

Делба Валерия Вахтанговна,
магистрант 1 года обучения,
кафедра эстрадно-джазового искусства,
Московский государственный институт культуры
Delba Valeria Vakhtangovna,
First-year Master's student,
Department of Pop and Jazz Arts,
Moscow State Institute of Culture

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ СЦЕНИЧЕСКОГО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ
СО СЛУШАТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИЕЙ
CHARACTERISTICS OF DEVELOPING ONSTAGE INTERACTION
SKILLS BETWEEN A POP PERFORMER AND AN AUDIENCE**

Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования навыков сценического взаимодействия эстрадного вокалиста с публикой в условиях живого концертного выступления. Автор опирается на труды ведущих российских исследователей в области музыкальной психологии, социологии, театральной педагогики и музыковедения. Анализируются специфика эстрадно-коммуникативной системы «исполнитель – произведение – слушатель», психологические барьеры сценического общения, а также педагогические методы активизации внимания аудитории.

Abstract. The article examines the process of developing stage interaction skills of a pop vocal performer with an audience in live concert conditions. The author relies on works of leading Russian researchers in the fields of music psychology, sociology, theatre pedagogy, and musicology. The study analyzes the specific features of the communicative system “performer – musical work – audience”, psychological barriers to stage communication, as well as pedagogical methods aimed at enhancing audience engagement. Special attention is given to the gradual formation of stage interaction skills in the professional training of pop vocal performers.

Ключевые слова: Сценическое взаимодействие, эстрадный исполнитель, слушательская аудитория, музыкальная психология, концертное выступление, музыкальная педагогика.

Keywords: Stage interaction, pop performer, audience, music psychology, concert performance, music pedagogy.

Современная эстрадно-исполнительская деятельность предъявляет высокие требования не только к технико-технологической (вокальной, пластической) подготовке артиста, но и к его социально-психологическим качествам. Эстрадное искусство по своей природе синтетично и интерактивно. В отличие от академической традиции, где исполнитель зачастую выступает в роли «медиума» между композитором и залом, эстрадный певец является суверенным автором сценического образа, а само выступление превращается в открытый диалог со зрителем.

Проблема формирования навыков сценического взаимодействия со слушателями актуальна для отечественной музыкальной педагогики, поскольку техническое совершенство исполнения (чистота интонирования, сила голоса) теряет художественный смысл, если артист не способен преодолеть «рампу» и вызвать эмоциональный отклик у публики.



Изучение концертного выступления как целостного социокультурного и коммуникативного феномена началось в отечественной науке в XX веке. В трудах Л.С. Выготского дается понимание искусства как «общественной технике чувств» [3].

Социолог и музыковед Ю. В. Капустин, впервые представил концерт как сложную триадическую систему – исполнитель – музыкальное произведение – публика. По Капустину, концертное выступление – это не просто односторонняя трансляция звуковой информации, а субъект-субъектный процесс художественного общения. Исполнитель и слушатели выступают соавторами художественного события [4].

Г. М. Цыпин подчеркивал, что сценическая коммуникация требует от артиста высокой степени эмпатии, способности интуитивно улавливать «флюиды» зала, его ментальный и эмоциональный настрой. Развитие этой чуткости составляет ядро профессионального становления вокалиста [10]. Данное утверждение дает понимание специфики сценического взаимодействия, его повышенной эмоциональной экспрессивности и психологической близости (диалогичности).

А. А. Ушкарев, указывает, что современный зритель эстрадного концерта ищет не просто пассивного созерцания, а ищет соучастия, идентификации себя с исполнителем. Следовательно, навыки взаимодействия базируются на способности артиста стать «зеркалом» эмоциональных ожиданий толпы [8].

В работе Е. А. Белан отмечаются основные препятствия на пути к эффективному сценическому взаимодействию - сценическое волнение, перерастающее в деструктивный стресс. Ею доказывается, что страх сцены парализует именно коммуникативную функцию. Зажатый исполнитель уходит в «самосозерцание» (эгоцентрическую доминанту), теряя из виду аудиторию [2].

В. И. Петрушин предлагает эстрадным вокалистам сместить фокус внимания с собственной персоны на сверхзадачу произведения [6].

В. И. Петрушин отмечает, что одним из эффективных способов преодоления сценического волнения является перенос внимания исполнителя с собственной личности на художественное содержание музыкального произведения. Такой подход способствует снижению тревожности и установлению более естественного взаимодействия со слушательской аудиторией [6].

В системе К. С. Станиславского инструментом сценического внимания, выступают круги внимания - малый, средний, большой В системе К. С. Станиславского выделяются три круга внимания: малый, средний и большой. Малый круг внимания сосредоточен на самом исполнителе и ближайшем пространстве, средний включает партнеров по сцене и ближайшее окружение, а большой охватывает всё сценическое пространство и зрительный зал [7]. Согласно данной системе для эстрадного исполнителя принципиально владение *большим кругом внимания*, охватывающим весь зрительный зал. Станиславский утверждал, что публичное одиночество (умение оставаться наедине с собой при тысяче свидетелей) должно сочетаться с активным «лучеиспусканием» и «лучевосприятием» – невербальным обменом энергией [7]. Эстрадное выступление - это всегда мини-спектакль, «театр песни». Поэтому формирование навыков сценического взаимодействия невозможно без заимствования инструментария театральной школы. Для эстрадного исполнителя, ограниченного хронометражем одной песни (3-4 минуты), важно мгновенно установить контакт. С этой целью можно использовать метод психологического жеста, предложенный М. А. Чеховым. Метод предполагает внутреннее, а затем и внешнее физическое движение, которое обобщает суть эмоционального состояния. Жест эстрадного исполнителя, направленный к залу (раскрытые ладони, шаг навстречу), работает как психологический триггер, приглашающий аудиторию к сопереживанию [9].



