

## NATURE AND DIMENSION OF COMMUNICATION IN THE DRAWING PROCESS

*Yuliyana G. Panova*

*ABSTRACT: The report examines the different aspects of the concept of communication in the conducting process, the interaction at the level of the "conductor-performer" and the psychological impact of the conductor on the performers as a process of communication between creative partners.*

*KEYWORDS: Impact, interaction, communication.*

*Изследването е финансирано по проект № РД-08-134/08.02.2016 г. от параграф на фонд „Научни изследвания“ на ШУ „Епископ Константин Преславски.*

Проблемът за общуването в процеса на дирижиране е изключително важен и актуален, поради което заема самостоятелно място в изследванията и разработките на редица психолози, педагози, музиковеди и диригенти. Безспорни са приносите на автори като: Г.Ержемски, И. Мусин, Дж. П. Форгас, Л. Гарнет и др..

Въпреки това все още определенията и различните аспекти на съдържанието на понятието общуване в процеса на дирижиране не са единни. В един случай то се определя като междуличностен или групов процес, в други случаи в основата лежи обменът между хората – информация, мисли, оценки, чувства и др.. В други източници общуването се характеризира като информационен процес, чрез който се формират и проявяват свойствата на личността на диригента и изпълнителите.

Безспорно диригентското общуване е механизъм за осъществяване на процеса на дирижиране и на процеса на изпълнение на музикалното произведение. Без взаимодействието на равнище „диригент–изпълнител“, което се реализира чрез дейностите, които упражняват субектите, не би могло да се реализира изпълнението на музикалното произведение. Общуването „диригент–изпълнител“ (в общия смисъл на думата) реално представлява една от формите на социално общуване. То е и художествено общуване, което в своето съдържание включва обмяна на идеи, представи, чувства, обмяна на продукти от духовната сфера, взаимно познаване и разбиране, осъществяване на целенасочено педагогическо влияние за овладяване на личностни и обществено значими ценности и ориентации, норми и начини на поведение [3].

При дирижирането като вид социално общуване планомерно, целенасочено и системно чрез него и в него се реализират музикално-изпълнителски и диригентски цели и задачи. Неговите параметри са свързани предимно с характера и крайната цел на музикално-изпълнителския процес. По своя характер то е професионално общуване, имащо определени информационно-организираща, афективно-оценъчна, регулативно-оперативна функции. Това е общуване, насочено към създаване на благоприятен социологически климат, а също и на особен вид психологическа и изпълнителска оптимизация на музикално-изпълнителския процес. Единствено в процеса на това общуването с колектива, при активна помощ от всички негови участници със задължителното отчитане на решаващия в този процес личностен фактор се реализират творческите замисли на диригента, както и цялостната система на дирижиране, базирана на неразривното единство на вътрешните и външни действия на диригента, на постоянното им насочване към реализацията на творческите му потребности.

Тази специфичност се допълва и от двойната същност (комуникативна и изразителна) на музиката като цяло и музикалното произведение в частност, което позволява музикално-творческа дейност на даден състав и неговият диригент да бъдат включени в процес на

общуване и на изразяване. Това означава, че „дирижирането като особен вид художествена дейност е постоянен и неразривен интерактивен процес на **взаимодействие** между изпълнителите и диригента, в който се осъществява вътрешна и витална връзка както между диригента и ансамбъла, така и между самите изпълнители“ [4]. Получаването на информация (художествена, музикално-изпълнителска и т.н.) в процеса на художественото общуване „диригент–изпълнител“ може да бъде цел на взаимодействието, може да бъде условие за ефективното му протичане, а също така и резултат от неговото ползотворно протичане (пак там, с.146).

Характерно за това взаимодействие е, че всяко действие на диригента, насочено към изпълнителския състав предполага ответното му съдействие. Това изисква от диригента познаването на психологическите, педагогическите и технологически процеси, свързани с организационната структура на музикалния колектив, неговите вътрешнодейностни механизми и закономерности на формиране.

