

Автор статьи – Ким Татьяна – аспирант Белорусской государственной академии музыки.

Научный руководитель – Оношко Ирина Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент, декан фортепианного и композиторско-музыковедческого факультета Белорусской государственной академии музыки.

Ким Татьяна

**КИНЕСИКА КАК ФОРМА ПРОЯВЛЕНИЯ
НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ПИАНИСТА**

Искусство является формой социальной коммуникации. Сданной позиции исполнительскую деятельность можно рассматривать как разновидность художественной коммуникации, содержащей непосредственное общение музыканта с аудиторией, когда он передает слушателям с помощью исполнительской экспрессии содержание музыкального произведения, и опосредованную связь композитора и исполнителя, «принятие» исполнителем духовного содержания музыки, «вживание» в мир мыслей, эмоций, настроений композитора, на основе чего создается художественная трактовка, совместное творчество автора и интерпретатора [1, с. 1].

Исполнительская практика пианиста является творчески активной, специально организованной формой самовыражения музыканта, направленной на достижение ясного высокохудожественно-звукового результата и его эстетического восприятия. Как подчеркивала доктор искусствоведения Т. Чередниченко, именно в исполнительском творчестве представлены в единстве все уровни музыкальной коммуникации, так

как исполнитель – это и слушатель, и творец, и мыслитель, а также и «сама музыка», ввиду того, что только в процессе исполнения музыка обретает саму себя, свою звуковую материю и смысловую воплощенность [11, с. 49]. Коммуникация является важнейшим аспектом деятельности музыканта, так как она позволяет осуществить необходимость сотворчества композитора и исполнителя, а также непосредственного контакта исполнителя и публики. Артист представляет себя не только посредством игры на музыкальном инструменте, но также через внешний вид, поведение, с помощью мимики и жестов, разнообразных выразительных движений и интонаций, то есть посредством форм невербальной коммуникации без непосредственного употребления звуковой речи (естественного языка) как способа общения.

Невербальная коммуникация как система символов и знаков используется для передачи сообщения, предназначена для всестороннего его понимания и включает тактильные, зрительные, слуховые, и другие ощущения, и образы, получаемые от другого лица. Более известная как язык жестов и поз, невербальная коммуникация часто передается намеренно. Сознательная передача информации – это творческий процесс, профессиональное дело артистов, танцоров, музыкантов и представителей других творческих профессий.

Среди основных форм невербальной коммуникации можно отметить кинесику, гаптику, сенсорику, проксемику и хронемиду. Гаптика или тактильное поведение изучает различного рода прикосновения, туше. Именно посредством прикосновения к инструменту извлекается звук и происходит процесс передачи определенного сообщения слушателю. В основе сенсорики как формы невербальной коммуникации находится чувственное восприятие, включающее процесс приема и преобразования информации

посредством интонаций – основного средства выразительности музыки, в единстве которой представлены: высота, тембр, ритм, длительности. Проксемика исследует пространственные отношения, изучает влияние расстояний и дистанций на характер общения, выделяет интимную, личную, социальную и публичную зоны невербальной коммуникации. Наряду с пространственной составляющей, значительное место занимает временная форма коммуникации – хронемика.

Обратимся к такой важной форме невербальной коммуникации как кинесика (греч. kinesis «движение») включающей в себя все многообразие выразительных движений: мимику и пантомимику, выражение глаз и направление взгляда, позу и походку, а также внешний вид. Весь этот комплекс играет значительную роль и имеет непосредственное (визуальное) воздействие на слушателя в момент выступления артиста, во время «живого» исполнения или видеотрансляции.

Особое место в передаче информации отводится мимике (греч. mimikos «подражательный») – выразительным движениям мышц лица, являющимися одной из форм проявления тех или иных чувств индивидуума. С мимикой тесно связан взгляд, или визуальный контакт, составляющий важную часть общения. В связи с вышесказанным обратимся к трактату «Искусство игры на клавесине» (1716г.) французского клавесиниста Ф. Куперена, в котором можно обнаружить интересные положения и высказывания автора относительно вопросов педагогического, исполнительского и эстетического характера. Так, например, Ф. Куперен рекомендовал избавляться от гримас, поставив перед собой зеркало на пюпитр спинета или клавесина [цит. по: 4, с. 14]. Однако музыкант акцентировал внимание на том, что внешняя сдержанность чувств, а

также игра без отражения на лице каких-либо переживаний не должны приводить к механистичности и бездушию исполнения. Музыка требовалось уметь довести до слушателя, сохраняя ее изящество, стройность и выразительность звучания в соответствии с эстетическими чувствами того времени. Подобного мнения был и немецкий педагог, и органист Д.Г. Тюрк, который писал в своем труде «Карманная книжка для любителей музыки» (1796 г.): «От всякой непристойной мины, ровно, как и ужимки, гримас и тому подобного, от трясения и кивания головою, от сопения при трели и при каком-нибудь пассаже должно учащихся удерживать с самого начала, какого бы они не были состояния и пола» [цит. по: 3, с. 188].

