

Міністерство культури Автономної Республіки Крим
Республіканський вищий навчальний заклад
«Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

ТАВРІЙСЬКІ СТУДІЇ

Мистецтвознавство

№ 3

Сімферополь
2013

УДК 7.072.2(051)

Рекомендовано до друку Вченою радою
РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму» (протокол № 10 від 18 листопада 2013 р.)

ts.uncat.crimea.ua

Редакційна колегія:

Головний редактор — О. А. Габріелян

Заступник головного редактора — О. В. Чайка

Л. В. Вакуленко, Н. Є. Гребенюк, М. А. Давидов, Л. О. Кияновська, Л. В. Ластовецька,
Лю Бінцянь (Китай), В. В. Медушевський (Росія), М. О. Сова, І. В. Щербіна

Відповідальний секретар: Донська О. В.

Таврійські студії. Мистецтвознавство № 3. — Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013 — 142 с.

ISSN 2307-8758 (print)

За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ДОСЛІДЖЕННЯ НАУКОВЦІВ СВІТУ

Матеріали доповідей на конференціях та симпозіумах

В. В. Медушевский

Музыкальная форма как откровение¹

Форма значит красота (Глинка)

*Лишь тогда, когда тебе станет ясной форма,
будет тебе ясным и содержание (Шуман)*

Уважаемые коллеги!

Формулировка темы моего выступления может показаться преувеличенной. Ведь словом «откровение» мы определяем нечто такое, что имеет чрезвычайное значение для человечества.

Не хочу же я сказать, что музыкальная форма несет человечеству в сердце величайший смысл его бытия?

Хочу. Цель моего сообщения как раз и состоит в раскрытии этого утверждения.

Но если так, то каким образом музыковеды, докопавшиеся до самых малых подробностей музыкальной формы, могли бы пропустить главное?

Не там искали!

Искали на земле, в земном содержании № 2, раскрываемом через отсылку к обстоятельствам жизни.

На этом пути их ждал тупик, потому что логика формы не связана с обстоятельствами. К примеру, в репризных формах пишутся лирические, драматические, скерцозные, героические — всякие — пьесы. Но внутреннее устройство формы не вырастает из земли.

Более того, музыкальная форма вступает с жизненными предпосылками в конфликт и кажется абсурдной. Разве в жизни мы говорим хором? Но тысячелетний опыт мно-

гоголосья выработал невероятно прекрасные формы, отзывающиеся в нас восторгом.

Не находя великого жизненного смысла полифонических форм, стали говорить о них как об условности, что, конечно, полное безумие. Неужели на условности, а не на безусловности держится тысячелетняя традиция?

Так же и упомянутый класс гомофонных репризных форм: в жизни реприз не бывает. Всегда находилось умники — от Стендаля до Адорно, на этом основании нападавшие на принцип репризы, требовавшие его отмены.

Музыка победила умствователей. И как победила! И в собственно трехчастных, и в сонатной формах созданы величайшие шедевры.

Опять условности? Но почему вне этой условности ничего не получается? Разрушим трехчастную форму в *Andantemaestoso* из «Щелкунчика» — и тут же шедевр рушится. Откуда бы у условности власть создавать и крушить красоту?

П. И. Чайковский, скрупулезно описавший свой творческий процесс, заметил, что если вдохновение ложится на готовность принять его, то пролившаяся свыше идея с великой стремительностью начинает прорастать во все детали формы, распределяясь по ее разделам.

Неужто Небо, дающее вдохновение, — формалист?

Нет, мы точно запутались! Как распутаться?

¹ Выступление на II Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия» 26–27 октября 2013 г., Симферополь (Крымский университет культуры, искусств и туризма)

Над горизонталью земных отношений надо поднять небесную вертикаль, ныне сплюснутую до нуля. Так складывается в сознании и бытии система координат, избавляющая от слепоты.

На горизонтальной оси абсцисс человек и человечество видят себя в окружении обстоятельств жизни. Здесь рождается земное содержание музыки № 2.

На вертикальной оси ординат человек и человечество предостоят пред Богом. В свете истины ум становится зрячим, красота блага окрыляет волю, от тепла божественной любви истает сердце. Так рождается богочеловеческое содержание № 1, поднимающее цивилизации. Если поднимает — значит, выше человечества. Если просветляет — значит, само свет. Если вдохновляет — значит, оно от Духа. В том были уверены древние мудрецы Запада и Востока, почитавшие музыку языком судьбы. И в наш век умопомрачительного разнуздания психизмов еще хранится память об онтологическом содержании искусства. Как говорил Поль Валери, не поэт творит стихотворение, а стихотворение — поэта. Содержание искусства и жизни № 1 творит судьбу человечества, направляя его к процветанию или к катастрофе.

Это-то содержание № 1 и явлено в музыкальной форме. Оно и есть искомый ключ к ней. Ее тоже, как и содержание № 1, надо вытянуть ввысь по богочеловеческой вертикали.

В отличие от горизонтальной семиотики, действующей через семантические отсылки к жизненным прообразам, онтологическая вертикальная семиотика *не отсылает* к небесной красоте, а *являет* ее и *осуществляет* ее в действиях и преображениях. На красоту мы не можем откликнуться иначе, чем восторгом, восхищением. Сами эти слова имели первоначально буквальный религиозный смысл (до третьего неба был реально восхищен апостол). И применительно к музыке восхищение от красоты шедевра характеризует не психизм, но реальное — если не в теле, то все же в духе —

восторжение тому, *что выше человека*, и что реально, отвыше окрыляет его волю, осветляет ум для восприятий истины, наполняет предчувствием небесного блаженства сердце.

Потому надо решительно изменить терминологический аппарат. Недопустимо говорить об означающем и означаемом. Надо говорить о являющем и являемом.

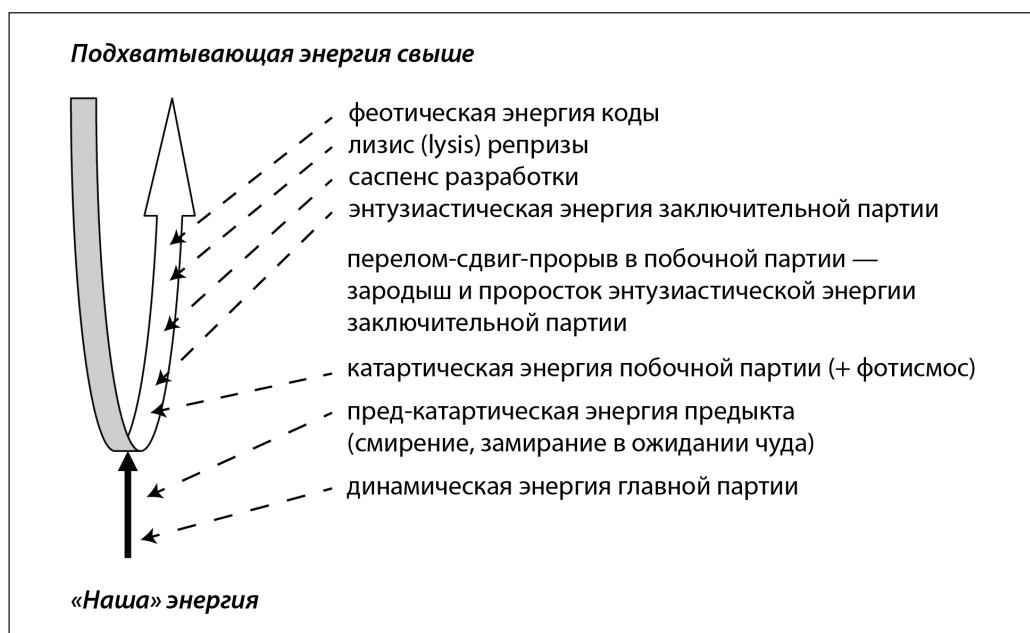
Содержание № 1, или красота, имеет богочеловеческую природу. Оно не меньше нас, а больше нас. Оно не содержится в звуках и душах, а содержит в себе как сами звуки прекрасной музыки, так, через них, и нас. Оно не «выражает» нас, самодостаточных, а устремляет к тому, чем мы призваны стать, хочет прикрепить наши желания к сердцевине истинной реальности, без которой мы не больше, чем тени в сени смертной. Богочеловеческую красоту не мы охраняем и оберегаем, — а она хранит нас и возводит нас к себе при условии нашего смирения пред ней.

Энергичное сопряжение двух начал осуществляется через принцип синергии. Имманентный герой высокой музыки всегда имеет в себе чувство небесного, жажду лучшего, стремление к святому и освящающему, но искомую полноту жизни может получить только свыше. Потому произведение всегда разворачивается как онтологический диалог. Это суть развития.

Этот-то диалог и организует музыкальную форму. Рассмотрим его на примере сонатной формы. Логику дивных энергичных переходов, которые предстоит пережить исполнителю и передать слушателям, представим на следующей схеме:

Энергия главной партии — начальная, «наша», «динамическая»: это первый порыв души, полный еще ощущением себя, как причины и источника своих движений. Она имеет свой потолок, выше которого прыгнуть не может. Исчерпывая себя, она создает предпосылку для нового этапа.

Энергия предыкта при подходе к побочной партии — *предкатартигеская*. Катар-



сис — очищение. На предыкте мы, удостоверяемые в недостаточности наших собственных усилий, замираем в предчувствии, в желании и ожидании откровений свыше. Недоверие себе есть первый шаг к смирению. Но своими силами мы не можем достичь ни смирения, потому что оно божественно, ни катарсиса, ибо очистить человека могут только энергии благодати.

Весьма заметное для восприятия подключение подхватывающих энергий осуществляется в побочной партии, зоне света, тепла, любви. Она появляется всегда как чудо. Чудо — от внезапной перемены ориентации в сущем под действием подхватывающей энергии. «Наши» энергии, исчерпанные ранее, вдруг ощутимо стали «не-нашими». Чувство легкости и свободы — уже не «нашей», произвольной, а нездешней, благодатной, истинной — что-то перевернуло внутри. Это энергетико-символическая передача обетованной нищеты духовной — состояния, в котором единственно начинают ощущаться веяния свыше. Это *катарсис*, выводящий из гордыни самости, нашей мнимой независимости от Бога. Переход от закрытости в себя

к разомкнутости в Бога и его вышним энергиям есть причина чувства освобожденности и легкости. Действие катартической энергии естественно подкрепляется энергией озарения, которую святые отцы называли «*фотисмос*», просвещение. Побочная партия — зона света и чистоты, часто и молитвенной настроенности. Ее гомофонный облик не случаен: «слова» мотивов и фраз сопровождаются фигурациями в аккомпанирующих слоях фактуры, которые являют собой веяния Духа.

В побочной партии озарился дух и ум. А воля? Ее преобразование выявляет себя в фазе перелома, сдвига и прорыва внутри побочной партии (как бы спонтанно, в изумленной неожиданности), а затем — более явно, продолжительно и определенно — в заключительной партии. Держащая их энергия отличается от исходной динамической энергии свободой, окрыленностью, восторгом. Назовем её *энтузиастической*. Это слово лингвисты этимологически переводят как «вбоживание», а сказать по-русски — вдохновение. Три жанровых начала служат средством ее выявления — танцевально-моторное, гимническое, юбилейное.

Синергийной логике сонатной экспозиции подчинен ее тонально-каденционный план. В теории XVIII века его фиксировали последованием знаков препинания: запятая, двоеточие, точка с запятой, точка.

После главной партии — запятая. Почему? Главные партии бывают двух типов — открытые и закрытые. Первые заканчиваются на доминанте (как в Первой фортепианной сонате Бетховена). Уместность знака запятой здесь понятна. А в случае закрытых партий, завершающихся полной совершенной каденцией? Здесь надо принять во внимание, что почти всегда это каденции вторгающиеся, в которых тоника одновременно — и конец главной партии, и начало связующей. Будь они разделены во времени, мы бы ощущали логику повествования. Слитость же конца с началом свидетельствует о внутренне едином процессе и энергийном переломе в нем, обусловленном действием причинно-следственных отношений.

После связующей партии перед побочной — двоеточие: знак, выражающий потребность в разъяснении, объяснении, в разрешении недоумения, в откровении смысла. Гармонически эта взыскующая, вопрошающе-надеющаяся энергия передается продолжительной остановкой на доминанте (предыкт). Доминанта — аккорд исканий, упований, влечения, ожидания и надежды, прошений, замираний, устремлений, предвкушений (то, что нам заповедано: ищите, просите, стучите!).

Душа замирает в предвкушении чуда красоты подхватывающих энергий призывающей благодати. Двоеточие точнейшим образом соответствует пред-катартической энергии предыкта: ощущению исчерпанности «наших» сил и чаяниям радости свыше. Гармонии помогают мотивно-тематические и жанровые особенности интонационного материала предыкта: развитие застывает на повторе вопросительно-просящих интонаций, упирающихся в один звук — как бы скрытой псалмодии. А за-

тем нередко появляется псалмодия и явная. Псалмодия — церковное жанровое начало. Следовательно, молитвенное. Звуки псалмодии — словно руки, молитвенно воздетые в прошениях и ожидании Божественного ответа. Упования веры-доверия — необходимое условие для последующей радости начала побочной партии. Чайковский чутко подметил смысл состоявшейся в этот момент модуляции в доминанту — она «придает развитию энтузиастический поворот». Для более детального рассмотрения мы выделили в этой неожиданной подхватывающей энергии Неба две фазы — катарсис+фотисмос и собственно энтузиазм, перерождающий волю в восторг, окрыление и духовный огонь.

После побочной партии — точка с запятой. Почему не точка? Ведь завершает ее полная совершенная каденция? Она тоже бывает обычно вторгающейся. Но дело еще в неожиданном сдвиге-переломе-прорыве. Что прорывается? Будущая энергия энтузиазма, горения небесной окрыленности. Спонтанность сдвига повисает в нас как ожидание большего. Предвкушение энтузиазма и есть та сила, которая преодолевает цезуру завершения — точку, поставленную гармонией.

Заключительная партия с точки зрения гармонии являет собой обычно повторяющийся каденционный оборот. Акцентирование тоника принципиально. Тоника бывает двух родов: начальная и конечная. Последняя упоена небесной радостью и восторгом достигнутого. Потому содержит энергию гимничности, часто поддерживаемую и интонационно-жанровыми свойствами тематического материала. Композиторы классического стиля буквально купаются в этой ослепительной радости торжества божественно-окрыляющих энергий. Именно в небесной радости гимничности — секрет этих долгих завершений. А отнюдь не в информационной технологии музыкальной формы. Разве мы идиоты, чтобы не понять, что экспози-

ция закончилась? Позже, на излете романтической эпохи, восторг жизни с Богом стал уходить — соответственно сокращалась и интенсивность кадансирования в заключительных партиях, которые зачастую и просто опускались. По остроумному слову В. Грачева (в личной беседе), приближалась эпоха декаданса — отказа от радости каданса.

А что происходит за пределами сонатной экспозиции — в разработке, предыкте к репризе, в коде? В этих разделах формы мы выходим из ситуации непосредственного богообщения, словно бы обнаруживая себя в новых обстоятельствах жизни. Безбожное сознание мыслит их бессмысленно. Духовное сознание великих композиторов мыслит их провиденциально, как посланные от Бога. Потому перед нами — не житейская горизонталь, не содержание № 2, а вертикальное богочеловеческое содержание № 1.

Классико-романтическая форма вообще основана на отчетливой контрастности композиционных функций. Почему из всех отношений мира для организации формы выбрана оппозиция устойчивости-неустойчивости? Потому это, что через смены устойчивости и неустойчивости с нами говорит Бог. Библия называет эти два состояния временами «собирать камни» и «разбрасывать камни». Сейчас Бог явным образом разбрасывает камни слаженного и уютного бытия. Время разбрасывания камней величественно. Оно ставит нас перед необходимостью осознать наше бытие, найти в себе решимость и силу окрыленной жизни в период трудностей и испытаний — и потому готовит поворот в сторону «собираания камней» (как это мы видим в чудесном сверхъестественном окончании Смутного времени за покаяние в специальном посте, как это бывает и в предыктах к репризе).

Сонатная экспозиция не напрасно строилась как экспозиция преображения и окрыления души. Дары благодати должны быть испытаны.

Такой сферой испытания и становится разработка. Из-под ног выбита почва тональной опоры, темы разорваны, замещающие их мотивы входят в теснейшие контрапунктические и синтаксические сочетания. Время ускорено. Выход из искушений кажется проблематичным, что хорошо отражает кинематографический термин «саспенс» (от лат. *Suspend* — «подвешивать» и *suspensus* — «тревожный», «настороженный», «колеблющийся между надеждой и страхом», «парящий») — состояния как бы подвешенности и неразрешенности. Душа же окрыленного субъекта сонаты откликается на испытания должным образом: «Есть упоение в бою»!

Как я уже говорил, у репризы были яростные противники, мотивировавшие свои выпады тем, что реприз нет. Но музыка победила, ибо красота реприз онтологична и расположена на вертикальной оси богообщения. Она напоена радостью не обиденной, а онтологической, божественной, свидетельствующей о том, что период разбрасывания камней окончен, блаженный божественный присмотр за нами открылся в очевидности. Душа переживает эту онтологическую перемену в чувстве освобождения, избавления, благодарности, которое мы и передаем греческим словом «лизис».

Если саспенс разработки касался «прижизненной» ситуации испытаний, то кода возводит нас к вечности. Коды бывают созерцательно-тихими (обычно в медленной музыке) и действенно-бурными, а в последнем случае — победными (апофеоз в западной музыке, феозис в русской), либо ликующе-трагическими. Душа, расставаясь с жизнью в мире сем, обретает вечную жизнь с Богом (как мы это видели в кодах Первой баллады Шопена, первой части Четвертой симфонии Чайковского). Поскольку в кодах веет духом приблизившейся вечности, соответственно и феозисом (обожением), то назовем эту специфическую энергию код феотической.

Дивная синергийная красота сонатной формы продолжила себя в логике цикла. Как заметила Е. Вязкова, исследовательница творческого метода Бетховена, после сочинения главной партии в его рукописях появлялись наброски заключительной партии. Это понятно: в их соседстве на бумаге и в сознании открывается закон стрелы времени — целеустремление экспозиции, как перехода от преимущественно «нашей» энергии к божественной. И закон гомологии — подобия экспозиции логике всеисторического процесса, направленного к эсхатону истории.

А после сочинения побочной партии в рукописях Бетховена возникали наброски медленной части цикла. Это тоже понятно. Два уровня формы подобны по закону гомологии, самоподобия вертикального времени на всех его масштабах. В медленной части цикла, как и в побочной партии, раскрывается небо над головой. Ум освобождается от включенности в действие и может предаться созерцанию. Теперь уже всецело. Всецелостности соответствует автономность части цикла, чего была лишена побочная партия с ее самоощущением временности, как некоторого этапа в целомом развитии части. Медленная же часть цикла утверждает небесное молитвенное созерцание как самостоятельный модус жизни, равноправный с действием воли².

Гимничной энергии заключительной партии соответствует финал, а особенно его кода, исторически обнаружившая стремление стать кульминацией всего цикла. Такие заключительные кульминации часто называют апофеозами (обожествлениями). Применительно к русской музыке их лучше называть, используя аутентичный термин исходного вселенского православия, феосисами (обожениями) — в соответствии с последней целью жизни в понимании

православной цивилизации. А также в соответствии и с тематическим содержанием кульминации, часто заимствованном или похожем на темы любви в побочных партиях первой или финальной частей.

