

ПОСТАНОВКА РУК КАК ПРОЦЕСС НЕПРЕРЫВНОГО ТВОРЧЕСТВА

Ивонина Людмила Фёдоровна

профессор

ФГБОУ ВО «Пермский государственный

институт культуры»

Аннотация: автор обосновывает важность творческого подхода к проблемам постановки рук, рассматривая формирование и совершенствование инструментальных постановочных навыков как непрерывный процесс. В основе статьи лежит тезис: постановка – это результат приспособления исполнителя к условиям игры на инструменте. Главным аргументом в пользу данного подхода является существование индивидуальных форм приспособления к инструменту, в которых объективно присутствуют в виде инварианта типовые формы постановки рук.

Ключевые слова: постановка рук, постановочные навыки, типовые формы постановки, исполнительская техника, инструментальная педагогика.

HAND PLACEMENT AS A PROCESS OF CONTINUOUS CREATIVITY

Ivonina Lyudmila Fedorovna

Abstract: the author substantiates the importance of a creative approach to the problems of hand placement, considering the formation and improvement of placement skills as a continuous process while playing the instrument. The article is based on the idea that hand placement is the result of the performer's adaptation to the conditions of playing their instrument. The main argument supporting this approach is that adaptation to the instrument exists in individual forms but these forms objectively include, as an invariant, typical forms of hand placement.

Key words: Hand placement, placement skills, standard forms of placement, performing techniques, instrumental pedagogy.

В качестве исходных данных к рассмотрению вопроса о постановке рук возьмём тезис Г.С. Турчаниновой, сформулированный в одном из мастер-

классов для скрипачей: «Постановка – это приспособление ко всем видам техники в процессе обучения».

Г.С. Турчанинова вошла в историю скрипичной педагогики, прежде всего, как педагог-практик, воспитавший целую плеяду известных исполнителей, а всего за свою длинную творческую жизнь научила играть более 300 скрипачей. Вместе с тем, её печатные методические рекомендации встречаются совсем незначительно, что позволяет относить её именно к легендарным методистам-практикам.

В одной из немногих опубликованных работ Г.С. Турчанинова сформулировала основные свои принципы, о которых речь пойдёт ниже. А сейчас необходимо вернуться к первоначально озвученному тезису. Позволим себе задать вопрос: насколько научно подтверждено данное определение, выведенное, по существу, из «чистой практики»?

Начать необходимо с «начала начал»: с трудов основоположника отечественной струнно-смычковой методики Б.А. Струве. Постановка рассматривается Струве и как исходное расположение руки на грифе, и как форма хватки смычка, и как внешнее проявление двигательного процесса, и как результат наиболее рационального приспособления организма к условиям игры! [1, с. 6]. Постановка в её целостном понимании, по Струве, является внешним следствием всего процесса приспособления организма к игре, «протекающего по „закону“ экономии сил и движений»; формой, вытекающей из правильно происходящего процесса приспособления организма, рационального усвоения двигательной функции, присущей смычково-струнной игре [2, с. 54].

При этом Струве сразу отвергает требование «единой формы постановки», которое, по его мнению, не согласуется с исполнительской практикой. Постановка, по теории Струве, не может пониматься абстрагированно от процесса игры, поскольку она в связи с различными этапами игры подвергается известным изменениям. Исходя из данного положения, Струве делает вывод о том, что постановка «есть лишь одна из частных, средств (а не самоцель) исполнительского поведения» [2, с. 55].

Таким образом, Б.А. Струве даёт классическое определение понятия постановки, которое получило дальнейшее развитие в методических трудах М.М. Берляничка [3], В.Н. Скибина [4], О.Ф. Шульпякова [5], Ю.И. Янкелевича [6] и актуально в настоящее время, что и нашло выражение в высказывании Г.С. Турчаниновой.

Развитие основных положений Струве, кроме упомянутых авторов, содержится в трудах В.И. Руденко, который, подтверждая, что «скрипичная игра – это непрерывный процесс приспособления организма к условиям игры на инструменте», выделил три значимых аспекта постановки: анатомический – исходное положение организма и рук исполнителя; физиологический – игровой процесс в движении; и психологический – психологическая адаптация (с одной стороны, человек осуществляет действия на инструменте, с другой стороны, и инструмент заставляет найти такие движения, которые более экономны, рациональны) [7, с. 23].

А.В. Гвоздев вносит в теорию постановки важнейшее уточнение: важным звеном в игровых навыках являются «звуковые» ощущения («чувство звука»), которые выступают «критерием уровня совершенства выполняемых игровых действий». В пальцах правой руки развивается «чувство звука». В связи с этим Гвоздев обращает наше внимание на особую взаимосвязь движений и их ощущений, которую необходимо учитывать в практической педагогике. По определению А.В. Гвоздева, если для стороннего наблюдателя (в данном случае педагога) выполняемый игровой приём – это движение, то для самого играющего «тот же приём выступает в качестве игрового ощущения» [8, с. 49].