Большое влияние на клавирное исполнительское искусство оказала теория аффектов (лат. *affectus* «душевное волнение, страсть»), широко распространившаяся в XVII – XVIII веках. Согласно этой теории, главное и единственное содержание музыки – выражение, «изображение» человеческих чувств и страстей. Теория аффектов вызывала повышенный интерес у авторов клавирных руководств (И. Маттезон, Г.Ф. Телеман, К.Ф.Э. Бах, В.Ф. Марпург и др.) и послужила основой их эстетических высказываний по вопросам исполнительства. Так, например, немецкий композитор К.Ф.Э. Бах обращался к исполнителю с требованием умения проникнуться теми аффектами, которые он хочет возбудить у слушателей, умения сделать свои чувства понятными для них, и заставить их сопереживать. По мнению музыканта, исполнитель непременно должен выразительно передавать чувства и переживания, заложенные в музыкальном опусе, используя при этом мимику, помогающую слушателям понять его намерения. При музыке томной и печальной, исполнитель сам становится томным и печальным, что слышно, и видно по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, веселую. Страсти

его все время сменяют друг друга: и только утихнет одна, как уже пробуждается другая [2, с. 107]. Согласно требованиям К.Ф.Э. Баха, не стоит сидеть бесчувственно за инструментом, словно нарисован на картине, а также не следует прибегать к напыщенности, форсированию и преувеличенным подчеркиваниям. «Сколь непристойны и постыдны уродливые гримасы, столь необходима хорошая мимика, помогающая раскрыть намерения слушателям. Нельзя играть, как дрессированная птица, – исполнение должно идти от души!», – утверждал музыкант [цит. по: 2, с. 105].

Исследуя материалы по истории фортепианного искусства, можно обнаружить самые разнообразные положения, высказывания и мнения исполнителей разных эпох относительно мимики. Так, например, выдающийся австрийский музыкант-виртуоз и композитор В.А. Моцарт был противником излишней аффектации, гримасничества, позёрства и посторонних «ненужных» движений, мешающих как самому исполнителю, так и слушателю. Он призывал к естественности, простоте и выразительности музыкального высказывания. Сам музыкант спокойно сидел по центру клавиатуры и играл, не делая гримас, не одобрял высоко поднятые руки и отдавал предпочтение лёгкой кисти с пальцами, находящимися в постоянном контакте с клавишами [12, с. 47]. Простым и сдержанным было поведение Л.В. Бетховена за инструментом, лишь в богатой мимике прорывалась глубина и сила чувств. При этом его игра отличалась мощностью, одухотворённостью была наполнена необычайной силой, эмоциональностью, величественностью. По воспоминаниям Дж. Рассела, когда Л.В. Бетховен сидел за роялем, «он явно не воспринимал ничего окружающего <...> Мускулы его лица напрягались, и вены набухали, безумный глаз вращался ещё более безумно, губы дрожали; Бетховен выглядел, как чародей, охваченный

демонами, которых он сам вызвал <...> Он слышал музыку внутренним слухом, в то время как его глаза и почти неуловимые движения рук показывали, что он следует за звучанием мелодий своей души до самого их исчезновения» [цит. по: 12, с. 80-84].

Важная роль в передаче информации в исполнительской деятельности пианиста отводится жестам (лат. *gestus* «движение тела»). По замечанию советского пианиста С.Е. Фейнберга, жест является той стороной движения, которая призвана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполнителя. Жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента [10, с. 188]. Технические жесты являются необходимыми при звукоизвлечении, а выразительные, дополняющие комбинацию звуковых качеств, желательны для сообщения особой выразительности. Советский пианист и педагог Г.Г. Нейгауз отмечал, что в природе музыки «всегда подспудно чувствуется движение, жест (“работа мышц”), хореографическое начало» [6, с. 89].

Наблюдая за жестикуляцией исполнителей, мы можем оценить роль этого визуального стимула в процессе интерпретации сочинения. Так, например, излишняя жестикуляция мешает не только исполнителю, но и слушателю, отвлекая его от правильного восприятия музыкального содержания. Противоположной проблемой является полная безучастность, отчуждённость музыканта по отношению к исполняемой музыке, неподвижная, скованная посадка и окаменевшее лицо. Как отмечал С.Е. Фейнберг, настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения должно проявляться и в жесте, и в пластике движения [10, с. 76]. Задача исполнителя найти гармоничное соответствие внешнего и внутреннего, органичной меры в пантомимических движениях, чтобы иметь возможность пластикой и жестами «договорить», «досказать»

идею произведения. Советский пианист С.И. Савшинский подчеркивал: «Главное в артистическом поведении – его правдивость. Характер пантомимических движений должен полностью соответствовать характеру музыки» [7, с. 94].