В трудах И. Э. Коха и его последователей (например, исследования петербургской школы сценического движения) подчеркивается связь между физической свободой и коммуникативной убедительностью. Наличие мышечных зажимов («замков») считается аудиторией на подсознательном уровне как фальшь или враждебность. Сценический жест эстрадного певца должен быть: укрупненным: рассчитанным на восприятие с дальних рядов; оправданным: вытекающим из музыкального ритма и смысла слова, а не иллюстрирующим текст механически [5].

Музыкальное интонирование выступает как специфическая форма человеческой речи. Согласно теории интонации Б. В. Асафьева, музыка способна передавать тончайшие смысловые нюансы именно потому, что ее корни лежат в речевом общении [1].

В практике по эстраднему вокалу выделяют ряд исполнительских приемов, напрямую влияющих на контакт со слушателем: динамическая вариативность: переход от *pianissimo* (эффект тайны, интимного признания «тет-а-тет») к *forte* (призыв, объединяющий зал в едином порыве); субтон и речевые техники: использование элементов разговорной речи в пении (приемы *Sprechgesang*, субтоновое звуковедение) снимает академическую дистанцию, делая общение со слушателем неформальным; текстовое осмысление: ясная дикция и логические ударения. Слушатель должен понимать смысл повествования, иначе внимание рассеивается [1;6;10].

Особое место занимает визуальный контакт. Педагоги рекомендуют исполнителю не смотреть «в никуда» или вверх голов, а выбирать в зале конкретные лица («опорные точки»), петь для них несколько секунд, а затем переносить взгляд на другие сектора. Это создает у каждого зрителя иллюзию персонального обращения [5;7].

Важной особенностью формирования навыков сценического взаимодействия эстрадного исполнителя со слушательской аудиторией является процесс развития – начальный этап (школа искусств), этап профессиональной подготовки в колледже-вузе, которые выстраивают систему обучения на всех этапах. Опираясь на современные методические разработки отечественных специалистов в области музыкальной педагогики, психологии музыкального исполнительства и сценического движения (В. И. Петрушин, Г. М. Цыпин, К. С. Станиславский, И. Э. Кох) [5; 6; 7; 10], можно выделить три последовательных этапа формирования навыков сценического взаимодействия эстрадного исполнителя со слушательской аудиторией: лабораторно-аналитический, игровой тренинговый (моделирование) и практический (сценический).

Этап 1: Лабораторно-аналитический направлен на трансформацию страха в творческий подъем, он строится на Л. С. Выготского. Содержание этапа состоит в анализе музыкального произведения. Работа над созданием исполнительской партитуры (определение сквозного действия, выявление кульминационных точек).

Задача состоит в формировании у обучающихся понимания того, с каким «месседжем» (посланием) он выйдет к людям.

Этап 2: Игровой тренинговый (моделирование) – активное освоение элементов актерских игр на занятиях сольного пения. Обучающиеся выступают перед другими обучающимися. Применяются упражнения на «пробивание стены» (пение с разного расстояния), упражнения со сменой воображаемого адресата (спеть песню как признание другу, как манифест толпе, как колыбельную). Задача на данном этапе - снятие психологических комплексов, развитие гибкости общения.

Этап 3: Практический (сценический) он состоит в регулярной концертной практике (академические концерты, шефские выступления, конкурсы). Важным элементом этого этапа является рефлексивный анализ после выступления, проводимый совместно с педагогом: разбор реакций зала, моментов потери внимания публики и



причин удачных коммуникативных прорывов. Задача: Закрепление сценической уверенности в условиях реального стресса.

Таким образом, особенностями формирования навыков сценического взаимодействия эстрадного исполнителя со слушательской аудиторией как вершины профессиональной подготовки, выступают – теоретические и практические аспекты: высокий уровень знаний и вокального мастерства, на котором возводится аудиторией с опорой на традиции театральной, музыкальной педагогики и психологии; постоянный поиск приемов воздействия на слушателей, управление залом и обогащение опыта совместного эмоционального сопереживания, созидания и глубокого эстетического насыщения.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Ленинград: Музыка, 1971 . 376 с.
2. Белан Е. А. Феномен сценического волнения и совладание с ним в ситуации музыкального исполнительства: дис. канд. психол. наук: 19.00.01. Краснодар, Издат-во, 2006. 247 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. Москва: Педагогика, 1987. 344 с.
4. Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика: Социологические проблемы концертной жизни. Ленинград: Музыка, 1985. 160 с.
5. Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебник. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2022. 512 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для вузов. 2-е изд. Москва: Академический проект, 2008. 399 с.
7. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Москва: АСТ, 2020. 512 с.
8. Ушкарев А. А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях: дис. д-ра культурологии: 24.00.01. Москва: Государственный институт искусствознания, 2018. 395 с.
9. Чехов М. А. О технике актера. Москва: АСТ, 2019. 320 с.
10. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва: Интерпракс, 1994. 373 с.

