

стоящее время эстрадно-джазовый оркестр «Fiesta Jazz Band» комплектуется исключительно из студентов РГППУ.

Из-за демографических условий в СОМЭПК последние три года не было выпускников по специальности «Педагогика дополнительного образования». Сейчас эта ситуация в значительной мере исправляется и наполняемость групп первых двух курсов сейчас в пределах докризисной нормы.

В структурном подразделении СОМЭПК «Детский дом-школа» с ноября 2011 г. мною начат новый проект эстрадно-джазовый оркестр «Debut Jazz Band».

Список литературы

1. *Дарвиш, О. Б.* Возрастная психология. М., 2003.
2. *Драгунова, Т. В.* Подросток. М., 1976.
3. *Мухина, В. С.* Возрастная психология. М., 1997.
4. *Сапогова, Е. Е.* Психология развития человека: учеб пособие. М., 2001.
5. *Слободчиков, В. И., Исаев Е. И.* Основы психологической антропологии. Психология развития человека-Развитие субъективной реальности в онтогенезе: учеб. пособие для вузов. М., 2000.

УДК 78.071-05

А. Ю. Журавлев, И. А. Журавлев

A. Yu. Zhuravlev, I. A. Zhuravlev

ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», г. Екатеринбург

ФГБОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского», г. Екатеринбург

Russian state vocational pedagogical university, Ekaterinburg

Ural state conservatory (academy)

named after M. P. Mussorgsky, Ekaterinburg

Vezdehod137@e1.ru

ЛИЧНОСТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ: ИХ МЕСТО

В ИСКУССТВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

PERSONALITY AND INDIVIDUALITY: THEIR PLACE

IN THE ART OF INTERPRETATION

В статье ставится задача определения двух понятий «личность» и «индивидуальность» и их проявления в творчестве музыкантов-исполнителей. Авторы анализируют мысли и высказывания выдающихся исполнителей, педагогов и композиторов, связанные с этими понятиями и делают вывод, что качества личности, приобретенные музыкантом в процессе жизни, его жизненный опыт, духовный уровень являются источником индивидуальности в его творчестве.

Ключевые слова: интерпретация музыкальных произведений, личностное начало в исполнительстве.

The article raises the problem of determining the concepts of *personality* and *individuality* and their expression in the creative work of performing musicians. The authors analyze thoughts and opinions of outstanding performers, teachers and composers about these concepts and come to the conclusion that personality traits acquired by a musician during his or her lifetime, their life experience, and spiritual development are the source of individuality in the artist's work.

Keywords: interpretation of musical works, personal approach in musical performing.

«Можно хорошо и складно играть на музыкальном инструменте и быть «специалистом», то есть профессиональным музыкантом. Но придать силу выразительности знакомым музыкальным явлениям, выразительности, которая мгновенно переводила бы обычное в необычное и удивительное, которая как бы вдруг раскрывала нам особый смысл музыки (не через длительное и правильное изложение формы, а молниеносно, озарённо, пронизывая, как электричеством, смысл звуков) - такое может совершить только музыкант-художник, человек вдохновенный», - писал доктор психологических наук В. Г. Ражников [3, с. 90].

Вдохновение в музыкальном исполнении есть обнаружение образного эмоционального потенциала личности, то есть того, что больше исполняемой пьесы. Философ Владимир Соловьёв дал понятию «личность» следующее определение: «Личность - это внутреннее определение единичного существа в его самостоятельности, как обладающего разумом, волей и своеобразным характером, при единстве самосознания»[4, с. 198]. Маргарита Шапошникова так говорила своим ученикам: «Ты состоишься как музыкант, если будешь личностью, способной к перевоплощению, самопознанию и поиску» [6, с. 8].

