С. В. Астраханцева, И. В. Святкина

Проблемы обучения пластической выразительности будущих вокалистов

В статье исследуются проблемы обучения пластической выразительности будущих эстрадных певцов на занятиях по сценическому движению, предложены методы и технологии овладения средствами пластической выразительности. Особое внимание уделяется психологическим аспектам обучения пластической выразительности будущих вокалистов. Отмечена особая роль коммуникационного процесса, который устанавливается между вокалистом и зрителем в ходе исполнения песни. Рассмотрены этапы данного коммуникационного процесса, изучены особенности восприятия зрителем песенного материала, связанные с проблемами исполнительского мастерства артиста, а именно с незнанием пластических (невербальных) средств. Результаты, полученные в ходе эксперимента, показали эффективность использованных методических приемов, используемых в программе по сценическому движению. Это позволило изменить представление будущих вокалистов о собственных профессиональных возможностях, почувствовать эмоциональность исполнения. Благодаря овладению студентами средствами пластической выразительности отмечено повышение уровня эмоционально воздействия на зрителя, что помогло адекватно донести до него идею музыкально-песенного материала.

Ключевые слова: пластическая выразительность, вокалист, обучение сценическому движению, невербальные средства, эмоциональность

Svetlana V. Astrakhantseva, Irina V. Svyatkina

Problems of teaching plastic expressiveness to prospective vocalists

The article considers the problems related to teaching plastic expressiveness to prospective vocalists, methods and techniques of acquisition of the means of plastic expressiveness are proposed. Particular attention is paid to the psychological aspects of teaching plastic expressiveness to prospective vocalists. Specific role of the communication process that is established between a vocalist and audience during the singing performance, has been noted. Stages of such communication process have been considered, with the specifics of perception of a song composition by the audience, associated with the artiste's performance, namely, lack of plastic performance skills (non-verbal expressiveness), have been studied. The results received in the course of the experiment showed the effectiveness of the methodical reception techniques used, which need to be applied in the stage movement program. This contributed to changes in future vocalists' conceptions and concerns relating to their professional capabilities, thus allowing them to perceive the emotional component of their performance. As the students have mastered plastic expressiveness, a greater emotional impact of their performance on the audience has been noted, which helped to present the concept of musical and song composition to them adequately.

Key words: plastic vocabulary, stage movement teaching, plastic expressiveness, crooner, emotionalism, stage image, facial expression, gestures

DOI 10.30725/2619-0303-2020-1-122-127

В настоящее время в педагогической науке наблюдается интерес к проблеме обучения пластической выразительности будущих вокалистов. На страницах педагогической публицистики пластическая выразительность рассматривалась ранее в аспекте формирования пластической культуры исполнителя. В настоящем исследовании проблема обучения пластической выразительности рассматривается в естественной связи с личностными и физическими аспектами.

Еще скульпторы Античной Греции, ваяя человеческое тело, учитывали различные детали: его анатомические особенности и пропорции, его движения и ритм, равновесие и множественные вариации мимики и жестов. Для древних греков выразительность тела являлась и языком души. Тело и психика осознавались в Античном мире в

их нераздельности. Говоря о греческом пластическом искусстве, Гегель считал, что выразительность скульптур заключалась не столько в лице, сколько в движениях тела.

В фундаментальных трудах ученых-философов мы находим методологические предпосылки формирования пластической выразительности. Так, Рене Декарт установил, что мозг и психика связаны и утверждал, что «жизненные духи», представляются в его понимании особыми частицами материи, способной к рефлексии – отражению мозгом от органов чувств и проецированию их на мышцы, и предполагал, что «нервы – это трубки, по которым циркулируют жизненные духи» [1, с. 271], направляющие внешние воздействия непосредственно в мозг. Далее под действием команды из мозга импульсы поступают непосредственно в мышцы, формируя движение.

В XVIII в. получила развитие «механистическая» теория Ж. Ламетри, рассматривавшая человека как машину, которая подчиняется законам физики. Однако она не позволяет в полной мере изучить сущность пластической выразительности исполнителя, так как не рассматривает физическое движение во взаимосвязи с психикой [2, с. 227].

Напротив, теория А. Лоуэна о взаимодействии психики и тела человека позволяет подойти к изучению пластической выразительности певца с позиции «гуманистической психологии» и применить систему методов и техник, дает возможность высвободить тело вокалиста от различного рода психологических блоков [3, с. 6].

В современной науке тело человека понимается как «живой инструмент», который обладает гибкостью, вариативностью движений, способный выражать различные эмоциональные состояния вокалиста. В искусстве важную роль играет физически подготовленное тело, способное откликаться пластической выразительностью на задуманное... действие» [4, с. 162].

