

*Р. А. Каблахов*

Центр культуры поселка совхоза имени Ленина  
142715, Российская Федерация, Московская область, Ленинский городской округ, поселок совхоза имени Ленина, 7 А

*Е. Н. Борисова*

Российская академия музыки имени Гнесиных  
121069, Российская Федерация, Москва, улица. Поварская, 30–36

## ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ НЕЗРЯЧИХ БАЯНИСТОВ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

В статье рассматриваются составляющие подготовки незрячего баяниста к концертному выступлению в контексте его психофизической специфики; даются практические рекомендации для успешного публичного выхода на сцену. Диапазон задач, которые решают незрячие музыканты, включает в себя задействование компенсаторных функций осязания, слуха, речи, памяти с целью активного развития мыслительной деятельности, коммуникации и поведения, а также работу над нежелательными личностными качествами, провоцирующими дискомфорт и ситуацию неуспеха. Выход на концертную сцену всегда требует от незрячего исполнителя, в том числе баяниста, большей отдачи, поскольку сопряжен с большим количеством решаемых задач. В связи с этим ключевую роль в подготовке к публичному выступлению играет предконцертная подготовка. Она состоит из двух составляющих — работы над музыкальным произведением и эстрадным самочувствием. Первая предполагает учет таких факторов, как контекст события; правильный выбор музыкального сочинения, актуальную интерпретацию художественного образа; специфику подготовки для незрячих исполнителей. Вторая связана с вопросами пребывания артиста на сцене в момент выступления. Понимание возможных причин эстрадного волнения и неудач, соблюдение комфортного для себя предконцертного состояния, проработанный заранее алгоритм действий уменьшают риск неуспешного публичного выступления незрячего баяниста. Комплексная предконцертная подготовка позволяет ему успешно регулировать свое концертное самочувствие.

*Ключевые слова:* компенсаторные механизмы, раскоординация, зажатость, контекст события, непредсказуемая ситуация, ансамблирование, коммуникация

DOI: 10.36871/hon.202203021

Статья поступила в редакцию: 15 августа 2022 года

Рекомендована в печать: 30 августа 2022 года

Сведения об авторах:

**Каблахов Рустам Айварович** — культурорганизатор  
rustamk.777@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-3947-6500

**Борисова Елена Николаевна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры языковой коммуникации  
t202@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-2216-7085

Публичное выступление всегда знаменует собой итог длительной работы над музыкальным произведением как зрелого, так и начинающего музыканта. Исполнительский артистизм, творческое самовыражение, проявляющиеся в интерпретации музыкального произведения и в сценическом состоянии исполнителя, во всей полноте раскрываются именно во время концертного выступления. Такая необходимая составляющая становления и развития музыканта, как выступление на публике, требует от него знаний и умений в области музыкального мышления, творческого воображения, музыкального слуха, владения техническими аспектами исполнительства, памяти, концентрации внимания, психофизиологической саморегуляции (состояние, реакции, поведение).

Социокультурное пространство, которое сегодня характеризуется большим разнообразием, разборчивостью и влиятельностью зрительской аудитории, предъявляет высокие требования к музыкантам не только в плане исполнительства как такового, но и в плане масштаба личности исполнителя — его духовности, умения взаимодействовать с другими участниками социомызыкальной среды (коллеги, зрители, ученики и т. д.).

Отметим, когда речь идет о народных инструментах, в частности баяне, то сегодня исполнители-«народники» могут и должны играть ключевую роль в формировании ценностно-ориентированных потребностей публики. В этой связи отдельное внимание при подготовке к концертному выступлению и его проведении исполнителям целесообразно уделять коммуникативной составляющей (рассказчик, ведущий и т. д.).

В контексте музыкально-сценической деятельности незрячих музыкантов необходимо помнить о ряде психолого-педагогических особенностей их обучения, которые необходимо учитывать при подготовке того или иного музыкального события.

Анализ изученности темы показал, что вопросами психологии незрячих музыкантов, в том числе музыкальной деятельности, занимались такие исследователи, как Т. П. Варламова, В. З. Денискина, В. В. Калицкий, В. Н. Кулаков, А. Г. Литвак, И. М. Сеченов, А. А. Терещенко.

Проблемам подготовки концертного выступления посвящены исследования М. С. Бурлакова, В. Ю. Григорьева, В. И. Петрушина, К. С. Станиславского.

Однако выбранная нами тема разработана в недостаточной степени, что делает актуальным обращение к ней.

В современном мире наблюдается рост количества людей с патологией зрения — к наследственным факторам сегодня добавляются политические и экологические. Особенности их личности достаточно часто являются «излишняя импульсивность, консерватизм, настороженность, тревожность, робость, подавленность» [13]. Среди распространенных свойств их характера можно также отметить такие, как неуверенность, закрытость, обидчивость, мнительность. Этому есть свое объяснение: «При нарушении зрения значительно снижаются количество и качество получаемой извне информации, ограничивается возможность формирования образов, понятий, памяти в мыслительной деятельности, ориентации в пространстве» [4, 173].