Рассмотрим подробнее, что же такое личность. Начнем с того, что часто происходит путаница. Смешиваются два близких, родственных, но далеко не идентичных понятия: «личность» и «индивидуальность». «Порой их используют чуть ли не как синонимы. А ведь «личность» и «индивидуальность» совсем не одно и то же...» - писал доктор педагогических наук музыковед Г. М. Цыпин [5, с. 10]. Г. М. Цыпин разграничил эти два понятия: «Индивидуальность - то, что отличает одного человека от другого, точнее сказать, от всех других. Совокупность единичных, неповторимых признаков, присущих персонально кому-то одному - и никому больше... Индивидуальность обнаруживается довольно рано, обычно еще в годы учебы. На крупных художественных смотрах - выставках живописцев,

кинофестивалях, литературных конкурсах, состязаниях музыкантов-исполнителей и т.д. можно встретить, как правило, немало ярких и интересных индивидуальностей.<...> Личность - нечто иное, большее. На передний план тут выступают ценности духовного порядка, категории морально-этические; по мнению некоторых современных психологов, «понятие личности имеет для нас также значение идеала, к которому мы должны стремиться». Это действительно другое - духовная содержательность, богатство внутреннего мира... <...> Выдвинем сейчас в качестве постулата следующее положение: индивидуальностями рождаются, личностями становятся (или не становятся, но это разговор особый)» [5, с. 10].

Народный артист РСФСР профессор Л. Н. Власенко говорил: «Когда я слышу разговоры об «индивидуальности» и «личности», мне обычно кажется, что категоричные противопоставления тут ни к чему. Одно, думается, должно находиться как бы «внутри» другого; первое - внутри второго. Индивидуальное в искусстве «питается» теми животворными соками, которые имеют своим источником духовно-личностные богатства художника. И если этой питательной среды нет - индивидуальность чахнет, глохнет, сходит на нет, как мы это видим нередко на концертной сцене.

Часто полагают, особенно среди артистической молодёжи, что индивидуальное - значит решительно не похожее ни на что другое, резко отличающееся от всего остального. Вот и стараются поразить, ошеломить: необычной трактовкой, выразительным приемом и т.д. Увы, порой действительно ошеломляют... По-моему, индивидуальность на сцене — это, прежде всего, естественность. И ничего общего естественность в искусстве не имеет ни с заурядным, ни с будничным, как полагают иные «оригиналы». У Бальзака есть замечательные слова: «В крупном таланте то прекрасно, что он может быть похож на всех, а на него - никто...».

Вспоминаю своего учителя Якова Владимировича Флиера. В молодости это была яркая, броская, эффектная индивидуальность. С годами в нём всё больше созревала крупная художественная личность - и это осветило неожиданно новым светом его индивидуальную манеру игры, придало ей большую глубину и содержательность. Таким-то вот образом и выявляет себя взаимосвязь: «индивидуальность» - «личность»... »[4, с. 39].

Г. М. Цыпин отмечал, что «личность художника во все времена определяла основное, наиболее важное в его искусстве - если, разумеется, вести речь действительно об Искусстве. Это единый и непреложный закон для всех видов художественного творчества - и так называемых «первич-

ных» (литература, скульптура и живопись, сочинение музыки), и «вторичных», связанных с интерпретацией, сценическим истолкованием разного рода «первоисточников». Другими словами, закон для писателя и мастера художественного чтения, для драматурга и актера, композитора и музыканта-исполнителя. О нем, этом законе, упоминали многие выдающиеся мастера, представители различных творческих цехов.

Сегодня, правда, эта традиция - применительно к исполнительским видам искусства - подвергается подчас критическому переосмыслению. В наши дни отчетливо дает о себе знать тенденция - в драматическом театре, в концертном зале, - «спрятать» личность интерпретатора, без остатка растворить исполнителя в исполняемом. «Я думаю, что задачи настоящего исполнителя - целиком подчиниться автору: его стилю, характеру и мировоззрению», - писал около трех десятилетий назад С. Рихтер; с тех пор взгляды нашего замечательного пианиста на этот счет не только не изменились, но, пожалуй, еще более упрочились. Разделяют эти взгляды и некоторые из более молодых коллег С. Рихтера. В их числе, например, такой интересный и своеобразно мыслящий артист, как А. Любимов» [5, с. 11].

