И как следствие, при соединении в единое целое внутренней созидательной деятельности дирижера с произвольными, целенаправленно расслабляемыми ауттактами-заданиями становится возможным впервые в истории науки и профессиональной деятельности **теоретически и практически преодолеть многовековое противоречие между психическим и физическим**. То есть добиться того, чтобы силовые, механистические методы взаимодействия творческих партнеров в дирижировании окончательно «канули в Лету»!

Теперь, наконец, появилась реальная возможность сменить «набившую оскомину» формулировку «здорового смысла», господствующую и превалирующую в умах многих поколений людей, «Сила есть — ума не надо», на более современную:

ЕСЛИ ЕСТЬ УМ — ТО СИЛА НЕ НУЖНА!

И в заключение. Хочется надеяться, что эта небольшая книга сможет принести некоторую пользу нестандартно мыслящим практикам и педагогам и способствовать их грядущим успехам на ниве избранной ими замечательной, уникальной в своей сути дирижерской профессии.

Всего вам самого доброго, желаю успехов!

Издательство пришло к заключению о целесообразности публикации в качестве приложения к данной книге статьи известного музыковеда, профессора Наталии Платоновны Корыхаловой из журнала «Петербург-классика» от мая 2001 года. В ней глубоко и мотивированно раскрывается эволюция творческого пути Г. А. Ержемского. Сейчас эта статья включена и в сборник ее трудов.

За дирижерским пультом Георгий Ержемский

Жизнь по-разному прочерчивает графики человеческих судеб. Одни ярко проявляют себя в молодости, а потом живут как бы по инерции. У других пик успехов приходится на зрелые годы. Но особенно примечательны судьбы тех людей, чей творческий потенциал, вопреки неумолимо текущему времени, не оскудевает, а, наоборот, с каждым годом возрастает, принося все новые профессиональные достижения.

Я думала об этом, сидя на концерте симфонического оркестра «Классика», за пультом которого стоял Георгий Ержемский, человек удивительной, неиссякаемой энергии.

Пианист по консерваторскому образованию, волею случая взял в руки, образно говоря, «палочку», чтобы никогда более с ней не расставаться. Ержемский работал тогда в оперном театре концертмейстером, то есть разучивал с певцами их партии, а тут, перед самым спектаклем, возникла необходимость заменить главного дирижера, срочно вызванного в Москву. Нечаянный дебют прошел с большим успехом.

Будучи уже опытным оперным дирижером с солидным стажем, Ержемский вдруг защищает кандидатскую диссертацию по психологии, а затем и докторскую, посвященную конечно же тому, что является делом его жизни, — дирижерскому исполнительству. Книга

Г. А. Ержемского «Закономерности и парадоксы дирижирования» получила высокую оценку специалистов. Теоретические проблемы исполнительства трактовались здесь не умозрительно, а с позиции дирижера-практика. Более того, автор рассматривает парадоксы дирижерского искусства в их психологическом аспекте, во всеоружии знаний в области психологической науки.

Несмотря на свои 82 года, Георгий Львович продолжает не только педагогическую деятельность (он является профессором Гуманитарного университета профсоюзов), но и дирижерские выступления. В программе концерта, состоявшегося в зале Педагогического университета им. А. И. Герцена, была музыка Рахманинова — фантазия «Утес» и Вторая симфония.

Оркестровые сочинения композитора отличаются «густым» письмом, особым полнозвучием, многосложностью музыкальной ткани, насыщенной множеством мелодических линий и подголосков, которые ветвятся подобно пышной кроне могучего дерева. Выстроить такую звучность непросто. Дирижеру удалось сбалансировать оркестровые голоса, уравновесить звуковые массы, искусно «вытащить» из плотной ткани симфонии отдельные мелодические нити. Под его руками рахманиновская мелодика получила необходимую широту дыхания, сохранив горячность тона и яркость эмоциональных всплесков.

При всей драматической остроте симфонии, насыщенности музыкальными «событиями», в трактовке ее дирижером не было ничего чрезмерного, трагически изломанного. Соответственно бытующему определению этого симфонического полотна как лирико-эпического, музыка оставила впечатление величия, широты и монументальности. Под стать этому впечатлению был широкий, весь из плавных линий пластический рисунок его дирижерского жеста.