Нередко люди с патологией зрения испытывают трудности в коммуникации. В том числе это происходит потому, что в силу отсутствия должной мимики их речь лишена выразительности, а также из-за серьезной доли неуверенности в восприятии незрячих их собеседниками или положительной невербальной обратной связи (например, реакция собеседника на высказывание или действие незрячего).

Следует коснуться и вопроса восприятия незрячего человека, где также существуют свои особенности. Российский ученый-физик А. Г. Литвак считал, что независимо от складывающегося у незрячего типа восприятия «оно обладает избирательностью, осмысленностью, обобщенностью, апперцепцией и константностью. <...> При слепоте <...> наблюдается редуцированность проявлений некоторых свойств восприятия. Так, избирательность восприятия ограничивается узким кругом интересов, снижением активности отражательной деятельности, меньшим по сравнению с нормой эмоциональным воздействием объектов внешнего мира; апперцепция проявляется слабее, чем в норме, в свя-

зи с недостаточным чувственным опытом; осмысление и обобщение образов осложняется недостаточностью чувственного опыта и снижением полноты и точности отображаемого; сокращается зона константного зрительного восприятия» [9, 173].

Однако, как и у других людей с ограниченными возможностями движения, у людей с патологией зрения существует определенный спектр компенсаторных возможностей. Именно поэтому столь важно развитие компенсаторных функций — как для активации работы мозга, так и для лучшего восприятия и осознания окружающего мира.

В большей степени образное представление о предметах незрячий получает посредством осязания (в основном ладонью и кончиками пальцев рук). Например, выстукивание простенькой мелодии с несложной последовательностью движений активизирует часть мозга, которая управляет движениями пальцев. «Данное задание также задействует области мозга, участвующие в формировании зрительных образов, принятии решений, способности запоминать и планировать» [16].

Не менее важным является слух, позволяющий посредством дистанционного получения информации составлять образ внешнего мира. Звук помогает незрячему получать информацию о его высоте, громкости, тембре, источнике, расположении предметов, эмоциях и т. д. [2].

Русский ученый И. М. Сеченов писал, что «рука, ощупывающая внешние предметы, дает слепому все, что дает нам глаз, за исключением окрашенности предметов и чувствования вдаль, за пределы длины руки» [14]. Продолжая эту идею, современный исследователь Т. П. Варламова предполагает, что при добавлении слуха, обоняния, вкуса оказывается, что человек с особенностями зрения «обладает познавательными возможностями, близкими к зрячим людям. Доказано, что при функциональном нарушении одного из сенсорных органов выявляются богатые возможности для других» [4, 55].

Процесс мышления невидящего человека имеет свои особенности, и неправильное установление смысловых связей между предметами приводит к неверной классификации окружающих его объектов. Поэтому информацию незрячим эффективно доносить через слуховой и тактильный каналы, а наиболее продуктивно доступные ощущения развиваются благодаря учету мелких деталей.

Следует отметить, что среди компенсации дефектов значимое место отводится

речи, благодаря которой люди с патологией зрения становятся полноправным участником общества. И дело не только в возможности услышать вербальный посыл собеседника, но и «читать» его эмоцию. Богатство словаря и смыслов речи, соотношение слов и выражаемых ими понятий становится не только средством познания, но и значимым инструментом деятельности таких людей.

Особое внимание следует уделить такой компенсаторной функции как память, которая высоко развита у незрячего. Он способен не только быстро запоминать информацию и ощущения (мышечные движения, положение тела), но и достаточно долго хранить их в памяти.

Таким образом, диапазон трудностей, присущий незрячим людям, существенно снижается при решении следующих задач:

- задействование компенсаторных функций осязания, слуха, речи, памяти с целью активного развития мыслительной деятельности (восприятия и осознания окружающего мира, формирования образов, принятия решений и т. д.), коммуникации, поведения;
- смягчение таких качеств, как неуверенность, зажатость, закрытость, мнительность, консерватизм и т. д.

Одним из эффективных инструментов решения данных задач является обучение музыке, которое содержит богатые оздоровительные возможности для гармонизации психофизического состояния инвалидов по зрению.

Музыкальное образование неслучайно является одним из предпочитаемых людьми с недостатком зрения. Музыкальное исполнительство эффективно помогает преодолевать трудности, с которыми сталкиваются незрячие: развивает их компенсаторные функции, здоровьесберегающие способы гармонизации их психофизического состояния, корректирует качества личности, затрудняющие процесс адаптации в социуме.