Така във взаимодействието между участниците в музикалноизпълнителския процес общуването изпълнява следните съществени функции:

**Информационна** – води до осигуряване на участващите достатъчно по количество и качество информация, необходима за реализация на личността им в социалния живот;

**Ориентировъчна** – разкрива ролята на отношението и целите на изпълнителския колектив като социална и музикално-изпълнителска общност. Оценките на собственото „Аз“ са резултата на постоянното съпоставяне на това, което отделният изпълнител виждат в себе си, с това, което вижда в другите изпълнители, както и с това, което предполага, че те виждат в него;

**Експресивна (емоционална)** – чрез общуването се изразява емоционалното съдържание на музикалната творба, предизвиква се ответната емоционална реакция на певците и чрез нея – емоционалната отзивчивост, т.е. съпреживяването на слушателите.

**Праксеологическа** – проявява се в обмен на дейност в приемане и предаване на опит [9].

При взаимодействието изпълнители и диригент „изпълнителския състав на определен етап от развитието му с пълно основание приема статут на равностоеен партньор със своя ръководител“ [5]. В този смисъл особено важна роля има стилът на диригентско общуване, който е индивидуален и обусловен от редица фактори. Под стил на диригентско общуване следва да се разбира индивидуално-психологическите особености на взаимодействие и взаимоотношенията между диригенти и изпълнители. В разнообразните квалификации на стиловете на диригентско общуване най-често се срещат два основни вида:

*Авторитарен стил* – диригентът не допуска никакво „обсъждане“ с изпълнителите и влияние от тяхна страна на неговата изпълнителска концепция. Той се отнася към изпълнителите като „колективен инструмент“.

*Демократичен стил* – диригентът счита за необходимо да поддържа и развива творческата инициатива на непосредствените изпълнители. Той общува с тях, създава атмосфера на всеобщо колективно творчество.

Разбира се, „златната среда“ между тези две крайности е моделът, при който „изпълнителският състав е блестящ събеседник на диригента“ (Рождественски Г. Мисли за музиката. - М., 1976). Според Г. Рождественски и други най-яркото изпълнение се постига тогава, когато „диригентът предлага свята концепция и получава в замяна голямо изпълнителско „отдаване“, реализация на тази концепция или даже допълнение към нея“. Най-отчетливо професионализмът на диригента се проявява в умението му да намира общ език с изпълнителите и да постига задълбочено взаимно разбиране с колектива.

Важен конструктивен компонент в управляващата дейност на диригента се явява „**внушаващото въздействие**“. Този извод естествено произтича от самата специфика на диригентското изпълнителство като процес на общуване между творчески партньори. Психологическото въздействие на диригента върху изпълнителите се осъществява основно по две направления (линии): по пътя на внушението и „заразяване“ на изпълнителите с емоционално-психическото си състояние.

Диригентът оказва психологически „натиск“ върху колектива, внушава на изпълнителите определено състояние, настроение и даже задачи не с движенията, като такива, а със заложената в тях мисъл. Съвършено безспорно е, че влиянието на психологическите фактори с цел постигане на високи художествени резултати е значително по-голямо, отколкото

въздействието с помощта само на мануалната техника [5]. Това се потвърждава от високите творчески постижения на големи диригенти, които, както е известно, са имали значителни недостатъци в диригентската технология. Диригентът постига психологическото превъзходство над изпълнителите благодарение на силна воля, твърд характер, положителен професионален опит, вътрешна увереност в своите способности и т.н.. В не малка степен той се основава на способността не толкова да управлява с действията си изпълнителите, колкото да управлява самия себе си и своите действия.

Един от най-разпространените видове психологически въздействия, наблюдавани в практиката на човешкото общуване, е внушението. Професионалната специфика на дейността на диригента изисква силата на неговото въздействие и волевия му темперамент да бъдат значително по-големи от тези на изпълнителите.