*Наталья Корыхалова, профессор
Санкт-Петербургской консерватории,
2000 год*

- Агафонов А. Ю.* Основы смысловой теории сознания. – СПб., 2003.
- Адамар Ж.* Исследования психологии изобретения в области математики. – М., 1970.
- Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М.-СПб., 1999.
- Акмеология 2006.* Методологические и методические проблемы / Под ред. Н. В. Кузьминой, Л. И. Дубровиной. – СПб., 2006.
- Алдер Г.* НЛП: современные психотехнологии. 2-е изд. – СПб., 2001.
- Алдер Г.* Техника развития интеллекта. – СПб., 2001.
- Аллахвердов В. М.* Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. – СПб., 2003.
- Аллахвердов В. М.* Психология искусства. – СПб., 2001.
- Анохин П. К.* Очерки по физиологии функциональных систем. – М., 1975.
- Ансерме Э.* Статьи о музыке и воспоминания. – М., 1986.
- Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
- Артур Никиш* и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи. – Л., 1975.
- Артуро Тосканини* // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 6. – М., 1971.
- Асафьев Б. В.* Избранные труды. – М., 1952–1955.
- Асмолов А. Г.* По ту сторону сознания: методологические проблемы неклассической психологии. – М., 2002.
- Баренбойм Л.* За полвека: очерки, статьи, материалы. – Л., 1987.
- Бассин Ф. А.* Проблема бессознательного. – М., 1968.
- Батуев А. С., Таиروف О. П.* Мозг и организация движения. – Л., 1978.
- Бахтин М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000.
- Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
- Белянин В. П.* Введение в психолингвистику. – М., 1999.
- Берлиоз Г.* Дирижер оркестра. – М.; СПб., 1893.
- Бернштейн Л.* Музыка – всем. – М., 1975.
- Бернштейн Н. А.* О построении движений. – М., 1947.
- Бернштейн Н. А.* Очерки по физиологии движений и физиологии активности. – М., 1966.

- Беседы с Отто Клемперером. Записаны Питером Хейвортом / Пер. с англ. Ж. Грушанской. – М., 2004.
- Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. – Тбилиси, 1978.
- Бехтерева Н.* О мозге человека: XX век и его последняя декада в науке о мозге человека. – СПб., 1997.
- Бианки В. А.* Асимметрия мозга животных. – Л., 1985.
- Бодалев А. А.* Вершина в развитии взрослого человека: характеристики и условия достижения. – М., 1998.
- Бодалев А. А.* Личность и общение. Избранные труды. – М., 1983.
- Бойко В. В.* Энергия эмоций. 2-е изд., доп. и перераб. – СПб., 2004.
- Боно Э.* Латеральное мышление / Пер. с англ. П. А. Самсонова. – Минск, 2005.
- Боулт А.* Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 7. – М., 1975.
- Брушлинский А. В.* Мышление и прогнозирование (логико-психологический анализ). – М., 1979.
- Брушлинский А. В.* Психология субъекта в изменяющемся обществе // Труды ин-та психологии РАН, вып. 2. – М., 1997.
- Брэдбери Э.* Развитие НЛП-навыков. – СПб., 2002.
- Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства. – СПб., 1912.
- Букреев И. С.* Психолого-педагогические проблемы профессионального становления дирижера. – Екатеринбург, 1997.
- Буш Ф.* Из жизни музыканта. – Л., 1983.
- Бэлза И. Ф.* Владимир Александрович Дранишников // Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5. – М., 1969.
- Вагнер Р.* О дирижировании. – СПб., 1900.
- Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям, т. 4. – М., 1911.
- Вальденго Д.* Я пел с Тосканини. – Л., 1989.
- Вальтер Б.* О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1. – М., 1962.
- Вейнгартнер Ф.* Дирижер // Дирижерское исполнительство. – М., 1979.
- Веккер Л. М.* Психика и реальность: единая теория психических процессов. – М., 1998.
- Вилюнас В. К.* Психология эмоциональных явлений. – МГУ, 1976.
- Винер Н.* Кибернетика. – М., 1983.
- Волков И. П.* Тело и психика человека в их единстве и противоположности. – СПб., 2002.
- Волков Н. П.* Телопсихика человека: синтез научных, философских и религиозных знаний / Приложение к «Вестнику БПА». – СПб., 1999.