«Однако теоретические концепции в искусстве, в его живой практике, реализуются не всегда и не до конца. Даже у таких огромных художников, как С. Рихтер» - утверждал Г. М. Цыпин, - «Уйти от себя в творчестве, полностью и бесследно, едва ли возможно - не легче, как говорится в подобных случаях, чем от собственной тени. Примечательно, что даже у С. Рихтера в некоторых слоях его почти необозримого репертуара персонально-личностное вполне отчетливо выступает на передний план - при всем его стремлении к «неявности». Выступает со всей очевидностью в тех репертуарно-стилевых слоях, где ему труднее, нежели в других, дается полный и органичный творческий «симбиоз» с композитором. (Наивным было бы полагать, что у великих артистов таковых не существует.) Например, - в Шопене. В монументальной, властной, мраморно-скульптурной манере исполнения пианистом сочинений польского композитора всегда ощущается: это рихтеровский Шопен»[5, с. 12].

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии Д. Б. Шафран утверждал, что «индивидуальность в искусстве, в частности, в сценических жанрах, <...> - абсолютно необходима. Особенно сегодня, в пору стандартов, массового производства унифицированной продукции, - увы, и в области художественного творчества тоже. А ведь потрясти, эмоционально «ранить» посетителя концертного зала может лишь тот, кто не

подпадает под привычные стереотипы, кто отмечен «лица необщим выраженьем...» [5, с. 46].

Профессор Л. Н. Власенко подчёркивал, что «обнаруживают своё человеческое нутро, занимаясь творчеством, не только когда пишут музыку, книги или рисуют картины. Обнаруживают себя - со всей очевидностью - и в нашем деле, в искусстве музыкальной интерпретации» [5, с. 41]. Л. Н. Власенко приводил примеры: «Современники замечательного музыканта К. Н. Игумнова, близко знавшие его, не раз вспоминали об исключительной скромности Константина Николаевича, доходившей чуть ли не до застенчивости; о его неприязни ко всему внешнему, помпезному, бросающемуся в глаза, - разве не был таким же и Игумнов-интерпретатор? Во многом антиподом Игумнову был Г. Г. Нейгауз - пылкий романтик, всегда неожиданный и капризный в своих душевных движениях, порывистый, увлекающийся; то философ, то вдохновлённый поэт. И опять же, Г. Г. Нейгауз в жизни и на сцене представлял собой что-то единое, общее, неразделимое. А мой учитель Яков Владимирович Флиер - до чего же ясно проглядывались его человеческие качества в том, как он играл!» [5, с. 41].

Л. Н. Власенко говорил: «Сейчас нет-нет, да и услышишь рассуждения: функции концертирующего музыканта ныне изменились. Надо передавать возможно точнее, строже и объективнее (и, конечно, безупречнее с профессионально-технической точки зрения) волю композитора - и это будет отвечать духу времени; иные пути сегодня неприемлемы. О своем исполнительском «Я», мол, лучше особенно не напоминать... Попутно цитируют, как правило, Стравинского, Равеля и некоторых других композиторов XX века, требовавших скрупулезно точного выполнения своих предписаний. Несомненно, намерения композитора, прежде всего, - это дело святое. И все же мне порой хочется возразить: но ведь музыка того же Стравинского или Равеля вошла в золотой фонд современности благодаря выдающимся интерпретаторам, трактовавшим произведения этих авторов далеко не однозначно - каждый на свой индивидуальный лад. А Тосканини и Э. Ансерме, В. Гизекинг и Арт Рубинштейн, Е. Мравинский и И. Маркевич, Р. Казадезюс и Э. Гилельс - о каком исполнительском педантизме, о какой художественной одномерности тут может быть разговор? Более того, возьму на себя смелость утверждать, что большинство произведений композиторов, коих представляют подчас непримиримыми противниками интерпретаций, как раз и требуют подлинно интерпретаторского подхода. Еще древние говорили: когда двое делают одно и то же, по-

лучается совсем не одно и то же; этим афоризмом можно было бы закрыть многие диспуты по проблемам музыкального исполнительства. Казалось бы, просто как дважды два; так нет же - мы сами постоянно что-то усложняем: теоретизируем, изобретаем разные концепции» [5, с. 41].