Психологическото въздействие на диригента над колектива за постигане на желания резултат Г. Л. Ержемски определя като активен емоционално-волеви импулс. „Волеви импулс като основа на психологическото въздействие на диригента е не само носител на значителен енергиен заряд, но е и емоционално наситен и целеустремен. Силното емоционално послание води до преодоляване на инертността в състава, възбужда душевен отклик, заразява изпълнителите и публиката с нужното настроение и преживяване на музикалната драматургия” [5]. В процеса на формиране на задълбочен психологически контакт между диригента и оркестъра основна роля играе правилно организираните му мануални действия.

Практиката показва, че при дирижирането се използват основно четири типа внушаващо въздействие върху музикалния колектив: внушение чрез натиск, убеждаващо внушение, внушение чрез доверие и внушение чрез лидерство. Естествено в практиката те рядко се срещат в чист вид. Опитните диригенти обикновено умеят да използват различните видове, променяйки и комбинирайки ги в зависимост от създадената обстановка и възникналите нови творчески и организационни задачи пред изпълнителите.

Видовете въздействие пряко влияят на активността на изпълнителите и постигането на желания резултат, което позволява те да играят ролята и на основни принципи на общуване и взаимодействие на диригента с изпълнителите. Най-важното условие за успешно внушаващо въздействие на ръководителя е доверието към него от страна на колектива, неговият професионален авторитет.

В условията на общуване комуникативният компонент се изразява в обмена, развиването, уточняването и формулирането на информация. Информацията, която обменят диригентът и изпълнителите, има характер на *психично въздействие* или т.н. *психическа комуникация*, базираща се на взаимни *зрителни и слухови контакти* [5]. Те обединяват всички участници в творческия процес в единен художествен организъм. Според него контактите между диригента и изпълнителите основно могат да бъдат разделени на два вида. В първия случай това е двустранният контакт между диригент и солисти. Във втория случай – въвличане в комуникативния процес на целия хор и/или оркестър. Получавайки информацията музикантите я възприемат не само индивидуално, но и като един от участниците в съвместната дейност. Предизвиквайки подбуждащо въздействие, диригентът постоянно се фокусира както върху своето интуитивно разбиране за вероятните реакции на изпълнителите и предусещането на колективния отговор, така и на формиращата се именно в дадения колектив система на изпълнителско взаимодействие.

Всеки от установените от диригента взаимни контакти позволява ефективното използване на основните компоненти на общуването, а именно: предаване на необходимата информация, оказване на психологическо въздействие над изпълнителите и осъществяване функциите на контрол. Установяването от страна на диригента на психически контакт с изпълнителите не е механично „пренасяне“ на вниманието му от един „обект“ на друг. Комуникативният процес изисква много повече интелектуално напрежение и усилие на волята от страна на диригента, спрямо броя на хората, въвличени в съвместно действие и определено разстояние, към които диригентът трябва да насочи своя творчески импулс [6].

Психологическите контакти при диригентското общуване не са еднородни по своята структура и могат условно да бъдат определени като „външни“ и „вътрешни“.

Външните се изграждат на основата на „контролиращото внимание“ и са насочени към „организационните задачи“: създаване на канали на взаимно движение на информацията, осъществяване на контрол и регулиране действията на изпълнителите.

В същото време вътрешните контакти (собствено психологически) обхващат най-тънката интелектуална сфера, свързана с творческия процес. Вътрешният контакт е начин на постигане на духовния свят на музиканта, в творческото му проникване, „прякото, непосредствено общуване в чист вид, от душа в душа, от очи в очи“ [12]. Подобно общуване, преодолявайки по своя път външната обвивка на „видимото“, обхваща най-фините нюанси на дълбочината на творческата личност на художника.