- Вуд Г. О дирижировании. – М., 1958.
- Выготский А. С. Психология искусства. – М., 1968.
- Гагин Ю. А. От личности к индивидуальности. – СПб., 2003.
- Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М., 1988.
- Ганзен В. А. Системные описания в психологии. – ЛГУ, 1984.
- Гинзбург Л. Избранное. – М., 1981.
- Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. – Л., 1989.
- Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Музыкальный современник, 1916, № 3.
- Голованов Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. – М., 1982.
- Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. – М., 1980.
- Горелов И. Н., Еганлычев В. Ф. Безмолвный мысли знак: Рассказы о невербальной коммуникации. – М., 1991.
- Готсдинер А. Л. Очерки психологии музыкальной деятельности. – ОЦНИ. Школа и педагогика. – М., 1988.
- Гримак Л. П. Резервы человеческой психики. – М., 1989.
- Грум-Гржимайло Т. Н. Об искусстве дирижера. – М., 1973.
- Гулыга А. В. Искусство в век науки. – М., 1984.
- Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. – Новосибирск, 1982.
- Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. М. Гинзбург. – М., 1975.
- Доминго П. Мои первые сорок лет. – М., 1989.
- Дружинин В. Н. Психология общих способностей: развитие и диагностика в общении // Труды ин-та психологии РАН, вып. 2. – М., 1997.
- Дружинин В. Н. Структура и логика психологического исследования. 2-е изд. – М., 1994.
- Евгений Светланов. Дирижер. Композитор. Пианист / Сост. П. В. Лукьянченко. – М., 1987.
- Еремнаш О. Практические советы по дирижированию. – М., 1964.
- Ержемский Г. А. Влияние встречной активности на эффективность управляющей деятельности // Методологические вопросы оптимизации управления и повышения его эффективности. – Калинин, 1981.
- Ержемский Г. А. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. – СПб.: Издательство ДЕАН, 2007. – 240 с.
- Ержемский Г. А. Дирижирование как неречевое общение // Личность в системе общественных отношений. – М., 1983.
- Ержемский Г. А. Закономерности и парадоксы дирижирования. – СПб.: Издательство ДЕАН, 1993. – 264 с.

- Ержемский Г. А. К вопросу о психологической теории дирижирования // Научные основы прикладной психологии. – М., 1989.
- Ержемский Г. А. О строении деятельности дирижера // Деятельность и психологические процессы. – АПН, 1977.
- Ержемский Г. А. Процесс идентификации в деятельности дирижера // Психология возрастных коллективов. – М., 1978.
- Ержемский Г. А. Психологические механизмы исполнительских действий дирижера // Психологический журнал, 1983, № 2.
- Ержемский Г. А. Психологический язык дирижирования // Вестник Балтийской педагогической академии, вып. 63. – СПб., 2005.
- Ержемский Г. А. Психология дирижирования. – М., 1983.
- Ержемский Г. А. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
- Ержемский Г. А. Роль коммуникативных движений в комплексе психологических воздействий дирижера // Проблемы психологического воздействия: Межвузовский сборник. – Ивановский гос. ун-т, 1979.
- Ержемский Г. А., Ставицкая Н. А. Парадоксы психолингвистики дирижирования в свете физических представлений // Вестник Балтийской педагогической академии, вып. 48. – СПб., 2002.
- Ержемский Г. А. Структура общения дирижера // Теоретические и прикладные проблемы психологии познания людьми друг друга. – Краснодар, 1975.
- Ержемский Г. А. Суггестивные факторы в деятельности дирижера // Проблемы психологического воздействия: Межвузовский сборник. – Ивановский гос. ун-т, 1978.
- Ержемский Г. А. Функциональный инструмент дирижера // Вестник Балтийской педагогической академии, вып. 60. – СПб., 2005.
- Ержемский Г. А., Ержемская М. Г. Взаимосвязь некоторых факторов билингвизма с межполушарной асимметрией мозговых структур человека // Проблемы и перспективы высшего гуманитарного образования в эпоху социальных реформ: Сборник. Научно-методическая межвузовская конференция 28–30 января 1997 года. СПб.: Российская академия образования, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 1997.
- Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. – М., 1982.
- Залевская А. А. Введение в психолингвистику. – М., 1999.
- Запесоцкий А. С. Гуманитарная культура и гуманитарное образование. – СПб., 1996.
- Запесоцкий А. С. Образование: философия, культурология, политика. – М., 2002.