Одним из музыкальных инструментов, оказывающим комплексное положительное воздействие на деятельность людей с патологией зрения, является баян. Подчеркнем проверенную годами эффективность использования его возможностей как средства социализации личности незрячего, развития компенсаторных механизмов, а также навыков исполнительской (невербальной) и вербальной коммуникации. Отметим и вклад, внесенный в музыкальное обучение и исполнительство незрячими баянистами — ис-

полнителями и педагогами — Иваном Маланиным, Анатолием Вороном, Геннадием Шаминам, Иваном Паницким, Владимиром Торопкиным, Алексеем Сухоруковым, Петром Дудошниковым, Константином Ивановым и многими другими.

Современный подход к обучению незрячих музыкантов, в том числе баянистов, предполагает опору на активизацию и взаимодействие «работающих» органов чувств, компенсирующих утраченный/поврежденный анализатор. Формирование компенсаторных факторов имеет свою специфику в различных областях: развитие у обучающегося музыкальных способностей, связанных с вниманием, внутренним слухом, памятью; слухового и опорно-двигательного комплекса («чувство расстояния» и т. д.); образно-ассоциативных связей.

Подчеркивая важность слухового анализатора, приведем отрывок из «Письма о слепых, предназначенного зрячим», написанного в 1749 году французским писателем и философом Дени Дидро, где он размышляет о том, что незрячий «находит в голосах бесконечное множество оттенков, ускользающих от нас, потому что наблюдение их не представляет для нас такого интереса, как для слепого» [7]. Именно поэтому сравнение музыки и человеческой речи при знакомстве слепого исполнителя с музыкальной интонацией всегда является успешным.

«Специфика слуховых профессий, — размышляет о методах обучения музыкантов с патологией зрения исследователь В. В. Калицкий, — <...> способствует развитию у незрячих слухового внимания, которое проявляется в умении сосредоточенно вслушиваться в звуки музыки, не отвлекаясь при этом зрительно» [8, 69].

Что касается памяти, то компенсаторная способность быстрого запоминания информации помогает баянистам моментально запоминать положение тела, рук; мышечные движения; небольшие музыкальные тексты (пьесы, упражнения).

«Возмещение» зрения музыканта играет ключевую роль и при формировании представления об объектах, образах и т. д., то есть мыслительной деятельности.

Отдельно отметим рассмотренную исследователем В. Н. Кулаковым в его диссертации «Формирование компенсаторных факторов у незрячих музыкантов как условие оптимизации учебного процесса: на материале работы с незрячими баянистами-аккордеонистами» проблему внешней и внутренней

функций компенсации утраченного зрения при обучении игре на баяне. К первой он относит информацию, которую обучающийся получает извне. Автор включает туда «рассказ педагога о музыке, ее показ или объяснение действия, происходящего на сцене, рассказ о костюмах, световых эффектах или просто самостоятельное прослушивание музыки учеником» [9, 58].

Вторая включает в себя художественно-мыслительную деятельность учащегося, его «способность сосредоточиться в нужный момент, его умение использовать сохранившиеся органы чувств для реализации учебно-творческого задания. Например, невозможность чтения пьесы с листа компенсируется более активной работой музыкальной памяти, стремлением к наработке типовых игровых схем, что дает возможность избежать детального их изучения по нотам» [там же].

Среди современных методов, активизирующих музыкальные способности и творчество незрячих, выделим те, которые развивают внимание, память, логическое мышление, воображение, волю, речь:

- эмоциональное воздействие (направленное на эмоциональную сферу и образное мышление);
- проблемно-поисковая ситуация;
- сравнение и анализ;
- дискуссия;
- ситуация успеха;
- стимулирование музыкальной деятельности [11].

Психолого-педагогический аспект обучения незрячих баянистов включает немало факторов, в числе которых развитие:

- интереса к музыке и занятиям на инструменте;
- образных представлений;
- адекватной самооценки;
- коммуникации;
- воспитание сценической культуры.

Более того, именно последнее становится решающим при выходе музыканта на сцену, так как, по сути, включает в себя все вышеперечисленные факторы.

В рамках нашего исследования обратимся к задачам профессиональной деятельности, рассмотренным в Основной профессиональной образовательной программе высшего образования «Концертные народные инструменты (баян, аккордеон)» [12]. Из документа следует, что все три вида задач профессиональной деятельности баянистов/аккордеонистов в той или иной форме связа-



ны с концертно-исполнительской деятельностью, в частности с концертным выступлением. В том числе:

- художественно-творческий тип задач предполагает «концертное исполнение музыкальных произведений соло, в качестве концертмейстера, в составе ансамбля»;
- педагогический — подготовку учащихся к концертному выступлению;
- культурно-просветительский — пропаганду достижений музыкального искусства различным аудиториям.

К слову сказать, существует ряд достаточно распространенных мнений, с которыми мы позволим себе не согласиться. Например, что если на сцену выходит исполнитель с ограниченными возможностями, зрителю не стоит обращать внимания на его концертное состояние, а значит, и самому музыканту не стоит «забывать себе голову» надлежащим уровнем своей эстрадной готовности. Или что педагогу-баянисту совершенно необязательно самому выходить на сцену — достаточно того, что он учит этому других. Представляется очевидным, что в обоих случаях уровень исполнения/обучения оставит желать лучшего.