В таком варианте они зримо, осязаемо-достоверно пророчествуют об эсхатоне истории, о несказанном восторге и торжестве любви в Царствии Божиим. Закон гомологии вертикального времени, обнаруживающем его последнюю цель, выявляется здесь в максимальной степени. Музыкальное произведение становится ослепительно ярким образом всей истории человечества и всего творения. Существенно, что энтузиастическая энергия осуществляет себя здесь в контексте характерной для финала соборности, притом всеохватной. Соответственно вселенской высоте явления она стала энергией *феотической* (от феосис и Феос, Бог).

Феотическая энергия вырастает из гимнической. Она основывается на той же торжествующей энергии тоники — безраздельной, долгой, символизирующей вечность. Лучше сказать, — дышащей огнем вечности. Энергия конечной тоники раскрывается в ее беспредельности. Ритмическая энергия, широта мелодии торжествующей любви дополняются вихрями божественного восторга в фигурациях. Кто может сочинить такое? Японский пианист Садакацу Цучида, победитель на Международном конкурсе им. С. В. Рахманинова, признавался мне, что приехал учиться в Москву, а не в США или иную страну, чтобы понять дух народа, из недр которого могли родиться такие удивительные шедевры, как Первый концерт Чайковского, как концерты Рахманинова. Он нашел искомое. Нашел в вере, которой жила Святая Русь.

Самоподобие вертикально-синергийного времени на всех масштабных уров-

² Промежуточный вариант мы видим в смешанной форме, объединяющей принципы цикличности и сонатной одночастности. В этом случае несколько большая автономность побочной партии, уподобленной медленной части цикла,

выявляется в темповом контрасте — в более медленном звучании побочной партии, соответствующей самостоятельному модусу созерцательности, извещающему музыку от подчиненности модусу действенной главной партии.

нях прорастает и вовнутрь — в синтаксис главной партии и иных партий, а также вступления.

Два элемента в 17 сонате Моцарта — не просто мужской и женский образ, что было бы серой обыденщиной. Они являют взаимодействие двух типов энергии по оси вертикального времени: «нашей» и подхватывающей. В заключительном предкадансовом завитке явно проглядывает восхищенная энергия, характерная для окончания экспозиций. И тут же, при повторении периода, над обеими фразами ликующе взлетает энтузиастической пассаж в правой руке. Чтобы не было глупого сопоставления мужского и женского образов, в окончании первой фанфарной фразы надо избежать неаккуратного щелканья последней ноты, но закончить фразу как бы на пред-катартической энергии предыкта — на ожидании и предвкушении чуда сладостного ответа микро-побочной «партии». С другой стороны, диалог двух элементов в синергийной логике главной партии отображается в наличии двух тем побочной партии: первая воспроизводит материал первого элемента в каноническом изложении с влиянием пассажа из контрапункта во втором периоде главной партии. Вторая — явно продолжает и расширяет виришь отвечающую нежную фразу главной партии.

Примером впечатления синергийных отношений главной и побочной партий во вступлении может служить Патетическая соната Бетховена. Во вступлении мы тоже видим как бы две партии. «Главная» являет собой мужественное согласие на призыв к подвигу, задаваемый первым аккордом. «Побочная», в более светлом ми бемоль мажоре (фотисмос), звучит прозрачнее, легче, просторнее (катарсис); ее октавное изложение, единящее землю и небо, окрыляет душу. Ровная аккордовая псалмодия сопровождения тоже помогает обнаружению подхватывающей энергии, характерной для побочных партий.

Откровение, положенное в основание типовых форм, помогает понять и величайший смысл индивидуальных решений.

Как трактовать, например, произведения, оканчивающиеся трагически? Неужели они оспаривают главный нерв развития — стремление к близости Божией? Нет, просто мы неточно употребляем понятие трагического. Если же понять смысл произведения правильно, духовно, то направление развития к близости Божией почувствуется с очевидностью.

Как начать Первую балладу Шопена, чтобы возник правильный импульс всей музыке, чтобы от первого до последнего звука протянулась единая линия развития, властно увлекая за собой и слушателя? Сложность здесь в верном понимании главной идеи. Часто пишут, что развитие, поначалу рвущееся к высшему упоению бытия, неожиданно кончается срывом. Может ли такое быть? Разве герой лжец, когда все хорошо, то воспекает вселенский гимн, а при необходимости подвига и смерти трусливо воспринимает их как срыв и катастрофу? Не так мыслит Шопен: стремительной коде он предписал исполнительское указание: *confuoso* — с огнем! Срыв с огнем? Абсурд. Великая идея не укладывается в прокрустово ложе безблагодатного содержания № 2. Но божественная любовь, из которой изнесены потрясающие по красоте и искренности гимны — то затаенно-глубокие, то торжественно-величавые, то восторженно-окрыленные и летучие, — такая любовь не отступает боязливо перед смертью, не помышляет ни о каких срывах. Оставим пустые музыковедческие выдумки! В музыке сверхгения все чисто и понятно. Именно великая сила, окрылившая героя, пронизала всю его жизнь, почему шедевр и способен выполнить в человечестве главную цель всякой великой музыки — быть учебником евангельской жизни для сердца: жизни по заповедям божественной любви.

Приняв в себя со всей искренностью эту высшую силу, мы тут же найдем и правиль-

ную интонацию вступительной темы. Разве случайно она открывается неаполитанским секстаккордом? Пониженная вторая ступень предвещает скорбь, но аккорд-то ведь мажорный! В нем мужество, крепость, сила, вера, неколебимая твердость. И в исполнительской интонации нужно передать эту сосредоточенную устремленность к будущему — каким бы оно ни было. Мужество не делает героя бесчувственно-железным. И вот уже последний аккорд вступления открывает нам

эту внутреннюю боль, а интонация мелодии застывает в устремленности к Богу. И тогда в ответ несется энергия окрыления: интонации главной партии, начавшись с краткого разбега, далее как бы зависают в парении...

Музыка, единственное из искусств, непосредственно прикрепляет души к божественной сердцевине бытия. Потому в ней так чисто, так ясно выразилась энергичная логика жизни, откристаллизовавшаяся в сонатной форме.

Violetta Przech (B. Пухек)

Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego w kontekście estetyki postmodernizmu

Kilka słów o kompozytorze

Paweł Szymański (ur. w 1954 roku w Warszawie) to jeden z najwybitniejszych i najciekawszych polskich twórców naszego czasu. Studia kompozytorskie odbywał pod kierunkiem takich mistrzów jak: Włodzimierz Kotoński, Tadeusz Baird (w Warszawie) i Roman Haubenstock-Ramati (w Wiedniu). Szymański był również uczestnikiem Wakacyjnych Kursów Muzyki Nowej w Darmstadt, współpracował ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia. Jego dorobek kompozytorski obejmuje ponad 60. utworów, w tym: kompozycje orkiestrowe, kameralne, wokально-instrumentalne i wokalne, a także muzykę teatralną i filmową.

O postmodernizmie w sztuce

Zagadnieniom sztuki zaliczanej do postmodernizmu poświęcono olbrzymią liczbę opracowań naukowych. Niezamierzam podejmować tu dyskusji z powołanymi poglądami, komentarzami, diagnozami, a jedynie adaptuję i przytaczam wybrane spośród nich, które — moim zdaniem — wyjaśniają czy raczej przystają jakimiś stopniem do estetyki twórczości Pawła Szymańskiego. A zatem: «postmodernizm <...> swoim dosłownym odczytaniem [oznacza] to, co nastąpiło po czymś, wyniknęło z czegoś. I dlatego, siłą rzeczy, postmodernizm jest pluralistyczny, eklektyczny i wtórny. <...> W muzyce jest to właśnie fenomen polistylistyki» [to pogląd Iriny Nikolskiej].

Andrzej Szahaj natomiast zauważa: «Cywilizacji ponowoczesnej towarzyszy kultura ponowoczesna, której głównymi cechami są: zmienność, wewnętrzne różnicowanie, kult

indywidualizmu, brak wyraźnego centrum aksjologicznego, sprzyjanie indywidualnej auto-kreacji oraz tolerancja posunięta aż po granice obojętności. <...> Na miejsce opróżnione przez awangardę weszła sztuka postmodernistyczna, która starała się zamienić jej trudności w swój sukces. Zamiast kultu nowości i czystości stylistycznej proponowała powtórzenie, cytaty, ironię, pastisz i eklektyzm. Zamiast kultu autentyczności — manifestowaną sztuczność, zamiast śmiertelnej powagi misji do spełnienia — zdystansowane manipulowanie tym, co pod ręką: materiałem zgromadzonym w wielkim muzeum europejskiej wyobraźni. <...> Na miejsce artysty kapłana wprowadziła artystę błazna, na miejsce pretensji do wieczności, nadzieję na wyrafinowaną zabawę. <...> Powieści Umberto Eco czy filmy Woody Allena mogą stanowić prawdziwą frajdę jedynie dla tych, którzy spoza ich fabularnej treści potrafią wydobyć coś więcej: ukryte aluzje, cytaty, zapożyczenia, odniesienia i związki».

W kontekście przytoczonych wypowiedzi przyjrzyjmy się jednemu z ciekawszych i oryginalnych zjawisk, występujących w polskiej twórczości kompozytorskiej pod szyldem postmodernizmu.

Surkonwencjonalizm jako jeden z przejawów polskiego postmodernizmu

Pojęcie «surkonwencjonalizm» wprowadzone zostało do terminologii muzycznej w roku 1984 przez dwóch zaprzyjaźnionych ze sobą kompozytorów polskich: Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza — dla określenia ich postawy twórczej i zarazem metody komponowania. Zaproponowana przez nich idea mu-

zycznego surkonwencjonalizmu wiąże się ściśle z pojęciem surrealizmu w malarstwie i przejmując takie jego cechy jak: irracjonalność, dziwaczność, podświadomość, oniryzm, niezwykłość, zestawianie elementów należących do diametralnie różnych rzeczywistości. Cechy te, realizowane poprzez konsekwentnie dobrane środkitechniki kompozytorskiej, decydują o idiomie brzmieniowym muzyki Pawła Szymańskiego od początków jego drogi twórczej. Ideą przewodnią jest swoista gra konwencjami, gra z muzyczną przeszłością, prowadzona z dystansem iniejednokrotnie z poczuciem humoru — «Komponowanie musi mnie bawić <...>» — powiada kompozytor. W punkcie wyjścia kompozytor odwołuje się do szeroko pojętej tradycji: do elementów języka dźwiękowego, gestów, stylów muzycznych rozmaitych epok (zwłaszcza baroku i klasycyzmu), które stają się materiałem prekompozycyjnym, stanowią tzw. strukturę wyjściową i zarazem podstawową (basicstructure), uobecnianą w dziele zazwyczaj w postaci zdeformowanej».

«*Sonat (in) a*» odwołuje do znanych, konwencjonalnych formuł, a nawet cytatów muzycznych. Nie chodzi tu jednak o sentymentalny zwrot ku tradycji, tęsknotę do czasów minionych, lecz przeciwnie — o osiągnięcie dystansu uzyskanego dzięki parodii (zwróćmy uwagę — element parodii zawiera także tytuł kompozycji). *Sonat (in)* to utwór właściwie na fortepian solo, alezawierający zaskakującą kodę — tworzy ją tylko jeden, końcowy dźwięk a, grany przez grupę instrumentalistów: klarnecistę, puzonistę, wiolonczelistę, a zadanie pianisty polega na intensywnym (dynamika *fff*) zatrzasknięciu pokrywy klawiatury (czyż nie jest to ironiczne wspomnienie awangardy w postmodernistycznym «metajęzyku»?).

Charakterystyczną cechą tej muzyki jest jej dwupoziomowość, dwuwarstwowość, podwójne kodowanie: istnieje bowiem to, co słyszalne realnie i to, co pojawia się w wyobraźni odbiorcy jako wynik nawiązań, sugestii wpisanych w dzieło przez kompozytora. Metoda ta przywołuje na myśl starożytną technikę *palimpsestu* — gdzie spod tekstu poprzednio zanoto-

wanego na pergaminie, a potem zeszkrobanego prześwituje nowy inny tekst, znów zapisany na tym samym pergaminie. Szymański wyjaśnia tę metodę w sposób następujący: «komponowanie odbywa się poprzez przekształcanie tej struktury. Biegnie ona jak gdyby równolegle do utworu, ale w podtekście, nie występuje nigdy w oryginalnej postaci. Aby nie było to czytą spekulacją, trzeba to zrobić tak, żeby w odbiorze możliwe było odróżnienie tego, co jest jej transformacją lub pochodzi wręcz z zewnątrz. Innymi słowy, trzeba dać potencjalnemu słuchaczowi szansę domyslenia się tego podtekstu (czy domysli się on — i czy powinien domyslać się — prawidłowo, to osobny problem)»¹.

Koncert fortepianowy powstał w 1994, na zamówienie Radia France, zadedykowany został znanej polskiej pianistce Ewie Póblockiej, która utwór ten prawykonała w Paryżu w lutym 1995 roku.

Koncert ma formę dwuczęściową z dość nietypowym ujęciem ich proporcji czasowych: część I to odcinek ledwie 5-cio minutowy, zaś część II trwa ok. 15 minut. Można tu dostrzec wpływ koncepcji «wielkiej formy dwufazowej» Witolda Lutosławskiego: cz. I *hesitant* — rodzaj angażującego wprowadzenia i cz. II *direct* — ta właściwa. Warto również zauważyć zbieżność z Koncertem wiolonczelowym Lutosławskiego, gdzie partia solisty wypełnia obszerny początkowy odcinek Koncertu — w Koncercie fortepianowym to odcinek 70-cio taktowy na 110 stanowiących część I. Orientacja estetyczna Koncertu opiera się na kontraście dwóch części, z których pierwsza zdradza wyraźnie zakorzenienie w tradycji barokowej — stylistycznie bliskiej Bachowi, druga natomiast to rodzaj gry z późnoromantycznymidiomem pianistyki z echem Rachmaninowa.

Na zakończenie

Muzyka Pawła Szymańskiego, «eufoniczna i zakorzeniona w idiomie twórczości dawnej»,

¹ Por. Izabela Pacewicz, hasło: Szymański, Paweł, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 2. Biogramy, red. Marek Podhajski, Gdańsk -Warszawa 2005, ss. 1001-1003.

zadziwiająca również «konstruktywistycznym wyrafinowaniem» w zakresie techniki kompozytorskiej, ma szczególny urok i zdolność przyciągania. Wydaje się, że w tym postmodernistycznym «zapętleniu», w owej Baumanowskiej «kulturze w płynnej nowoczesności» Szymańskiemu udało się znaleźć własną niszę, której sedno określa poniższa wypowiedź kompozytora: «Otóż współczesny artysta, w tym i kompozytor, znajduje się w okowach dwóch skrajności. Z jednej strony grozi mu bełkot, jeżeli

całkowicie odrzuci tradycję, z drugiej zaś może popaść w banał, jeśli za bardzo się na nią zapatrzy. To jest paradoks uprawiania sztuki dzisiaj. Jakie jest z takiej sytuacji wyjście? Skoro nie można całkowicie uwolnić się od banału, to trzeba z tym banałem prowadzić pewną grę, traktować go jako tworzywo, pozwalające na zachowanie pewnych elementów konwencji, ale równocześnie za pomocą cudzysłowu, metafory, paradoksu, osiągnąć do niego odpowiedni dystans» [Paweł Szymański].

Aplikacja

Włodzisław Kotowski
Op. 10, No. 1
SONATA (I)

Allegro moderato (pizzicato) I

PERUSAL SCORE
PLEASE RETURN

Paweł Szymański (1995)



to Louis Larche-Larchenborg

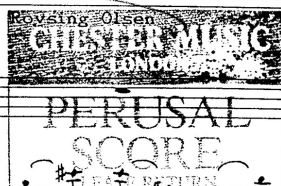
Paweł Szymański (1990)

A Fugue for piano

on a theme from Luna by Poul

Heving Olsen

Allegro poco sostenuto (♩ = ca 104)



Handwritten musical notation for the first system, starting with a treble clef, a common time signature 'C', and a dynamic marking 'mp'. The notation includes several measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, starting with a treble clef and a dynamic marking '8va' above the staff. The notation includes several measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, starting with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The notation includes several measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, starting with a treble clef and a key signature change to one flat (Bb). The notation includes several measures of music with various notes and rests, ending with the instruction 'sempre simile'.

right 1990 Chester Music Ltd, for all countries with the exception of Poland
oyright 1990 Paweł SZYMAŃSKI for Poland

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 78. 03 + 785. 16

Н. А. Давыдов

Аспекты исполнительского мышления

В статье раскрыта уникально широкая панорама мышления музыканта как основа исполнительского музыкознания, включающая классификацию более 50 понятий, среди которых ряд новых, например: фоническое мышление, исполнительский тонус, эмоциональное мышление, единство эмоционального и рационального факторов, микро-макроинтонирование, неофольклоризм, внутренняя ритмика выразительных средств, динамическая вводнотонность, вокализация исполнения мелодики, ритмодинамика акцентуации, фоническая глубина, кантиленный подтекст, сопряженность вертикальной и горизонтальной динамики, артикуляционно-штриховых средств, ритмодинамика штрихового контраста, направляющее движение ритмо-единиц минимального масштаба, стабильность линейной ритмодинамики штриха, стильность игры.

Ключевые слова и понятия: аспекты творческого мышления, логика, специфика исполнительства, единство композиторского и исполнительского мышления, инструментализм, ритмика, выразительность.

Разнообразие аспектов мышления создает методологический базис для обучения, способствует интеллектуализации исполнительского искусства, ускоряя формирование творческой самостоятельности музыканта.

В дополнение к традиционной методике обобщения опыта, включается *научно-методологический потенциал*, базирующийся на теоретически обоснованной понятийно-терминологической системе, разработанной в сфере исполнительского музыкознания.

Предлагаем оптимальный объем понятий и терминов, которые активизируют образно-смысловое, ассоциативное, жанрово-стилевое, интерпретаторское, технологическое, а также культурологическое мышление будущих музыкантов.

Их целесообразно включать в лекционные курсы специальных методик.

Понятия и термины условно распределены по рубрикам:

- артистизм;
- исполнительское мышление;

- жанрово-стилевое мышление;
- исполнительские выразительные средства;
- интерпретаторское мышление;
- инструментальная специфика;
- история исполнительства;
- работа над музыкальным произведением;
- исполнительская культурология;
- школы;
- исполнительская технология и др.

Предложенная форма словаря является экспериментальной; она позволяет использовать его не только как обычный справочник, а и читать как пособие по специальной методике.

Надеемся, что этот словарь даст представление о состоянии научных исследований в современном исполнительстве, поможет читателю определиться с тематикой и способами специализированного мышления в процессе исследовательских поисков.

Артистизм

- два аспекта коммуникативного поведения исполнителя на сцене — *самовыражение* и контролируемое психологическое *взаимообщение* музыканта со слушательской аудиторией: внешняя театральность и глубокая *содержательность* музицирования.

Исполнительское мышление включает:

- *ассоциативность музыкальных представлений* с впечатлениями овнемузыкальном образном мире;

Слуховое мышление:

- *горизонтальное* (воображаемое, внутреннее, слухо-моторное, упреждающее, контролирующее);
- *многоплоскостное* (контроль компонентов фактуры, оркестровых, хоро-вых партий, окружающей действительности, акустики зала, в которой исполняется произведение);
- *фоническое* (вертикальная перспектива, соотношение громкости, элементов фактуры музыкального произведения: основного рельефа крайних голосов, вспомогательных, связующих подголосков, гармонических тонов, спокойной звучности мягких окончаний и начал мотивов и фраз, тишины в паузах и цезурах — в музыке гомофонного изложения, а также фонической перспективы, которая достигается артикуляционно-штриховыми способами в полифонии);
- *полимодальное* — сочетанность образно-художественного, артистического, психофизиологического и технологического представлений.