- Зилоти А.* Мои воспоминания о Листе. – СПб., 1911.
- Зимкин Н. В.* Формирование двигательного акта // Физиология мышечной деятельности, труда и спорта. – Л., 1969.
- Зинченко В. П.* Идеи Л. С. Выготского о единицах анализа психики // Психологический журнал, 1981, № 2.
- Зинченко В. П., Мамардашвили М. К.* Проблема объективного подхода в психологии // Вопросы философии, 1977, № 7.
- Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976.
- Иванов-Радкевич А.* О воспитании дирижера. – М., 1977.
- Искусство Артуро Тосканини.* Воспоминания. Биографические материалы. – Л., 1974.
- Исследование проблемы психологии творчества.* – М., 1983.
- Исследование речевого мышления в психолингвистике.* – М., 1985.
- Кабаченко Т. С.* Методы психологического воздействия: Учеб. пособие. – М., 2000.
- Каган М. С.* Искусство и общение // Искусство и общение. Ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1984.
- Казачков С.* Дирижерский аппарат и его постановка. – М., 1967.
- Канерштейн М.* Вопросы дирижирования. – М., 1972.
- Кан-Шнейер Р.* Руководство по дирижированию // Дирижерское исполнение. – М., 1976.
- Кармин А. С.* Культурология. – СПб., 2001.
- Кехо Дж.* Подсознание может все! / Пер. с англ. 5-изд. – Минск, 2004.
- Кириленко Г. А.* Проблема исследования жестов в зарубежной психологии // Психологический журнал, 1987, № 4.
- Кирнарская Д. К.* Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии, 1989, № 2.
- Кирнарская Д. К.* Музыкальные способности. – М., 2004.
- Клемперер О.* Беседы об искусстве // Советская музыка, 1989, № 3.
- Клецки П.* Мысли о мастерстве (беседы с Паулем Клецки) // Музыкальные кадры, 1966, 31.10.
- Климов Е. А.* Об амбирефлекторной природе психического // Вестник МГУ. Психология. 1992, № 1.
- Ковалев А. Г.* Психология личности. 3-е изд. – М., 1970.
- Коган Г. М.* У врат мастерства. – М., 1961.
- Коледа С.* Моделирование бессознательного. – М., 2000.
- Колианский Г. В.* Паралингвистика. – М., 1974.
- Колианский Г. В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М., 1975.
- Кон И. С.* В поисках себя. Личность и ее самосознание. – М., 1984.
- Кон И. С.* Личность и ее самосознание. – М., 1984.

- Кондрашин К. О дирижерском искусстве. – Л.; М., 1970.
- Кондрашин К. П. Мир дирижера: технология вдохновения / Беседы с кандидатом психологических наук В. Ражниковым. – Л., 1976.
- Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л., 1979.
- Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. – СПб., 2000.
- Косачева Р. Из бесед с Г. Н. Рождественским // Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1976.
- Костандов Э. А. Психофизиология сознания и бессознательного. – СПб., 2004.
- Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Пер. с англ. – М., 1995.
- Краузе Э. Рихард Штраус. – М., 1961.
- Кузьмин Е. С. Основы социальной психологии. – АГУ, 1967.
- Кузьмина Н. В. (Головко-Гаршина). Предмет акмеологии. 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 2002.
- Куликов В. Проблемы психологического самовоздействия // Проблема психологического воздействия. – Ивановский гос. ун-т, 1978.
- Куликов В. Психология внушения // Ивановский гос. ун-т, 1978.
- Купер Э. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1988.
- Куракина К. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. – ВТО, 1975.
- Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. – М., 1988.
- Леонардо да Винчи. Избранные произведения, т. 2. – М.; Л., 1935.
- Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – М.; СПб., 2003.
- Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975.
- Лист Ф. Избранные статьи. – М., 1959.
- Лихачев Д. С. Об актуальности проблемы общения в современном искусствознании // Искусство и общение. Ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1984.
- Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М., 1984.
- Ломов Б. Ф. Системность в психологии. – М., 2003.
- Лонг М. За роялем с Г. Форе. За роялем с М. Равелем. За роялем с К. Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9. – М., 1981.
- Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
- Лоуэн А. Биоэнергетика. – СПб., 1998.
- Лоуэн А. Терапия, которая работает с телом (Биоэнергетика). – СПб., 2000.