В качестве «контраргумента» приведем цитату американского коммерсанта Джона Шедда (1850–1926): «Кораблю безопасно в гавани, но не для этого строят корабли» [18, 705]. На наш взгляд, концертное выступление является значимым условием развития незрячего баяниста в своей профессии, но требует от него серьезной предварительной работы для уверенного самочувствия на сцене.

Понятие «концертное выступление» нередко рассматривается исполнителями и исследователями достаточно линейно — с точки зрения волнения на сцене. На самом деле данный феномен носит более комплексный характер и предполагает в качестве «точки отсчета» предконцертную подготовку (правильный подход к которой в том числе позволяет снизить уровень беспокойства незрячего музыканта во время концертного выступления). Данный вид подготовки наряду с работой над концертным самочувствием включает в себя еще один элемент, который на самом деле является главным — работу над музыкальным произведением для концертного выступления. Важно понимать, что именно от ее качества во многом зависит состояние концертной готовности.

Назовем распространенные причины волнения во время выступления:

- перфекционизм (излишняя ответственность за свое выступление);
- субъективная недооценка своей игры (интерпретации, техники);
- страх забыть или неточно сыграть текст;
- недоученность произведения или его фрагментов;
- непривычная обстановка;
- «чужое» ощущение себя/своих конечностей;
- непредсказуемая ситуация.

В контексте концертного выступления работа незрячего баяниста над музыкальным произведением подразумевает учет таких факторов, как:

- 1) контекст предполагаемого события:
  - а) тематика, направленность (юбилейный вечер; праздник; вечер памяти; концерт для детей/в поддержку семей военных/людей с ограниченными возможностями здоровья и пр.) и формат мероприятия (сольный/сборный концерт; концерт-лекция/лекция с музыкальным показом/мастер-класс; онлайн/офлайн мероприятие и др.), а также место проведения;
  - б) роль самого музыканта (исполнитель-солист или ансамблист; исполнитель и ведущий/рассказчик, ведущий мастер-класса и т. д.);
- 2) правильный выбор музыкального сочинения.

Опыт незрячих баянистов показывает, что среди классических произведений предпочтительно выбирать полифонические, где слышны три-четыре голоса. При этом следует с осторожностью браться за виртуозные произведения.

Правильным выбором могут стать сочинения И.-С. Баха (органные сочинения, ХТК); сочинения кантиленного характера («Вокализ» С. В. Рахманинова, «Разлука» М. И. Глинки).

Академическая музыка на концертном выступлении может быть представлена произведениями Д. Д. Шостаковича (Прелюдия и fuga ми минор), а также пьесами современных композиторов (В. А. Семенов, А. И. Кусяков, В. Г. Черников, Ф. Анжелис).

3) актуальная интерпретация художественного образа;

4) особенности предконцертной подготовки для незрячих исполнителей. В основном они сводятся к следующим рекомендациям:

- произведение надо учить на слух, желательно максимально быстро запоминать музыкальный текст;
- необходимо предварительно послушать разные трактовки произведения (желательно не менее трех), чтобы сформировать свое исполнительское видение нотного текста. Важно подчеркнуть, что изучаемые интерпретации могут исполняться не только баянистами, но и другими инструменталистами и даже вокалистами. Это связано как с тем, что баянное исполнение в записи не всегда доступно, хорошего качества и достаточно убедительно, так и с тем, что исполнение на другом инструменте расширяет рамки возможностей прочтения музыкального текста. Например, выбрав Прелюдию и фугу фа диез минор Баха (II т. ХТК), следует послушать советского пианиста С. Рихтера и британского пианиста А. Шиффа. Перед тем, как браться за рахманиновский «Вокализ», стоит познакомиться с ним в исполнении отечественных оперных певиц Е. Образцовой и В. Джиоевой;
- читая ноты, пропевать их вместо игры на инструменте (метод пропевания);
- осуществлять идеомоторную тренировку (ментальные упражнения);
- использовать ноты по системе Брайля;
- перед концертом не следует много репетировать, чтобы не «перегореть». Во время концерта до себя желательно никого не слушать, ни с кем не разговаривать. (Однажды на одном заключительном гала-концерте автор настоящего исследования неудачно сыграл «Русскую фантазию» В. Я. Подгорного, за которую получил первую премию на конкурсе — из-за того, что не настроивался на нужную волну, а беседовал с коллегой по цеху).

Хотелось бы порекомендовать незрячим баянистам при возможности рассказывать зрителям во время своего выступления об исполняемых произведениях (композиторе, программности, исторической эпохе и ее особенностях). Зрителю также может быть интересен рассказ о том, что послужило импульсом для того или иного исполнительского взгляда. Приведем пример. После того как автор исследования взял в репертуар сочинение В. А. Семенова «Калина красная», к нему долго не приходило осознание: о чем это произведение и как его исполнять с точ-

ки зрения эмоциональной подачи. Все встало на свои места лишь после просмотра одноименного фильма.