Общеизвестно, что пластическая выразительность способствует слиянию музыки, вокала и движения тела в единый художественный образ. Современный вокалист – это человек, который не только владеет музыкальными навыками, но и доносит до слушателя смысл песенного материала, чувства и эмоции. «В задачу эстрадного певца входит, пользуясь теми или иными красками пластической лексики, создавать единую образную систему в синтезе с вокальной выразительностью» [5, с. 132], воздействуя на восприятие, чувства, эмоции зрителя.

Многие известные артисты отечественной эстрады придавали большое значение цельному образу, создаваемому на сцене. Так Шаляпин считал, что «певец должен стоять так, как солдат перед битвой». Если вокалист обладает эмоциональной зрелостью, умеет достаточно ярко выражать свои эмоции, то мимика может заменить движения рук и ног. Яркими примерами пластичности мимики в истории отечественной эстрады остаются образы, созданные на сцене А. Вертинским, Ф. Шаляпиным, Л. Утесовым, К. Шульженко. На современной сцене мы наблюдаем, как К. Орбакайте, А. Лорак, Д. Билан и другие создают единый художественный образ средствами синтеза различных искусств, что способствует формированию чувств зрителя.

По мнению В. В. Клименко, «живое движение» – сложный психологический феномен, включающий в себя ощущения, восприятие, образ, идеи и пр. [6, с. 113].

Проведя наблюдение за будущими вокалистами на начальном этапе обучения сценическому движению, мы пришли к выводу, что проблемы с координацией испытывает подавляющее боль-

шинство – 62,3%, неразвита гибкость тела у 54,6%, не умеют «держатъ точку» 78,4%, испытывают затруднения с определением центра 44,8%, не владеют «линией» 49%, не обладают навыками невербального общения 37%. Кроме того, проведенный опрос показал, что начинающий вокалист не знает своих профессиональных возможностей и того, как бы ему хотелось выглядеть на сцене. Причину мы видим в неподготовленности тела, отсутствии пластической культуры и выразительности движений. В связи с этим задача педагога – изменить представление исполнителя о своих возможностях, научить его чувствовать движения, наполняя их эмоциональностью, начиная от небольших жестов рук до больших движений телом.

При планировании процесса обучения необходимо понимание, что личностные особенности в каждом виде профессиональной деятельности акцентируются на конкретном качестве или группе качеств, важных для продуктивности деятельности. В нашем случае они востребованы в процессе создания образа на сцене. Общеизвестно, что механизм создания образа включает в себя соби- рание отдельных черт людей и их концентрацию вокруг наиболее ярко выраженной особенности исполнителя, которой починаются все остальные. Человеческое тело – своеобразное отражение его внутренней сущности. Следовательно, главной задачей вокалиста при создании образа является поиск и аккумуляция тех телесных особенностей, жестов и мимики, которые наиболее точно отражают центральное качество.

В сценическом образе исполнителя аккумулируются и его вокальные данные, и умение перевоплощаться, проживать чужую историю, а также способность выходить из этого образа после выступления.

В процессе обучения работа над образом проводится в несколько этапов. На подготовительном происходит анализ сценической жизни песни:

- определение музыкального жанра (романс, баллада, военно-патриотическая, поп-музыка и пр.);
- изучение музыкального материала в видеоархивах, отбор необходимых образов и их атрибутов;
- обсуждение выбранного материала.

Будущему вокалисту важно ответить на вопросы: кто я есть в данном музыкальном материале (сколько мне лет, мужчина или женщина, какой внешности, темперамента)? Когда, где и с какими событиями связано действие? Какие переживания вы испытываете во время исполнения? Уместно ли использование танцевальных движений, или можно обойтись исключительно мимикой и жестами, идущими из глубины души?

На практическом этапе отрабатывается умение перевоплощаться. Наибольшую эффективность показывает тренинг, включающий в себя несколь-

ко упражнений. Сначала студенту дается куплет песни, и он «пропевает» его в своем воображении. Цель упражнения – ощутить себя «внутри» образа. Далее студенту предлагается сесть на стул, закрыть глаза и представить своего героя в простых бытовых условиях (походка, возраст, в какой среде он находится). Это позволяет постепенно слиться с персонажем и прожить с ним этот период, каждый раз добавляя что-то свое, близкое по характеру с образом.

