

Таким образом, воспитательный потенциал виртуальных ИР, созданных библиотеками в рамках корпоративного взаимодействия, будет раскрываться не только при их активном использовании в образовательном и воспитательном процессе, но и в обогащении каждого студента – участника проекта, прикоснувшегося к документам и биографиям личностей, созидающих многовековой путь совместной истории.

1. Государственная программа «Образование и молодежная политика» на 2016–2020 годы [Электронный ресурс] // Постановление Совета Министров Республики Беларусь 28.03.2016 № 250. – Режим доступа: <http://www.government.by/upload/docs/file2b2ba5ad88b5b0eb.PDF>. – Дата доступа: 22.03.2017.

2. Реестр (Перечень) подписанных международных документов о межрегиональном и приграничном сотрудничестве государств – участников СНГ [Электронный ресурс] // Интернет-портал СНГ. – Режим доступа: <http://www.e-cis.info/page.php?id=19901>). – Дата доступа: 22.03.2017.

3. Ладожина, Т. Н. «Белорусские смоляне, смоленские белорусы» : корпоративный проект библиотеки Смоленского государственного университета / Т. Н. Ладожина, М. Л. Царегородцева // Вестн. Библиотечной ассамблеи Евразии. – 2016. – № 3. – С. 17–20.

НЕВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК АСПЕКТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА КЛАВИРИСТА В ЭПОХУ БАРОККО

Т. А. Ким,

магистрант Белорусской государственной академии музыки

Невербальная коммуникация в исполнительских видах искусства помогает передавать информацию, отражающую образно-эмоциональное содержание художественного произведения, дополняя и конкретизируя его при помощи невербальных средств – мимики, взглядов, жестикуляции, позы, интонаций.

Для стиля барокко с его выразительной контрастностью, динамичностью, напряженностью важным был как язык жестов, так и язык слов. Джованни Бонифацио в своем трактате «Ис-

кусство чувств» утверждал, что существует универсальный язык жестов, понятный всем. Жест обладал огромной силой, способной привести в действие не только отдельных людей, но и целые коллективы. Человек рассматривался как единство души и тела, и жесты воплощали в себе их связь, выражая желания и волю, чувства и устремления – все «священные движения души» [цит. по: 3, с. 55]. Английский философ Фрэнсис Бэкон в своем труде «Распространение образования» отмечал, что жесты необходимо постоянно изучать хотя бы потому, что «как язык говорит нечто уху, так и рука говорит нечто глазу» [Там же].

Неразрывное единство восприятия зримого и слышимого, пластики движений и звукового результата, мимических проявлений и психологических обертонов содержания является неотъемлемой чертой творчества выдающихся артистов и секретом их невероятных успехов.

О таком единстве внешнего и внутреннего, слухового и визуального размышлял советский пианист и педагог Я. И. Зак: «Во внешнем облике исполнителя, в “рисунке” его движений, в жестах – во всем этом может и должен выражаться стиль исполняемой музыки, также как выражают его звук, ритм, фразировка, педализация и т. д.». Примечательны в этой связи и следующие его слова: «Нельзя играть музыку композиторов барокко, отчаянно размахивая руками и раскачиваясь во все стороны как на танцевальной площадке» [цит. по: 5, с. 255].

В эпоху барокко большое влияние на клавирное исполнительство оказала теория аффектов (лат. *affectus* – душевное волнение, страсть). Возникшая еще в древние времена, она получила широкое распространение в XVII–XVIII вв. Согласно этой теории главным и даже единственным содержанием музыки является выражение, или «изображение», человеческих чувств и страстей. Именно она вызывает повышенный интерес у авторов клавирных руководств и становится основой их эстетических высказываний по вопросам исполнительства.

Как отмечал К. Ф. Э. Бах, главная задача исполнителя – донести до слушателей те аффекты, которые содержатся в музыкальном произведении; при этом, считал он, «музыкант может растрогать слушателей только в том случае, если будет

растроган сам; поэтому он должен уметь проникнуться теми аффектами, которые хочет возбудить у слушателей» [цит. по: 1, с. 8]. Исполнитель, говорил музыкант, должен выразительно передавать чувства и переживания, заложенные в музыкальном произведении, пользуясь при этом мимикой, помогающей слушателям понять его намерения. «При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным – это и слышно, и видно по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, веселую или какого-либо иного характера. Страсти его все время сменяют друг друга: едва утихнет одна, как уже пробуждается другая <...> Нельзя играть, как дрессированная птица, – исполнение должно идти от души!» [Там же, с. 107].