Вступление и главная тема произведения «Калина красная» ассоциируются с сельской местностью, природой, пением птиц, журчанием ручья. Вторая тема — крик души главного героя, он не в силах понять, что ему делать дальше: продолжать ли заниматься прежними дурными делами либо остаться в сельской местности, забыв о своем прошлом и начав жизнь с чистого листа. В нотном тексте композитор предлагает играть данную тему медленно, спокойно. Однако, на взгляд автора исследования, сюда должна быть «вплетена» и другая эмоция — едва уловимое ощущение душевного покоя. Момент кульминации и срыва — это выстрел и смерть главного героя, а повисшая нота соль и фрагменты главной темы — жизненные воспоминания.

Ассоциации могут быть вызваны не только тем, что напрямую связано с исполняемым произведением, но и с вещами, не имеющими отношения к его сюжету: например, воспоминания о том дне, когда исполнитель услышал то или иное сочинение, что он делал, с кем встречался и т. д. Так, музыкальное произведение А. Гольского «Рассказ старого горца» всегда ассоциируется у автора исследования с танцами, весельем и тем днем, когда он услышал это произведение впервые — во время встречи с родственниками на Кавказе.

Важным представляется вопрос о публичном выступлении в составе ансамбля, где безусловным является приоритет невербальной коммуникации.

Контакт с партнерами по ансамблю предполагает понимание того, как:

- начать произведение: незрячий показывает с помощью кивка головы; выступление начинается со стука (например, по инструменту); начинают партнеры, а незрячий подхватывает;
- общаться с помощью кивков, поворотов, улыбок (в том числе важно при взаимодействии с вокалистом).

В целом коллеги-исполнители обычно ориентируются на незрячего солиста, «идут» за ним. Но бывают и другие случаи, к которым надо быть готовым. Приведем нередкий случай, когда можно оказаться в непредвиденной ситуации: певица покружилась в танце во время проигрыша и забыла встать в нужное время и на нужной стороне. Во избежание подобных казусов перед концертом

следует еще раз проговорить обо всех деталях с участниками вашего выступления.

Следует отметить, что одним из полезных ресурсов для незрячих баянистов является краткий курс лекций «Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению» М. С. Бурлакова, в частности Раздел III, где представлены практические рекомендации по различным составляющим подготовки к концертным выступлениям — от исполнительской работы над музыкальным произведением, системы организации памяти в процессе исполнения до особенностей занятий в предконцертном режиме, связанных с темпом, динамикой и двигательным контролем и т. д. Отдельные параграфы посвящены сценическому самочувствию [3].

Наше исследование показывает, что комплексная доконцертная подготовка позволяет незрячему баянисту справиться с чрезмерной зажатостью, состоянием тревожности, возможной раскоординацией и укрепить позитивный настрой. Тем не менее особенности подготовки незрячего музыканта диктуют необходимость отдельного рассмотрения вопроса эстрадной готовности, так как очевидно, что надлежащее эстрадное самочувствие не приходит к исполнителю «из ниоткуда» или по заказу — основная работа по развитию данного состояния осуществляется в период доконцертной подготовки.

Сегодня по всему миру мы наблюдаем все усложняющиеся трансформации в социокультурной среде. Отчуждение и агрессивная риторика общества; высокий темп жизни; необходимость постоянно фильтровать обилие информации, функционирующей в медиасреде; живущий по жестким правилам массовой культуры рынок музыкальной индустрии; изменения во вкусах и запросах зрителей и работодателей; повышение уровня конкуренции все чаще становятся причиной страхов и стрессов музыкантов, приводят их к эмоциональному выгоранию.

Это выдвигает на передний план формирование их готовности достигать надлежащего концертного состояния (эстрадного самочувствия, творческого самочувствия; сценического поведения). Это понятие достаточно часто сегодня встречается в зарубежной (*stage presence*) и отечественной исполнительской и музыкально-педагогической практике. Например, согласно российскому исследователю, музыкальному психологу В. И. Петрушину, слагаемыми оптималь-

ного концертного состояния являются компоненты физической, умственной и эмоциональной подготовки: «Хорошая физическая подготовка, дающая ощущение здоровья, силы, выносливости и хорошее настроение, прокладывает путь к хорошему эмоциональному состоянию во время публичного выступления, положительно сказывается на протекании умственных процессов, связанных с концентрацией внимания, мышления и памяти, столь необходимых во время выступления» [13, 292]. К слову сказать, исследователи говорят и о том, что хорошее самочувствие не всегда гарантирует легкость вхождения в оптимальное концертное состояние (ОКС) и наоборот [там же]. Однако таких случаев встречается гораздо меньше.