- Лурия А. Р. Язык и сознание. – МГУ, 1979.
- Малер Густав. Письма. Воспоминания. – М., 1964.
- Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л., 1972.
- Малько Н. А. Основы техники дирижирования. – М.; Л., 1965.
- Мамардашвили М. К. Сознание как философская проблема // Вопросы философии, 1990, № 10.
- Маркевич И. Высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 5. – М., 1970.
- Маркевич И. Дирижирование – это тоже наука (Беседа с И. Маркевичем) // Музыкальные кадры, 1966, 31.10.
- Маркелов Г. И. Ритм и автоматизм в творчестве // Современная психоневрология. – 1926, № 5–6.
- Марков Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории. – СПб., 1997.
- Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепьянная техника на основе звукотворческой воли. – М., 1966.
- Медушевский В. К. К теории коммуникативной функции // Советская музыка, 1975, № 1.
- Меньков А. Н. С. Голованов – интерпретатор «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского // Музыкальное исполнение и современность, вып. 1. – М., 1988.
- Мироненко В. В. История и состояние проблемы психологии выразительных движений // Вопросы психологии, 1975, № 3.
- Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М., 1966.
- Мольц М. Психоконвергентика. – СПб., 2002.
- Морозов В. П. Музыка как средство невербального психологического воздействия на человека // Труды ин-та психологии РАН, вып. 2. – М., 1997.
- Мудрагей Н. С. Рациональное и иррациональное: историко-теоретический очерк. – М., 1982.
- Мусин И. А. Техника дирижирования. – Л., 1967.
- Мусин И. А. О воспитании дирижера. – Л., 1986.
- Мьшляев С. Ю. Гипноз: личное влияние? – СПб., 1994.
- Мюнш Ш. Я – дирижер. – М., 1982.
- Мясищев В. Н., Готсдинер А. Л. Что есть музыкальность? // Советская музыка, 1975, № 2.
- Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
- Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. – М., 1989.
- Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961.
- Никандров В. В. Психомоторика. – СПб., 2004.
- Общая психоллингвистика: Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост. К. Ф. Седов. – М., 2004.

- Ойзерман Т. И. Рационализм и иррациональное // Вопросы философии, 1977, № 2.
- Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хороших дирижеров. – Л., 1979.
- Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Л., 1979.
- Павлов И. П. Полн. собр. соч., 2-е изд. – М., 1951.
- Пазовский А. М. Записки дирижера. – М., 1966.
- Панфилов В. З. Взаимоотношения языка и мышления. – М., 1971.
- Панфилов В. З. Философские проблемы языкознания. – М., 1977.
- Парыгин Б. Д. Социальная психология как наука. – Л., 1967.
- Парыгин Б. Д. Анатомия общения: Учеб. пособие. – СПб., 1999.
- Петровский А. В. Вопросы истории и теории психологии. Избранные труды. – М., 1984.
- Петровский А. В., Ярошевский М. Г. Теоретическая психология: Учеб. пособие для студ. психол. фак. высш. учеб. заведений. – М., 2003.
- Петровский В. А. Психология неадаптивной активности. – М., 1992.
- Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. – М., 1997.
- Пиаже Жан. Избранные психологические труды / Пер. с англ. и фр. – М., 1994.
- Поздняков А. Б. Дирижер-аккомпаниатор // Ин-т им. Гнесиных. – М., 1975.
- Поляков О. И. Язык дирижирования. – Киев, 1987.
- Пономарев Я. А. Методологическое введение в психологию. – М., 1983.
- Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика. – М., 1975.
- Поршнев Б. Ф. Контрсуггестия и история // История и психология. – М., 1971.
- Постовалова В. И. Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта. – М., 1982.
- Потебня А. А. Из лекций по истории словесности. → Харьков, 1884.
- Проблемы принятия решения. – М., 1976.
- Психолингвистика в очерках и извлечениях: Хрестоматия: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003.
- Психолингвистика: Сб. ст. / Пер. с англ., итал., нем., фр. – М., 1984.
- Психологические и психофизиологические исследования речи. – М., 1985.
- Психология самосознания: Хрестоматия. – Самара, 2003.
- Психомоторная организация человека: Учебник для вузов / Сост. Е. П. Ильин. – СПб., 2003.
- Равичер Я. Василий Иванович Сафонов. – М., 1959.
- Райков В. А. Гипноз и постгипнотическая инерция как модель исследования творчества // Психологический журнал, 1992, № 3.

