

Ерошенко Е. В.

канд. искусствоведения, доцент,  
Харьковская государственная  
академия культуры

## К ВОПРОСУ ОБ ОБРАЗНОСТИ МЫШЛЕНИЯ ПЕВЦА

**Аннотация.** Рассматривается связь образности мышления и воображения певца с вокально-исполнительским и вокально-педагогическим творчеством, анализируются особенности вокальной терминологии и ее роль в процессе овладения искусством пения.

**Ключевые слова:** воображение, образность мышления, вокальная терминология, вокальное искусство.

**Анотація.** Єрошенко О. В. До питання про образність мислення та уяви співака з вокально-виконавською та вокально-педагогічною творчістю, аналізуються особливості вокальної термінології та її роль у процесі оволодіння мистецтвом співу.

**Ключові слова:** уява, образність мислення, вокальна термінологія, вокальне мистецтво.

**Annotation.** Yeroshenko O. On the issue of the singer's mentality's figurativeness. The article deals with the connection of the singer's mentality's figurativeness and imagination with the vocal-performing and the vocal-pedagogical creativity, the vocal terminology's characteristics and its role in the process of the acquirement of the art of singing are analyzed.

**Keywords:** imagination, mentality's figurativeness, vocal terminology, vocal art.

**Постановка проблемы, анализ последних исследований.** В современном отечественном музыкознании в последние десятилетия все более усиливается интерес к проблемам, рассмотрение и решение которых лежит в плоскостях, пересекающихся с различными сферами научного познания мира, такими как психология, физиология, лингвистика, физика, синергетика, философия и др. Комплексный подход в исследовании музыковедческих проблем позволяет находить новые нетрадиционные решения поставленных задач, открывать неизвестные грани, казалось бы, знакомых вопросов. Одни из наиболее ярких, на наш взгляд, диссертационных работ, созданных за прошедшие два десятилетия в Украине и России, основываются на глубокой научной интеграции. Среди них – докторские диссертации в Украине: Деменко Б. В. (1996), Шаповаловой Л. В. (2008), Савицкой Н. В. (2010) и др.; в России: Степановой И. В. (1999), Минаева Е. А. (2000), Коляденко Н. П. (2006) и др.; кандидатские диссертации в Украине: Драганчук В. Н. (2003), Таганова О. Н. (2006) и др.; в России: Корнелюк Т. А. (2007), Сальниковой М. В. (2008), Рыбковой И. В. (2011) и др.

В сфере подобной научной интеграции находятся вопросы, рассматривающие особенности мышления музыканта-исполнителя – вокалиста, их связь с его исполнительской деятельностью, так как, с одной стороны, относятся к области музыкальной психологии, с другой – тесно связаны с общей психологией, психофизиологией, вокальным искусством и вокальной педагогикой.

Как известно, музыкальная психология как автономная наука сформировалась в середине 19 столетия (труды Г. Гельмгольца), последующее ее развитие связано с деятельностью выдающихся ученых (К. Штумпф, К. Сишор, Э. Курт, Б. Теплов и др.), исследовавших проблемы музыкального слуха, музыкального восприятия, музыкальных способностей. В дальнейшем вопросы музыкальной психологии в различных ее направлениях получили глубокую разработку в работах известных психологов (А. Веллек, Дж. Слобода, Т. Натансон, А. Костюк, Г. Иванченко, Л. Бочкарев и др.) и музыковедов (М. Арановский, Е. Назайкинский, В. Медушевский, Г. Цыпин, Д. Кирнарская, М. Старчеус, В. Петрушин и др.).

В последние десятилетия создаются музыковедческие исследования, связанные с проблемным полем психологии композиторского творчества (Цахер И. О. (1994), Побережная Г. И. (1999), Драч И. С. (2005) и др.) и психологии музыкального исполнительства (Белоус В. П. (2005), Сирятская Т. А. (2008) и др.).