Исполнительский тонус

Контролируемый процесс модифицирующего эмоционального переживания исполнителем характера звучания, адекватного развертыванию художественно-образной системы во время исполнения музыкального произведения.

Различают *эмоциональный тонус исполнителя* и *тонус реального звучания*, которые должны быть эмоционально адекватны.

На формирование исполнительского тонуса влияют: тембр, темпо-метроритм, динамика, агогика, артикуляция, мелодизирование, танцевальность (в определенном жанре), разнохарактерная маршевость (гротескная, траурная, др.), торжественность, лиризм и т. п., а также обращение к поэтическому слову, ассоциациям, театрализации, к процессу сравнения динамики в развертывании драматургии музыкального произведения, а также с театральным действием.

Эмоциональное мышление музыканта-исполнителя

Зрелость музыкального мышления как основная цель воспитания музыканта-исполнителя и необходимое условие художественного мастерства рассматривается именно в аспекте *специфики эмоционального мышления*.

Здесь входят: контроль качества и образности звучания, то есть, узко направленное мышление сугубо исполнительскими средствами (динамическое, фоническое, артикуляционное, логически-последовательное, агогическое, тембровое, др.), а также — *мышление в широком значении* — концептуально-интерпретаторское, художественно-образное, ассоциативное, драматургическое, психологическое, инструментальное, др. [3, с. 243–250].

Единство эмоционального и рационального факторов в интеллектуализации исполнительского процесса.

Две составляющие в типологизации исполнительских личностей (эмоционального и рационального направлений).

Существуют так называемые ситуационные и художественные эмоции. Их одновременное, в период домашней работы, введение в русло содержания музыкального произведения способствует формированию психотехники артиста и стабильности игры на сцене.

Единство логики микроструктуры с логикой музыкально-игровых движений — основа оптимальной осмысленности исполнительского мастерства.

Единство понятий «техника от смысла» и «техника от клавиатуры» — не конфликтно, т. к. выразительное смысловое интонирование и театрализация исполнения включает и чисто двигательно-эффектный, «спортивный» компонент.

Жанровая метрика — показатель культуры художественного мышления исполнителя в его понимании истории музыкального творчества; в технологическом выражении — фактор ритмизации игры путем динамической пульсации акцентирования сильных и слабых долей такта в зависимости от танцевального либо песенного характера музыкальных произведений разных эпох и народов.

Жест — спонтанное самовыражение исполнителя в подчеркивании существенных моментов образной звучности.

Неофольклоризм в баянном творчестве В. Зубицкого

«Обращение к древнефольклорным традициям не только Украины, а и России, Болгарии, Сербии, Молдавии, к фольклору тюркских народов, к джазовым традициям, синтезируя их с алеаторикой, сонористической и пуантилистической композиторской техникой» [3, с. 13–15].

Инструментальный фольклоризм

«Традиционные приемы народных музыкантов и певцов как фактор сохранения национальной самобытности музыкального исполнительства и дальнейшего развития интерпретаторского и технического мастерства в инструментальном профессионально-академическом искусстве» [3, с. 2–10].

Исполнительские выразительные средства

- *Вибрато*. Оживление выразительности звучания путем активизации колебаний громкости, высоты и тембра.
- *Виртуозность игры*. Оптимальность

художественного совершенства воплощения текста музыкального произведения в безукоризненном совершенстве и демонстративности представления исполнительских выразительных средств.

Внутренняя ритмика выразительных средств

Художественно целесообразное соотношение композиторских (стабильных) средств музыкальной выразительности и исполнительских (мобильных) выразительных средств как основа профессиональной интерпретации музыкального произведения.

Внутренняя ритмика в штрихах действует периодической повторяемостью заданного характера линейно-мелодического движения:

- меры активности атакировки в атакировочных штрихах;
- меры выдерживаемости длительностей в штрихах нон легато и стаккато;
- полноты и логичности соотношений между выразительными элементами в комбинированных штрихах;
- разнообразия пульсирования микро-ритмических единиц в тремолировании и т. п.

Громкостная динамика

Средство подробного микро-макроинтонирования, а также эффективнейшее исполнительское средство непосредственного общения со слушателем, поскольку развивается процессуально и контрастно — адекватно проявлению человеческих эмоций.

Динамика

Имеет узкое (громкостное) и широкое значение.

В узком значении, как процессуальная и контрастная, — динамика выполняет роль тончайшей и разнообразной нюансировки с целью контактного эмоционального влияния на восприятие слушательской аудиторией; функционирует адекватно проявлениям динамики человеческих эмоций.

Динамика в широком значении включает, кроме громкости, также и все другие средства музыкальной речи, которые используются для создания эмоциональных «напряжений» и «сопряжений» (термины Б. Асафьева), в частности, — длительностная и голосовая масса, темпо-ритмо-динамика, агогика, артикуляция и тембр, степень насыщенности фактуры, др.

Динамика атакировки в штрихах выявляется характером вхождения в звук:

- мягким, твердым, резким;
- в отдельных штрихах — мерой полноты выдерживаемости звуков, т. е. их массой (постоянной либо изменяющейся);
- в штрихах легато и легатиссимо — напряженностью степени слияния тонов;
- в комбинированных штрихах уровень динамического напряжения и сопряжения создается суммой названных средств.

Динамическая «вводнотонность»

Условное название предкульминационной прогрессирующей звучности как технологический способ воссоздания смысловой «доминантности», предъиктовости, — «вливания» в интонационно опорную точку.

Динамическая вводнотонность эмоционально-содержательно адекватна напряжению тяготения верхнего либо нижнего тона в основной.

Условием виртуозного осуществления динамической вводнотонности является согетанность максимального выдерживания тона (аккорда), который крещендируется, — с внезапностью скачка в метрическую точку опоры.

Ритмодинамика исполнительских артикуляционно-штриховых и громкостных взаимосвязей призвана раскрывать логически-динамические соотношения путем воплощения вертикально-горизонтально «сопряжения» звучности.

Вокализация исполнения мелодии

Впевание тона в тон в контексте логики

развертывания мелодической горизонтальной структуры музыкального произведения.

Горизонтальная перспектива исполнительского мышления

Диалогичность ритмо-динамической сопряженности в последовательном произношении смысловых элементов линейной мелодической структуры.

Переложение музыкальных произведений

Опирается на принцип сохранения концепции образного содержания произведения в новых темброво-инструментальных условиях. Имеет разновидности:

- артикуляционно-штриховое, динамическое, аппликатурное редактирование нотного текста;
- переосмысление нотного текста — ритмики, фактуры;
- разработка новых голосов на интонационно-ритмическом материале оригинала, по принципу «мелодия себя обрабатывает»;
- разработка новых — соавторских компонентов фактуры, пассажной виртуозной техники и т. д., — транскрипция.

Инструментальная специфика в ее акустической характеристике

Мера выделения звука в помещении и на фоне многотембровой оркестровой, ансамблевой, хоровой звучности определяется уникальностью тембра и его вибрационностью, которые обеспечивают «несугест» звука в акустической среде.

Баянный ансамблево-оркестровый инструментализм

Современная разновидность оркестровой монотембровой баянной звучности по типу классического струнно-смычкового камерного оркестра.

Вариантный принцип выужки произведения:

- в детализации линейного микроструктурного интонирования;
- метод цезуры — овладение упрежда-

ющим слухо-моторным вниманием в аппликатурно-интонационном воспроизведении каждого краткого эпизода в искусственных между ними паузах (чтобы научиться стабильности игры, необходимо овладеть навыком *останавливаться сознательно*);

- *цезуры сокращаются, а масштабы игровых эпизодов расширяются, слухо-моторно-интонационное внимание соединяется в целостный процесс;*
- *бесперывное, максимально выразительное проигрывание произведения в медленном темпе;*
- *ускорение темпа — от замедленного до необходимого, — с целью активизации технического совершенства, наращивания автоматизма музыкально-игровых движений;*
- *периодическое снижение темпа до очень медленному — как способ активизации последовательно-логического мышления;*
- *игра крепкими пальцами;*
- *игра легкими, полетными движениями пальцев;*
- *целостное исполнение произведения перед микрофоном с целью приобретения концертной формы в ображаемых условиях требуемой стабильности при максимуме сосредоточенности внимания, — как на концертной эстраде.*

Культурология музыкально-исполнительского мышления

Включает *апперцептивность* мышления как демонстрацию всесторонней компетентности в словаре данного вида деятельности, в частности, — в организации и приемах звукопроизношения на различных музыкальных инструментах, в вокале, хоре, оркестре; способствует взаимозаимствованию средств и приемов смежных сфер исполнительского искусства с целью дальнейшего совершенствования и расширения технологии выражения в эмоционально-образном

содержании музыкальных произведений.

Технологическое мышление:

1) *агогика* — темпо-метро-ритмика в стабильном либо модифицирующем движении, что в комплексе с артикуляционно-штриховой системой, процессуальной динамикой и тембровой экспрессией является средством и формой импровизационности музыкального исполнения;

2) *акустика музыкального инструмента* — мера распространяемости звука в помещении и его выделение на фоне многотембровой оркестровой, ансамблевой, хоровой звучности. Определяется уникальностью *тембра* и *вибрационностью* звука, которые обеспечивают его «несугесть» в акустической среде.

Акцентуация — выделение звука:

- *агогическое* (выдержанностью, массой);
- *динамическое* (громкостью, филировкой, маркатностью, сфорцандностью);
- *гармоническое* (аккордом, диссонансом);
- *интонационное* (контрастом высоты).

Аранжировка

Темброво-инструментально-акустическое претворение музыкального произведения при переложении и транскрипции в аспектах: аппликатуры, тесситуры, удобства исполнения, артикуляции, штрихов, тембра, фоники, динамичности, фактуры.

Артикуляционно-штриховая система

Мобильные средства исполнительской музыкальной речи на уровне характеризующего связно-раздельного, атакировочного, горизонтально-вертикального структурно-логического мышления. Артикуляция в штрихах выявляется характером членения целого, объединения раздельного, соотношения прерывистого и непрерывно-гозвучаний, способом прекращения звуков и цезур; характером связности, стаккатности звуков; глубиной легато.

Атакировочные штрихи

Группа штрихов, которые характеризуют начало звука: *мягкое* (деташе); *твердое* (мар-

като); *резкое* (сфорцандо) при любой громкости.

Баянное туше

Создание вертикальной фоники звука (баяна-аккордеона) рывком меха, сочетанным с последующей его «педальностью», — с мануальной хватательностью пальцев на клавиатуре, дающее ощущение нужной меры интонационной выдерживаемости (*квазипедальности*).

Весовое ощущение рук

Средство «продолжения себя в инструменте» путем естественности контактирования рук с клавиатурой, грифом, струнами.

Способствует лабильности музыкально-игровых движений, экономности мышечной энергии и амплитуды размаха пальцев, кисти, глубины туше и тембровой наполненности звука; виртуозности аккордовой и пассажной техники.

Введение новых средств

Введение новых средств музыкальной речи и мобильных исполнительских средств (смена темпа, фактуры, учащение ритмики, контраст динамического напряжения и т. д.) требует чувства художественной меры по принципу экономности: единичного, постепенного введения новых средств:

- при смене темпа либо учащении ритмодвижения, контрастно наполнении фактуры, нежелательно форсировать громкость звука;
- при сопоставлении громкостной динамики слегка ослабляется пиано перед форте и, наоборот, впечатление контраста спада громкости подчеркивается, если форте предыдущего эпизода чуть усиливается.

Чувство художественной меры

В использовании инструментальных выразительных средств чувство художественной меры проявляется:

- мерой стаккатности, мягкости, резко-

сти, полноты, связности, громкости звучания и их сопоставления;

- в ощущении темпа, других средств воплощения музыкальной мысли, интерпретаторского видения музыкального художественного образа.

Вокализация исполняемой мелодии

Впевание тона в тон в контексте логики развертывания мелодической горизонтальной структуры музыкального произведения.

Драматургия музыкального произведения

Оптимальный комплекс композиторских и исполнительских средств выражения в исполнительском воплощении музыкального произведения.

Закон образования штриховой системы

Характеризующее проявление исполнительских средств — динамики, внутренней ритмики, артикуляции, тембра.

Динамика проявляется:

- в *атакировочных* штрихах — мерой концентрации громкостного напряжения в начале звука (мягком, четком, резком) при любой нюансировке (от пианиссимо — до фортиссимо);
- в *связных* штрихах — мерой наплыва соседних тонов (легатиссимо — более напряжено, чем чистое легато-леджеро);
- *нон легато* своей массой напряжено больше, чем стаккато.

Внутреннюю ритмику любого штриха составляет неизменная повторяемость любого штриха в линейной последовательности (стаккатность, нон-легатность, легатность, мягкость атакировки, маркатность, сфорцандность), что соответственно характеризует мелодическую линию (как гротескную, торжественную, лирическую, танцевальную, маршевую и т. д.).

Артикуляция в штрихах выявляется:

- характером членения целого и соединения раздельного;
- характером соотношения прерывистого и непрерывного звучаний;
- характером прекращения звуков и цеzur между ними;

- характером связности тонов;
- глубиной легато.

Тембровые оттенки в штрихах создаются специфическим проявлением глубины, динамики и внутренней ритмики.

Таким образом, характеризующий аспект динамики, внутренней ритмики, артикуляции и тембра в контексте интерпретаторского интонирования составляет основу дифференциации штрихов не только по принципу «связно-раздельно», а по другим признакам: мягко, активно, резко, протяжно, кратко — с определенным ритмоинтонационным произношением и тембром.

Мануальные приемы баянной техники

- хватательность пальцев (тактильная подвижность пучки пальца «к себе»), которая, учитывая певучую специфику баянного звука, обеспечивает меру художественно целесообразной выдержанности отдельных тонов (стаккато, нон легато, тенуто), меру наплыва соседних тонов при легатисимо и чистоту связности при игре леджерио;
- скачковое движение как способ сочетанности максимальной выдержанности с внезапностью скачка в другую интонацию с целью воплощения непрерывной кантиленности в линии отдельных тонов или аккордового ряда;
- ударность падения пальцев как способ получения четкости атакировочной линии в пассажной и аккордовой виртуозной технике.

Неадекватность динамической гибкости в логике воплощения мелодической структуры

Деликатность исполнительского воплощения логически-смысловой сущности композиторского линейного мышления, которая заключается в запаздывании проявления громкости в ямбических структурах и упрежденности спада громкости в поствиктовых мотивах.

В обоих случаях на первый план внимания выводится ход композиторской, а не исполнительской мысли.

Скрытое многоголосие в исполнительстве

Реализуется использованием ряда артикуляционных, штриховых, агогических, динамических средств, повторяемость которых в аналогичных структурных образованиях является способом воплощения содержательно-мелодической логики линейного развития музыкального произведения.

Пульс восьмушки

Условный стержневой фактор исполнения музыкального произведения, объединяющий мелкомасштабную ритмику с более крупной.

Способствует формированию технической стабильности, *стильности исполнения* музыкального произведения.

Ритмодинамика акцентуации

Включает два способа воплощения звука: агогический (выдерживаемостью длительностей, — их пропетостью), присущий метрическим опорам и динамический — характеризующий.

Ритмодинамика фонической глубины

Акустическое воплощение многокомпонентной полифонической либо гомофонной фактуры, которая требует соответственно определенной ритмодинамики всех исполнительских средств интонирования: артикуляционного, штрихового, громкостного, тембрового.

Основу ритмодинамики фонической глубины составляют два противоположные уровня громкости: *междумотивная минимальность звучности*, которая обеспечивает непрерывную текучесть музыкальной мысли на стыке мотивов, фраз, предложений, и *альтернативное напряжение* — относительно максимальной звучности, характерное завершению предъиктового мотива, тяготеющего к иктовой опоре («вводно-тонная доминантность»).

*Ритмодинамика кантиленного
подтекста в стаккатности*

Мелодическая сущность музыки проявляется не только в долгих, а и в кратчайших длительностях тонов, аккордов.

*Ритмодинамика сопряжения
артикуляционно-штриховых средств*

Смысловая сущность, характер, художественная значимость голосов, исполнительское сопоставление всех компонентов фактуры музыкального произведения, которое требует виртуозного владения техническими приемами игры (скачковое движение, мелодическая игра, стаккатная игра, леджьеро, жемчужная техника, специфические на каждом инструменте приемы звукообразования).

*Ритмодинамика элементов мелодической
структуры*

Один из ведущих факторов исполнительского одухотворения и воссоздания логики линейной мелодической структуры написанного нотного текста.

Ритмодинамика штрихового контраста

Средство взаимного подчеркивания художественной значимости, с одной стороны, линейной мелодичности, с другой — ритмически характеризующей точности мелодической линии, способствуя прозрачности воплощения и восприятия многоголосной фактуры.

*Сопряженность вертикальной
и горизонтальной динамики*

Мерой опорности метрических долей, произносимых на музыкальном инструменте художественно целесообразным характером атаки звука, определяется адекватность процессуальной напряженности связующих элементов мелодической структуры либо их фонического контраста по отношению к проинтонированной динамике опорного тона.

Технически совершенное повторение этих соотношений в аналогичном струк-

турном материале, в соответствии с логикой драматургического развертывания музыкального произведения, составляет внутреннюю ритмодинамику музыкального процесса-действия.

Создаваемая таким способом адекватность вертикальной и горизонтальной динамики является показателем *стильности* игры музыканта-исполнителя.

Направляющее движение

В исполнительском процессе *направляющее движение* наиболее мелких ритмических единиц способствует ощущению *естественной периодичности* метрического пульса.

Слуховой контроль ровности направляющего движения — организованного мерцания частоты мелкомасштабных ритмических единиц как *внутренней ритмики определенной штриховой линии* (стаккато, нон легато, легато, легатиссимо) — эффективный способ формирования ритмической чуткости исполнителя, направленностью слухового внимания на контроль стабильности артикуляционно-штриховой линии.

Контроль штриховой линии опосредованно влияет на воспитание слухо-моторного принципа ритмизации игры исполнителя.

Стабильность линейной ритмодинамики штриха (внутренней ритмики артикуляционного средства)

Характеризующий фактор мелодического движения. Несовершенство мастерства в штриховой линейности нарушает единство задуманного характера мелодической линии.

Слухо-моторный контроль *внутренней ритмики штриха* опосредованно способствует формированию ритмической чуткости музыканта-исполнителя.

Стильность игры

Критерий высокого качества исполнительства, включающий 12 аспектов:

- адекватность вертикальной и горизонтально-процессуальной динамики;

- комплексность исполнительского мышления (функциональное, тембровое, хоральное, инструментальное и т. д., на этой основе — динамическое, артикуляционное, акцентное);
- пульс восьмушки как способ гармонизации сопряженности разномасштабных длительностей;
- стабильность линейной ритмодинамики штриха;
- акустическое воплощение фонической глубины в озвучивании многоплановой фактуры;
- ощущение художественной меры в использовании агогического и громкостного акцентирования;
- владение техникой штрихового контраста;
- сохранение кантиленного подтекста в стаккатной игре;
- адекватность размаха динамического «дыхания» масштабу элементов мелодических структур;
- эмоционально-смысловая диалогичность в исполнительском воплощении горизонтальной и вертикальной микро-макроструктуры музыкального произведения;
- адекватность артикуляционно-штрихового выражения концептуальному характеру линейных структур;
- целостность непрерывного развития драматургии музыкального произведения.

