

# **ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ**

## **Education of the creative imagination**

### **Терmezский государственный университет**

### **Насридинова Н.Х.**

**Аннотация.** В статьи рассматривается проблемы воспитание творческого воображения. В период подготовки к выступлению музыкант сосредотачивается на цели – донести до аудитории образ, художественный смысл исполняемого.

**Ключи слова;** воспитание, подготовки, музыкант, цели.

**Annotation** The article deals with the problems of fostering creative imagination. During preparation for the performance, the musician focuses on the goal - to convey to the audience the image, the artistic meaning of the performance.

**Key words:** education, training, musician, goals.

Воспитание творческого воображения имеет целью развитие его инициативности, гибкости, ясности и рельефности. В период подготовки к ответственному выступлению, нередко возникает проблема преодоления штамповой и закостенелости исполнения. Своего рода индикатором состояния свежести и одухотворенности исполнения могут служить как собственные слуховые представления музыканта, так и отзывы о исполнении из заушательской аудитории. Тренировка или воспитание творческого воображения, таким образом, являются неотъемлемым компонентом подготовки музыканта – исполнителя.

Зрительные образы непрофессионального музыканта (его «видения») — нечетко, слуховые представления — расплывчаты. Иное дело у исполнителя-художника: воображаемый образ в результате работы проведенной над произведением проясняется, становится рельефным, «осозаемым»; «видения» приобретают четкие контуры, «слушания» — ясность каждой детали. Точность и выпуклость представлений в значительной мере определяют качество художественного творчества. В период подготовки к выступлению музыкант сосредотачивается на цели – донести до аудитории образ, художественный смысл исполняемого. Каждое выступление несет в себе элемент неповторимости и импровизационной, что и делает исполнительское

искусство таким ценным в глазах зрителя. Способность рельефно представлять себе художественный образ, характерна не только для исполнителей (актеров или музыкантов), но и для писателей, композиторов, живописцев, скульпторов

Только в том случае, если воображение музыканта отличается ясностью и рельефностью, оно способно стать «манком», возбудителем творческой страсти. Для творчества нужна детализация представлений, доведенная до последнего предела. Подробности воображаемой картины, постепенно вырисовывающиеся в представлении артиста, только и могут вызвать яркую эмоцию. Не только для продуктивного или репродуктивного художественного творчества, но и для полноценного восприятия искусства необходимо обладать воображением. Это относится и к чтению художественной литературы, и — быть может, еще в большей мере — к слушанию музыки.

В системе подготовки актера воспитанию воображения, по Станиславскому, должно быть отведено ведущее место. Эти слова могут быть отнесены и к исполнителю-музыканту. В не меньшей, если не в большей степени, воображение необходимо для понимания и воплощения музыкального сочинения: ведь оно записано условными знаками, не имеющими абсолютного значения — относительна запись метроритма, темпа, динамики, агогики, артикуляции и даже звуковой высоты. Замороженные в нотной символике авторские чувства, мысли и образы исполнитель должен растопить теплотой своего воображения, питающегося опытом, знаниями и интуицией. Когда же И. Гофман пишет, что в нотном тексте «все сказано», он имеет, по-видимому, в виду музыканта, который обладает культурой и творческим воображением; для такого исполнителя, способного увидеть скрытый за мертвыми знаками поэтический смысл и понять его, в нотной записи действительно сказано очень много. Продуктивность творческого воображения, как указывалось, определяется не только способностью гибко и инициативно сочетать и комбинировать — в соответствии с поэтической идеей — художественный материал, но и находится в зависимости от опыта и культуры. В силу этого воспитание воображения музыканта представляет, быть может, большие трудности, чем актера. Актер ежечасно получает материал для своей творческой

работы, питающий его фантазию: он видит человеческие поступки, проявления страстей... Для музыканта этого недостаточно: как и всякий художник, он должен уметь видеть, слышать отбирать; но в своем искусстве он оперирует лишь звуками и ритмами. Повседневная жизнь обычно не дает ему готового музыкального материала для воображения. Он нуждается в постоянном приобретении специального музыкального опыта; он должен уметь слушать, слышать и делать отбор. Необходимым условием для воспитания творческого воображения музыканта является достаточно высокий уровень слуховой культуры. Надо обладать развитым внутренним слухом, а воспитать его, как известно, значительно труднее, чем «внутреннее зрение» актера.