К. Ф. Бах обращался к исполнителю с требованием умения проникнуться теми аффектами, которые хочет возбудить у слушателей; делать свои чувства понятными для них, и заставить их сопереживать. Его «Опыт правильного способа игры на clavире» исследователи назвали своеобразным памятником всей clavирной эпохе. По нему учились многие выдающиеся музыканты, включая В. А. Моцарта.

Немецкий композитор И. Маттесон в своем труде «Совершенный капельмейстер» подвергает особому рассмотрению «искусство жеста» и устанавливает, что «жест, слово, звук – едины <...> Уже давно доказано, что музыка представляет собой не только мелодичное звучание, но является также выражением речи со всеми вытекающими отсюда жестами» [цит. по: 2, с. 78].

Следует отметить еще одного представителя эпохи барокко – Франсуа Куперена, который много внимания уделял «внешней» стороне исполнителя – высоте сидения, положению корпуса, постановке пальцев, а также двигательной свободе. По замечаниям Ф. Куперена, касающимся «внешней», показательной стороны исполнителя, во время игры на clavесине его корпус должен быть несколько наклонен вправо, «не следует слишком сжимать колени, ноги должны быть на одном уровне, но правая нога должна быть обязательно повернута наружу. <...> От гримас можно избавиться самому, ставя перед собой зеркало на пюпитр спинета или clavесина [4, с. 14]. По словам

музыканта, внешняя сдержанность чувств и игра без отражения на лице каких-либо переживаний не должны приводить к механичности и бездушности исполнения. Не стоит качать в такт головой или корпусом или отбивать такт ногой, а также не надо слишком пристально смотреть на какой-нибудь предмет или же наоборот иметь отсутствующий вид. Музыку нужно уметь довести до слушателя, сохраняя ее изящество, стройность и выразительность звучания в соответствии с эстетическими чувствами того времени.

Движения рук исполнителя-клавириста должны способствовать осуществлению музыкального движения. Х. Шубарт, например, говорил, что руку надо приучить к правильному музыкальному рисунку, а Г. С. Лелейн советовал заставить говорить пальцы, чтобы слушатель почувствовал аффект, который воплотил автор.

Таким образом, недооценка выразительных средств невербальной коммуникации в живом исполнении, искусственное торможение их означает игнорирование чисто человеческих факторов в музыкальном исполнительском искусстве. Средства невербальной коммуникации являются частью процесса художественного воздействия музыкального произведения на слушателя. Аффект, как понимали и воплощали его музыканты XVII–XVIII вв., представляет собой выражение образного содержания произведения посредством определенного интонационного «жеста» с помощью разнообразных средств: руки, осуществляющей мелодический рисунок и аппликатуры, раскрывающей смысл мотива; движения, дающего интонационное направление мотиву, и орнамента, подчеркивающего в мотиве существенные моменты. Вышеназванные элементы невербальной коммуникации способствуют раскрытию содержания того мимически-выразительного «жеста» в клавирном искусстве, который назывался в эпоху барокко аффектом.

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – М. : Классика – XXI, 2013. – 176 с.

2. Друскин, М. С. Клавирная Музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин.– Л. : ГосМузИздат, 1960. – 285 с.

3. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

4. Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен ; перев. и ред. Д. М. Серова. – М. : Музыка, 1973. – 90 с.

5. Цыпин, Г. М. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения / Г. М. Цыпин. – М. : МПГУ, 2011. – 480 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕК В УСЛОВИЯХ КРИЗИСА ЧТЕНИЯ

Н. В. Клименкова,

кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры менеджмента информационно-документной сферы Белорусского государственного университета культуры и искусств

В настоящее время чтение все чаще заменяется восприятием готовых образов, навязываемых аудиовизуальными каналами. Поэтому многим представителям «компьютерного» поколения процесс взаимодействия с текстом кажется чрезмерно сложным.

В основе данного процесса, помимо элементарной грамотности, лежат знания, опыт, культура восприятия и понимания прочитанного. Чтение требует также критического мышления и творческого подхода, наличия определенной суммы знаний, фантазии, внимания, сосредоточенности. В публикациях, посвященных чтению, выделяют три его типа – информационное, изучающее и художественное чтение. В первом случае читающий человек воспринимает смысл текста. Чтение второго типа направлено не только на его восприятие и понимание, но и на запоминание, с подробным критическим разбором и осмыслением. Третий тип – это художественное чтение, в результате которого развивается воображение, образное мышление, эмоциональная отзывчивость. Как видим, каждый тип чтения не-