На аналитическом этапе проводится детальный разбор костюма, его покроя, удобства, соответствия времени, эпохе, теме песенного материала, характеру персонажа, цветовой гамме. Главное – студент должен найти ответ на вопрос: способен ли данный костюм усилить эмоциональное воздействие от перевоплощения. Важны в обсуждении также ответы на вопросы, как вокалист, выходя на сцену, передаст зрителям содержание песни и нужные интонации, подчеркнутые своим эмоциональным накалом, какие средства выразительности пластики необходимо при этом использовать.

Особое место в тренинге занимает работа над эмоциональной составляющей исполнения. Преодолевать сценическое волнение студентам помогает контроль над своими переживаниями (упражнения на релаксацию). Им предлагается закрыть глаза и постараться «уйти» в свой «внутренний мир», затем сделать несколько движений на разогрев мышц: попрыгать, потереть руки и резко их сбросить вниз.

Далее для тренировки способности к произвольному включению эмоциональности в исполнительную фазу необходимо помнить, что не только эмоциональные состояния вокалиста отражаются в движении его тела, но и движения разного ритма могут вызвать соответствующие эмоции и «настраивать» на определенный мышечный тонус. Поэтому очень важна связь между ощущениями тела и эмоциями. Для ее формирования необходимо, чтобы разные эмоции проходили через сознание в специальных упражнениях. В мировой практике широко распространены упражнения такого типа.

Мы начинаем тренировку, создавая образы с акцентацией эмоциональных особенностей, так как эмоции с помощью нервных волокон направляются на мышечный скелет, состояние которого легче всего определить, изображая людей с доминированием агрессии, счастья, страха, радости или неудовольствия. Студенту важно научиться передавать фундаментальные эмоциональные состояния человека, поскольку они от природы имеют контрастную характеристику и их ритмы могут экстраполироваться на любой образ и способствовать пробуждению соответствующих эмоциональных состояний у зрителя.

Например, изображая агрессию и гнев, будущие вокалисты организуют ритмический рисунок тела, связанный с жесткими, резкими, интенсивными движениями его частей. В идею образа заложены разрушение, уничтожение, что-то идущее вразрез с нравственными ценностями и артиста, и зрителя.

Изображая картину К. Брюллова «Гибель Помпеи» с помощью пантомимы, студенты под выбранный ими музыкальный материал стремятся передать страх, связанный с первичной оценкой опасности, ведущей к желанию человека бежать, спрятаться, укрыться, свернуться в клубок.

Напротив, внутренние переживания радости и горя имеют идентичную двигательную и ритмическую экспрессию, которые напрямую зависят от их интенсивности. Например, чувство удовольствия студенты передают более плавными ритмами и линиями, чем бурные переживания радости и ликования.

Наблюдение показало, что в результате тренинга тело и руки, передавая эмоциональные ритмы, более легко и свободно включаются в замысел исполнителя и помогают ему.

Тренировка зрительно-двигательной, образно-двигательной и эмоционально-двигательной координации движений – особый этап обучения вокалиста. На этом этапе для формирования необходимого навыка все упражнения носят характер короткой разминки, направленной на внесение в сознание студента цели и задачи предстоящего исполнения. Урок по пластике должен начинаться с разогрева (экзерсиса), на котором прорабатываются основные группы мышц, осуществляется постановка корпуса, изучаются основные положения и позиции рук, ног и головы. Будущими вокалистами осваиваются такие основные понятия классического танца, как *plie* (плавное снижение), «натянутое колено» (упражнение *bateman tendu*), «крепкая стопа» (упражнение *releve*). После разогрева мышц на второй части урока происходит изучение основ современной хореографии с учетом индивидуальных возможностей студентов. Освоение движений стиля Hip-Hop, комбинации которого имеют резко амплитудные движения, позволяют исполнителю более раскрепощенно чувствовать себя на сцене. Одно из важнейших направлений обучения современной хореографии – джаз-танец и его основной термин – «изоляция», вырабатывает умение изолированно проработать мышцы различных частей тела, не включая другие части. Например, движение бедрами «восьмерка» выполняется без включения плеч и диафрагмы, т. е. изолированно. Этот простой элемент – часть танцевальной комбинации, направленная на развитие гибкости, пластики и координации. Далее к движению бедер добавляются направленные движения рук, затем

к этому комплексу движений – приставные шаги и работа диафрагмы, а руки работают в положении «сторона и наверх» либо с резким выбросом по диагонали. Вокалист, не владеющий приемом «изоляция движения», будет работать всеми частями тела, упустив ритм, теряя цельный образ. Другое упражнение на гибкость и координацию – «волна» корпусом. Во время выполнения упражнения изгибаются группы наклонов корпуса, связанные с очередным перемещением центра тела в боковую или фронтальную плоскость.