Тембровая экспрессия

Модификация тембра в процессе игры путем: аппликатуры (на струнных инструментах), меры динамических, штриховых, тесситурных, фактурных средств и регистровки.

Фоничность вертикальной звужности

Один из способов исполнительского воплощения прозрачности фактуры музыкального произведения, которому еще не уделяется должного внимания, например, в

баянно-аккордеонной методической литературе, хотя специфика этого музыкального инструментария требует особого внимания относительно поиска средств и приемов для:

- выделения основного рельефа крайних голосов (нижнего — басового и верхнего — ведущего);
- воссоздания тишины, покоя в цезурах и паузах;
- динамической фоничности вспомогательных и второстепенных голосов;
- творческой модификации динамического сопоставления художественной значимости компонентов фактуры, голосов в процессе драматургического развития музыкального произведения. Имеем в виду, что на струнных инструментах фоничность естественна, а на баяне / аккордеоне — искусственна.

Формы музыкально-игровых движений

Скачковое движение; весовая игра; стаккатная игра; мелодическая игра; леджьеро; жемчужная техника; ритмизированное глиссандо.

Формулы микроструктурного интонирования

Предъикт, икт, пост-икт, амфибрахий — производные от поэтических форм (ямб, хорей, анапест, амфибрахий); в музыкальном творчестве имеют значительно большее разнообразие — масштаба и ритмики.

Чувство художественной меры в использовании инструментальных выразительных средств выявляется:

- в мере стаккатности, мягкости, резкости, полноты, связности, громкости звучания и в их сопоставлении;
- в ощущении темпа, других средств воплощения музыкальной мысли, в интерпретаторском видении музыкального художественного образа.

Микроструктурное интонирование

Микроструктурное интонирование в музыкально-исполнительской практике перспек-

тивно як способ осмисленої нюансування з метою втілення *єдності*: логіки виконавських намірів, інструментальної

технології — мікро-макроструктурної і концептуально-художньої логіки виконуваного музичного виробництва.

Литература

1. Асаф'єв Б. Музичальна форма як процес: зб. т. 5 / Б. Асаф'єв. — М.: Музгиз, 1957. — С. 153–278.
2. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. — Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010 р. — 400 с.
3. Давидов Н. Теоретичні основи формування виконавського мистецтва баяніста (акордеоніста) / Н. Давидов. — Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня».

У статті розкрито унікально широку панораму мислення музиканта як основу виконавської музикознавства, що включає класифікацію більше 50 понять, серед яких ряд нових, наприклад: фонічне мислення, виконавський тонус, емоційне мислення, єдність емоційного і раціонального факторів, мікро-макроінтонування, неофольклоризм, внутрішня ритміка виразних засобів, динамічна ввіднотонність, вокалізація виконання мелодики, ритмодинаміка акцентуації, фонічні глибини, кантиленного підтексту, сполученість вертикальної і горизонтальної динаміки, артикуляційно-штрихових засобів, ритмодинаміка штрихового контрасту, що спрямовує рух ритмоодиночок мінімального масштабу, стабільність лінійної ритмодинаміки штриха, стильність гри.

Ключові слова: аспекти творчого мислення, логіка, специфіка виконавства, єдність композиторського та виконавського мислення, інструменталізм, ритміка, виразність.

The uniquely broad panorama of thinking as a basis for performing musician musicology is disclosed in the article, including the classification of more than 50 traditional and new concepts, such as: phonic thinking, performing tone, emotional thinking, unity of emotional and rational factors, micro- and macrointoning, neofolklorism, internal rhythm of expressive means, dynamic of supertonic, vocalization of melody performance, accentuation of rhythm dynamics, phonic depth, cantilena subtext, conjugate of vertical and horizontal dynamics, means of articulation and stroke, rhythmic dynamics of bar contrast, guiding movement of minimum rhythmic units, stability of linear rhythmic dynamics of the stroke, play stylishness.

Key words: aspects of creative thinking, logic, specifics of performance, unity of composer and performing thinking, instrumentalism, rhythm, expressiveness.

УДК 78.03

Д. В. Андросова

Стилевая позиция фортепианного исполнительства Г. Гульда в контексте композиторского авангарда XX века

Статья посвящена выдвигению показательных для исполнительской новационности Г. Гульда стиливых направленностей XX века как характеризующих специфически фортепианную выразительность его игры. Отмечается модернизм Гульда, хотя в его репертуаре отнюдь не преобладали модернисты-авангардисты, а наряду с Шенбергом, и даже более того, выделялись исполнения им И. С. Баха. Отсюда — речь идет о сугубо исполнительском модерне, определяемом исполнительскими, так называемыми неспецифическими средствами выразительности, из которых темп, ритм, динамика, агогика-артикуляция образуют опорные моменты выражения. И при этом отмечается лиризм Гульда, столь несовместимый с представлением о модерне-авангарде в композиторском творчестве.

Ключевые слова: стиль в музыке, фортепианное исполнение, композиторское творчество, музыкальный авангард, клавирный стиль

Актуальность темы исследования задана сопричастностью его тематики — прежде всего, исполнительскому музыкознанию как интенсивно развивающейся новой ветви музыковедения. Стилистически-образные применительно к музыкальному искусству XX столетия труды, в том числе фундаментальные — у Т. Адорно [31; 20], Р. Влада [26], Г. Адлера [18; 19], Р. Рети [14], Б. Шеффера [25], С. Скребкова [15], С. Павлишин [13] и многих других — демонстрируют систематизацию музыкальных сведений о минувшем столетии. Однако это все труды, направленные почти исключительно на композиторское творчество, тогда как это последнее составляет лишь часть музыкально-художественных реалий, а в условиях духовного возрождения конца XX столетия такой подход чреват неточностями в представлении существа предстоящих в музыке качеств.

Цель исследования — выделение показательных для исполнительской новационности Г. Гульда стиливых направленностей

XX века, характеризующих специфически фортепианную — клавирную — выразительность его игры. Конкретные задачи исследования — анализ художественно-исторических и творчески-биографических истоков пианизма Гульда, классификация стиливых признаков фортепианного модерна Г. Гульда как проявления клавирной переориентации выразительности фортепианного творчества в XX веке. Методология исследования определена интонационными принципами музыкально-мыслительной установки — от речевой обусловленности музыкальной выразительности, что соответствует позициям трудов Б. Асафьева и Б. Яворского, особенно, что касается исполнительства и фортепианного исполнительства в особенности [2; 3]. Особую значимость в работе обретает историко-стилистический компаратив, как это задано трудами Г. Адлера [18; 19] и герменевтический аспект, очевидный у выше-названных авторов. Обобщения о специфических фортепианно-пианистических

проявлениях стиля музыки XX столетия определены разработками Р. Ингардена [22], Ж. Пейзана [24], Н. Корыхаловой [12] и др.

Объект исследования — стилевые проекции музыки XX века в исполнительском творчестве, предмет — фортепианно-пианистическая их стилевая дифференциация в сосредоточении музыкальной специфики *лирического* выражения в исполнительском творчестве Г. Гульда. *Научная новизна работы* задана следующими позициями: 1) новым является различение методологии проявления художественных идей в фортепианном творчестве в многообразии клавирных версий трактовки инструмента — клавирный символизм фортепиано по его салонному генезису; 2) впервые в Украине исполнительские свершения Г. Гульда стали предметом специального изучения и обобщения идеи символистской клавиренности его творчества.

Феномен Г. Гульда составил нечто столь же исключительное в пианизме XX в., как и в свое время явление Ф. Шаляпина в опере: это полнота интерпретационной реализации исполнения, за которой стоит безоговорочная опора на *актуальную интонацию* [6], даже если эта последняя категорически не совпадает со сложившимися представлениями о стилистическом запечатлении произведений данного композитора.

Об исполнительском облике Глена Гульда писали:

«Его фортепианный стиль — тонкий, изысканный, *ритмически динамичный* (здесь и дальше курсив автора статьи), структурно определенный, настоятельно *контрапунктистский* — был скорее *модернистским*, чем романтическим, и все же остается более всего *лирическим* и глубоко выразительным. Как интерпретатор, однако, он был последним романтиком, делающим пометки в нотах. Он искал свежие перспективы в тексте (особенно, канонические) посредством *экстремальных темпов*; четкая фразировка и орнамента, разные интерпретацион-

ные эксперименты. За это он был поощряем за оригинальность и осуждаем — за эксцентричность. Его широкий, при этом крайне разнообразный репертуар колеблется от верджиналистов до ныне живущих канадцев. Это было видимое, заметное высвещение раннеромантической музыки, а Бах и Шенберг были центральными в репертуаре» [перев. автора, 24, с. 34].

Выделяем в этой характеристике ряд позиций, крайне важных в определении места Гульда в современном музыкальном мире в целом.

Во-первых, отмечаем *модернизм* Гульда, хотя в его репертуаре отнюдь не перевешивали модернисты-авангардисты, а наряду с Шенбергом, и даже более того, выделялись исполнения им И. С. Баха. Отсюда — речь идет о *сугубо исполнительском модерне*, определяемом исполнительскими, так называемыми неспецифическими средствами выразительности, из которых темп, ритм, динамика, агогика-артикуляция образуют опорные моменты выражения. И при этом отмечается *лиризм* Гульда, столь несовместимый с представлением о модерне-авангарде в композиторском творчестве.

Во-вторых, выделяема *контрапунктистность* фактурных решений Г. Гульда, что закономерно обнаруживается в таком репертуарном полюсе музыканта как музыка *верджинально-клавесинного типа*, то есть сочинения *догармонического стиля*. И обращаем внимание на то обстоятельство, что исполнительский стилевой *экстремализм* Гульда фиксируется с помощью термина *модернизм*, хотя хронология выхода пианиста на авансцену музыкального мира — это 1960-е гг., апогей проявления *авангардного искусства* был принят *исполнительский экстремализм* Гульда, тем не менее, зафиксированный в терминологическом качестве — *модернизма*.

Р. Шуман, говоря о Листе, настаивал на том, что его, Листа, было мало слышать, его надо было видеть [5, с. 70]. Для Листа

совокупный *артистический-сценический* облик композитора-виртуоза был чрезвычайно важен — в параллель к утверждению фортепианного стиля как «заменителя оркестра» к середине XIX века, что оставило в прошлом и скромность фигуры исполнителя за фортепиано, и тонкость «бриллиантовой» («жемчужной») игры раннеромантической эпохи 1800–1830-х гг.

Г. Гульд большую часть своей творческой биографии определил — в абстрагировании от публики посредством записи своих произведений (с 1964 года он перестал появляться в публичных концертах). В целом поражает *антиитетическая соотносительность* творческих этапов «фортепианных властителей дум» XIX и XX столетий, Листа и Гульда.

Заметим, оба были композиторы и исполнители в одной персоне, у обоих — убежденный «бахоцентризм» и в значительной мере бетховенианство мышления, оба равно значимы в органном и фортепианном исполнительстве, при заметном первенстве второго. Сопоставление дат творческих вех в биографии великих пианистов создает «переключку через столетие»:

1830–1850-е утверждение Листовского пианизма	1940–1960-е утверждение пианизма Гульда
1860-е отказ Листа от концертных турне на публике	1964 отказ Гульда от игры
1886 уход из жизни (в 73 года)	1982 уход из жизни (в 50 лет)

Гульд вошел в историю пианизма как исполнитель произведений И. С. Баха, прежде всего, из Венских классиков наиболее ценил Л. Бетховена; первый успех — сольный концерт в 14 лет, 1946 (род. в 1932 г.), — с исполнением Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена [9]. Гульд признавался, что «Моцарта и Шопена не любил» [9], хотя сочинения данных авторов в его репертуаре находились постоянно. Из сочинений XX века выделял

А. Шенберга и А. Берга, а также Э. Кшенека. Последняя, сделанная Гульдом запись, посвящена была Баху, Бетховену и Шенбергу.

Из приведенного описания напрашивается вывод о «германоцентризме» мышления Гульда, что отчасти верно. Однако — только отчасти, поскольку, известно, концепция исполнения И. С. Баха в качестве «точки отталкивания» содержала *клавесинные Гольдберговские вариации*, а это противостояло «органноподобной» трактовке сочинений автора «Пассиона от Матфея», сложившейся от романтического XIX века. И данная жесткая оппозиция романтическому фортепианному истолкованию Баха поддерживалась всей совокупностью пианистической манеры игры Гульда — с низкой посадкой за инструментом, соответственно, с «клавесинно» приподнятыми кистями рук [9], с клавесинным же нонлегатным звуковедением и часто с «террасной» динамикой в духе клавесинно-органного чередования громко — тихо, без опосредования этой смены эффектами *crescendo-diminuendo*.

Как известно, на Гульда в юности большое влияние оказал А. Шнабель, а именно, его «трактовка фортепиано как самостоятельного инструмента, а не заменителя оркестра...» [9, с. 4–5]. А такой подход был существенной заявкой — на *расхождение с постбетховенской листовской традицией симфонизированного фортепиано немецкой школы*. На страницах биографических описаний выделен следующий фактор: «на Гульда сильно повлияло исполнение музыки И. С. Баха Розалин Тюррек», которое стало «стимулом появления новых идей — как нужно исполнять музыку И. С. Баха» [там же, 9, с. 7]. И ясно, что эти идеи отличались от главной линии преподавания педагога Гульда, Альберто Гуерреро, солидаризировавшегося со стилем П. Казальса, В. Ландовской, Э. Фишера, допускавших романтическое *rubato* в сочинениях барокко.

Возвращаясь к перечню композиторов XX века, бывших предметом исполнитель-

ской активности Гульда, отмечаем то обстоятельство, что в перечень классических представителей Венской и Нововенской школ пианист активно внедрял Э. Кшенека, автора «облегченных», «джазированных» опер, отчасти пародировавших Нововенцев и в первую очередь А. Берга.

Стилистический выбор Г. Гульда — выдерживание механики барокко, в том числе французской разновидности последнего, рококо. В совокупности данный исполнительский подход обнаруживает приверженность к *прециозности* [1, с. 190–193] как истоку и параллели *рококо* (см. тему рококо без единого мелизма, то есть в прециозном преломлении — в Вариациях на тему рококо для виолончели и оркестра П. Чайковского, француза по матери). Ведь «чувствительный» вариант рококо Моцарта и его остаточные проявления в моцартианстве «варшавского бидермайера» [21, с. 237–240] Ф. Шопена были, судя по всему, неприемлемы для Гульда, хотя и занимали стабильное место в репертуаре его выступлений. Указывается рядом авторов, что из добавочной музыки Гульд выделял О. Гиббонса, английского-бриттского композитора, солидарного с ранним *прециозным* этапом развития рококо как *французского барокко*, как принято классифицировать этот последний в европейских художественных измерениях. Причем, именно вне Франции *прециозный* аспект барокко, с обликом которого связана живопись А. Ватто, Ж. Б. Шардена, Э. Виже-Лебрен, Ж.-Б. Греза, Ж.-Э. Лиотара и др. [10, с. 196–200, с. 186–190; 15], обнаруживается специально в проекциях рококо вне Франции [10, с. 25–274], в том числе в Англии-Британии.

Имена английских классиков живописи XVIII в. У. Хогарта, Т. Гейнсборо, А. Рослин также напрямую связывают с рокайлем-рококо, как и русский сентиметализм И. Аргунова, И. Фирсова, Ф. Рокотова, Д. Левицкого и др. [10, с. 264–274, с. 279–297]. При том, что социально-политическая сатиричность англичан, тяготеющая в своем «опро-

щении» к *карикатуре инатуралистичности*, образует национальную специфику преломления здесь французского рококо. Если суммировать указанные размежевания прециозности — рококо в самой Франции и сравнить со спецификой проявления данных направлений в разных странах, то оказывается, что *вне Франции преобладает рокайльный аспект рококо*, то есть реалистически-упрощенческий, «линия Шардена» оказывается преобладающей, тогда как эротизм и изысканность Ж. О. Фрагонара и Ф. Буше более приняты были в Австрии-Германии [там же, с. 251–263].

Данный историко-художественный экскурс предложен в связи с *канадским* культурно-историческим ареалом, формировавшим Г. Гульда, в котором англо-бриттские и французские заимствования из европейской культуры были демонстративны и часто самодостаточны. Прделанные систематизации позволяют уловить в фортепианном исполнительском творчестве Гульда определенную направленность на указанные англо-французские художественные традиции, неотрывные от немецких влияний, но автономные в трактовке последних, — органичные для культурного ориентира Канады, сформировавшей гения фортепиано XX века. Также следует учитывать и *установочный комплекс семьи музыкантов*, сформировавших искусство Гульда, особенно первой его учительницы — матери Флоренс Эмили Григ Гульд, внучатой племянницы Э. Грига [24, с. 18]. Не забываем, что в жилах великого норвежского композитора текла, преимущественно, кельтская — шотландская кровь: родовой фамилией была Greig, произносится «Грегг», производна от Mac Gregor, известного шотландского клана, гэльская форма которого указывала на короля Альпина как на предка, потомки которого противостояли Стюартам [4, с. 19]. Авторы монографии, посвященной Э. Григу, утверждают:

«Поскольку вместе с Александром (дедом Э. Грига — *ремарка автора*) <...> верну-

лись в Норвегию двое норвежцев шотландского происхождения, Кристи и Уоллес, а сестра одного из них <...> стала матерью деда Грига по материнской линии, Эдварта Хагерупа, то выходит, что *шотландская кровь текла в жилах Эдварта Грига отгасты и с отцовской, отгасты и с материнской стороны*» [4, с. 19].

Учитывая значимость «кельтомании» в культурном движении Европы первой половины XIX века («На рубеже XVIII–XIX столетий Европу захлестнула самая настоящая „кельтомания“ <...> всплеск кельтомании вызван был публикацией знаменитых „Поэм Оссиана“ Дж. Макферсона — произведения, завладевшего умами читателей сначала в Британии, а затем и во всей Европе...» [17, с. 525]), в том числе дискуссировалась принадлежность к кельтской группе норвежцев [там же], — нельзя недооценивать элементы этнического самосознания у Э. Грига. Но с учетом ирландско-шотландского участия в формировании таких мощных пластов масс-культуры XX века как джаз и рок [см. у В. Конен о роли белых Южан США в христианизации негров и в создании культуры спиричуэллс, о базисной роли ирландско-шотландского населения Юго-Запада США в создании искусства рока, 11, с. 107–157], — нельзя недоучитывать кельтскую составляющую, по матери, в этническом самосознании и Г. Гульда.

Как видим из самого общего охвата исполнительской концепции канадского пианиста, Гульду присуща *клавесинно-прециозная* установка в трактовке фортепиано, показательная не столько для французской, сколько для бриттско-английской традиции, в которой кельтско-германское взаимодействие составило главное ее отличие от материковых дифференциаций национальных школ кельтского и германского миров.