Л. Н. Власенко сравнивал концертные выступления двух исполнителей с противоположной друг другу установкой: «у одного она могла бы быть сформулирована так: моя задача на сцене - побеспокоиться о предельной точности и совершенстве внешнего выполнения; все, что мною задумывалось ранее, - воплотить с возможной тщательностью и профессиональным мастерством. Другой выходит на сцену не за этим. Ему надо исповедаться людям, излить душу, как говорили в добрые романтические времена. Из таких побуждений концертировали В. В. Софроницкий, отец и сын Нейгаузы, а еще раньше - К. Н. Игумнов, А. Корто, И. Падеревский... Что греха таить, случались у музыкантов такого плана и отдельные сценические «потери», и сбои: контроль за качеством выполнения у тех, для кого концертный зал - исповедальня, не так безупречен, разумеется, как у мастеров, чье искусство проходит через придирчиво строгое профессиональное око» [5, с. 42]. Л. Н. Власенко отмечает, что «духовное начало сильнее дает о себе знать обычно у артистов второй категории» [5, с. 43].

Итак, мы видим, что в искусстве интерпретации есть место личности музыканта-исполнителя, проявлению его индивидуальности. Более того, отсутствие личного отношения исполнителя к музыке, которую он исполняет, зачастую приводит к «серым» и безжизненным выступлениям; страдает художественная сторона музыкального произведения.

Индивидуальность в музыкальном исполнительстве - это естественное проявление личности в музыке. Личностные качества приобретаются индивидуумом в течение жизни - это его взгляд на себя, на окружающий его мир, также это мотивационная сфера, морально-этический и духовный уровень.

Рассмотрим подробнее, как влияет на художественное содержание музыки морально-этический уровень исполнителя, его мотивация к творчеству, его духовный рост.

Известный кинорежиссёр Е. Б. Вахтангов всё время повторял окружающим, что «невозможно быть большим актёром и одновременно «дрянным человеком» <...> Невозможно, ибо возвышенность духа, благородство мыслей и чувств «не играбельны» [5, с. 96].

Заслуженный деятель искусств РСФСР Р. С. Леденёв говорил: «искусство, и особенно, музыкальное искусство, по самой своей природе связано с морально-этическими ценностями. Иначе не стоило бы им и заниматься. Для меня это даже и не вопрос дискуссии.

Говорят, искусство призвано нести людям светлое, доброе, чистое. Безусловно - так. Отсюда следует: чтобы все это дарить другим - свет, чистоту, добро... - художник должен сам обладать соответствующими качествами; поделиться ведь можно только тем, что имеешь, это ясно...» [5, с. 134].

«И еще одно можно видеть у больших людей в искусстве. Их обостренную способность отзываться на душевную боль», - писал Г. М. Цыпин, - «Их особую предрасположенность, чуть ли не «одаренность», если можно так выразиться, - к состраданию. Особую чувствительность к эмоциональным состояниям такого рода; умение глубоко и сильно ощущать трагедийные коллизии - как внутри себя, так и вовне» [5, с. 111].

Есть ещё один момент - мотивация артиста, то, ради чего он выходит на сцену. Карл Маркс писал: «Писатель, конечно, должен зарабатывать, чтобы иметь возможность существовать и писать, но он ни в коем случае не должен существовать и писать для того, чтобы зарабатывать...» [5, с. 66].

Величайший джазовый трубач XX века Майлс Дэвис в своём дневнике писал: «Музыка - это не совсем про деньги» [1, с. 216]. Для Дэвиса его искусство стало его страстью, он жил в музыке, выражал себя через музыку. Творить, и творить по-настоящему, с полной отдачей, оставляя свой след в мире - это была его мечта, в которой он был счастлив.