Следует отметить, что интересные научные решения психологических вопросов пения в советском музыкознании появляются еще в середине 1970-х – 1980-х гг. в работах представителей грузинской научной школы: И. Е. Герсамя (рассматривала проблемы психологии творчества певца в свете теории установок акад. Д. Н. Узнадзе (1976); (1988)) и С. С. Киквадзе (1987). Впоследствии некоторые вопросы психологии вокального исполнительства рассматривались в отдельных российских (Юшманов В. И. (2004), Силантьева И. И. (2007), Богатырев В. Ю. (2011)) и украинских (Гребенюк Н. Е. (2000), Ерошенко Е. В. (2008), Сгибнева С. С. (2009)) исследованиях. Вместе с тем,

Надійшла до редакції 27.11.2012

остається достатньо широке проблемне поле для дослідників, інтересуючихся специфічними рисами психологічних механізмів вокально-виконавської діяльності, що визначило **актуальність** і напрямок даної роботи. З вищевизначеного випливає **ціль** статті – розгляд питання про зв'язок образності мислення і уявлення співака з вокально-виконавським і вокально-педагогічним творчістю. *Об'єктом* дослідження є сфера музичної психології, *предметом* – образність мислення і уявлення вокаліста в області психології музичної діяльності.

Стаття виконана в відповідності з планом НІР Харківської державної академії культури.

**Результати дослідження.** В науці мислення визначається як «вища ступінь людського пізнання, процес відображення в мозку оточуючого реального світу, заснований на двох принципово різних психофізіологічних механізмах: формування і неперервного поповнення запасу понять, представлень і висновку нових суджень і умозаключень» [16, с. 298]. До основних видів мислення людини відносяться: наочно-дійсний, наочно-образний і словесно-логічний (в їх послідовних стадіях онтогенетичного розвитку). Мислительна діяльність людини нерозривно пов'язана зі словом, т.є. другою сигнальною системою. Виходячи з співвідношення двох сигнальних систем, академіком І. П. Павловим була введена класифікація спеціально людських типів вищої нервової діяльності: художній, мислительний, середній. При відносній перевазі першої сигнальної системи формується художній тип особистості, другої сигнальної системи – мислительний. Далішні дослідження властивостей нервової системи Б. Тепловим і В. Небылицыным показали багатоманітність індивідуально-психологічних відмінностей людини.

Ці наукові відкриття мають безпосереднє відношення до художнього творчості, підводячи аргументовані основи до необхідності присутності певних рис в художній особистості, наприклад, таких як образність мислення, уявлення, емоційність. Авторитетний дослідник в області психофізіології і нейрокібернетики, доктор біологічних наук, професор О. Г. Чораян відзначає: «Лежаче в основі творчості знакове або образне мислення здійснюється шляхом асоціацій, інтуїтивних передвосхищень, через «розрив» в інформації (П. В. Симонов)» [16, с. 305-306].

Розвинуто уявлення, легкість, швидкість асоціювання як необхідні індивідуальні якості художньо талановитої особистості відзначали самі представники різних видів мистецтва. Відомо велике уваження, приділяється розвитку образного мислення, уявлення в театральній мистецтві. Його великий реформатор К. Станіславський в «Роботі актора над собою» писав: «Що може нагріти, взволнувати нас всередині, як не оволодівши нами думки уявлення! Щоб відповісти на всі вимоги, пред'являються до нього, необхідно, щоб воно було гнучким, активно, відгукливо і достатньо розвинуто» [13, с. 143]. Роздумуючи про літературне творчість, російський письменник К. Паустовський в своєму прекрасному

виробленні «Золота роза» відзначає: «Багатство асоціацій говорить про багатстві внутрішнього світу письменника. При наявності цього багатства будь-яка думка і тема негайно обростають живими рисами» [11, с. 113].