С развитием координации в пространстве связан Cross – раздел урока, построенный на движении в зале или на сцене и связанный с отработкой линии и рисунка. Основой этой части урока являются базовые шаги. Например, вспомогательный, состоящий из чередования переступаний с одной ноги на другую с окончанием на плие (*pas de bourree*). Изучая его, студенты осваивают движения *swing* – раскачивание любой частью тела (торс, голова, ноги, руки) в ритме джаза, так как они являются основными элементами сценического движения певца.

Следующее упражнение обучает способности передавать эмоциональные характеристики линии, (например, линии рук). Предварительно необходимо, чтобы сами студенты продумали, чем могут определяться характеристики линий и какие эмоциональные ассоциации они вызывают. Затем студенты получают задание изобразить пластически различные по характеру линии: «радость», «твердость», «доброта», «равнодушие», «кокетливость», «неуверенность», «наглость», «нежность».

На заключительном этапе обучения, когда студенты осваивают навыки пластического движения, ведется развитие навыков общения со зрителями. Установление контакта с публикой очень важно, так как это способствует реализации замысла музыкального произведения, передачи зрителю своих мыслей, чувств и новой информации. Поэтому необходимо познакомить студентов с основами коммуникационного процесса, в котором обязательным является установка эффективной связи вокалиста и зрителя.

Такая коммуникация представляет собой процесс, связанный с общением между личностью (исполнителем) и группой (зрителями), когда необходимая информация (песня, ее идея, задумка) передается с помощью вербальных символов (речь, слова) и невербальных (интонация и модуляция голоса, темп и ритм, улыбка, мимика, жесты, позы, взгляд, движения отдельных частей тела и самого тела в целом и пр.), которые при грамотном использовании способны усиливать или изменять смысл текста песни.

Графически данный коммуникационный процесс изображен на схеме.

Схема коммуникационного процесса

Исполнитель на подготовительном этапе формирует образ, своеобразную комплексную модель (музыкально-песенный материал, идея песни, сценический образ, костюм и пр.), который необходимо в процессе исполнения донести до зрителя (1-й этап), затем происходит пластическое кодирование образа (идеи) (2-й этап), который впоследствии будет передан с помощью определенных символов (звук, цвет, голос, интонация, поза, жесты, мимика, движения и пр.) (3-й этап) через преодоление коммуникативных шумов (4-й этап), включающих в себя непонятный язык (речь), неясные жесты, неграмотно настроенный звук и свет и др., мешающие адекватному восприятию задуманной идеи (5-й этап) и декодированию (6-й этап), своеобразной расшифровки поступившей вербальной и невербальной информации, ее интеллектуальной и эмоциональной обработке и превращению в образ. Сформированное у зрителя впечатление порождает модель, однако, нередко отличную от начальной задуманной идеи.

На завершающем этапе коммуникационного процесса исполнитель и зритель как бы меняются местами: зритель (получатель информации) становится ее отправителем. Он посылает артисту информацию, напрямую связанную с эмоциональным переживанием и оценкой того образа, который получил зритель. Следовательно, коммуникационный процесс становится цикличным, а «послание» из

зала позволяет артисту понять, дошла ли исходящая идея до адресата и в каком виде.

Причины несоответствия между идеей песни и ее восприятием зрителем в ходе (или после) исполнения артистом можно сформулировать следующим образом: способность зрителя по-разному интерпретировать полученную со сцены информацию в зависимости от возраста, жизненного опыта, образованности; разница в коммуникативной компетентности отправителя информации и адресата; разница в понимании трактовки одного и того же символа (например, жеста, мимики, движения, позы) вокалистом и зрителем.

Для преодоления проблем восприятия материала, подаваемого со сцены, необходимо не только понимание семантики (значения) того или иного выразительного пластического средства, но и их тщательный отбор, т. е. отказ от тех движений, жестов и мимики, которые бы имели двойственный смысл.

Особенность коммуникации между вокалистом и зрителем состоит в том, что вербальная информация подается вместе с невербальной. Это усиливает эмоциональное восприятие материала. Наш эксперимент показал разницу эффекта восприятия песни, когда в одной группе ее исполнили статично у стойки с микрофоном, а в другой – в сопровождении пластических средств. В первой группе 52% студентов не могли сразу определить основную идею песни, 34% неверно назвали лирического героя, 25% ошиблись в построении сюжетной линии; 86% указали на низкую эмоциональную окраску песни. Вторая группа, где тот же материал исполнялся в costume, артист умело использовал пространство сцены, в арсенале невербальных средств вокалиста сочетались жесты, мимика и движения, которые приблизительно одинаково воспринимались аудиторией, продемонстрировала иные результаты: определили идею песни 76%, верно назвали лирического героя 82%, ошиблись в построении сюжетной линии 8%, 91% указали, что песня воздействует на ее эмоциональное восприятие. Данные результаты второй группы обусловлены тем, что невербальные средства коммуникации имеют бессознательную основу и отражают действительные эмоции участников коммуникационного процесса, являясь индикатором проявляемых чувств.