Поскольку, как отмечает А.В. Гвоздев, действия рук сопряжены с глубоко индивидуальными градациями внутренних ощущений, относительно тех или иных элементов постановки возникает значительный «разброс» мнений: «То, что естественно и “комфортно” для одного скрипача, нередко оказывается малоудобным или даже неприемлемым для другого» [9, с. 309].

Именно поэтому прогрессивные педагоги, какой являлась Г.С. Турчанинова, в рамках постановочных проблем прежде всего поднимали вопрос о мышечной зажатости, которая является наиболее распространённым фактором, тормозящим прогрессивное развитие ученика. Г.С. Турчанинова настаивала на развитии важного навыка – расслабления мышц после каждого усилия, так как «опасно не само напряжение, а его остаточные явления в мышцах, на фоне которых невозможно воспитание свободных и гибких профессиональных движений». По мнению Турчаниновой, юного скрипача с самого начала необходимо приучать к очень экономному расходованию мышечной энергии, и «навык расслабления отыгравшего пальца» должен прививаться с первых же уроков, «ибо часто малыш, готовя следующую ноту и стремясь попасть на неё, напрягает палец с самыми лучшими намерениями» [10, с. 75].

Как видим, теория постановки достаточно глубоко разработана – как теоретиками, так и практиками. С чем связан возрастающий интерес к проблемам постановочного процесса?

По мнению М.М. Берляника, «среди многочисленных лауреатов нарастающего числа всевозможных конкурсных состязаний скрипачей всё меньше обнаруживается истинных художников»; «...прослеживаются тревожные симптомы снижения бывшего высочайшего уровня» скрипичного исполнительства; «велик отсев учащихся из скрипичных классов музыкальных школ»; недоукомплектованы контингенты учебных заведений, «а потому хроническим ... стал дефицит скрипачей-оркестрантов» [3, с. 13].

Причины происходящего М.М. Берляник видит в «господстве технико-репродуктивного подхода, который ограничивается «узкими задачами налаживания постановочных форм», желанием «искусственно усовершенствовать внешние формы игры», что чаще всего «не приводит к улучшению художественной её стороны» [3, с. 13].

Кроме внимания к первоначальной постановке, в педагогической практике наблюдается, по мнению М.М. Берляника, так называемая «перестройка» исполнительского аппарата, особенно при переходе от одного педагога к другому, ограниченная «стремлением педагога изменить внешнюю форму игрового положения рук». Вместо этого Берляник рекомендует «пересматривать» приёмы игры и тогда, когда перед исполнителем возникают новые музыкально-художественные задачи [3, с. 147].

О динамичности постановки писал и Ю.И. Янкелевич. Он указывал на то, что способ держания инструмента в процессе игры постоянно меняется, и можно привести бесчисленное количество примеров изменения положения» рук в процессе преодоления тех или иных технических трудностей. Таким образом, Ю.И. Янкелевич обращает наше внимание на то, что постановка – «понятие динамичное», тесно связанное с процессом отбора целесообразных приёмов движения, которые видоизменяют саму постановку [6, с. 35]. При этом Ю.И. Янкелевич напоминает, что «в музыкальном исполнительстве критерий правильности игровых движений устанавливается лишь с учётом качества обеспечиваемого ими звучания» [6, с. 36].

Ю.И. Янкелевич говорил и о перспективности постановки: «необходимо знать не только, как держать смычок и как им двигать на первом этапе обучения, но и как им придётся пользоваться при исполнении, к примеру, концерта Брамса...» [6, с. 36].

Итак, переход от чрезмерного «увлечения» внешними сторонами скрипичной игры, должен привести, по мнению М.М. Берляника, к «решению важнейшей проблемы слияния ребенка и инструмента, к возникновению в его ощущениях особого чувства комфортности, к объединению эстетичности внешнего рисунка скрипичной игры и внутренних механизмов управления ею» [3, с. 70].

Однако при решении проблем постановочного характера необходимо соблюдать баланс между общим, объективно типичным, и индивидуальным. Как отмечает М.М. Берляник, привычные понятия, как, например, названия штрихов, «обозначают не определённые, вполне завершённые образцы звучания, а некие типовые (обобщённые) инварианты» – зоны, в пределах которых могут быть реализованы различные варианты. Принцип вариантности, по теории Берляника, – важный элемент системной теории развития основ исполнительского мастерства. С ним связано развитие аналитического мышления в сфере интерпретаторского творчества и технологии игры, формирование обобщённых (инвариантных) инструментальных навыков и многое другое [3, с. 70].