Двете форми на психически контакт постоянно съществуват в практиката на диригента, но при по-нататъшен анализ на съдържанието на зрителните и слуховите такива се открояват съществени различия между тях. Ако първите могат да бъдат както „външни“, така и „вътрешни“, вторите получават статуса на вътрешни в резултат на двойната насоченост на слуха не само към контролиране действията на изпълнителите, но и на диригента със самия себе си, със своя „вътрешно звучащ оркестър“. Често пъти диригентите използват метода на сензорна компенсация, т.е. изкуствено изключване на зрението (притворени очи) и концентрират своето внимание изключително върху слуховите контакти. Това означава, че зрителните контакти в тези случаи придобиват съвършено друга форма, трансформирайки се във вътрешно зрителни образи и представи. Звуковия поток, постъпващ от изпълнителите, предизвиква определени зрителни асоциации, свързани с творческите им партньори. Но като цяло слуховият образ постоянно се допълва от зрителния, позволявайки диригентът да „вижда“ изпълнителския състав и зримо да контактува с него.

В същото време зрителния контакт за изпълнителския състав е от изключително важно значение в процеса на контактуване с диригента. В този процес се разгръща феноменът „непроизволно реагиране“, при който действията на изпълнителите са реакция на организирания мануални действия на диригента като цяло [5].

В тази връзка като важна част при установяването на вътрешния психологически контакт в теоретичните разработки особено място се отделя на подготвителния момент на привличане на вниманието на изпълнителите и тяхната концентрация преди започване на изпълнението на музикалното произведение. „Не трябва да се забравя как Никиш оглежда музикантите преди началото на изпълнението..., как вдига палката и привлича вниманието на целия оркестър и слушателите. В този момент палката „говори“: „Внимание! Слушайте! Аз започвам!“ [12]. Именно след този момент започва процесът на предаване на творческа информация от диригента и съответно нейното приемане от изпълнителите, който е съпроводен с активно преживяване на музикалния материал, носещ в себе си елементи на субективизъм, непредсказуемост и творческо озарение. Всъщност общуването на диригента и музикантите се заключава в постоянния обмен на информация, т.е. „музикалните идеи и импулси“ [11], както и във взаимното психическо „заразяване“ един друг. Едно от проявленията на общуването К.С.Станиславски счита възникването на особен „духовен ток“ между хората, което съвпада с мнението на много други големи диригенти и теоретици.

Специфична е структурата на комуникационния процес при работата с изпълнителите. Диригентът и изпълнителите разменят непрекъснато „ролите“ си на „говорещ“ и „слушаш“. В началото диригентът се обръща към изпълнителите с молба (изискване, предложение и т.н.) да изсвирят или изпеят определена част от партитурата по определен начин (силно, тихо, въодушевено и т.н.) След това изслушва „отговора“ на изпълнителите, който одобрява, уточнява, отрича и т.н..

По време на репетиция реализираната комуникация между диригент и хор, освен като репетиционен процес, определя репетицията и като комуникативна ситуация. Социалната определеност на изпълнителския състав като група, репертоарната политика, комуникативните средства, целта на изпълнителската дейност както и ефективността на реализирането им определят и модела на комуникация [2]. Моделирането на репетиционния процес като комуникативен такъв позволява разширяване периметъра на неговото практическо приложение в различните сфери на колективната музикално-изпълнителска дейност (хорове, вокални и/или инструментални ансамбли, оркестри, класът в училище и т.н.).

Оттук следва дирижирането да се тълкува като експресивно-информационна система, при която информацията определя управляващите действия на диригента, а процесът на комуникация се използва като механизъм за постигане на художествени цели в определена комуникативна ситуация. В този смисъл музикално-изпълнителската същност на диригентската дейност се тълкува като обмен на творческа информация между диригента ръководител и музикалния колектив [5][1].

Средствата, чрез които диригентът осъществява комуникацията основно, могат да бъдат определени като вербални и невербални.

По време на репетиция като средства за общуване могат да бъдат определени: речта, лично изпълнение с инструмент и/или глас, диригентски жест.

Чрез речта диригентът разяснява идеята, структурните особености, съдържанието и характера на образите на музикалното произведение. Поставя конкретни задачи, указания и изисквания за разбирането им. Комуникативните качества на речта, които определят езиковата култура на диригента и подпомагат резултатното общуване в тази ситуация, са богатство, чистота, точност, логичност, достъпност, изразителност, правилност и уместност. Подборът и съчетаването на езиковите средства се определят от изискванията на конкретната комуникативна ситуация.