- Райков В. А. Эволюционный рационализм (искусство, сознание, психотерапия). – М., 2003.
- Рахлин Н. Статьи. Интервью. Воспоминания. – М., 1990.
- Реан А. А. Психология педагогической деятельности: Проблемный анализ. – Ижевск, 1994.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М., 1995.
- Римский-Корсаков В. А. Основы оркестровки. – М., 1956.
- Робинсон П. Караян. – М., 1981.
- Роджерс К. Эмпатия // Психология эмоций. Тексты. – МГУ, 1984.
- Роджерс Н. Творчество как усиление себя // Вопросы психологии, 1991, № 1.
- Рождественский Г. Мысли о музыке. – М., 1976.
- Рубинштейн А. Г. Избранные письма. – М., 1954.
- Рубинштейн С. А. Основы общей психологии. – М., 1946.
- Садовский В. Н. Основания общей теории систем. – М., 1974.
- Самосуд С. А. Статьи. Воспоминания. Письма. – М., 1984.
- Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику: Курс лекций. – ЛГУ, 1989.
- Свенцицкий А. А. Социальная психология управления. – ЛГУ, 1986.
- Светланов Е. Музыка сегодня. – М., 1985.
- Селиванов В. В. Социальная природа художественного мышления. – ЛГУ, 1982.
- Семенов В. Е. Искусство как межличностная коммуникация: социально-психологическая концепция. – СПб., 1995.
- Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. – М.; Л., 1950.
- Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения, т. 1. – М., 1952.
- Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория: Исторический очерк. – М., 1991.
- Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. – М., 1962.
- Слободяник А. П. Психотерапия, внушение, гипноз. – М., 1975.
- Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. – М., 1990.
- Соколов А. Н. Внутренняя речь и мышление. – М., 1968.
- Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. – Л., 1965.
- Спиркин А. Г. Сознание и самосознание. – М., 1972.
- Ставицкий В. И., Ставицкая Н. А. Путь к физике духа. – СПб., 2002.
- Станиславский К. С. Полн. собр. соч. – М., 1954.
- Стокровский Л. Музыка для всех нас. – М., 1959.
- Субетто А. И. Онтология и феноменология педагогического мастерства: Кн. 1. – Тольятти, 1999.
- Тарасов Е. В. Тенденции развития психолингвистики. – М., 1997.

- Теплов Б. М. Избранные труды. – М., 1985.
- Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М., 1985.
- Тихомиров О. К. Психология мышления. – МГУ, 1984.
- Толстой А. Н. Литература, искусство. – М., 1978.
- Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. – М., 1968.
- Ухтомский А. А. Доминанта. – М.; Л., 1966.
- Ушинский К. Д. Собрание сочинений. – М.; Л., 1949.
- Файер Ю. О себе. О музыке. О балете. – М., 1974.
- Фарфель В. С. Управление движениями в спорте. – М., 1975.
- Фейгенберг Е. И., Асмолов А. Г. Некоторые аспекты исследования невербальной коммуникации: за порогом рациональности // Психологический журнал, 1989, № 6.
- Фельденкрайз М. Искусство движения. Уроки мастера / Пер. с англ. А. Заславской. – М., 2003.
- Фельденкрайз М. Осознание через движение. – М.; СПб., 2000.
- Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 8. – М., 1977.
- Фомин В. Евгений Александрович Мравинский. – М., 1983.
- Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений. – М., 1989.
- Фрумкина Р. М. Психоллингвистика: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2001.
- Фуртвенглер В. Из литературного наследия // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 2. – М., 1966.
- Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле: Статьи. – М., 1984.
- Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. – М., 1981.
- Цытин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества: Кн. 1. – М., 1988.
- Цытин Г. М. Исполнитель и техника. – М., 1999.
- Чехов М. Об искусстве актера. – М., 1986.
- Чулаки М. Живые в памяти моей. Встречи, воспоминания, юморески. – М., 1990.
- Шаляпин Ф. И. Маска и душа // Литературное наследство. Письма, т. 1. – М., 1957.
- Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство. – М., 1976.
- Шибутани Т. Социальная психология. – М., 1963.
- Шлейермахер Ф. Герменевтика / Пер. с нем. А. Л. Вольского. – СПб., 2004.
- Шорохова Е. Г. Проблема сознания в философии и естествознании. – М., 1961.