О. Коган говорил так: «В моем отношении к искусству - в мотивах профессиональной деятельности, если говорить языком психологов, - мало что менялось на протяжении жизни. Всегда главным для меня была Музыка. <...> Все делалось ради нее [5, с. 88].

Е. Светланов по этому поводу так высказывался: «да, творческий труд утомляет, истощает, отбирает все силы без остатка. Но только он может сполна вернуть все то, что им же и взято» [5, с. 375].

Есть и приверженцы материальной стороны вопроса. Театральный критик М. Туровская высказалась однажды в «Литературной газете» так: «Для актера <...> заработок - в том числе сверхурочный - такой же стимул, как для всякого другого; по большей части даже не роскошь, а средство к существованию» [5, с. 86].

В данном высказывании отметим одну распространённую в наши дни мысль, что стимул «заработок средств существования» чем-то лучше работает нежели стимул «жить богато и роскошно». Это большое заблуждение. Смысл обоих стимулов - обогащение. Объем заработка в данном случае не имеет никакого значения. Они принципиально ничем не отличаются друг от друга. Это вопрос цели и средства её достижения, и Маркс в своём высказывании поставил его чётко: либо деньги ради искусства, либо искусство ради денег. «Житейская необходимость, «нужность» - это одно, а внутренняя, духовная ценность - другое», - писал Г. М. Цыпин, - «необходимость и ценность - не синонимы. И под таким углом зрения вполне можно ставить один вид мотивации «выше», а другой «ниже» [5, с. 87].

Мы не будем подробно анализировать эту тему. Мы только рассмотрим в качестве примера следующую жизненную иллюстрацию: один музыкант идёт на работу, что бы свести «концы с концами» или даже разбогатеть и в итоге - жить счастливо, а второй музыкант уже счастлив потому, что музыка – это его жизнь. Ну и скажите, пожалуйста, какой из этих двух музыкантов будет искренне открываться слушателю, пропускать музыку через себя, жить вместе с Вами каждой фразой, «рождаться и умирать», тот, который счастлив, или тот, который только собирается стать счастливым?

Отметим важность постоянного духовного роста музыканта-исполнителя. Музыкант «с большой буквы» обречен на постоянный творческий и духовный рост, источником которого является его собственная жизнь, мир, который его окружает, и жизнь других людей.

«Духовное развитие музыканта - это связь практически художественного выражения с его невидимыми и нерациональными причинами. Духовность как субъективный опыт - очень неопределенна. Это причина, направленная вверх. Нет основы как корневого и материального понятия, а есть путеводные нити, тянущиеся сверху. Человек, привыкший к основательности и наглядности каждого своего поступка, здесь словно теряется, ибо его призывают к тонкому реагированию, к действию, не имеющему известного правила. Есть некая невидимая вертикаль. И не только вертикаль культуры, а вертикаль как уходящий в невидимую высоту человеческий путь, и музыкант его касается со своей, музыкальной стороны. Он - участник всечеловеческого движения и одновременно - имеющий личное отношение к этому пути...», - писал В. Г. Ражников [3, с. 89].

«Музыкант - это не принадлежность к профессии, связанной с исполнением музыки, не другие внешние признаки, такие, как годы учения музыке, знание музыкальной литературы и истории. Ощущение себя музыкантом - это нахождение в себе того особого человека, который пытается «стать музыкой», - писал В. Г. Ражников [3, с. 94]. Концертное выступление становится «лакмусовой бумажкой» для исполнителя, ибо здесь он обязан подняться над обычным уровнем ремесленного искусства - стать истинным Художником, открывающим слушателям путь в Творчество, в определенной мере - быть сверхчеловеком, который обладает особыми способностями и возможностями, только и представляющими интерес на эстраде.