Канадское преломление этого наследия Британии в условиях североамериканского культурного ареала включает особого рода отзывчивость на специфику славян-

ского мира (в том числе украинское население Канады образует влиятельную диаспору в культурно-политическом раскладе страны), спокойные, по сравнению с США, отношения с индейскими поселениями, которые исторически определены на представительство архаической *символигеской* по своему основанию культуры, — все это определило культурный комплекс *фортепианного исполнительского авангарда* Г. Гульда 50–60-х гг. XX века. А именно:

1) *направленность на экспрессионистскую антиэстетику* (см. значимость творчества А. Шенберга и А. Берга в репертуаре, однако минуя А. Веберна, концентрировавшего символистскую позицию в Нововенской школе), что выражалось в пианизме наиболее ярко в *акте отказа от фортепианной кантиленности звуковедения, от той «инструментальной вокальности»*, которая образует сущность европейской музыкальной классики;

2) *осознанность обращения к русской фортепианной музыке в лице А. Скрябина*, персонифицировавшего своей «сухой» манерой приверженность французской аристократической салонности, породившей «русские корни мирового авангарда» (по высказыванию Г. Эймерта [6, с. 96]), определенные еще Г. Адлером в качестве истока стиля профессиональной музыки прошедшего столетия [18, с. 902] и составившего «мистериальный базис» творчества как «отца авангарда» О. Мессиана, так и его гениальных учеников Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, — см. приглашение М. Скрябиной на открытие экспериментальной Кельнской студии на Кельнском радио в 1952 г. [23, с. 37];

3) *совокупный неоклассический — необарочный облик представляемой Гульдом музыки, но в явной соприкасаемости с «неоклассицизмом И. Стравинского»*, который, как оказалось в итоге, «поглотил» серийный метод и входящую в него «*эмансипированную диссонантность*» *пианистической акантиленности и отказ от «сво-*

боды дыхания» фортепианной динамики на *crescendo* — *diminuendo*, воспроизводящей ритмы жизненной бытийности;

4) понимание музыки как исполнительского в основе *духовного и интеллектуального акта*, что соотносимо со скрябиновской *мистериальностью* и образует скрябиновскую же трансформацию музыки как нравственного Исполнительства идеальных посылов Вселенной-Космоса: «... музыка должна быть скорее мыслительной формой чем физической, больше формой познания чем ощущения» [9, с. 5].

Приведенные обобщения позволяют сконцентрировать внимание на двух исключительных особенностях исполнительского мышления Г. Гульда, которые в качестве *отдельностей* стиливо-исполнительской уста-

новки не обнаруживаются принципиально у других знаменитых пианистов мира, хотя в виде стиливой тенденции составляют важную слагаемую любого художественно значимого выступления в XX ст. Во-первых, это сосредоточение на *идее композиции* — в *исполнительстве*: отказ от публичного выступления в пользу студийных записей создали условия для *исполнительского монтажа*, позволяющего обустроить *законченность* отдельной композиции. Во-вторых, речь идет о *символическом* запечатлении нравственно-воспитующего музыкального воздействия, — Гульд не апеллировал к религиозному чувству, однако тонус почитания Высокого в избегание эмоционального разнообразия театрализованного выступления соотносим с религиозным Служением.

Литература

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Артамонов. — М. : Просвещение, 1978. — 608 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М.-Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
3. Баевский Б. Яворский и некоторые тенденции культуры его времени / Б. Яворский. — Сов. музыка, 1978, № 5. — С. 82–89.
4. Беннестад Ф., Шельдеруп-Эббе В. Э. Григ. Человек и художник / Ф. Беннестад, В. Шельдеруп-Эббе // [пер. с норвежского]. — М. : Радуга, 1986. — 376 с.
5. Будяковский А. Пианистическая деятельность Ф. Листа / А. Будяковский. — Л. : Музыка, 1986. — 356 с.
6. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Т. Б. Веркіна. — О., 2008. — 16 с. — укр.
7. Гойови Д. Е. Гольшнев и дада-сериализм / Д. Гойови // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. — Одеса, 1998. — С. 96–101.
8. Гулд Глен [Дельсон В. Гулд Глен] / Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах // [гл. ред. Ю. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2, ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. — С. 101–102.
9. Гульд Г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould
10. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. — С.-Пб. : Азбука-классика, 2007. — 336 с.
11. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. — М. : Сов. композитор, 1977. — 446 с.
12. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 272 с.
- 12а. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. — М. : Композитор, 2000. — 111 с.
13. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. — Киев : Музична Україна, 1980. — 212 с.
14. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. — Л. : Сов. композитор, 1967. — 67 с.
15. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
16. Холопов Ю. Очерки современной гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — С. 287.
17. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. — М. : Изд. Эксмо; С. -Пб. : Мидгард, 2005. — 800 с.
18. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. — Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt, 1924.
19. Adler G. Der Stil in der Musik / G. Adler. — Lpz. : Breitkopf und Härtel, 1911. — 46 s.

20. Adorno T. Philosophie der neuen Musik / T. Adorno. — Frankfurt a. M., 1978. — 200 s.
21. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — 587 s.
22. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości / R. Ingarden. — Kraków: PWM, 1973. — S. 187.
23. Lebl V. Elektronická hudba / V. Lebl. — Praha: SHV, 1966. — 104 s.
24. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind / G. Payzant. — Toronto-N / York, London, 1978. — P. 158.
25. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej / B. Schäffer. — Kraków: PWM, 1969. — 543 s.
26. Vlad R. Modernita e tradizione della musica contemporanea / R. Vlad. — Torino, 1955. — 267 p.

Стаття присвячена узагальненню показових для виконавської новаційності Г. Гульда стилізованих спрямованостей ХХ сторіччя як тих, що характеризують специфічно фортепіанну виразність його гри. Відмічається модернізм Гульда, хоч в його репертуарі зовсім не превалювали модерністи-авангардисти, а разом із Шенбергом, і навіть більше того, виділялися виконання ним І. С. Баха. Звідси — мова йде про суто виконавський модерн, що визнається виконавськими, так званими неспецифічними засобами виразності, із яких темп, ритм, динаміка, агогіка-артикуляція утворюють опірні моменти вираження. І при цьому відмічається ліризм Гульда, що принципово несумісний з уявленням про модерн-авангард у композиторській творчості.

Ключові слова: стиль в музиці, фортепіанне виконання, композиторська творчість, музичний авангард, клавірний стиль.

The Article is dedicated to generalization significant for performance innovation of Guld of the style directivities XX century as characterizing specific piano expressiveness his plays. The modernism of Guld is noted though in his repertoire nowhere near did not dominate the modernists-vanguardists, but alongside with Schönberg, and even moreover, stood out the performances to him I. S. Bach. Thence — the question is especially performace modern, definied performace, so named inspecific facility of expressiveness, from which rate, rhythm, track record, agogic-articulation form the supporting moments of the expression. And is herewith noted lyricism Guld incompatible with belief about modern-vanguard in composer creative activity.

Key words: style in music, piano performance, composer creative activity, music vanguard, clavier style.

УДК 78.03

Е. В. Чайка

Четвертая баллада Ф. Шопена в контексте исполнительской стилистики композитора

Статья поднимает вопросы исполнительского прототипа музыки Шопена, в контексте художественно-стилистических тенденций современной эпохи постмодерна, наследовавшего высокие достижения бидермайера, салонной культуры XIX столетия.

Ключевые слова: исполнительство, жанр баллады, национальная традиция, бидермайер, салонная музыка, Шопен.

Актуальность темы исследования обозначена потребностью современного осмысления творчества классиков, среди которых творчество Ф. Шопена составляет особый интерес для музыкантов и любителей музыки всего мира в качестве средоточия красоты и гармонии художественного выражения.

Актуальное интонирование — одна из сложнейших проблем художественной практики. В настоящем исследовании акцентируем востребованность в современном пианизме традиций исполнительской манеры Ф. Шопена, игравшего на «легких» фортепиано и чуждавшегося динамических контрастов звучания и игры *forte* в особенности [5, с. 363–390, с. 503–512]. Вплоть до последнего времени эта «женственная» манера игры самого Шопена осуждалась, принято играть Шопена в театрализованном стиле Ф. Листа, в «мужском» атлетическом типе. Однако исполнительское достоинство гения фортепиано достойно поклонения — и в том виде, как оно освящено было деятельностью самого пианиста-композитора.

Объект исследования — исполнительство сочинений Ф. Шопена, предмет — исполнительский ракурс Четвертой баллады *f-moll* названного автора.

Цель статьи — выявление стилистической специфики шопеновской игры, сформированной Варшавским бидермайером, в проекции на звучание Четвертой баллады Шопена. В задачи исследования входило: 1) обобщение материалов по условиям формирования стилистики игры Ф. Шопена; 2) принцип ее озвучивания композитором применительно к Балладе *f-moll*. Методологическая основа — интонационный принцип понимания музыки, как искусства, неразрывно связанного с речевой деятельностью и церковно-храмовой культурой, в традициях школы Б. Асафьева.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в характеристике Четвертой баллады подчеркнута ее лирическая — *адраматическая* основа, исходя из ценностей бидермайеровской эстетики, которой Ф. Шопен оставался верен как пианист.

История фортепианного стиля Ф. Шопена неразрывно связана с «варшавским бидермайером» [16, с. 237–239], причем, проявление этого культурного качества направлено было преимущественно в исполнительскую практику. Этот аспект трактовки связан с эстетикой бидермайера как «проявления великого в малом». В эпоху бидермайера [см. 9] сложилась конструкция названных «легких фортепиано», «под

флейту», хотя от Венских классиков установилась *оркестральность* письма для клавира; эта *оркестральность* и преобразовала клавиры типа клавикордов и клавесинов в интенсивно-динамическую палитру фортепиано. Так эта только родившаяся *оркестральность* фортепиано оказалась внедренной в рамки «бриллиантового» стиля, в котором камерная «флейтоподобная» звучность сочеталась с многосложной фактурой поздневенского клавирного стиля. Такое совмещение — нарождающаяся оркестральность фортепианной выразительности во «флейтовом» тембре «легких» фортепиано (с более узкими клавишами, с «неглубокой» в нажиме клавиатурой) определило феномен Шопена-пианиста. В его игре ведущей была «нежная идеальность» романтического противоречия «идеалов и действительности», а это сообщало контактность с Высоким бидермайером, одухотворенные основания которого были неопровержимы [16, с. 145–176].

В польских изданиях последних десятилетий подчеркивается специальный акцент на *религиозно-песенных* мелодиях, положенных в основу тем-образов Шопена [см. статью Венцовского, 15, с. 513–534]. И, конечно, решающим аргументом в пользу «бидермайеровской» природы пианизма Шопена выступает его образ в «Карнавале» Р. Шумана, данного в характере нежного ноктюрна, причем, для композиций самого Шопена не показательный, скорее это в духе Дж. Фильда, создателя жанра фортепианного ноктюрна. Этот жанр сложился в стилизации духовного старохристианского (православного) «трипсалмия» Заутреней [см. у Э. Уилсона-Диксона, 13, с. 50].

Таким образом, не «взрывной» заряд Мазурок Шопена, которые так восторженно приветствовал Шуман в статье «Ор. 2» [14], на которые падал драматический отсвет «Мазурки Домбровского» 1797 года, знамени восстания в Польше, — выделил Шуман в своем «Карнавале». Он запечатлел реальность *звугания* музыки Шопена,

у которого даже драматические композиции насыщались нежностью и *салонной, не-театральной, «осторожностью»* в представлении контрастов и тематических расположений. Салонность, неотторжимая от искусства Шопена, имеющая, в отличие от бидермайера, французское происхождение, также отличалась аристократизмом, несоместимом, на первый взгляд, с «провинциальной простотой нравов» бидермайера.

Баллады образуют, наряду с ноктюрами, эмблематическую жанровую группу в творчестве романтиков: именно указанные типологии стали объективно открытием романтического века, возродив из глубин Средневековья первооснову этих выразительных установок. Известна этимология этого термина [от *ballo* — танцую], отметим также кельтско-галльскую специфику его корней, для которой показательно строгое религиозное рвение, поиск мученичества от первокрещения, от IV века (Галлия IV–VI вв.), а также долгое сохранение значимости танца в церковном искусстве (во Франции вплоть до начала XVIII столетия). Славянские страны и Польша в частности исторически оказались связанными с кельтско-галльскими культурными традициями. Возможно, поэтому так естественно звучит высказывание Ю. Кремлева о Ф. Шопене: «Танец нередко называют прародителем всей музыки Шопена» [6, с. 313].

Танцевальность имела место в музыке стран немецкой культурной традиции и, во многом в связанной с немецким миром от VIII в. «Священной Римской империи германской нации», будучи в Италии признаком *бытовой* непритязательности выражения, она имела *сакральный* подтекст в кельтско-галльском ареале и, — с возвышением Франции в XVII веке на волне «галицизма» Людовика XIV, — в Западной Европе в целом.

«Двойственная» природа жанра баллады увлекала романтиков. Семантика жанровой типологии в балладной сюжетике: «необыкновенное событие с обыкно-

венными людьми» [1, с. 422], — соотносим с сочетанием «необыкновенного с обыкновенным» в специфике бидермайера, как, прежде всего, порождения немецкого художественного мира. Ведь спецификой этого немецкого мировидения стало внимание к раннехристианским, надконфессиональным, проявлениям [17, с. 145–156], что переплелось с «кельтоманией» европейцев начала XIX века [15, с. 525]. Для польской музыки аналогом баллады выступает «думка» [4, с. 331], нередко представленная в танцевальной ритмике мазурки (см. Думку Йонтека, воспроизводящую народный вариант из «Гальки» С. Монюшко).

Все без исключения Баллады Шопена трехдольны, отмечены вальсовыми ритмическими оборотами (Первая, Третья, Четвертая баллады), признаками сицилианы (Вторая баллада). Напомним, что спецификой вальса является, в отличие от сопоставляемого с ним «лендлера», особого рода «распетость» мелодического образа в полиритмическом взаимодействии с ритмической простотой трехдольного аккомпанемента. Игнорируемой стороной хореографии вальса, определяющей указанную полиритмию, оказывается то, что это — «танец на носочках», в отличие от всей ступней подчеркивающего ритмический упор немецкого лендлера. Эффект «парящего», танцуемого «на пальцах» вальса — черта кельтской-ирландской традиции, которая была поднята на щит в Европе в начале XIX века, породив в искусстве балета «танец на пуантах», который составляет и на сегодня европейскую балетную классику. Тем самым вальс только отчасти представляет «немецкое», это балльный танец, соединивший признаки современной ему народной немецкой культуры — и заветы старинной рыцарской романтики Европы VII–XIII вв. Отсюда — глубокая *романтичность* вальса, не объясняемая достаточно внятно в старых справочниках. Что касается сицилианы — то это «вокальная или инструментальная пьеса,

происходящая<...>от сицилийского народного танца или танцевальной песни». Отмечается специально «певучесть», «почти полное отсутствие staccato» [2, с. 501], что само по себе свидетельствует о духовной основе жанра (Сицилия, населенная этническими греками, была и остается одним из оплотов старохристианской традиции). В указанном издании подчеркивается соотнесенность сицилианы с жигой, а эта последняя, «кельтского происхождения», «сохранившаяся в Ирландии» [там же, с. 183], в принципе — трехдольная, но имеет и четырехдольный вариант, соотносима с двухдольностью 6/8 и другими размерами. Базисная трехдольность в жанрах вальса и сицилианы у Шопена замечательно перемежается с двухдольностью, создавая особого рода «качающийся» ритм, который органичен для славянского слуха и к которому с трудом обращено ухо представителя немецкой традиции. В статье М. Демской-Тренбач отмечена интересная реакция современников на «однозначную» польскую трехдольность: «В основном метрические преобразования происходили в рамках отступлений, которые допускались правилами классической системы ритма. Чем эти отступления являлись и что они значили в случае шопеновского ритма, видно из известного спора с Джакомо Мейербером о метрике Мазурки до-мажор (C-dur) (opus 33). Игра трехмерного пульса и мелодической свободы привели Д. Мейербера к верификации ритма мазурки по направлению к двухмерности. Не помогло не высчитывание, ни выбивание ритма шопеновской стопой — Д. Мейербер не хотел изменить своего мнения» [3, с. 182].

Гибкость шопеновского ритма, при базовой трехдольности, связана с вокальной свободой мелодического голоса, который в балладной «танцевальной» подоплеке играет особо активную роль. Впрочем, такого рода соотношение четкой ритмической-метрической выстроенности (в том числе в характере танцевального движения,

и вокальной гибкости, накладываемой на эту ритмическую матрицу мелодии), просматривается во всех без исключения композициях данного автора. Отсюда — пианистическая дидактика Шопена, который объяснял своим ученикам, что левая рука — это «часы» или «капельмейстер», а с правой — «можно делать все, что угодно» [там же, с. 181].

Польская славянская музыка обладает полнотой связи со староевропейскими, в том числе греческими-кельтскими традициями, о которых речь шла выше в связи с ритмами вальса и сицилианы, употребленными Шопеном в его Балладах. Указанная ритмическая гибкость мышления Шопена, воспитанная всей совокупностью национальной и европейской музыки, в которой романтическое соединение прошлого и современного создавало загадочный окрас идеальным образам, направлялась на гармонизацию признаков национальной выразительности искусства и актуальной общеевропейской идеи. Национальная знаковость шопеновской музыки, еще от 18-го столетия ассоциированная с жанрово-ритмическим выражением полонеза («польского») и мазурки, определила громадную проникаемость этих танцевальных схем во все сочинения автора, в том числе — и в Песни Шопена. Одна из самых известных песен — «Желание» («Если бы в небе солнышком я стала»), выстроена откровенно в ритме мазурки. А в ритме сицилианы написана другая, не менее популярная песня «Весна» («Луг блестит росой»), старинные черты жанра которой соответствовали ощущению национальной, польской природы как музыкального образа. Особого рода отмеченность национальным знаком Баллад Ф. Шопена подчеркивалась еще Р. Шуманом, который ссылался на слова самого композитора, указавшего на баллады А. Мицкевича в качестве истока его вдохновения [14, с. 328].

Следует уточнить то обстоятельство, что позицией великого польского поэта А. Мицкевича обнаруживалась особая неж-

ность к «литовскому в польском» [8], то есть приверженность к старинным рыцарским традициям, идущим от кельтско-греческих истоков европейского христианского мира. Поэтому вышеотмеченные вальсовые признаки ритмики и связь с ритмом сицилианы *запрограммированы* мыслительной направленностью искусства Шопена. Первые три Баллады Шопена достаточно точно соотносятся с известными сочинениями А. Мицкевича «Конрад Валленрод», «Свитезь», «Свитезянка», тогда как по отношению к Четвертой балладе нет никаких разъяснений. Но это непринципиально, поскольку в целом Шопен не писал программную музыку как таковую, сюжетно-литературные мотивы указывались им на уровне свободных ассоциаций. При этом *никакой театрализации-симфонизации* в музыке этих образов композитором не мыслилось, что составляет нечто альтернативное программным установкам Листа. Вместе с тем танцевально-ритуальная ритмическая основа Четвертой баллады чрезвычайно гармонично сочетается с речевой экспрессивностью выражения, в которой узнаваемы распевные, идущие от старинных эпических мелодий соотношения высокого («арсис») и низкого («тезис») опорных высотностей (см. соотношение f^2 и as^1 в главной партии сонатно-поэменной композиции, являющейся средоточием выразительности произведения в целом). Главной теме предшествует тема вступления, в которой фактурная простота изложения темы сочетается со сложной символикой псалмодирующего, от религиозного пения идущего звучания (повтор на g) и нисходящих мотивов, в которых узнаваема риторика *catabasis* (путь с Неба к земле, Покаяние). Исходя из указанных символических знаков, начало Баллады предвосхищает Человеческий путь, с ошибками, сомнениями, пограничных с трагедийной тематикой. Наличие в главной партии хроматически обостренного *нисходящего* же мелодического хода как опорных последовательно-

стей мелодического движения $f^2-e^2-es^2-des^2-c^2-b^1-as^1$ свидетельствует о *разворачивании* драматического элемента — по отношению к теме вступления. Но, заметим, все осуществляется в пределах выразительной линии *catabasis* — смирения-Покаяния. Религиозное спокойствие подчеркнуто в эпизоде *Ges*, образуемом внутри вариантного продвижения главной темы Баллады — главной партии в сонатно-поэтной схеме.