Велика роль образності мислення, асоціацій і в світі музично-виконавської діяльності, хоча відомості про це зустрічаються в різних літературних джерелах (мемуарах, критических, публіцистических матеріалах і пр.). Наприклад, в книзі А. Кана про видатного музичного діяча ХХ століття, віолончелиста і композитора Пабло Казальса читаємо: «Казальсу як художнику було властиво обмежене, цілісне сприйняття світу. Акт творческий, акт художній був для нього процесом природним. Образне втілення почуття було властиво йому з малих років і легко йому давалося» [2, с. 9]. Там же наводяться деякі висказування Казальса на заняттях майстерності, які він давав в різних країнах. Одні з них, стосуються виконання творіння Баха, показують, наскільки уявлення художника-музиканта може підказати і допомогти знайти потрібні образні еквіваленти виконаної музики, які допоможуть створити необхідне настрій, емоційний стан у виконавця і викликати відповідне художнє сприйняття у слухача. Казальс учив: «В смислі характеру – це величезний сонячний свято, біють куранти, літають пташки, грандіозне, величезне зрелище. Крім звуків ехо, все – на форте. Колокола! Величезне лікування! Це про що треба думати, коли граєш це творіння» [там же, с. 217].

Одні з найбільш видатних дирижерів ХХ століття К. Кондрашин (з оркестрами під його керівництвом виступали Д. Ойстрах, С. Рихтер, М. Ростропович, Е. Гільєль, В. Клайберн і інші видатні музиканти) в своїй книзі «Про дирижерському мистецтві» залишив дуже цікаве, в плані розглянутого в статті питання, зауваження про творчість американського піаніста Вану Клайберна: «Клайберну завжди є що сказати. Це обумовлено його образним мисленням, глибокою продуманністю його трактування і впевненістю в правильності його. Саме тому він не виконує на публіку будь-яке творіння, навіть з числа улюблених йому – він чекає, поки творіння обогатиться в його серці такою кількістю «підтекстів» і асоціацій, які при виконанні зможуть передатися слухачеві і змусити його включитися в світ образів, створених уявленням артиста» [3, с. 138].

Таким чином, музикант-виконавець, створюючи в своєму уявленні яскраві образи, знаходить найбільш цікаві асоціації, розкриває різні грані виконаної їм музики, проникає в приховані емоційно-сміслові глибини творіння і в результаті може «заразити» (К. Станіславський) своєю художньо-образним баченням слухача.

Слід відзначити, що в північній, де виконавець і музичний інструмент представляють собою нерозривне єдинство, психофізіологічне стан співака грає вирішальну роль в досягненні художньо-творческого результату. Асоціації, маючи властивість хвилювати, викликати різні емоції у вокаліста, тим самим можуть покращити акустичні і психофізіологічні механізми во-

кальной техники. И здесь большое значение имеет стимулирующая функция положительных эмоций, которые, возникая во время пения у исполнителя, влияют как на реципиента, так и на самого исполнителя, увеличивая энергию организма, повышая его жизненный тонус. Например, выдающийся певец первой половины XX века Дж. Лаури-Вольпи утверждал, что секрет неуязвимости его певческого голоса «кроется в “радости” – в радости пения» [5, с. 259]. Знаменитый пианист-концертмейстер Дж. Мур в своих мемуарах, говоря о замечательной оперной и камерной немецкой певице Э. Шуман, отмечает: «Залу мгновенно передавалась та радость, которую Элизабет испытывала от пения» [9, с. 46]. Известный музыкальный критик Е. Старк (Зигфрид), рассуждая о творчестве великого русского тенора Л. Собинова, писал: «Рождаясь из музыки, образ, проходя через атмосферу поэтического звучания собиновского голоса, ... нес с собою зрителям такое очарование и такую радость, которые становились в один ряд с лучшими мгновениями, пережитыми в жизни» [14, с. 266].