Инвариантное начало, как пишет О.Ф. Шульпяков, связывает между собой многочисленные модификации способов решения художественно-технической задачи, и речь идёт не о «фиксации некой суммы движений, а на схватывании принципа решения задачи, постижении её сущности» [5, с. 261]. Вывод для педагогической практики следует такой: «...одна и та же звуковая цель может быть достигнута в самых разнообразных двигательных ситуациях», и нужно стремиться к тому, чтобы «ученик умел разбираться в своих двигательных ощущениях и анализировать их» [5, с. 29].

Возвращаясь к определению термина «постановка», необходимо обратиться и к тезисам В.Ю. Григорьева, обосновавшего «зонную» теорию формирования постановочных навыков. По мнению исследователя, термином постановка обозначаются всё же «типичные формы приспособления скрипача к инструменту», поскольку имеются «совершенно определённые закономерности», обусловленные объективными законами, а также требованиями ведущих эстетических и стилевых традиций, «в которых формируется исполнительское творчество и которые вызывают к жизни и поддерживают соответствующие постановочные структуры, наиболее способствующие осуществлению художественной задачи». Григорьев призывал понимать постановку в более широком плане – как творческое взаимодействие исполнителя с инструментом, достижение «зоны комфорта» для действий рук

при воплощении исполнительского замысла. При этом, по мнению Григорьева, имеет место и особое понятие – «индивидуальные формы приспособления к инструменту», отходящие от существующих «правил». Как считает, Григорьев, правильнее говорить о традиционной постановочной системе, включающей в себя «понятие о наиболее эффективных постановочных “зонах”, профессиональных движениях рук, взаимосвязь всего поведения артиста с инструментом» [11, с. 51].

Основные выводы

Рассмотрев различные взгляды на особенности постановочного процесса, мы можем, прежде всего, сказать, что исходный тезис, приведённый нами в начале данной статьи, подтверждается многими авторами, которые обращались к теме постановки.

Любая теория призвана выделить и анализировать общие закономерности изучаемого явления. Общие закономерности выступают в качестве инвариантной основы, реализуемой на практике в многочисленных индивидуальных вариантах. Данное положение, на наш взгляд, действует и в отношении теории постановки рук исполнителя.

Основные сложности, возникающие при рассмотрении подходов к постановке рук, связаны с противоречием между «типичным» и «индивидуальным», которое является неизбежным следствием проявления вариантности, как единственной формы практического существования «инварианта».

Постановочные навыки, опирающиеся на некий наиболее целесообразный, естественный, рациональный инвариант, имеют зонный характер своих индивидуальных проявлений в реальной исполнительской практике. При этом постановка формируется не только на начальных этапах обучения как навык исходного положения рук, но и совершенствуется на протяжении всего творческого становления по мере технического усложнения репертуара.

Кроме того, «исходная» постановка изменяется не только в процессе физического и профессионального роста скрипача, но и практически одновременно видоизменяется в ходе исполнения каждого произведения, потому что исполнитель использует разнообразные двигательные приёмы, позволяющие преодолевать те или иные технические трудности и добиваться необходимого звучания в рамках индивидуальной трактовки музыкального произведения.

Таким образом, динамичность постановки рук обусловлена единством объективных условий игры на инструменте и субъективных намерений и возможностей каждого исполнителя.

Список литературы

1. Струве, Б. А. Типовые формы постановки рук у инструменталистов. Смычковая группа. / Б. А. Струве. – М., 1932. – 24 с.
2. Струве Б. А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. Этюд из области музыкальной педагогики / Б. А. Струве. М.: Музгиз, 1952. – 228 с.
3. Берлянчик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: мышление, технология, творчество: учеб. пособие / М. М. Берлянчик. – СПб.: Лань, 2000. – 256 с.
4. Скибин В. Н. Эволюция скрипичной постановки / Скибин В. Н.; М-во культуры Белорусской ССР, Белорусская гос. Ордена Дружбы Народов консерватория им. А. В. Луначарского. Минск: [б. и.], 1986. – 89 с.
5. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика / О. Ф. Шульпяков. – СПб.: Композитор, 2006 г. – 496 с.
6. Янкелевич Ю. И. О первоначальной постановке скрипача. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики / Ю. И. Янкелевич; сост. С. Сапожников. – М.: Музыка, 1968. – С. 34–57.
7. Руденко В. И. Лекции по методике обучения игре на скрипке. Дека-ВС, 2018. – 236 с.
8. Гвоздев А. В. Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. – 352 с.
9. Гвоздев, А. В. Некоторые проблемы организации правой руки скрипача в свете задач художественного исполнения / А. В. Гвоздев // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 2(45). – С. 307-310.
10. Турчанинова Г. С. О профессиональном подходе к обучению скрипачей. Младшие классы музыкальной школы // Как учить играть на скрипке в музыкальной школе. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 205 с. С.70-78.
11. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке / В. Ю. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 255 с.

© Л.Ф.Ивонина