Спецификой балладных форм Шопена является особого рода избегание *сонатно-антитетических отношений тем* в поэтных построениях — ср. со «снятием» сонатных тональных взаимодействий в репризе Первой баллады, «поглощение» строфически-вариативным проведением тем-оппозиций во Второй и выделение свободной рондальности в структуре Третьей баллады [12, с. 330–332].

В рассматриваемой Четвертой балладе побочная партия проходит в экспозиции и в репризе в тональностях *B-dur* и *Des-dur*, что соответствует «логике от обратного»: субдоминантовое проведение темы побочной естественнее в репризе (перемежаемость тонической и субдоминантовой тональностей в репризах-конфирмациях старинной музыки), тогда как соотношение $t — VI$ показательно для экспозиции. Такой же подход определен и в форме I части Фортепианного концерта *e-moll* (*e-moll* — *E-dur* в экспозиции, *e-moll* — *G-dur* в репризе). Тем самым, в отличие от классического претворения сонатных нормативов, антиномичность главной и побочной тем не задается, но *намегается* в начале формы, а дальнейшее развитие все более *разоблачает* в единстве представленные образы. Поэтому — нет ни трагедийности, ни драматических столкновений; лирическое ведение образов неотвратимо направлено к эпике «несоотнесенных миров».

Итак, побочная партия Четвертой баллады — в *B-dur*, в фактуре хора, что и музыке эпохи Шопена стойко ассоциировалось со строгостью церковного служения

(мотивы псалмодирующего типа и «совершенный» ход-возглас на сексту *d-b, cis-a*). А в репризе эта же тема в *Des-dur* проходит в фигурационном просветленном окружении, тем самым еще радикальнее не совпадая с человеческой неуспокоенностью главной партии. Разработочный раздел не создает не противопоставлений, ни трансформаций. А вот кода подается откровенно с «предвестием драматизма».

В исполнении этой Баллады достаточно органичным выступает «собрание» трагико-драматических элементов, которые на «крещендирующей» драматургии создают кульминацию на музыке коды. Это — путь исполнений в традициях Листа и в кругу театрализованной программности немецкой пианистической школы. Обратим внимание на динамический уровень подачи всех тем-образов Четвертой баллады: *piano* — *pianissimo* — *mezzopiano*. И вспомним, насколько дорожил Шопен *салонной корректностью* выражения, раздражаясь резкими высказываниями против игры *forte*. На этот подход — от благоговейной тишины-сосредоточения, от таинственно-религиозных *ожиданий*, следует ориентироваться при игре Баллады в современных установках. Таинственные Предвещения, заданные объективно текстом Баллады, заслуживают адекватного запечатления.

В *виде выводов* анализа предлагаем такие положения: 1) жанр баллады органичен для романтической культуры и польской в том числе, при том, что староцерковная архаика для польской рыцарской истории специально показательна, о чем свидетельствуют вальсовые структуры и опора на сицилиану в Балладах Шопена, пронизанные старинными религиозными символами связей с кельтской традицией; 2) и вальс, и сицилиана, питавшие ритмо-схемы Баллад Шопена, содержали объективно те черты полиритмии, которые специально усматриваются исследователями в связи с музыкой польского Мастера в качестве ее авторского знака и которые музыкально-

символически запечатлевали ту польскую старину, которую А. Мицкевич отстаивал как «литовское в польском»; 3) ссылки Шопена на Баллады Мицкевича в качестве литературных прообразов не снимают свободно-ассоциативного смысла их музыкального решения в сравнение с возможным литературным источником, тем более что в этом последнем лирико-эпические образы явно оттесняют драматико-трагедийные и кото-

рые роднят балладный жанр Европы с польской (и украинской!) думой-думкой; 4) Четвертая баллада Шопена, более чем все три предшествующие, направлена на *негто Необыкновенное*, что связано с религиозным откровением, человеческим поиском Пути, — а это нечто принципиально *адраматичное*, порождающее любование красотой тишины и Вслушивания в возможные сплетения дорог и устремлений.

Литература

1. Баллада // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. — 1962. — Т. 1. — С. 422–423.
2. Данковская Я. Философская мысль в эпоху Фридриха Шопена / Я. Данковская // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — Вип. 12. — С. 170–179.
3. Демска-Тренбач М. Ритмическая идиома Фридриха Шопена / М. Демска-Тренбач // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — Вип. 12. — С. 179–189.
4. Дума. Думка // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. — М., 1974. — Т. 2. — С. 329, 331.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. — М. : Республика, 1999. — 412 с., илл.
6. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев // Изд. третье. — М. : Музыка, 1971. — 607 с.
7. Маркова Е. Неоευропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоευропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. — Одесса : Астропринт, 2006. — С. 76–128.
8. Мицкевич А. Пан Тадеуш или Последний наезд на Литве. Шляхетская история 1811–1812 годов в двенадцати книгах стихами / А. Мицкевич // Пер. М. Павловой. — М. : Гос. издат. художественной литературы, 1954. — 316 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
10. Муравська О. Духовні основи бідермайера / О. Муравська // Нариси з історії зарубіжної музичної культури. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — Вип. 1. — С. 145–176.
11. Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров / Д. Сарабьянов // Пинакотекa. — 1998, — № 4. — С. 4–11.
12. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А. Соловцов. — М. : Гос. музыкальное издательство, 1960 — 468 с.
13. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — Ч. I–IV. — СПб. : Мирт, 2003. — 416 с.
14. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Вступ. статья Д. Житомирского / Р. Шуман. — М. : Гос. муз. издат, 1956. — 386 с.
15. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. — М. : Изд. Эксмо; С. -Пб.: Мидгард, 2005. — 800 с.
16. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — 587 s.
17. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik / H. Heusler // Die Musikforschung. XII Jahrgang. — Basel-Kassel : BärenreiterVerlag, 1959. — S. 422–431.

Стаття піднімає питання виконавського прочитання музики Шопена в контексті художньо-стилістичних тенденцій сучасної епохи постмодерну, яка успадковувала високі досягнення бідермайера, салонної культури XIX століття.

Ключові слова: виконавство, жанр балади, національна традиція, бідермайер, салонна музика, Шопен.

The Article raises the question of performing reading of Chopin's music in the context of artistic and stylistic trends of contemporary post-modern, high achievement inherit the Biedermeier salon culture of the nineteenth century.

Key words: performance, genre ballads, national tradition, Biedermeier salon music, Chopin.

УДК 78.071.2

О. К. Щербакова

Исполнительский стиль Эмиля Гилельса в жанре фортепианного дуэта

В статье рассматривается исполнительская практика Эмиля Гилельса в жанре фортепианного дуэта. Анализируются репертуарные особенности каждого ансамблевого состава с участием Гилельса. На этой основе определяются важнейшие функции возникающей ансамблевой коммуникации: познавательная, гедонистическая, консолидационная, партнерски-дружеская, лигностная. На сравнении фортепианных дуэтов концертного типа — Эмиль Гилельс — Яков Зак и Эмиль Гилельс — Елена Гилельс — предлагается разложить их исполнительские стили, один из которых тяготеет к виртуозно-концертному, другой — к камерно-лирическому типам интерпретации. Подчеркнуто, что на стиль этих фортепианных дуэтов концертного типа распространились черты индивидуального исполнительского стиля Эмиля Гилельса.

Ключевые слова: Гилельс, фортепианный дуэт, исполнительский стиль, коммуникация, интерпретация.

Актуальность исследования. Изучению фортепианного дуэта как самостоятельного исполнительского (инструментального) состава в структуре жанровой системы камерного ансамбля в последнее время уделяется все больше внимания со стороны отечественных и зарубежных музыковедов, охватывая вопросы композиции, педагогики и исполнительства. Отметим, что анализу исполнительской практики в данном жанре посвящены: отдельные разделы диссертаций Е. Сорокиной, Г. Мольденхауера, Н. Лукьяновой, В. Петрова, И. Польской; статьи И. Тайманова, Л. Осиповой, Н. Катановой. Однако существующие исследования не смогли в полной мере осветить все стороны существующей творческой практики в клавирном и двухклавирном дуэтах [12, с. 7] и ответить на многочисленные запросы современного этапа развития жанра. Поэтому, насущной проблемой остается продолжение научных разработок в области фортепианно-дуэтного исполнительства.

Эмиль Гилельс, представитель Одесской и Московской музыкальных школ, в музы-

коведческих работах представлен, прежде всего, как выдающийся солист-пианист. Но игру в различных камерных составах, в том числе в фортепианном дуэте, он не считал второстепенным видом своей исполнительской деятельности. Участие Э. Гилельса с Я. Флиером, Я. Заком и Е. Гилельс в интерпретации фортепианно-дуэтных произведений открывало новые черты его собственного исполнительского стиля, обретая статус ценнейших образцов глубоко творческого подхода к композиторскому тексту. В данной статье предпринимается попытка впервые в рамках научной публикации обобщить материалы об исполнительском творчестве Гилельса в составе клавирного и двухклавирного дуэтов.

Обращаясь к исполнительскому творчеству в жанре фортепианного дуэта Эмиля Гилельса, поставим такие задачи: 1) на примере творчества отдельной личности выявить существенные черты, характеризующие жанр фортепианного дуэта в целом; 2) проникнув в психологию пианиста — участника клавирного и двухклавирного

дуэтов — определить особенности ансамблевого процесса по типам коммуникации; 3) проследить за эволюцией творческого пути артиста на примере обращения к специфике фортепианно-дуэтного исполнения.

Цель данной статьи — расширить представление о функционировании жанра фортепианного дуэта со стороны влияния конкретных ансамблевых составов и с учетом характера диалогических отношений музыкантов на примере ансамблевого творчества Э. Гилельса.

Исполнительской деятельности Э. Гилельса посвящены работы Л. Баренбойма, Г. Цыпина, В. Дельсона, Д. Рабиновича, Е. Федоровича. В них раскрываются репертуарные предпочтения и черты творческого стиля пианиста, преимущественно, на примере его сольных выступлений.

Разнообразным формам ансамблевого исполнительства, в которых на протяжении своего творческого пути активно участвовал Гилельс, посвящены некоторые страницы исследований С. Хентовой, Г. Гордона и Т. Гайдамович. Авторы отмечают, что характер ансамблевых интерпретаций при участии Гилельса отличался виртуозным совершенством, объективностью воплощения композиторских идей, сохранением индивидуальной манеры исполнения при органической целостности ансамблевого звучания.

Создавая портрет Э. Гилельса, Л. Баренбойм отмечает, что «артист воздействует только тогда, когда находит свою печаль, свою радость в данной конкретной пьесе, свое — индивидуальное — прочтение исполняемого произведения...» [1, с. 157]. В его ансамблевой деятельности, включая игру в фортепианном дуэте, индивидуальное прочтение становилось частью группового творчества. Надо отметить, что репертуар фортепианных дуэтов с участием Гилельса соответствовал характеру ансамблевых коммуникативных связей и в своей сумме представлял калейдоскоп их семантических образований и функциональных

проявлений. А то богатство сердечности и духовного единения, которые заложены в самой природе жанра фортепианного дуэта, предоставляли все возможности пианисту разделить «свою печаль» или «свою радость» с «другими», выстраивая базис для различных коммуникативных моделей.

В классе Б. Рейнгальда, еще в годы обучения Гилельса в Одессе, для общего музыкального развития практиковалась «игра в четыре руки симфонической литературы» [1, с. 40] наравне с использованием транскрипций, позволявших направить внимание «на литературно-поэтические и музыкальные источники» и ввести «в мир программных музыкально-поэтических представлений» [1, с. 39].

Содержание внутриансамблевых взаимоотношений Рейнгальда — Гилельс предлагаем определить как *угебно-познавательный* тип ансамбля по сфере функционирования, направленный на расширение музыкального кругозора ученика класса. Изучение произведений (переложений музыкальной мировой литературы) в фортепианном дуэте происходит преимущественно в виде «чтения с листа», которое, по словам А. Готлиба, является ознакомлением с произведением в целом, попыткой понять его образы, настроение, основные пропорции, характерные особенности конструкции [3, с. 94]. Кроме расширения музыкального кругозора, эта *угебная модель в фортепианном дуэте* способствует глубокому нравственному удовлетворению от активного личного участия в музыкальном исполнении.

В ситуации падения интереса композиторов и исполнителей к четырехручной музыке в XX веке, Сорокина отмечает, что «среди учащихся и профессионалов сохраняла актуальность познавательная функция дуэта, связанная с игрой переложений симфонической, оперной и ансамблевой литературы» [10, с. 8]. Видим, что Б. Рейнгальд в своем педагогическом методе работы с Гилельсом сохраняла все лучшее из музыкальной исторической традиции до-

машнего музицирования, применив этот опыт в учебном воспитании всесторонне развитого музыканта, охраняя тем самым достижения жанра фортепианного дуэта от забвения. Несомненно, этот педагогический метод подтвердил принадлежность Б. Рейнгальда к тем крупнейшим музыкальным педагогам столетия, которые считают, «что совместное музицирование — это наилучший способ музыкального, эстетического и общеинтеллектуального развития» [9, с. 164]. Освоение произведения во взаимодействии с «другим», более опытным партнером по игре или «через внутренний мир другого субъекта» [6, с. 236], несомненно, обогащает получаемый музыкальный результат.

Совсем другой вид коммуникации представляет собой учебное музицирование Э. Гилельса с Г. Нейгаузом. Преодолению психологической несовместимости с педагогом консерватории помогала игра в дуэте, о чем рассказывал сам Гилельс: «Мы с ним великолепно музицировали в четыре руки, спокойно и без раздражения» [1, с. 72]. Аналогично размышлял и сам Нейгауз: «С такими, как Гилельс, наилучшим методом было бы... ежедневное чтение с листа, предпочтительно в четыре руки...» [8, с. 153]. В таком ансамбле пианисты были добровольно поставлены в условия, при которых происходило преодоление психологических различий. Об устранении «...всяких черт и черточек самолюбия, честолюбия и прочего „я“ во имя создания целого» [7, с. 51] пишет в своей статье М. Мильман. На «стремление к разрешению конфликтов путем компромисса» [2, с. 14] и путем использования «гибкости навыков межличностного общения» указывает Т. Воскресенская. Приходим к мнению, что фортепианный дуэт Нейгауз — Гилельс по типу социокультурного функционирования был ориентирован на совместную игру с психологической установкой на душевное сближение, преодоление конфликтности. Важнейшими функциями та-

кого объединения двух пианистов в фортепианном дуэте назовем: коммуникативную (психологическое и эмоциональное единение), познавательную (профессиональное музыкальное совершенствование для Гилельса), гедонистическую (радость совместного музицирования). По направленности ансамблевой коммуникации к личностно-групповому психологическому сближению, навстречу друг к другу через музыкальный диалог с его формирующей силой целостного единства, *центростремительной тенденцией*, их дуэт тяготеет к типу *консолидационной коммуникации*.

Специфическое отличие *учебно-познавательного* музицирования от профессионального *концертного* исполнения состоит в коммуникативной сфокусированности исполнителя в дуэте. В первом варианте — в игровом модусе ситуации существеннее отношения внутри самого дуэта, где каждый представлен в двух ролях (исполнитель-слушатель). В таком диалоге «явно выступает приоритет процесса» [6, с. 284]. Во втором варианте — общая интонация интерпретации обращена к адресату (публике), осуществляя коммуникацию с наибольшей полнотой.

Информацию о концертном содружестве Гилельса с Яковом Флиером, которое длилось недолго, черпаем из исследования С. Хентовой [11, с. 204]. Их репертуар ограничился всего лишь несколькими пьесами (Ц. Кюи и И. Альбениса).

Концертный дуэт Э. Гилельс — Я. Зак, который назван Г. Нейгаузом «явлением значительным» [8, с. 69], образовался в 1939 году. «Любителям музыки хорошо памятливы совместные выступления Э. Гилельса и Якова Зака в фортепианном дуэте, проходившие всегда с необыкновенным успехом» [4, с. 157]. Реалистический тип Гилельса-пианиста, наполненный избытком здоровой энергии [4, с. 101], сочетается в едином художественном организме с неторопливой широтой, живописностью — характерными качествами исполнительства Зака,

близкого к интеллектуальному направлению [4, с. 155]. В определенной степени их объединила принадлежность к единой социально-художественной среде, в которой они формировались в Одессе, и ведущие принципы школы Г. Нейгауза, включившей в себя «сумму художественных и технологических принципов» [5, с. 81]. Для автора данной статьи изучение принципов школы Нейгауза особенно волнующе в связи с принадлежностью к этой школе его педагога-профессора, заслуженной артистки Украины Людмилы Наумовны Гинзбург (аспирантки Г. Нейгауза).

Для понимания исполнительского «лица» фортепианного дуэта Гилельс — Зак необходимо отметить и единство их педагогических принципов, связанных с ансамблевыми и интерпретационными проблемами. Оба музыканта уделяли особое внимание фортепианно-дуэтному исполнительству в развитии интеллектуального потенциала своих студентов, пополнении «кладовой знаний» [5, с. 86]. Взгляды на авторский текст, как на живой источник, дающий платформу для рождения интерпретации, тоже объединяют позиции двух музыкантов. Отношение Гилельса к авторскому тексту, по мнению Е. Либермана, приобрело значение научного основания исполнительского акта, и наравне с другими корифеями исполнительства XX века он явился одним из создателей и носителей этой новой парадигмы.

Сходство художественных интересов Э. Гилельса и Я. Зака, принципиальных исполнительских критериев по отношению к интонационному проникновению в музыку, пространственно-формирующей логике развертывания музыкально-сценического действия, стилевым и другим содержательным структурным комплексам — дало предпосылки для формирования стабильно функционирующего фортепианного дуэта на временном отрезке в 14 лет.

Для Гилельса и Зака обращение к жанру фортепианного дуэта означало стремле-

ние освоить художественные ценности ансамблевых сочинений, расширить концертный репертуар для себя и публики, участвовать в равноправном концертном диалоге. Привлекая исследования И. Польской о тенденциях коммуникативной специфики камерного ансамбля [9, с. 240], в фортепианном дуэте Зак — Гилельс подчеркнем такие исполнительские аспекты: общность культурного уровня, профессионально-исполнительской школы, трактовки и интерпретации, исполнительской технологии. К данному ряду хочется добавить *социально-психологическую* общность, в центре которой находится общность художественных интересов, дружелюбность. Рассматриваемый фортепианный дуэт *концертного типа* основан на партнерско-дружеском единении, при котором *равноправный диалог* двух ярких индивидуальностей-единомышленников формирует единый ансамблевый организм, новую «коллективную индивидуальность». Это та коллективная индивидуальность, в рамках которой в полной мере раскрывался душевный дар Гилельса, дар сочувствия и со-страдания, дар ощущать «чужое» как свое, о чем писал Л. Баренбойм [1].

Высокая степень индивидуализации партнеров по фортепианному дуэту продиктовала репертуарный выбор в пользу сочинений для 2-х фортепиано, что отразило их виртуозные возможности и симфонический масштаб мышления. Среди представленных ими произведений в концертах: «Празднества» К. Дебюсси, «Патетический концерт» Ф. Листа, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, Увертюра к опере «Волшебная флейта» В. Моцарта — Ф. Бузони и другие.