Не стоит забывать о том, что существуют некоторые репертуарные сферы и направления, предполагающие, а в некоторых случаях диктующие исполнителю активное применение компонентов пантомимического комплекса – мимики, жестов, телодвижений. Об особой роли мимики и жестикуляции в воссоздании характеристической музыки, в частности, юмористических, ироничных, гротескных, комических сочинений упоминал австрийский пианист А. Брендель, указывая, что слушатель не заметит, что в музыке происходит что-то смешное до тех пор, пока эта веселость не будет подчеркнута исполнителем визуально [5, с. 42]. Зачастую музыкальные темы настолько характеристичны, образно зримы и наглядны, что сами по себе вызывают ассоциации с жестами. Также, специфическое преломление приобретает передача невербальных средств коммуникации в джазовом исполнительском искусстве. Свободная, раскованная манера поведения на сцене, движения корпусом, индивидуальные раскачивания или «пританцовывания» в процессе исполнения обусловлены не только видимыми факторами – желанием играть на публику, привлекать повышенное внимание, – но и музыкальной спецификой произведений. Сложнейшие, изощренные синкопированные ритмы трудно воспроизвести без привлечения движений корпусом – покачиваний, подчеркивания метра ногой или акцентирования ритмических долей, не применяемых при исполнении классической музыки.

Представитель венской школы, крупнейший педагог и пианист К. Черни, обращая внимание на то, что музыкальный язык, как и литературный, имеет такую же ясную речь, те же предложения и фразы, обладает смыслом и повествованием, говорил о том, что его нужно уметь представить публике самым эффектным образом. И в этой связи уместно привести в пример высказывание русского мыслителя М.М. Сперанского, который писал следующее о деятельности оратора: «Оратор должен вызывать на помощь другой язык – язык движения, тона и внешнего вида. Он должен дополнить лицом, рукой и интонацией то, чего не может выразить словом. Рука дополняет мысли, которые нельзя выразить языком, и, следовательно, движение ее тогда только необходимо, когда оратор больше чувствует, чем может сказать, когда сердце нагрето страстью и когда язык его не поспевает за скоростью его чувств» [8, с. 89]. Таким образом, и деятельность оратора, и деятельность исполнителя во время публичного выступления имеет общие моменты в использовании кинесики.

Обратимся к некоторым образам выдающихся пианистов с позиции проявления кинесики. Весьма примечателен портрет венгерского пианиста Ф. Листа – за инструментом он был подвижен, много жестикулировал, нависал над клавиатурой и во время исполнения запрокидывал голову назад. По воспоминаниям музыкального критика В.В. Стасова, один лишь вид Ф. Листа на эстраде приковывал внимание: глаза его горели, волосы трепетали, а лицо приобретало удивительное выражение [9, с. 73]. Полной противоположностью в сравнении с Ф. Листом был австрийский пианист-виртуоз С. Тальберг. Игра виртуоза отличалась благородством, изяществом, прозрачностью в пассажах, певучестью в кантилене. При этом за инструментом он был хладнокровен, сидел

прямо, строго и с помощью минимальных, скупых движений достигал необходимых эффектов. Учеников С. Тальберга, Ч. Сэлмен, вспоминая игру мастера, говорил: «Он достигал своих шедевров технического воплощения, никогда не позволяя себе никакой аффектации» [9, с. 106].

Таким образом, невербальные средства коммуникации выступают в качестве значимых визуальных стимулов в исполнении и восприятии музыки. Кинесика как форма невербальной коммуникации, включающая в себя мимику, пантомимику, взгляд, позу и внешний вид, в исполнительской практике пианиста играет значительную роль. От степени ее проявления во многом зависит эффективность высказывания, понимание доносимых художественных образов и в целом успех артиста. Задача исполнителя состоит в том, чтобы прибегнуть к разумной альтернативе между двумя крайностями, от которых лучше воздержаться: с одной стороны, не стоит сидеть за инструментом неподвижно, «как будто исполнитель нарисован на картине» (Ф.Э. Бах), с другой стороны, не следует превращать выступление в «пантомимическую игру» (Д.Г. Тюрк), в «актерствование» (Р. Мути), перебирать с гримасами, позерством, «рисоваться» на сцене. Органично вписать невербальные средства коммуникации в систему исполнительских выразительных приёмов игры для максимально яркого и полного претворения индивидуальной образно-драматургической концепции артиста – одна из главных задач музыканта, актуальная как для предшествующих эпох, так и для современного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрианов М. Невербальная коммуникация. Москва, 2007. 256 с.
2. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства игры на клавире. СПб., 2005. 169 с.
3. Захваткин А.Н. Клавирная школа К.Ф.Э. Баха в исторической перспективе. Дисс.. канд. искусств. Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 307 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва, 1973. 152 с.
5. Меркулов А.М. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств. Журнал: ученые записки РАМ им. Гнесиных №1(8). Москва, 2014. С. 35-50.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва, 1988. 240 с.
7. Савшинский И. Пианист и его работа. Москва, 1961. 270 с.
8. Сперанский М.М. Правила красноречия / Л.К. Граудина // Русская риторика. Хрестоматия. Москва, 1996. С.74-91.
9. Тихонова Л.О. Педагогика Карла Черни: Учебное пособие. Владимир, 2006. 160 с.
10. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва, 2001. 335 с.
11. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. Сб. науч.тр. Вып.1. Москва, 1988. С. 43–69.
12. Шонберг Г. Великие пианисты / Г.Шонберг. Москва, 2003. 416 с.