Съществено допълнение към словесните указания на диригента е неговото лично изпълнение с глас и/или инструмент. В музикалното изкуство не всичко може да се обясни с думи. Понякога е по-лесно и разбираемо изпяването на фразата или изсвирването ѝ с инструмент. Но за да има положителен ефект от демонстрацията, диригентът трябва да владее вокалната и/или съответната инструментална изпълнителска техника на много високо художествено ниво. Речта и личното изпълнение като средства на общуване на диригента с изпълнителския състав са много важни, но те се явяват спомагателни, тъй като се прилагат до момента на началото на музикалното изпълнение [8].

Музикалното изпълнение като неречева форма на общуване се свързва пряко с познавателните музикални процеси, способстващи за творческото построяване на музикалния образ, което Е. А. Петелина определя като вътрешна музикално-речева дейност на диригента [10]. Тази дейност по своята същност е индивидуален психологически процес на създаване на музикалния образ. От една страна този процес няма външно проявление (при анализа на музикалното произведение, неговия синтез, създаване на евристичен психически модел на изпълнителската му интерпретация). От друга страна този вид музикално-речева дейност на диригента външно се проявява в непосредственото изпълнение на музикалното произведение чрез невербалните (жест, мимика и т.н) и фонационните (у певеца и диригента) средства за общуване.

Фонационните средства (у певеца и диригента) за общуване при непосредственото изпълнение на произведението, създаването на цялостния художествен образ с помощта на музика и думи, както и словесното предаване на информация Е. А. Петелина определя като вокално-словесна реч [10]. Степента на експресия на артикулационната фонация, кинетичната синхронизация и слуховата отчетливост на речта, детерминирана от напрежението на протичане на психическите процеси тя определя като вокално-словесно темпо. Потенциалната готовност на диригента към музикално-речева дейност се проявява във формиране на музиковедчески и психолого-педагогически знания, закономерна творческо-изпълнителска интерпретация на хоровото произведение, в умението за емоционално и естетическо взаимодействие с изпълнителите и публиката.

Невербалните средства се детерминират от вида активност: активност на мисловните действия и активност на жеста.

Активността на мисловните действия включва:

- мислено предусещане на събитията;
- усещане стремежа на музикалната фраза;
- чувстване динамиката на развитие на музикалния образ;
- своевременно подготвяне на момента на изпълнение.

Така мисловните действия дават възможност за разбиране логиката на организация на разнообразни звукови структури, разкриване сходствата и различията, установяване взаимовръзките, формулиране на понятията. Тяхната активност се гарантира от задълбоченото

познаване на музикалния материал, неговото разбиране и осъзнаване и управление по време на изпълнението.

Активността на жеста (дирижирането) се основава на мануалната техника, с помощта на която се предава музикалното движение и музикалния образ, проявяващи се в характерност на жеста и действията на дирижиращия. Реализираната двигателна активност определя специфичната характеристика на диригентския жест на диригента.

Музикалните изразни средства и диригентският жест са пряко свързани помежду си в непрекъснато взаимодействие и влияние, а възможните варианти за изобразяване съотношението им - неограничени. Абсолютно необходимо условие е изграждането на максимален синхрон и съответствие между идеалните представи, създадени в съзнанието на диригента относно художествения образ и музикалните изразни средства и мануалната му техника, при практическата им звукова реализация.

Тези психически основания, в допълнение към общоприетите формулировки и определения в проучената научна литература и диригентската практика, налагат понятието диригентска техника да се тълкува и определя като двигателна модалност, която обективизира музикалния материал и неговата организация (метроритмика, темпо, динамика, музикална артикулация, тембър и т.н.), за да придобие изразителни и комуникативни функции, а разгръщането ѝ в процеса на действителната и пълноценна реализация на музикалното произведение – като дирижиране.