После девятнадцатилетнего перерыва Гилельс начал играть в фортепианном дуэте с дочерью Еленой. Репертуар, основанный на произведениях Ф. Шуберта [1, с. 172], соответствует душевно-семейной направленности их коммуникации. Если основой репертуара для дуэта Гилельса с Заком

были произведения для двухклавирного дуэта, то с дочерью Еленой Гилельс исполняет ряд сочинений для клавирного дуэта Ф. Шуберта — самого презентабельного представителя дружеского, сердечного направления романтического дуэта. Клавирные дуэты композитора, которые ассоциируются с душевным общением двоих за роялем [9, с. 151], непосредственным разговором между людьми, близкими по духу [10, с. 69], — наиболее точно отражают внутреннее содержание дуэта отца и дочери. Доверительность коммуникативного общения в кругу своей семьи обрела для Эмиля и Елены Гилельс свою реализацию в *дружеском дуэте семейного типа*, преимущественно в игре за одним инструментом. Здесь происходит перетекание энергии и опыта от одного исполнителя к другому (от отца к дочери). Согласно определению И. Польской по поводу доминантового функционирования в камерном ансамбле типологических моделей внутриансамблевого взаимодействия, данная модель соответствует моноансамблю, основанному на «совместном стремлении к интеграции и целостности, изображении несколькими исполнителями одного» [9, с. 240].

Данный дуэт тяготеет к репертуару лирическому, камерному, включающему звучание тишайшее, создающее впечатление интимной обстановки собеседования. В произведениях Ф. Шуберта интерпретатором оказывается погруженный в лирическую медитацию коллектив, подхвативший то жизнеутверждающее начало лирической виртуозности или другие проявления специфики лиризма Гилельса-солиста, об образной силе которой говорили многие исследователи его творчества.

Дуэт семейного типа тяготеет к *камерно-лирической интерпретации*. В противовес к *виртуозно-концертному типу* дуэта Гилельса и Зака, близкому семантике *романтической дуэти* (термин И. Польской), в которой оба пианиста объединялись на основе равных возмож-

ностей в ансамблевом поединке (каждый за своим инструментом). Отсюда и выбор произведений, в которых наиболее полно представлены фортепианные партии в их идентичности музыкального материала, требующие от исполнителей максимальной приближенности всех исполнительских параметров.

Резюмируя наблюдение Баренбойма за личностью Гилельса [1, с. 80], мы видим, что на *исполнительский стиль фортепианных дуэтов* с его участием распространились черты его *индивидуального исполнительского стиля*. Ему были свойственны постоянство и поиск глубин проникновения в произведение в сочетании с обновлением чувства радости вновь открытого, как характерного свойства «режиссуры» концертных программ, интерпретации, ощущений музыки. Отсюда и многократность повторения одних и тех же дуэтных программ на протяжении длительного промежутка времени с неуклонной эволюцией (придерживаясь мнения некоторых критиков) интерпретации.

В фортепианных дуэтах Э. Гилельс демонстрирует психологическую мобильность. Если в диалоге «учитель — ученик» он находился в иерархически подчиненном положении, то в «партнерски — дружеском» диалоге (Зак — Гилельс) формировались творчески паритетные отношения. Диалог «семейный» (отец — дочь) — отражение глубоко личностного музыкального общения. В каждом варианте диалогического формирования Гилельс выполняет разные психологически-ролевые функции: подчиненную, равную, ведущую.

Его пример ансамблиста, развивающего культуру диалога, показывает, что во всех типах ансамблевых образований доминантой является устойчивость основы — единство «информационного поля и ценностной ориентации всех членов коллектива» [9, с. 231]. В связи с этим, весьма убедительно звучит мнение И. Польской о том, что «сущность ансамблевого исполнитель-

ства составляет процесс человеческих духовных взаимоотношений, личностного психологического взаимодействия людей посредством совместного исполнения (интерпретации) музыки» [9, с. 33].

Перспективу дальнейших исследований видим в углубленном анализе исполнитель-

ского стиля Э. Гилельса на примере других ансамблевых составов с его участием. Такое внимание к процессу профессионального совершенствования выдающейся личности способно мотивировано решать многие задачи музыкальной педагогики и музыкального исполнительства.

Литература

1. Баренбойм Л. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста / Л. А. Баренбойм; [ред. Т. Н. Голланд]. — М. : Сов. композитор, 1990. — 264 с.
2. Воскресенская Т. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: проблемы, истоки, стадии формирования: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. В. Воскресенская. — Санкт-Петербург, 1992. — 24 с.
3. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле / А. Готлиб // Музыкальное исполнительство: [сб. статей]. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 8. — С. 75–101.
4. Григорьев Л. Современные пианисты: [Биографические очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
5. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов / Я. Зак // Вопросы фортепианного исполнительства: [очерки, статьи, воспоминания]. — М. : Музыка, 1968. — Вып. 2. — С. 81–99.
6. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 381 с.
7. Мильман М. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве / М. В. Мильман // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / [под ред. К. Х. Аджемова]. — М. : Музыка, 1979. — С. 64–76.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. — [5-е изд.]. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
9. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: [монография] / И. Польская. — Х. : ХДАК, 2001. — 385 с.
10. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: История жанра: [исследование] / Е. Г. Сорокина. — М. : Музыка, 1988. — 319 с.
11. Хентова С. Эмиль Гилельс / С. М. Хентова. — М. : Музыка, 1967. — 278 с.
12. Щербакова О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету: автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. Мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. К. Щербакова. — Одеса, 2012. — 18 с.

У статті розглядається виконавська практика Еміля Гілельса у жанрі фортепіанного дуету. Аналізуються репертуарні особливості кожного ансамблевого складу за угастю Гілельса. На цій основі визначаються найважливіші функції виникаючої ансамблевої комунікації: пізнавальна, гедоністична, консолідаційна, партнерсько-дружня, особиста. На порівнянні фортепіанних дуєтів концертного типу — Еміль Гілельс — Яків Зак та Еміль Гілельс — Олена Гілельс — пропонується розрізнати їх виконавські стилі, один з яких тяжіє до віртуозно-концертного, другий — до камерно-ліричного типам інтерпретації. Підкреслено, що на стиль цих фортепіанних дуєтів концертного типу поширилися риси індивідуального виконавського стилю Еміля Гілельса.

Ключові слова: Гілельс, фортепіанний дуєт, виконавський стиль, комунікація, інтерпретація.

In this article there is considered performance practice of Emil Gilels in the piano duo genre. There are analyzed repertoire peculiarities of each ensemble composition with Gilels' participation. On this basis there are defined the main functions of ensemble communication: educational, hedonistic, consolidating, partnership-friendly and personal. On the example of comparison of piano duos of concert type — Emil Gilels — Iakov Zak and Emil Gilels — Elena Gilels — it is suggested to differentiate their performance styles, one of which is closer to virtuosic-concert interpretation type and another — to chamber-lyrical one. It is emphasized that the features of Emil Gilels' individual performance style spread on the style of both piano duos of concert type.

Key words: *Gilels, piano duo, performance style, communication, interpretation.*

УДК 78.03+785.16

В. М. Заєць

Наукова школа М. А. Давидова як базисна система народно-інструментального виконавського музикознавства

Стаття розглядає наукову школу М. А. Давидова як освітню систему, що є базовою структурою для підготовки висококваліфікованих музикантів-виконавців і науково-педагогічних кадрів в галузі народно-інструментального виконства.

Ключові слова: наукова школа, виконавське музикознавство, М. А. Давидов.

Актуальність дослідження. Історія науки знає немало прикладів, коли відомі вчені, основоположники наукових течій не стали фундаторами наукових шкіл (Д. Менделєєв, І. Ньютон, А. Ейнштейн, ін.).

Адже школа виникає тоді, коли програма її лідера стає основою діяльності колективу. Наставник робить учнів і колег учасниками своєї ідеї, своєї творчості, для чого необхідні його неабияке «...прагнення до колективного способу роботи, висока комунікативність, контактність, потреба в передачі своїх поглядів і їх обговорень» [6, с. 49], що, безумовно, вимагає від лідера комплекс якостей, якими повинен володіти керівник школи.

За класифікацію О. Ю. Грезневої лідера школи характеризує комплекс якостей, головними серед яких є здібності: дослідника; організатора; педагога; керівника школи з відповідними етичними й морально-етичними характеристиками [6].

М. А. Давидова як дослідника, передусім, характеризує те, що він на основі узагальнення прогресивних досягнень музично-виконавської педагогіки науково обґрунтував дві теорії: перекладення-транскрипції в репертуарному аспекті, — в кандидатській дисертації «Теоретичні основи перекладень інструментальних творів для баяна» [8] і формування виконавської майстерності

баяніста — в докторській дисертації «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» [9], і на підставі їх синтезу створив цілісну наукову концепцію, що оптимально розкриває основні закономірності виконавської художньої майстерності і становить теоретичний базис його наукової авторської школи, який спирається на три визначені Г. Г. Нейгаузом складові виконавського процесу — інструмент, музику (кандидатська дисертація) та виконавство (докторська дисертація).

У цілому дослідницький доробок М. А. Давидова — це понад 100 опублікованих наукових, у тому числі 27 монографічних праць.

Розвиткові теорії та практики музичного виконавства присвячено публікацію низки статей М. А. Давидова, що мають надзвичайно широкий діапазон проблематики. Розглянувши тематику публікацій за їх спрямованістю, можна виділити 5 основних позицій. А саме: 1) музично-освітні проблеми; 2) особистості; 3) основи майстерності; 4) баянно-акордеонне мистецтво; 5) сьогодення академічного народного інструментарію.

Заслуга М. А. Давидова полягає також і в тому, що навколо предмета свого дослідження він створив справжню школу науковців, залучивши молодих перспектив-

них учених до розробки фахових проблем. Це підтверджується тим, що тематика та окремі ідеї, обґрунтовані в наукових розробках М. А. Давидова, знайшли підтвердження й подальший розвиток у багатьох науково-методичних працях із музичної педагогіки, зокрема в понад 20 дисертаціях (одна з них — докторська) його однодумців і послідовників. У шістнадцяти з них він є науковим керівником.

У них розкривається концепція наукової школи М. Давидова, про що свідчить зроблена нами класифікація дисертацій, присвячених:

1) науковій розробці *цілісних концепцій* формування виконавської майстерності гри на різних музичних інструментах (Н. Брояко «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» [3]; М. Михайленко «Теоретичні основи формування виконавської техніки гітариста»; В. Білоус «Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності» [2]; Ю. Лисенко «Теоретичні основи формування виконавської майстерності балалаєчника», що знаходиться в стадії підготовки до захисту);

2) теоретичному обґрунтуванню окремих *складових* виконавської техніки (Ю. Бай «Теоретичні основи формування внутрішньої сутності музично-ігрових рухів баяніста» [1]; Г. Шахов «Теоретичні основи формуваннями музично-слухових навичок музиканта-виконавця» [23]; А. Черноіваненко «Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики» [22];

3) дослідженню історичної еволюції розвитку українського народно-інструментального мистецтва (В. Князев «Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина XX століття)» [14]; І. Єргієв «Український „Модерн-баян“ як феномен світового мистецтва» [11]; Є. Іванов «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні» [12]; І. Панасюк «Творчість С. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного виконавства» [16];

4) проблемам темброво-інструментального мислення (В. Дейнега «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» [10], О. Трофимчук «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» [20]);

5) проблемам баянного репертуару (А. Гончаров «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» [5]; А. Сташевський «Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвиткові оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» [19] та ін.).

Як бачимо, ці дослідження торкаються вельми широкого кола наукової й методологічної проблематики, об'єднаної центральною ідеєю засновника школи — формування виконавської майстерності, що стосується не тільки баяна, а й інших музичних інструментів; поглиблення розгляду окремих аспектів формування виконавської майстерності; виходу за межі сольного виконавства — на простір оркестрово-тембрового мислення; еволюційних процесів в історичному розвитку жанру; репертуарних проблем тощо.

Зважаючи на це, ми представляємо науковий масив представників наукової школи М. А. Давидова у вигляді наступного викладу стосовно їх спрямування в запропонованій нами класифікації:

1) *Створення концепції науково-практичної школи або її частини* (роботи: Ю. Бая — формування навичок; Н. Брояко, М. Михайленка — концепція технології; І. Панасюка, Фан Дін Тана — становлення школи як системи; Г. Шахова — формування слухових навичок музиканта-виконавця).

2) *Розробка окремих аспектів з науково-практичної проблематики школи* (роботи: В. Білоус — виконавська психологія; В. Самітова — фахове мислення музиканта-виконавця).

3) *Проблеми темброво-оркестрового творчого та інструментального мислення* (роботи: В. Дейнеги — творче переосмислення

засобів і прийомів, С. Калмикова — академічна камернізація, В. Князева — еволюція виконавської техніки, О. Трофимчука — темброве мислення, А. Черноіваненко — осмислення фактурної технології).

4) *Проблеми створення репертуару* (роботи: А. Гончарова — автентика — академізм; І. Єргієва — осучаснення баянного мистецтва й камернізація баяна в академічній сфері; О. Олексієнка, А. Сташевського — еволюція оригінальної музики).

Кластерний аналіз дозволяє представити дані дослідження в контексті розвитку ідей школи М. А. Давидова.

1) *Створення концепції науково-практичної школи або її гаситини.*

Спираючись на основні положення наукових розробок професора М. А. Давидова, М. Михайленко у своїй роботі «Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста» розробив науково обґрунтовану систему методологічних настанов щодо створення сучасної вітчизняної гітарної школи в контексті прогресивних тенденцій світових процесів і критеріїв.

Інтонаційності і класифікації музичного інструментарію на основі опанування органіки й специфіки виконавської техніки (див. першу главу підручника М. А. Давидова [9]) присвячено кандидатську дисертацію Н. Брояко «Теоретичні аспекти формування виконавської техніки бандуриста» [3] (наук. кер. М. А. Давидов, К., 1996). Аналогічно до аналізу виражальних можливостей баяна, вона дослідила темброву палітру струн на бандурі й переосмислила концепцію виконавської техніки стосовно специфіки звукоутворення і звуковидобування на своєму інструменті, спираючись на закономірності функціонування м'язів і утворення музично-ігрових рухів, загальні для різних музичних інструментів.

В основу захищеної в Москві кандидатської дисертації Г. Шахова «Музично-творчий розвиток керівників художньої самодіяльності в процесі навчання гри на народних інструментах» [23] (наук. кер.

М. А. Давидов), підготовленої до захисту на матеріалах роботи автора «Теоретичні основи формування слухових навичок баяніста в процесі транспонування, гри по слуху та читання з нот» [23], було покладено основний зміст 2-ї глави (зокрема, підрозділ «Специфіка виконавського слуху» [9, с. 47–51], докторської дисертації М. А. Давидова).

У своїх численних статтях і, особливо, в підручнику «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» [68] М. А. Давидов неухильно висловлює й аргументує думку про плідність вивчення історичних процесів творчого взаємопроникнення народно-інструментальних культур різних і навіть дуже віддалених географічно й ментально народів. Результатом цих роздумів постала дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства асистента-стажиста Фан Дін Тана на тему «Гітарне мистецтво В'єтнаму (в контексті світового гітарного мистецтва)» [21] (наук. кер. М. А. Давидов, Київ, 1996).

Невід'ємною складовою Київської школи є школа бандури, здобутки якої висвітлені в підручнику М. А. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» [7].

З метою поглибленого і всебічного аналізу усіх сторін — становлення професійного сольного інструментального виконавства, створення оригінального репертуару та фахової педагогіки в жанрі — було написано дисертацію І. Панасюка «Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного мистецтва» [16].

2) Розробка окремих аспектів з науково-практичної проблематики школи.

Робота В. Самітова «Фахове мислення виконавського інтерпретаторського мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності» — дисертація на здобуття вченого ступеня доктор мистецтвознавства (наук. консульт. М. А. Давидов, Київ, 2013, дисертацію підготовлено

до захисту) — це фундаментальне дослідження центральної проблеми музично-виконавського мистецтва, проведене як розвиток основних положень даної проблеми, лаконічно викладених у другій главі («Специфіка виконавського музичного мислення» — див. другу главу докторської дисертації М. А. Давидова [9]).

За словами самого автора, дана робота написана за матеріалами дослідження проблем музично-виконавського мистецтва. У центрі уваги — питання базисно-методологічної специфіки мислення музиканта-виконавця (інструменталіста). Інтерпретаційно визначені процесуальні почуттєво-розумові дії виконавської творчості музиканта аналізуються в кількох аспектах: професійно-технологічному, психофізіологічному, методологічному, естетичному, філософському [17].

Як вельми суттєве доповнення до всебічно розкритої М. А. Давидовим виконавської технології в штрихах, прийомах та засобах щодо звукотворчого самовираження виконавця, в роботі «Теоретичні основи удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів» [1] Ю. Бая (наук. кер. М. А. Давидов) розкрито основні принципи виконавської техніки (прихованої внутрішньої структури).

Дослідження В. Білоус «Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності домриста» [2] (наук. кер. М. А. Давидов, Київ, 2005) ми розглядаємо як суттєве доповнення щодо специфіки суто психологічного аспекту у формуванні виконавської майстерності, по-новаторському розкритої в розділах «Виконавський тонус», «Технічна домінанта», «Єдність емоціонального і раціонального факторів у виконавському процесі» докторської дисертації М. А. Давидова [9].

Як розвиток третьої глави докторської дисертації М. А. Давидова «Виховання виконавця», зокрема розділів «Культура почуттів» і «Виховання самостійності музиканта» [9], було підготовлено й захищено

дисертацію на здобуття вченого ступеня кандидат мистецтвознавства (наук. кер. М. А. Давидов, Київ, 1992) В. Самітова «Творча спрямованість процесу сумісної діяльності педагога і студента» [18].

3) *Проблеми темброво-оркестрового творчого та інструментального мислення.*

Поняттєво-термінологічну систему дослідження В. Дейнеги «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» [86] — дисертації на здобуття вченого ступеня кандидат мистецтвознавства (наук. кер. М. А. Давидов, Одеса, 2006) складають принципи і прийоми перекладення інструментальних творів для баяна, розроблені в кандидатській дисертації М. А. Давидова [8].

У численних наукових статтях і, зокрема, в підручнику «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» [7] М. А. Давидов наголошує: Україна належить до найбагатших країн світу щодо розмаїття народного музичного інструментарію, і тут існує унікальна потреба у створенні державних оркестрів народних інструментів двох однаково ментальних типів — на струнно-смичковій і на струнно-щипковій основі. Науковому обґрунтуванню закономірностей тембрової еволюції в українському музичному інструментарії призначено назване дослідження О. Трофимчук «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» [20] (наук. кер. М. А. Давидов, Київ, 2007), де актуальною є проблема *тембрової сумісності темпированих і нетемпированих музичних інструментів*.

Поняття *інтонаційна виразність баяна*, обґрунтована в кандидатській і докторській дисертаціях М. А. Давидова [8; 9] й реалізована в його концертних транскрипціях для баяна музичних творів української та європейської класики, написаних для скрипки соло, отримала подальший розвиток у дослідженні його колишнього учня — С. Калмикова — «Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в іс-

торичній стильовій проекції» [13] (наук. кер. О. М. Маркова, Одеса, 2005), в проекції на більш масштабне оркестрове мислення у виконанні зразків музичної класики, адекватне камерній оркестровій однотембровій звучності класичного камерного струно-смичкового оркестру.