В вокальном искусстве роль развитого наглядно-образного мышления, ассоциативного начала, связанного с эмоциональной сферой человека, чрезвычайно важна и в исполнительском аспекте, и в педагогическом. Одним из основополагающих свойств личности, определяющих способность человека к художественному творчеству, является воображение. Высокий уровень артистизма, художественное мышление вбирает в себя развитое воображение. Этим свойством обладали выдающиеся певцы-актеры, наделенные наивысшей музыкальностью и артистизмом. Великий Ф. Шаляпин подчеркивал: «Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия – ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура. Воображение дает роли самую жизнь и содержание» [17, с. 286]. Дж. Мур, выступавший в ансамбле со многими легендарными вокалистами XX века, среди которых К. Ферриер, Э. Шварцкопф, В. де лос Анхелес, Д. Фишер-Дискау, писал о феноменальном баритоне Д. Фишере-Дискау: «... его эрудиция и фантазия безграничны» [9, с. 75].

Подтверждение тому, в какой мере яркое образное мышление необходимо для вокально-исполнительского творчества, находим в высказываниях одной из крупнейших меццо-сопрано XX ст. Е. Образцовой. Выдающаяся певица, говоря о подготовке концертной программы, акцентирует внимание на том, что «должна проникнуться настроением авторов и очень много нафантазировать сама, хотя в окончательный вариант войдет, может быть, одна сотая моих фантазий» [18, с. 37]. Показательным примером работы чрезвычайно развитого образного мышления Образцовой является описанный ею случай, связанный с работой по нахождению точного понимания меры посылы дыхания для озвучивания головного резонатора. «Однажды, – рассказывает певица, – я мыла посуду, поставила тарелку в раковину под кран и пустила сильную струю воды. Тарелка все время оставалась пустой. И я подумала: такая же история с резонаторами! Если послать туда дыхание с силой, они останутся пустыми. А если дозировать посыл дыхания, резонаторы заполняются воздухом постепенно и голос окрашивается своей природной тембральной красотой» [там же, с. 241].

Уже впоследствии, в преподавательской деятельности, Елена Васильевна часто приводит этот пример с блюдцем под краном своим ученицам-вокалисткам, объясняя работу верхнего резонатора [там же, с. 251].

Художественные образы, ассоциации применялись и применяются многими талантливыми педагогами разных национальных вокальных школ. Так, выдающийся итальянский певец второй половины XIX века и знаменитый вокальный педагог К. Эверарди во время занятий требовал от учеников обязательного задействовать воображение и фантазию. «Плач на “А”, смейся на “Е”, люби на “О”, бойся на “У”, – и мы с рыданием арпеджировали на букву “А”, тряслись от страха на букве “У” и т. д. Потом буквы менялись: на “У” мы любили, на “А” хохотали и т. п. На первых порах это казалось смешным; потом мы привыкали и, наконец, постигали», – описывал вокальные уроки маэстро один из его учеников, известный оперный режиссер и певец В. Лосский [7, с. 117]. В семидесятые годы XX ст. о роли образных ассоциаций в воспитании певческих голосов, в частности, в достижении «собранности» и полетности певческого звука, писала советский вокальный педагог, доцент института им. Гнесиных П. Тронина. «Пой так, как будто выпустила птицу, и она вольно летит. Не держи ее около себя, чтобы она трепетала, схваченная твоей рукой. Дай ей свободно лететь», – говорила ученице педагог, и эта ассоциация, как отмечает П. Тронина, помогала придать звуку полетность [15, с. 13].