Одним из способов развития воображения является работа над музыкальным произведением без инструмента. Метод этот не нов: им пользовались еще Лист, Антон Рубинштейн и др. Гофман указывал «четыре способа разучивания музыкального произведения: 1) за инструментом с нотами, 2) без инструмента с нотами, 3) за инструментом, но без нот, 4) без инструмента и без нот. Он считал, что «второй и четвертый способы наиболее утомительны для ума, но зато развивают память и то, что мы называем «охватом», что является фактором большого значения». Польза работы над произведениями без инструмента заключается, во-первых, в том, что «аппарат воплощения» не ведет исполнителя по проторенной тропе и благодаря этому музыкальное воображение может проявиться с большей гибкостью и свободой; во-вторых, в том, что исполнителю — при честном отношении к работе — приходится продумывать и вслушиваться в детали, которые могут остаться незамеченными при работе за инструментом. Если предложить актеру выпить из воображаемого стакана, ему придется с большой точностью представить себе всю цепь своих поступков. Работа с воображаемыми предметами важна для актера именно потому, что при реальных предметах многие действия инстинктивно, по жизненной механичности, сами собой проскакивают, так что играющие не успевают уследить за ними. При «беспредметном действии» волей-неволей приходится приковывать внимание к самой маленькой составной части большого действия. В развитии творческого воображения исполнителя большую роль могут сыграть сопоставления

и сравнения. Вводимые этим путем новые представления, понятия и образы становятся возбудителями фантазии. Музыкально-исполнительская педагогика пользовалась и продолжает пользоваться этим методом работы с учениками. Смысл сопоставлений: они заставляют работать музыкальное воображение исполнителя. Вводимые сопоставления возбуждают его эмоциональную сферу и благодаря этому помогают творчески осмыслить музыкальный образ. Психологическая схема этого процесса в несколько упрощенном виде может быть изображена так: вводимый образ, допустим зрительный, напоминает о той или иной пережитой эмоции (скажем, о гневе); подобная же эмоция определяет и характер исполняемого музыкального отрывка; конкретное и яркое сопоставление «выманивает» нужную эмоцию, которая «переносится» на исполняемый музыкальный отрывок, помогает лучше понять-почувствовать его и стимулирует работу воображения. Вот почему так важно, чтобы сопоставления были эмоционально действенными и впечатляющими. Не всегда сравнение стимулирует работу воображения и возбуждает творческую страсть. Иной раз сопоставление, само по себе удачное, скользит по поверхности и не оказывает воздействия на исполнителя. Вот один из примеров. Нередко обучающимся музыкантам советуют представить себе элементы фортепианного изложения в исполнении оркестровых инструментов. Для чего? Не для того, конечно, чтобы призвать к невозможному: фортепиано не станет звучать ни как гобой, ни как альт, ни как литавры. Однако сопоставления эти способны разбудить фантазию исполнителя и повлечь за собой поиски своеобразной фортепианной звучности, чем-то напоминающей то ли тембр, то ли манеру исполнения на оркестровом инструменте. А между тем исполнителю, обладающему инициативным воображением, сама жизнь дает тот материал, который ему нужен: случайно брошенное восклицание, прочитанный рассказ, просмотренный театральный спектакль, прослушанный концерт — все это способно заставить работать его фантазию. В фортепианно-педагогической практике известны многочисленные случаи, когда мускульные перенапряжения учащегося отрицательно сказываются на его эмоциональной сфере; в свою очередь, неестественный характер музыкального переживания (обычно всякого рода эмоциональные

преувеличения) усиливает мышечные напряжения. Эмоциональное возбуждение «от сущности» исполняемого, не получая разрешения в игровых движениях пианиста, вызывает спазматические мышечные сокращения, которые поглощают эмоциональную энергию играющего. В свою очередь, эти мышечные «зажимы» пагубноказываются и на «аппарате переживания» и на «аппарате воплощения».

Поэтому с первых же шагов работы нужно воспитывать в себе правильную музыкально-исполнительскую установку: исполняю - значит переживаю образную, музыкальную речь и ее воплощаю. Из этого развиваются в процессе новая исполнительская установка: исполняю - это значит переживаю, воплощаю, передаю, убеждаю, общаюсь.

Вот две психологические установки: первая - играю «вообще», ни к кому при этом не обращаюсь, разве лишь к себе; вторая - передаю, убеждаю и общаюсь с другими. Различие между ними огромно, и оно оказывается на артистической воле, на эстрадном самочувствии и в итоге на качестве исполнения. Общение артиста с аудиторией - не только взаимодействие, но и борьба. Заметим, что профессионал обязан видеть борьбу даже в тех взаимодействиях, к которым слово это в обиходном употреблении, казалось бы, не подходит. Борьба раскрывает художника, вынуждает его обнаруживать самые разнообразные и противоречивые стороны своего духовного мира. Она подразумевает и победителя. Но особенность такой борьбы состоит в том, что здесь не существует побежденных. Исполнитель борется за инициативу в концертном зале, за признание, порой в самых трудных условиях. И тем конкретнее он видит цель «наступления», чем оно стремительнее и настойчивее, тем убедительнее его инициатива (и право на признание) в раскрытие собственной художественной концепции, воспринимаемой аудиторией. Конечно, борьба художника за инициативу не преследует цели «полной победы» над слушателем, который отнюдь не безынициативен. В концертном зале взаимодействие, борьба рождают богатое и сложное содержание. Как только острота борьбы притупляется, ее содержание становится непонятным «побежденному» слушателю. Из этого следуют три основных требования к взаимодействию исполнителя и слушателя (обмену информацией). Во-первых, для того, чтобы музыкант своей художественной информацией