Процесс обучения, по существу, заканчивается исполнительным этапом: перед студентами ставится узкая задача передачи информации зрителю средствами пластической выразительности, по сути, – «исполнение» песни без слов. На данном этапе ведущим объектом развития пластической выразительности вокалиста является регуляторный процесс, направленный на взаимодействие и установление взаимосвязи между идеальным

представлением (замыслом) и его материальным воплощением в действии (сценический образ, лирический герой и пр.) и организации деятельности по законам и принципам вокального творчества. Объектами такой регуляции являются: движения рук и тела, управление собственным эмоциональным состоянием и эмоциями зрителей, управление мыслительными операциями и самим процессом исполнения. При этом важная роль отводится жестике, мимике, взгляду, установлению зрительного контакта. Важно, чтобы зритель стал участником номера, и поэтому вокалисту необходимо уметь управлять им.

Таким образом, в результате проведенного исследования мы пришли к некоторым выводам.

1. Занятия по сценическому движению способствуют развитию пластической выразительности будущего вокалиста.

2. Пластическая выразительность представляет собой гармоничную соразмерность песенно-музыкального материала с его воплощением на сцене средствами физического (двигательного) и эмоционального воздействия на зрителя.

3. Воздействие на зрителя в ходе исполнения на сцене представляет собой организованный коммуникационный процесс, состоящий из последовательно реализуемых этапов.

4. Важную роль играет докоммуникативная фаза, на которой исполнитель осуществляет отбор пластических выразительных средств в соответствии с идеей и задачей песенного материала.

5. Пластические выразительные средства вокалиста включают в себя невербальные средства общения, непосредственно связанные с идеей и задачей транслируемой песни.

6. Проблемы пластической выразительности будущего вокалиста связаны с координацией движений, отсутствием гибкости тела, затруднениями с определением центра, неумением «держать точку», невладением «линией», отсутствием в полном объеме знаний о средствах невербального общения и владения необходимыми навыками, незнанием своих профессиональных возможностей. Как следствие – неподготовленность тела студента к исполнительской деятельности, отсутствие пластической культуры и выразительности движений.

7. Используемые методические приемы в ходе реализации программы по сценическому движению позволили изменить представление будущих вокалистов об их профессиональных возможностях, студенты научились чувствовать движения, наполняя их эмоциональностью, начиная от небольших жестов рук – до больших движений телом, овладели средствами пластической выразительности, что повысило уровень эмоционально воздействия на зрителя и помогло адекватно донести до него идею музыкально-песенного материала.

Список литературы

1. Декарт Р. Избранные произведения. Москва: Гос. изд-во полит. лит., 1950. 712 с.
2. Ламетри Ж. О. Человек-растение // Ламетри Ж. О. Сочинения. Москва: Мысль, 1983. С. 227–240.
3. Лоуэн А. Психология тела: биоэнергетический анализ тела / пер. с англ. С. Коледа. Москва: Ин-т общегуманитар. исслед., 2002. 208 с.
4. Конович А. А., Ягодка А. Н. Зрительно-пластическая выразительность в формировании актерского мастерства // Вестник СПбГИК. 2018. № 2 (35). С. 161–166.
5. Козлов Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 22, № 53. С. 132–137.
6. Клименко В. В. Психомоторные способности юного спортсмена. Киев: Здоровье, 1987. 167 с.

References

1. Descartes R. Selected works. Moscow: State Publ. house for polit. lit., 1950. 712 (in Russ.).
2. La Mettrie, J. O. Plant Man. *La Mettrie J. O. Compositions*. Moscow: Mysl', 1983. 227–240 (in Russ.).
3. Lowen A. , Koleda S. (transl.) Body Psychology: bioenergetic analysis of a body. Moscow: Inst. for gen. humanitarian researches, 2002. 208 (in Russ.).
4. Konovich A. A., Yagodka A. N. Visual and plastic expressiveness in the process of formation of acting technique. *Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture*. 2018. 2 (35), 161–166 (in Russ.).
5. Kozlov N. I. Plastic culture of a pop vocalist. *Bulletin of Herzen State Pedagogical University of Russia*. 2007. 22 (53), 132–137 (in Russ.).
6. Klimenko V. V. Psychomotor abilities of a young athlete. Kiev: Zdorov'ye, 1987. 167 (in Russ.).