Проявление значимости богатства ассоциаций и образности музыкально-художественного мышления певца для успешного вокального исполнения обнаруживается, в частности, в особенностях вокальной терминологии. Необычность некоторых терминов, часто употребляемых вокалистами и вокальными педагогами, вызывали различные мнения среди музыковедов и исследователей, изучающих различные проблемы певческого звукоизвлечения, вокального слуха, вокальной педагогики и пр. Некоторые из них выявляют весьма категоричное негативное отношение к чрезвычайно образному содержанию многих вокально-исполнительских терминов. Среди них: певец и вокальный педагог С. Юдин («Формирование голоса певца», 1962), хормейстер О. Павлицева («Методика постановки голоса», 1964), вокальный педагог Д. Люш («Развитие и сохранение певческого голоса», 1988). Половинчатую позицию в этом вопросе занимает вокальный педагог-исследователь, автор фонопедического метода развития голоса В. Емельянов («Развитие голоса», 2003). Признавая правомочность использования особой образно-эмоциональной вокальной терминологии на исполнительском уровне в вокальной педагогике, он указывает на «принципиально другие критерии отбора приемов воздействия на голосовой аппарат и приемов взаимодействия учителя и ученика» на координационно-тренировочном этапе, определяя девять таких критериев, совпадающих с признаками алгоритма [1, с. 75-76].

Вокалистам знакомы многие из приведенных ниже терминов и высказываний, столь часто употребляемых и певцами, и вокальными педагогами: «высокая позиция», «близкий звук», «маска», «опора звука», «атака звука», «полетность голоса», «звук должен

быть в носу, но носа не должно быть в звуке», «чем выше звук, тем ниже опора», «петь на вдохе», «вдох, как будто нюхаешь цветок», «надень шапочку на звук», «атакуй звук сверху», или «петь на горле», «снятый с дыхания звук», «пестрые гласные» и пр.

Известны образные, метафорические высказывания выдающихся певцов и вокальных педагогов о фонационном процессе, которые стали успешно применяться многими вокалистами в исполнительской и педагогической практике. Например: «школа пения – это школа дыхания» (Ф. Ламперти) [10, с. 128], «ставь грудь на голова» и «ставь голова на грудь» (К. Эверарди) [там же, с. 294], «взяты вдоха в свои объятья» (проф. Таллиннской консерватории А. Ардер) [19, с. 78], «потяни звук на себя уздечкой» (Е. Образцова) [18, с. 244] и пр. Насколько образными могут быть практические советы знаменитых вокалистов в отношении овладения вокальной техникой, прослеживается в некоторых их высказываниях. Например, Полина Виардо: «Глотка – это наша кухня, и никто не должен ни видеть, ни слышать того, что там делается» [12, с. 205], Фелия Литвин: «Пойте в “крышку”, а не в “коробку”. “Крышкой” я называю верхнюю челюсть, а “коробкой” нижнюю» [6, с. 126]; Владимир Атлантов (об ощущениях «пения в маску»): «Я говорю певцу: “Ты упрись в кость, найди это гудение в себе, эту вибрацию”» [4, с. 299] и пр.

Следует отметить, что в последней трети XX века были проведены научные исследования, позволившие выяснить физическую природу многих вокальных терминов и понятий, установить связь между биофизическими процессами организма певца и его субъективными ощущениями во время пения. Так, известным ученым, доктором биологических наук В. Морозовым и научными работниками его школы было экспериментально установлено, что «термины *маска*, *высокая позиция* связаны с вибрацией верхних резонаторов, термин *полетности (носкости) голоса* – с уровнем ВПФ и коэффициентом звонкости голоса, термины *пестрые гласные*, *ровность голоса* – с отличиями в спектральном составе и силе звука и т.п.» [8, с. 188].

Таким образом, использование вокальной терминологии как психологического средства воздействия на оптимальную работу «певческого инструмента» и на овладение искусством вокального исполнения является научно обоснованным. И нет никаких оснований отказываться от широко употребляемых в вокальном искусстве эмоционально-образных понятий. К тому же, эти термины дают достойные результаты в обучении пению, и уже этим, если предположить, что ученые еще не открыли бы их объективной физической природы, вокальная терминология могла бы полностью оправдать свое существование.