мог воздействовать на слушателя, у него должна быть полная ясность о сообщаемом аудитории и о наилучших средствах достижения цели. Во-вторых, исполнителю надо не только видеть средства достижения цели, но мастерски владеть ими, чтобы слушатель был в состоянии воспринять эту информацию так, как она задумана музыкантом. В-третьих, художественную информацию необходимо ставить в зависимость от степени подготовленности воспринимающего, «пред информированность», от уровня его общей музыкальной культуры. Последнее не во власти исполнителя. Поэтому результативность его идейно-эмоционального воздействия на слушателя зависит в основном от того, насколько объективно музыкант учитывает «пред информированность» аудитории. Пассивность слушателя, отсутствие какой бы то ни было реакции, есть, по сути дела, сопротивление, непринятие художественной информации исполнителя. Это значит, что полученная аудиторией информация недостаточно эффективна из-за несоответствия ее хотя бы одному из указанных требований. Тогда исполнитель, чтобы наладить взаимодействие со слушателем, вынужден «выдать» новую, более значимую для них информацию, чем «выданная» ранее. Нередко не достигающая цели, она оказывается либо недостаточно новой, либо недостаточно значительной для всех слушателей потому, что важнее для одного из них не представляет той же ценности для другого. Исполнитель при этом должен стремиться предвидеть нужные ему сдвиги в сознании слушателей, а чтобы знать, произошли ли они в действительности, необходима и обратная связь-информация от аудитории. Поэтому публичное выступление музыканта можно рассматривать как обмен информацией. Цель аплодисментов в театре, в сущности, состоит в том, чтобы напомнить исполнителю о наличии двусторонней связи. Если же такой связи нет, то нет и борьбы, взаимодействия, что и является причиной ложного положения исполнителя на сцене. Исполнитель-музыкант достигает своей цели, если ему удается подвести слушателей к открытию нового, к пониманию ранее не осознанного ими. Тогда слушатели приходят к тем идейно-эмоциональным выводам, которые и представляют собой сверхзадачу исполнителя, выполнимую им только в состоянии оптимального сценического самочувствия. Руководствуясь своим небольшим опытом, рекомендациями выдающихся музыкантов и

научными трудами психологов в этой области, я представляю ряд практических методов по воспитанию оптимального сценического самочувствия: предварительное проигрывание, медитативное погружение, ролевая подготовка перспективное мышление, концентрированное внимание. Полная отдача воплощению музыкального образа, непрекращающийся диалектический процесс открытия прекрасного в исполняемом, жажда выявить все это в реальном звучании – вот путь преодоления сценического страха.

### **Список литературы.**

1. Баренбойм.Л.А«Музыкальная педагогика и исполнительство» Л.:Музыка
2. Бассин Ф. В. «О некоторых современных тенденциях развития теории «бессознательного»: установка и значимость. В кн.: Бессознательное. Природа, функции, методы, исследования. Тбилиси: Мецниереба, 1985. т. IV, с. 435.
3. Гат Й. «Техника фортепианной игры». — М.—Будапешт, 1967, с. 226.
4. Бузони Ф. «О пианистическом мастерстве» — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1
5. Булыго К. «Проблемные ситуации в обучении баяниста». В кн.: Баян и баянисты. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1984, с. 69—86.
6. «Вопросы воспитания музыканта-исполнителя». Сборник трудов. Вып. 68 /государственным музыкально-педагогический институт им. Гнесеных; ответственный редактор кандидат педагогических наук Б. Л. Кременштейн. М.:Издание Гос. муз.-пед ин-та им. Гнесеных 1983г. с.168
7. «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики». Труды ГМПИ им.Гнесеных, выпуск XXIV. 1976г. М.:Печатник с.290
8. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства». Выпуск 4. редактор Екатерина Сазонова. М.:Музыка 1967г. с.374
9. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства». Пятый сборник статей. М.:Музыка. 1969г., с.358
10. ГринбергМ.И «Статьи. Воспоминания. Материалы» сост. А.Г. Ингер. М.: Сов. Композитор, 1987. с.304
11. Иванников.В.А «Психологические механизмы волевой регуляции». М.:Издательство МГУ 1991. с.142
12. Капустин.Ю.В «Музыкант и публика» Л.:Знание, 1976г. с.40