Эмоциональный компонент предполагает навык контроля своего психологического состояния в процессе выступления на сцене. В противоположном случае музыкант рискует оказаться либо в состоянии «эстрадной лихорадки» (перевозбуждение, проявляющееся в виде напряженных/судорожных движений, дрожи, тревожности, нарушения дыхания, внимания, потоотделения, повышения частоты пульса), либо апатии (слабость, ухудшение координаций движения, нарушение внимания). Два последних состояния могут быть вызваны и внешними факторами: например, концертное выступление переносят на другое время и музыкант «перегорает».

Умственный (мыслительный) компонент, по Петрушину, отвечает за перевод программы умственных представлений в технический аппарат музыканта с помощью исполнительской воли посредством таких психических процессов, как мышление, память, воображение [13].

В рамках нашего исследования мы рассматриваем эстрадное самочувствие как определенную психофизиологическую готовность исполнителя к ситуативному реагированию и адаптации, саморегуляции, самоконтролю, а также к «полётному» творческому самовыражению во время музыкального выступления.

В основе оптимального концертного состояния лежит принцип здоровьесбережения, базирующийся на триединстве физической, психической и духовно-нравственной составляющих [1]. Недостаточное внимание любой из составляющих приводит к разнообразным проблемам.

Так, на физическом уровне они проявляются в заболеваниях кожи, опорно-двига-

тельной и сердечно-сосудистой систем, щитовидной железы, ухудшении зрения, слуха; треморе рук, головы.

На психическом уровне речь может идти о сценическом волнении (беспокойстве, панике), неуверенности, эмоциональной зажатости, что связано с отсутствием стрессоустойчивости (нередко эти проблемы переходят на физический уровень в виде различных недомоганий).

Духовно-нравственный уровень предполагает осознание музыкантом своей культурной идентичности, гражданской позиции, отношений с социумом.

Психофизические состояния музыкального исполнителя не возникают без причины, однако при надлежащей саморегуляции поддаются корректировке. Создание «правильного сценического самочувствия» (термин К. С. Станиславского [16]) подразумевает наличие определенного комплекса мер, таких как:

- понимание нейронной связи мозга и тела;
- формирование правильной позы музыканта, распределение веса тела;
- проведение серьезной работы по формированию стрессоустойчивости, избавлению от зажимов;
- развитие умений в области ансамблирования;
- развитие умений в области социальной и исполнительской коммуникации со зрителем и коллегами по сцене;
- разрешение незнакомых/непредсказуемых/конфликтных ситуаций во время концертного выступления.
- использование движений в интерпретации смыслов музыкального произведения, звукоизвлечения, исполнительской коммуникации/эстетике.

Многие исполнители воспитываются на постулате, что, выйдя на сцену, «по умолчанию» нельзя волноваться. Однако даже самые опытные музыканты время от времени испытывают сценическое волнение. Считается, что определенная доля такого волнения даже полезна. Например, великий русский оперный певец Ф. И. Шаляпин полагал, что «на сцене не волнуются только покойники и болванья» [цит. по: 5, 14]. Согласимся, что излишняя уверенность в себе может ослабить навык видеть и слышать себя со стороны, оценивать и контролировать свои действия.

В зависимости от того, удалось ли исполнителю остаться в зоне позитивного

стресса, зависит и то, перерастет ли легкое волнение в страх, внесет ли оно свой вклад в успешное выступление или сведет на нет всю проделанную для концертного выступления работу.

Чтобы нивелировать часть стресса, следует по возможности заранее ознакомиться с новой обстановкой; освоить проход до сцены и обратно; за несколько дней до концертного выступления провести акустическую репетицию.

Значимую роль играет процесс концертного выхода: незрячих обычно выводят на сцену. К сожалению, не редкость, когда незрячего артиста сопровождающие толкают перед собой; подпихивают ему под ноги стул, который несут ему на сцену; забывают сказать про приступки; сажают на стул, не дав поклониться; «забывают» на сцене. Последнее может стать опасным, когда там находится много людей — артиста могут попросту затолкать. Исполнителю следует самому обратиться с просьбой к сопровождающему: например, попросить вести его на полшага впереди и задавать скорость шага.

Следует помнить, что концертное состояние во многом зависит от предконцертного, которое индивидуально для каждого и требует от исполнителя осознания оптимального алгоритма действий (физические упражнения, прогулки, чтение книг, пребывание в одиночестве и т. д.). К сожалению, бывают случаи, когда исполнители пытаются добиться нужного сценического состояния с помощью применения стимуляторов или успокаивающих средств, что гораздо быстрее приводит к исполнительской неудаче и может вызывать помутнение сознания, носовые кровотечения, спазмы, замедление мыслительной деятельности и прочее. В связи с этим музыканту следует целенаправленно заниматься формированием эстрадного самочувствия, а затем постоянно его развивать в течение всей творческой деятельности.