- Штраус Р.* Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 7. – М., 1975.
- Шульпяков О.* Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л., 1986.
- Шуман Р.* Избранные статьи о музыке. – М., 1956.
- Эйнштейн А.* Физика и реальность. – М., 1965.
- Эликсир жизни – музыка. Герберт Караян о себе // Музыкальная жизнь, 1983, № 15.
- Эшби У. Р.* Введение в кибернетику. – М., 1959.
- Юдин Г. Я.* За гранью прошлых дней. – М., 1977.
- Юзефович В.* Беседа с Ю. Темиркановым // Советская музыка, 1976.
- Юзефович В. А.* С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство, вып. 10. – М., 1979.
- Юнг К. Г.* Психология бессознательного. – М., 1994.
- Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное. – СПб.; М., 1997.
- Юнг К. Г.* Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992.
- Яковлев Вас.* Чайковский-дирижер // Советская музыка, 1940, № 5–6.
- Якунин В. А.* История психологии. – М., 1998.
- Ярошевский М. Г.* Сеченов и мировая психологическая мысль. – М., 1981.
- Barbarotto, Riccardo; Capitani, Erminio; Laiacona, Marcella.* Superior Auditory Spatial Tuning in Conductors // Neuropsychologia, v. 39, 2001.
- Böhm, Karl.* Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie. – Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1979.
- Busch, Fritz.* Aus dem Leben eines Musikers. – Berlin: Kunst und Gesellschaft, 1971.
- Busoni, F.* Offene Entgegnung an die Sighall // Von der Einheit der Musik. – Berlin, 1922.
- Conversations with Karajan. – Oxford University Press, 1990.
- Ewen, David.* The Man with the Baton. – New York: Thomas Y. Crowell Company, 1936.
- Genusas, Rimas.* Dirigavimas ir lectuvos Dirigetai. – Vilnius: Lietuvos TSR, Teatro Draugija, 1973.
- Herzfelds, Friederich.* Wilhelm Furtwängler. – Leipzig: Wilhelm Goldman Verlag, 1941.
- Karajan Stiftung. – Wien-Berlin, 1968.
- Kennedy, Michael.* Barbirolli. – London: Macgibbon & Kee, 1965.
- McElheran, Brock.* Conducting Technique for Beginners and Professionals. – New York: Oxford University Press, 1966.
- Menuchin, Y.* Unfinished Journey. – London, 1979.

- Nikisch, Artur.* Leben und Werken. – Berlin, 1922.
- Richtman, Bruce.* On the Evolution of Speech: Signing As the Middle Term // *Current Anthropology*, v. 34, 1993.
- Ries, Kurt.* Furtwängler. – Bern: Alfred Scherz Verlag, 1955.
- Sherchen H.* Handbuch des Dirigirens. – Wien-Berlin, 1966.
- Stefan, Paul.* Bruno Walter. – Vienna: Herbert Reichner Verlag, 1936.
- Stefan, Paul.* Toscanini. – Vienna: Herbert Reichner Verlag, 1935.
- Swarovsky, Hans.* Wahrung der Gestalt. – Vienna: Universal Edition, 1979.
- Szendrej, Alfred.* Dirigirkunde. 3 Überarbeitete Auflage Herausgegeben von Fritz Reiter. – Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1952.
- The Cambridge Companion to Conducting, ed. by Jose Antonio Bowen. – Cambridge, 2005.
- Waldorff, Serry.* Diably i anioly. – Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.
- Walter, B.* Gustav Mahler. – Zürich, 1936.

Георгий ЕРЖЕМСКИЙ

ЭТЮДЫ
К ОБРЕТЕНИЮ
ДИРИЖЕРСКОГО
МАСТЕРСТВА

ISBN 978-5-93630-874-1



9 785936 308741