При дирижирането информацията (музикална и двигателна) се предава чрез една от нейните структури: метонимична (metonymic), базирана на асоциативните идеи и предаваща музикално-художествената информация, или образна (metaphoric) – свързана с жестикулация, базирана на подобие (прилика, сходство).

Важен момент в общуването с музикалния колектив в процеса на дирижиране на музикалното произведение е емоционалното въздействие на диригента над изпълнителите. Като цяло то се изразява в способността на диригента за представяне на емоционалното съдържание на музикалната творба, предизвикване на ответната емоционална реакция на певците и чрез нея – емоционалната отзивчивост, т.е. съпреживяването на слушателите.

Като показател на артистичните умения се явява умението на диригента да поддържа в процеса на работа емоционалния тонус и да го управлява. Ето защо изключително важно е той да достигне максимална изразителност на ръцете, лицето, очите, корпуса, така че те да се превърнат в „огледало” на мислите, чувствата, волята му и оръдие на неговото художествено, емоционално и волево въздействие. Така музикално-изпълнителската диригентска техника може да бъде не само средство за проявяване на творчески намерения, но и средство за моделиране на емоционалната отзивчивост на изпълнителски колектив. (хор, ансамбъл, класа по музика, оркестър и т.н.).

В заключение може да се определи, че общуването е взаимен и по своята дълбока същност – двустранен процес, въпреки привидната в много ситуации едностранност, следствие доминиращата активност на единия от субектите (диригента). Когато става дума за диригентско общуване, което е предмет на настоящия анализ, се интересуваме не само от взаимодействието на равнище „диригент-изпълнител/и”, а също така и на равнище изпълнител-изпълнител”, което се осъществява чрез неговите три страни (комуникативна, интерактивна и перцептивна) от главните субекти на дейностите дирижиране и изпълнение на музикалното произведение.

Основната задача на диригента се явява организирането на съвместните действия на своите творчески партньори, съгласуването на индивидуалните мотиви и нагласи със собствените художествени цели, изработването на изпълнителска стратегия и тактика за превъплъщаване на авторския замисъл. Процесът на общуване във всичките негови форми и проявления се явява психологическия фон, на който се разгръща взаимодействието между диригента и музикалния колектив. В този аспект, ако се позовем на Б. Ф. Ломов [7], че „общуването е сложен процес на взаимодействие между хората, встъпващи в него като субекти”, понятията „взаимодействие” и „общуване” могат да се използват като синоними.

#### References:

1. Garnett, L. Research report: Gesture, style and communication., Master Singer 55 Spring, 2005;

2. Decker, H.A., & Kirk, C.J. Choral conducting: Focus on communication. Illinois: Waveland Press Inc., 1988;
3. Dimitrova, G., Pedagogical communication in the educational process., Sofia: Veda Slovena – ZHG, 1996;
4. Ehmann, W., Choral directing. Minneapolis, Minnesota: Augsburg, 1968;
5. Ezhemski G. L., Psihologiya dirizhrovaniya, Muzika, Moskva, 1988;
6. Ezhemski G. L., Communication structure of the conductor // Structure of the observer's conductor // Theory and applied problems of psychology of knowledge of each other's people - Krasnodar, 1975;
7. Lomov B. F., Problems of communication in psychology, Logopatopsychology, textbook, GIC Vlado, Moskva, 2011;
8. Musin I., Technique of conducting, Moskva, 1967;
9. Neshev K., Moral And Communication. Some theoretical aspects. Sofia - a virtual stand "Toivo", 1984;
10. Petelin A.S., Petelina E. A., Formation of the personality of the conductor-choirmaster of the acmeological approach, Voronezh, 2005;
11. Rozhdestvenski G., Thinkc about music, Moskva, 1976;
12. Stanislavski K. p., Collected Works, t. 2., Moskva, 1954.

д-р Юлияна Георгиева Панова  
*Катедра „Музикална естетика, музикално възпитание и изпълнителство”*  
*Педагогически факултет*  
*Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”*  
*Juliana\_panova1960@abv.bg*