Итак, материал, представленный в статье, позволяет сделать следующие **выводы**. Огромное значение для вокального исполнительства имеют яркое образное мышление и развитое воображение певца, которые, помогая «преодолевать в работе все механическое, все протокольное» (Ф. Шалапин) [17, с. 289], сумеют вызвать в его сознании действенный ассоциативно-образный ряд и необходимое психоэмоциональное состояние, влекущие за собой верную настройку всего «певческого инструмента» и позво-

ляющие достичь соответствующего сопереживания и восприятия у слушательской аудитории.

Метафора, ассоциация образа способствует развитию слухового воображения. Метафорические, эмоционально-образные словесные средства изображения и объяснения певческого процесса занимали и занимают твердое положение и в вокальном искусстве, и в вокальной педагогике. Вокальная терминология, воспринятая на эмоционально-образном уровне вокалистом, имеющим художественный тип мышления, может стать «ключом», решающим приемом для нахождения исполнителем певческой установки, дальнейшего закрепления певческих навыков и достижения им оптимальной фонации.

**Перспективы дальнейших научных исследований** в русле избранной проблематики связаны с углубленным изучением разнообразных психологических вопросов творчества певца и выявлением особенностей вокально-педагогического творчества в современных реалиях музыкального пространства.

#### Литература:

1. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. Емельянов. — 3-е изд. — СПб. : Лань, 2003. — 192 с. : ил.
2. Кан А. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные им Альберту Кану / А. Кан. — М. : Прогресс, 1977. — 232 с.
3. Кондрашин К. О дирижерском искусстве / К. Кондрашин. — Л. : Сов. композитор, 1970. — 151 с.
4. Коткина И. Атлантов в Большом театре. Судьба певца и движение оперного стиля / И. Коткина. — М. : Аграф, 2002. — 332 с.
5. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / Дж. Лаури-Вольпи ; [пер. с итал. Ю. Н. Ильина]. — Л. : Музыка, 1972. — 304 с.
6. Литвин Ф. Моя жизнь и моё искусство / Ф. Литвин; [сокр. пер. с фр. С. Бушуевой ; вступ. ст. и ред. пер. А. Гозенпуда]. — Л. : Музыка, 1967. — 164 с.
7. Лосский В. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском : [сборник] / В. Лосский ; [сост. М. К. Воинова-Лосская]. — М. : Музгиз, 1959. — 368 с.
8. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи / В. Морозов. — М. ; Л. : Наука, 1977. — 231 с.
9. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Дж. Мур. ; [пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Паринной ; предисл. В. Н. Чачавы]. — М. : Радуга, 1987. — 432 с.
10. Назаренко И. Искусство пения : хрестоматия / И. Назаренко. — 3-е изд., дополн. — М. : Музыка, 1968. — 623 с.
11. Паустовский К. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. Золотая роза. Повесть. Рассказы / К. Паустовский. — М. : Худ. литература, 1977. — 1977. — 429 с.
12. Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа : монография / А. Розанов. — 3-е изд., исправл. и дополн. — Л. : Музыка, 1982. — 240 с. : ил.
13. Станиславский К. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. Станиславский ; [вступ. ст. А. М. Смелянского]. — М. : Искусство, 1989. — 511 с.
14. Старк Э. (Зигфрид) Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910 / Э. Старк. — М. ; Л. : Искусство, 1940. — 272 с. : ил.
15. Тронина П. Из опыта педагога-вокалиста : практические советы начинающим педагогам / П. Тронина. — М. : Музыка, 1976. — 112 с.
16. Физиология человека. В 2 т. Т. 2 / под ред. В. Покровского, Г. Коротько. — М. : Медицина, 1997 — 368 с.
17. Шалапин Ф. Страницы из моей жизни : повести / Ф. Шалапин. — М. : Кн. палата, 1990. — 464 с.
18. Шейко Р. Елена Образцова : Записки в пути. Диалоги / Р. Шейко. — М. : Искусство, 1984. — 360 с. : ил.
19. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы / В. Юшманов. — 3-е изд. — СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. — 128 с.