Известный пианист и великий педагог Г. Г. Нейгауз говорил: «Если техническое воспитание, воспитание пальцев, рук, всего двигательного аппарата в целом будет отставать от воспитания духовного, мы рискуем вырастить не исполнителя, а, в лучшем случае, - музыковеда, теоретика, «чистого» педагога (человека, умеющего правильно говорить, но не умеющего правильно показать).

Часто еще и сейчас некоторые педагоги и их ученики считают, что одной зубрежкой, «долбежкой», бесконечной двигательной тренировкой без всякой тренировки музыкальной, главное, без непрерывного духовного развития, движения вперед можно добиться хороших успехов, научиться «хорошо играть». Нет, товарищи, нельзя!

Современная техника стремится машину превратить в человека (по богатству и разнообразию возможных ее действий) - грешно и нелепо превращать человека в машину» [2, с. 109].

Вспомним великого Баха. «Ведь все его инвенции, маленькие прелюдии и фуги, тетрадка Магдалены, даже *Wohltemperiertes Klavier*, «*Kunst der Fuge*» преследовали в равной мере задачу обучения музыке и игре, как и высшую задачу изучения музыки, изучения самой природы музыки, творческого углубления в музыкальный космос, разработки неисчерпаемых «звуковых недр» нашей музыкальной вселенной.

Надо до конца понять, что метод Баха состоял в том, что он согласовывал технически (двигательно) полезное с музыкально прекрасным, что антагонизм между сухим упражнением и музыкальным произведением он сводил почти к нулю. Я не сомневаюсь ни минуты, что Бах давал своим ученикам все необходимые технические, точнее двигательнo-инструментальные, советы (как держать пальцы, какими пальцами играть, как держать руку, сколько силы давать, в каком темпе играть и т.д., и т.д.), советы, которые в большинстве случаев не дошли до нас; но, несомненно, тоже - он давал их, не низводя музыку и фортепьянную игру до уровня

простого ремесла. Догнать и перегнать Баха! - не достойная ли это задача для современной музыкальной педагогики?» [2, с. 110].

Абстрактное исполнение музыкального произведения, рассматривание только его технической стороны, бесконечное теоретизирование в музыке ведут к её безжизненности. Естественное проявление личности в музыке несёт в себе силу выразительности, вдохновение в музыкальном исполнении. Ведь, как мы выяснили, искусство подобно зеркалу, и если нет перед этим зеркалом личности, нет и отражения.

Личностями не рождаются, личностями становятся, участвуя во всечеловеческом движении, приобретая жизненный опыт, те качества, которыми должен обладать художник: свет, чистоту, добро. Проявление личности в музыкальном исполнительстве рождает тот самый музыкальный опыт, которому нельзя научить.

Художественная сторона музыки, насыщенность, содержательность напрямую зависит от насыщенности жизненного опыта исполнителя, его мотивации к творчеству, его умения впечатляться, от его огромного желания расти и познавать новое. Те качества личности, приобретенные музыкантом в процессе жизни, его жизненный опыт, духовный уровень являются источником индивидуальности в его творчестве, определяют мотивацию его деятельности.

Список литературы

1. Дэвис М. Автобиография. М.; Екатеринбург: «Ультра Культура», 2005.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 2-е. М.: «Госмузгиз», 1961.
3. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М.: «ЦАПМ», 1994.
4. Фролов И. Т. Философский словарь. 4-е изд. М.: «Политиздат», 1981.
5. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. М.: «Сов.композитор», 1988.

УДК [371.13:316.772.4]:378.146

А. А. Игнатенко

A. A. Ignatenko

ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», г. Екатеринбург

Russian state vocational pedagogical university, Ekaterinburg

kvar8@rambler.ru

ПОКАЗАТЕЛИ ОЦЕНИВАНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ КАК ЦЕЛОСТНЫЙ ДИАГНОСТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ

В статье рассматривается экспериментальная работа по определению основных математико-статистических характеристик разрабатываемого оценочно-го/диагностического инструмента. В качестве диагностического инструментария выступает совокупность показателей оценки коммуникативных компетенций, выявляю-