Таким образом, наше исследование показывает, что комплексная подготовка к выступлению, включающая работу над музыкальным произведением и концертным состоянием, является ключевым фактором, который позволяет незрячему баянисту справиться с чрезмерной зажатостью, состоянием тревожности, возможной раскоординацией, укрепить позитивный настрой и успешно регулировать свое концертное самочувствие.



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисова Е. Н.* Здоровьесберегающий подход в образовании как инструмент социального взаимодействия (на примере музыкального обучения) // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 2 (69). С. 274–277.
2. *Борисова Е. Н., Терещенко А. А.* Обучение детей с нарушениями зрения игре на гусях звончатых: социокультурный и психолого-педагогический аспекты // Художественное образование и наука. 2019. № 3. С. 144–153.
3. *Бурлаков М. С.* Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению: краткий курс лекций для учащихся и преподавателей музыкально-исполнительских специальностей. М. : Городец, 2017. 136 с.
4. *Варламова Т. П.* Значение компенсаторных возможностей слабовидящих для творческой деятельности музыканта // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28). С. 172–180.
5. *Григорьев В. Ю.* Исполнитель и эстрада. М. ; Магнитогорск: Московская гос. Консерватория; Магнитогорская гос. консерватория, 1998. 156 с.
6. *Денискина В. З.* Формирование неречевых средств общения у детей с нарушением зрения: методические рекомендации. Верхняя Пышма, 1997. 22 с.
7. *Дидро Д.* Письмо о слепых, предназначенное зрячим. URL: <https://studfiles.net/preview/6723596/> (дата обращения: 29.01.2022)
8. *Калицкий В. В.* О специфике методов обучения незрячих игре на фортепиано на начальном этапе // Художественное образование и наука. 2018. № 1. С. 66–70.
9. *Кулаков В. Н.* Формирование компенсаторных факторов у незрячих музыкантов как условие оптимизации учебного процесса: на материале работы с незрячими баянистами-аккордеонистами : дис. ... канд. пед. наук. М., 2000. 150 с.
10. *Литвак А. Г.* Психология слепых и слабовидящих : учеб. пособие. СПб. : Российский гос. педагогический ун-т им. А. И. Герцена, 1998. 271 с.
11. *Овсянкина Г. П.* Музыкальная психология. СПб. : Союз художников, 2017. 240 с.
12. Основная профессиональная образовательная программа высшего образования «Концертные народные инструменты (баян, аккордеон)». URL: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/OPOP/spc/orop\\_53.05.01\\_bayan\\_akkord.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/OPOP/spc/orop_53.05.01_bayan_akkord.pdf) С. 4–5 (дата обращения: 12.04.2022)
13. *Петрушин В. И.* Музыкальная Психология : учеб. пособие для вузов. М. : Академический проект; Трикста, 2008. 400 с.
14. Психологические особенности слабовидящих детей. Rebenkoved.ru. URL: <http://rebenkoved.ru/psihologiya/psihologicheskie-osobennosti-slabovidyashhih-detej.html> (дата обращения: 03.12.2021)
15. *Сеченов И. М.* Избранные философские и психологические произведения. М. : ОГИЗ; Госполитиздат, 1947. 647 с.
16. *Станиславский К. С.* Система Станиславского. Работа актера над собой : в 2 ч. М. : Т8 Rugram, 2017. 408 с.
17. *Сэндерс Л.* Процесс обучения и мозговая акробатика // Иносми.ру. URL: <https://inosmi.ru/science/20170911/240242945.html> (дата обращения: 23.02.2022)
18. *Shapiro F. R.* The Yale Book of Quotations. Section: John A. Shedd, Yale University Press, New Haven. 2006. P. 705.

*R. A. Kablakhov*

Culture Center, the Lenin Sovkhoz Village  
7 A poselok sovkhoha imeni Lenina,  
Leninsky urban district, Moscow region, 142715, Russian Federation

*E. N. Borisova*

Gnesins Russian Academy of Music  
30–36 Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation

## NON-SIGHTED BUTTON ACCORDION PLAYERS: GETTING PREPARED FOR A CONCERT PERFORMANCE

The paper analyzes the pre-performance routines which are highly desirable for visually challenged musicians due to their psychophysical specificities. The range of tasks solved by them includes the involvement of compensatory functions of touch, hearing, speech, and memory

in order to intensively develop their thinking, communication and behavior skills, as well as to cope with their personal traits that provoke discomfort and mishaps. Taking to the concert stage requires more efforts from non-sighted musicians, including button accordionists, as it is a more challenging task. In this regard, a comprehensive pre-concert training, which includes two elements — the musician's work on the musical piece and the stage presence itself — plays a major role in preparing for a concert performance. The first involves such factors as the event context, the proper choice of a musical composition, the actual interpretation of the artistic image, and the specific training for blind performers. The second is related to their being on stage. Understanding of possible reasons of stage anxiety and misfortunes; maintaining a comfortable pre-concert state, as well as a pre-designed course of action reduce the risks of unsuccessful performance of blind button accordionists. Comprehensive pre-concert preparation allows the blind musician to successfully regulate his or her performance well-being.

*Keywords:* compensatory mechanisms, imbalance, stiffness, event context, unexpected situation, ensembling, communication

DOI: 10.36871/hon.202203021

*Received:* August 15, 2022

*Accepted:* August 30, 2022

*Information about the authors:*

**Rustam A. Kablakhov** — Event Manager

rustamk.777@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-3947-6500

**Elena N. Borisova** — Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the Department of Language Communication

t202@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2216-7085

## REFERENCES

1. Borisova E. N. The Health Promotion and Prevention Approach in Education as a Tool of Social Interaction (a case study of music students). *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education]. 2018, no. 2 (69), pp. 274–277. (In Russian)
2. Borisova E. N., Tereshhenko A. A. Teaching the Gusli to Children with Vision Impairment: Sociocultural, Psychological and Pedagogical Aspects. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2019, no. 3, pp. 144–153. (In Russian)
3. Burlakov M. S. Metodika podgotovki muzykanta-instrumentalists k kontsertnomu vystupleniyu [How to Prepare an Instrumental Musician for a Concert Performance : short course of lectures for students and teachers of music and performance specialties]. Moscow, 2017. 136 p. (In Russian)
4. Varlamova T. P. The Importance of Compensatory Skills of Visually Impaired for the Creative Work of a Musician. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2021, no. 3 (28), pp. 172–180. (In Russian)
5. Grigor'ev V. Yu. Ispolnitel' i estrada [Performer and Stage]. Moscow, Magnitogorsk, 1998. 156 p. (In Russian)
6. Deniskina V. Z. Formirovanie nerechevykh sredstv obshcheniya u detei s narusheniem zreniya: metodicheskie rekomendatsii [Developing Non-Verbal Communication in Visually Impaired Children: methodological recommendations]. Verkhnyaya Pyshma, 1997. 22 p. (In Russian)
7. Diderot D. Pis'mo o slepykh, prednaznachennoe zryachim [Letter on the Blind for the Use of Those Who Can See]. (In Russian). Available at: <https://studfiles.net/preview/6723596/> (accessed: 29.01.2022)
8. Kalitsky V. V. The Specificity of Methods of Teaching the Blind to Play the Piano at the Initial Stage. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2018, no. 1, pp. 66–70. (In Russian)
9. Kulakov V. N. Formirovanie kompensatornykh faktorov u nezryachikh muzykantov kak uslovie optimizatsii uchebnogo protsessa: na materiale raboty s nezryachimi bayanistami-akkordeonistami [The Formation of Compensatory Factors in Blind Musicians as a Condition for Optimizing the Learning Process: based on work with non-sighted bayan and accordion

- players]. PhD dissertation. Moscow, 2000. 150 p. (In Russian)
10. Litvak A. G. Psikhologiya slepykh i slabovidyashchikh [Psychology of the Blind and Visually Impaired : textbook]. Saint Petersburg, 1998. 271 p. (In Russian)
  11. Ovsyankina G. P. Muzykal'naya psikhologiya [Music Psychology]. Saint Peterburg, 2017. 240 p. (In Russian)
  12. Osnovnaya professional'naya obrazovatel'naya programma vysshego obrazovaniya "Kontsertnye narodnye instrumenty (bayan, akkordeon)" [Basic Professional Higher Education Programme "Concert Folk Instruments (Bayan, Accordion)"]. pp. 4–5. (In Russian). Available at: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/OPOP/spc/opop\\_53.05.01\\_bayan\\_akkord.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/OPOP/spc/opop_53.05.01_bayan_akkord.pdf) (accessed: 12.04.2022)
  13. Petrushin V. I. Muzykal'naya psikhologiya [Music Psychology]. Moscow, 2008. 400 p. (In Russian)
  14. Psychological Characteristics of Visually Impaired Children. *Rebenkoved.ru*. (In Russian). Available at: <http://rebenkoved.ru/psihologiya/psihologicheskie-osobennosti-slabovidyashhih-detej.html> (accessed: 03.12.2021)
  15. Sechenov I. M. Izbrannye filosofskie i psikhologicheskie proizvedeniya [Selected Philosophical and Psychological Works]. Moscow, 1947. 647 p. (In Russian)
  16. Stanislavsky K. S. Sistema Stanislavskogo. Rabota aktera nad soboi [The Stanislavsky System. The Actor's Work on Himself : in 2 vol.]. Moscow, 2017. 408 p. (In Russian)
  17. Sanders L. Learning and Brain Acrobatics. *Inosmi.ru*. (In Russian). Available at: <https://inosmi.ru/science/20170911/240242945.html> (accessed: 23.02.2022)
  18. Shapiro F. R. The Yale Book of Quotations. New Haven, 2006, pp. 705. (In English)