Створенню цілісної теорії формування виконавської майстерності баяніста передувала майже столітня передісторія розвитку фахової музичної педагогіки, спрямованої на вдосконалення прийомів музично-ігрових рухів у процесі навчання баяністів; змістовність викладання гри на баяні, як відомо, пройшла кілька етапів — від емпіризму до сучасної науково обґрунтованої методології, які детально були проаналізовані В. Князевим у кандидатській дисертації на тему «Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина XX століття)» [14] (наук. кер. М. А. Давидов, Київ, 2005).

Проблемі розкриття виконавської технології щодо відтворення різнопланової фактури на баяні в кандидатській і докторській дисертаціях М. А. Давидова [80; 81] присвячено багато належної уваги (мікроінтонування мелодичних ліній; фонічність у відтворенні фактури; переосмислення її компонентів при перекладенні; збагачення одноголосих ліній фактурними засобами в його транскрипціях для баяна музичних творів, написаних для скрипки соло; в цілісному виконавському аналізі Чакони Й. С. Баха, в показовому аналізі виконавського мистецтва В. Семенова; в обґрунтуванні процесу абрисного відтворення фактури (підрозділ «Ритмодинаміка виконавського інтонування» [9]), ін.

Конкретизації поняттєвої системи щодо специфіки фактури і, зокрема, — баянної, як доповнення до мовленого вище, присвячена дисертація А. Черноіваненко «Фактура у визначенні виражальних засобів на баяні» [22] (наук. кер. О. М. Маркова, Одеса, 2001).

4) Проблеми створення репертуару.

У виконавському аналізі музичних творів у кандидатській і докторській дисер-

таціях М. А. Давидов використовує переважно музичні твори, написані для фортепіано, скрипки, що дає оптимальні виходи на формування художньої виконавської майстерності. Разом із тим це спонукає до роздумів щодо процесів створення оригінального баянного репертуару як фактора, утверджуючого чесноти й самобутність баянно-акордеонного мистецтва.

Тому дослідження А. Сташевського «Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку, оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» [19] (наук. кер. О. І. Котляревська, Київ, 2004) можна розглядати як вельми суттєве доповнення й розвиток репертуарних проблем щодо еволюційного процесу створення оригінального баянного репертуару.

Дисертація А. Гончарова «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості Володимира Зубицького» [5] (наук. кер. М. А. Давидов, Київ, 2006) є доповненням ідеї створення оригінального репертуару для баяна, а також утвердженням високої якості композиторської техніки, що спирається, з одного боку, на народний мелос як вираження української ментальності, а з другого — широко застосовуючи прийоми сучасного композиторського мовлення (зокрема авангарду).

Як розширення панорами традиційно використовуваних баянних засобів, детально викладених у першій главі докторської дисертації М. А. Давидова [9] було проведено дослідження І. Єргієва (учень М. А. Давидова у виконавській аспірантурі) на тему «Український „модерн-баян“ як феномен світового мистецтва» [11] (дисертація на здобуття вченого ступеня кандидат мистецтвознавства, наук. кер. О. М. Маркова, Одеса, 2006). Дана проблема була поставлена дослідником з метою розширення стильової палітри баянного репертуару шляхом активізації написання для нього нової музики, заснованої на розширеній панорамі специфічних, суто баянних вира-

жальних засобах, зокрема сонористичних, шумових, інтонаційних (порушення темперації) засобів разом із традиційним застосуванням баянної органіки і написання для баяна, саме на цій основі, оригінальних творів.

Підсумовуючи, відзначимо, що представлений матеріал, перш за все, характеризує М. А. Давидова як дослідника і, беззаперечно, всі якості, які виділяє О. Ю. Грезнева, безпосередньо можна віднести до його особистості. А саме: «особиста зацікавленість в розробці певних наукових проблем, висока мотивація, спрямованість здібностей на актуальні проблеми практики й теорії, чутливість і сприйнятливність до нового, спроможність до генерації ідей, критичний талант, ясна інтелектуальна позиція, високі вимоги до професійної майстерності, широта й різнобічність інтересів, цілеспрямованість, ентузіазм, працездатність тощо» [6, с. 49].

М. А. Давидов, будучи автором оригінальних ідей і методів, виконує управлінську морально-організуючу роль керманича школи.

Підтвердженням цього є його багатоспектральна музично-громадська діяльність.

М. А. Давидов — активний музично-громадський діяч, популяризатор творчих здобутків у своєму жанрі, ініціатор і організатор багатьох проєктів і заходів в Україні в галузі народних інструментів. Ним було ініційовано і проведено понад 12 науково-практичних конференцій, у тому числі три міжнародні — «Інструменти народів світу», «Музичне виконавство на рубежі століть», «Феномен школи в музично-виконавському мистецтві» (останні два проєкти розроблено в співавторстві з В. Г. Сумароковою), що мали важливе значення для розвитку теорії музичного виконавства взагалі і сприяли становленню сучасного академічного народно-інструментального мистецтва шляхом консолідації регіональних шкіл у плані створення методологічно цілісної Української школи академічного народно-інструментального мистецтва, висвітленого в його підручнику «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» [7].

Література

1. Бай Ю. Н. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ю. Н. Бай. — К., 1986. — 182 с.
2. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Владислава Білоус. — К., 2005. — 16 с.
3. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Н. Б. Брояко. — Ів.-Франківськ, 1997. — 148 с.
4. Гайсын Г. О. Гармоника и её разновидности в музыкальной культуре Казахстана: автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Г. О. Гайсын. — Ленинград, 1986. — 17 с.
5. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. О. Гончаров. — Київ, 2006. — 17 с.
6. Грезнева О. Ю. Научные школы (педагогический аспект) / О. Ю. Грезнева. — М., 2003. — 69 с.
7. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. [для студ. вищ. та серед. муз. навч. закл.] / М. А. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — 420 с.
8. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. А. Давидов. — К. : Музична Україна, 1977. — 120 с.
9. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. [для вищ. та сер. муз. навч. закл.] / М. А. Давидов. — К. : Музична Україна, 2004. — 240 с.
10. Дейнега В. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Дейнега. — Одеса, 2006. — 20 с.

11. Єрґієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Д. Єрґієв. — Одеса, 2006. — 18 с.
12. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Євгеній Іванов. — К., 1995. — С. 5–11.
13. Калмиков С. Т. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичний стильовий проєкції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. Т. Калмиков. — О., 2005. — 16 с.
14. Князєв В. Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Князєв — К, 2005. — 20 с.
15. Михайленко М. Теоретичні основи формування виконавської техніки гітариста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Михайленко — К, 2004. — 16 с.
16. Панасюк І. Творча постать С. В. Баштана у контексті еволюції кобзарства другої половини ХХ століття (до питання про становлення київської бандурної школи) / І. Панасюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство: [ред. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — Вип. 26. — С. 45–59.
17. Самітов В. З. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності: монографія / В. З. Самітов. — Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. — 272 с.
18. Самітов В. З. Творческая направленность процесса совместной деятельности педагога и студента — как условие становления личностных качеств музыканта-исполнителя: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В. З. Самітов — К., 1992. — 214 с.
19. Сташевський А. Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Сташевський — К, 2004. — 20 с.
20. Трофимчук О. Тембров еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Трофимчук. — К, 2007. — 20 с.
21. Фан Дин Тан. Гитарное искусство Вьетнама (в контексте мирового гитарного искусства): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Фан Дин Тан. — К., 1996. — 19 с.
22. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виразливості властивостей баянної музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Черноіваненко. — Одеса, 2001. — 20 с.
23. Шахов Г. Музыкально-творческое развитие руководителей художественной самодеятельности процессе обучения игре на народных инструментах, баяне и аккордеоне: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. Шахов — М., 1989. — 21 с.

Стаття розглядає наукову школу Н. А. Давидова як освітню систему, яка є базовою структурою для підготовки висококваліфікованих музикантів-виконавців та науково-педагогічних кадрів в області народно-інструментального виконавства.

Ключевые слова: наукова школа, виконавське музикознавство, Н. А. Давидов.

The article examines the scientific school of N. Davidov as the educational system, which is the basic structure for the training of highly qualified musicians and pedagogical personnel in the field of folk instrumental performance.

Key words: scientific school, performing musicology, N. Davydov.

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

УДК 904:623.1 (477.75)

Е. Н. Маркова

Музыкальная культурология как явление отечественной системы гуманитарного знания

Статья посвящена обнаружению национально-ментальной специфики утверждения музыкальной культурологии в музыкально-научном знании и гуманитарной сфере в целом. Для гуманитарной сферы признание автономии музыкальной культурологии по отношению к общей неизбежно связано с пересмотром отношения к религии и Вере, поскольку традиционно в центре культурологических изысканий, трезвыгтайно авторитетных в странах СНГ и осваиваемых в виде антропологии либо гуманистики на Западе, оказалась философия. Соответственно, рационалистическая дедукция определила концепцию культурологии общей — и «прикладных» ее ответвлений, а в числе последних трактуется и музыкальная культурология.

Ключевые слова: музыкальная культурология, гуманитарное знание, система, концепция, музыкознание, музыкология.

Актуальность заявленной темы определена исключительной востребованностью в культурной ауре стран СНГ знания, связываемого с культурологией как научной и учебной дисциплиной. В музыкальных вузах количество заявлений на специальность музыкальная культурология превышает заявки на многие традиционные музыкальные специальности, что объясняется во многом социальным спросом на музыкантов широкого университетского профиля в силу того, что престиж музыкальных академических специальностей государственно не поддерживается в той мере и в тех масштабах, которые были показательны для до-посткультурного — доперестроечного — мира.

Есть еще один фактор, активизирующий культурологический крен музыкальной науки и музыкальной сферы в целом: европейская интеграция, в которой принятая в нашем Отечестве глубоко цивилизационная дифференцированность музыкальных профилизаций не совпадала и не совпадает с общеевропейской системой музыкальной

подготовки, имеющей явно общекультурную ориентированность.

Целью данной работы выступает выявление национально-ментальной специфики продвижения музыкальной культурологии в музыкально-научном знании и гуманитарной сфере в целом. Соответственно, конкретными задачами выступают — обобщение сведений по музыкально-культурологическим разработкам в СССР и в странах СНГ, а также заявление проблемы исполнительства в музыкальной культурологии как главного фактора социо-психологического напряжения в культурных ориентирах современности.

Методологической основой выступает интонационный подход по его церковно-символическому генезису школы Б. Асафьева [2] и в выходах на адлеровскую по смыслу [15] идею «интонационного словаря эпохи», «кризиса интонаций», столь откровенно осознаваемого в 2000-е годы и однажды в некотором паническом проявлении зафиксированного книгой В. Мартынова с симптоматическим названием

«Конец времени композиторов», 2002 г. [11]. *Объект исследования* — место музыкальной культурологии в культурологическом знании, *предмет* — музыкальная культурология как первичная и автономная сфера в культурологии, в музыковедческом и общегуманитарном раскладе. *Научная новизна* — в теоретической новизне постановки проблемы предметной автономии музыкальной культурологии по уникальности ее проблематики музыкального исполнительства в его идеальной ипостаси Служения Высшему. *Практическая ценность работы* — по внедренности ее проблематики в курсы специальных музыкальных вузов и высшей школы искусств.

Музыковедение как специализированная научная дисциплина в систематизированном выстроенном статусе и в определенной автономии по отношению к прикладному музыковедению составляет отечественное достояние и на сегодня имеет тенденцию к нивелировке, срastaясь с западноевропейской музыкологией. Ю. Келдыш справедливо указывает на Г. Адлера как автора основ современного музыковедческого объема и метода [1; 15; 16]. Но именно в России, точнее, в Советской России усилиями адлерианца Б. Асафьева музыковедческие исследовательские отделения стали от 1920-х годов составной частью консерваторий как высших учебных заведений. Тем самым музыкальная наука автономизировалась в музыкальной деятельности, не будучи вынесенной за пределы музыкальных творчески-практических занятий, как это имело и имеет место в практике западноевропейских университетов. Эти последние содержат отделения музыкологии, солидаризируясь методологически с обще-гуманитарной сферой и будучи организационно отделенными от практически-творческой музыкальной деятельности.

Музыковедение, как и концепция музыки, изменяется на протяжении веков, стабильно демонстрируя неравномерность развития его составных дисциплин

и выдвигая ведущую сферу, соответствующую определенной эпохе и ее главной идее в жизнедеятельности и в творчестве.

Что касается неравномерности развития составляющих частей музыковедения, то напоминаем, что наиболее давней его слагаемой является теория музыки, которая существовала в работах китайских философов на грани второго тысячелетия до новой эры. Правда, это была теория, которая органически переплеталась с положениями философии музыки и этически-религиозными принципами, но все же теория музыки как учение об интервалах, ритмических формах и т. д. отмечено еще в глубокой древности. История же музыки, которая вместе с теорией образует «ядро» музыковедения и, в отличие от той его теоретической части, является довольно молодой дисциплиной, сложившейся лишь к XVIII веку. И она чрезвычайно стремительно развивается на протяжении последних двух столетий. Ради справедливости нужно, правда, прибавить, что позднее развитие истории музыки обусловлено было тем, что почти вплоть до постренессансного периода XVII ст. общая история сохраняла античные основы «музыкального искусства», т. е. музыкальные признаки ритмизованности-повторяемости составляли сущность «истории людей» в описании действий героев и исторических личностей.

На протяжении последних трех столетий в музыковедении, наряду с теорией и историей музыки как обязательными составляющими названной области знания, стали выделяться и другие сферы, которые претендовали на методологическое руководство указанных постоянных частей музыкознания. И если от Первобытности до Ренессанса религиозная сфера явно определяла мыслительные приоритеты для музыкально-научных обобщений, то в XVII–XVIII вв. философия в классике ее рационалистически-логического обнаружения стала осознаваться в качестве ме-

тодологического базиса музыкально-научных знаний. А от XIX века (середина столетия) музыковедение выделило музыкальную эстетику — *спекулятивную теорию музыки* — в качестве базисного предмета. В начале XX века, «века психологии» и научно-технической революции, приоритет получили музыкальная психология и музыкальная семиотика, определив бурное продвижение музыкальной культурологии на грани XX и XXI столетий и т. п.

Культурологический крен музыкознания, как и культурология в целом, заняли положение «методологического стержня» музыкально-научной области, составляя преимущественно достояние отечественной гуманитаристики. На Западе преимущество имеет антропология, музыкальная в том числе. А это означает специальное внимание к естественно-испытательному ракурсу в музыкознании, изучение физического-физиологического компонентов музыкальной системы. Культурологический поворот в отечественных гуманитарных науках направлен на интеграцию лингвистико-искусствоведческих обобщений, как это сложилось в трудах Ю. Лотмана, М. Бахтина, Е. Лосева, Б. Асафьева и др. еще от середины XX столетия.

Современное музыкознание образует разветвлённую сеть базовых (теория — история музыки) и «вспомогательных» (эстетика музыки, музыкальная психология, музыкальная этнография, философия музыки, музыкальная семиотика, музыкальная культурология, органология, музыкальная педагогика, др.) частей.

Вышеотмеченное ведущее положение музыкальной эстетики (автономной по отношению к общеэстетическим положениям) в музыковедении выделилось в немецкой музыковедческой школе, когда вслед за книгой Э. Ганслика 1855 г. «О прекрасном в музыке» проблема формы как средоточия эстетических свойств музыкального выражения заняла базисное положение не только в теории, но и в истории

музыки: см. «Катехизис истории музыки» Х. Римана как изложение «истории музыкальных форм».

Психологизация музыкознания в канун «века психологии», как называли XX столетие (ср. с «веком математики» — XVII ст., с «веком физики-механики» — XVIII ст. и т. д.), затронула терминологический расклад и принципы классификации музыковедческих работ у того же Х. Римана, который написал, наряду с вышеупомянутым «Катехизисом истории музыки» целый ряд «катехизисов» (буквально «учений веры») — гармонии, полифонии, инструментоведения и т. п. Речь идет не о строго религиозном толковании привлеченного из богословского словоупотребления термина («катехизис»), но об ассоциативно-психологическом влиянии названия указанного учебного издания. Такой же «психологизирующий» смысл имело название учебников по гармонии как «учения о гармонии» (см. названия соответствующих пособий П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Шенберга и др.).

В канун XXI столетия, «века информатики», работы «музыкально-семиотического — музыкально семасиологического», «музыкально-герменевтического», «музыкально-риторического» и др. направленностей явно составили преобладающую линию музыковедческих терминологических установок. Культурологический же наклон музыковедения осознается, прежде всего, посредством выделения сферы «исполнительского музыковедения», которое обозначилось еще в 1930-е гг. в трудах Р. Ингардена, в работах Б. Яворского и Б. Асафьева 1920–40-х гг., но образовало самостоятельное звено музыковедческих исследований у С. Скребкова и его знаменитых учеников Е. Назайкинского и В. Медушевского в 1970–80-е гг. А от 90-х гг. XX в. этот тип музыковедческих направленностей сформировал стабильное направление украинской и русской музыковедческой мысли.

Культурологический смысл исполнительского музыковедения определяется са-

мой сущностью фигуры исполнителя, который, представляя профессионализм, выступает «звучащим обращением» от композитора к публике, — в своем роде выполняя, по библейской двойственности Моисей (слово-содержание) — Аарон (слово-форма), функцию последнего в коммуникации с публикой. Но, в отличие от сакральной ценности знаний, которые, концентрируясь в пророчествах Моисея, в красноречии Аарона приспосабливались к восприятию их народом, исполнитель есть не только «проводник» композиторских идей-образов к слушателям, но и тот, кто «пророчит» именем Высшего. Отсюда — формула Б. Асафьева: «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...» [2, с. 264].

Ю. Бычков [5] в 2000-е годы заявил базовыми музыковедческими дисциплинами в современности — четыре: *теория, история музыки, музыкальная эстетика, музыкальная культурология*. Эта позиция ученого составляет вызов великому представителю музыкальной науки — Э. Курту, который в начале минувшего века объявил *музыкальную психологию* ключевой дисциплиной. В XIX в. Э. Ганслик [6] выделил *музыкальную эстетику* — «спекулятивную теорию музыки» — в положение центральной сферы музыкальной науки. Так образуется методологический «монизм» в музыковедении от XVIII к XX веку, тогда как к XXI столетию явно победила культурологическая по своей природе комплексность понимания музыковедческого существа, когда сразу четыре дисциплины приняты в качестве научного музыковедческого исхода.

В развитие идеи гансликовской музыкальной эстетики как «спекулятивной теории музыки» обращаем внимание на приметы — в основном генетического порядка — музыкальной культурологии как «спекулятивной истории музыки». Ибо тот междисциплинарный охват музыки, который определен вниманием к стилям над-

личностного смысла — стиль эпохи, стиль исторический (национальный, стиль направления), — создал социокультурологический крен прежде всего исторического музыкознания, соответствуя историческому преобразованию музыки на каждом следующем витке исторической эволюции, обусловленной сменой Веры и соответствующей иерархии ценностей творчества.

История музыки упорно противилась материалистической по своим истокам концепции Прогресса, поскольку не сферой производства, но культа, религиозного или того, что его заменяет, обнаруживалось и обнаруживается музыкальное творчество. Для гуманитарной сферы в целом признание автономии музыкальной культурологии по отношению к общей культурологии неизбежно связано с пересмотром отношения к религии и Вере в целом, поскольку традиционно в центре культурологических изысканий, чрезвычайно авторитетных в странах СНГ и осваиваемых в виде антропологии либо гуманистики на Западе, оказалась философия. Соответственно, рационалистическая дедукция определила концепцию культурологии общей — «прикладных» ее ответвлений, а в числе последних трактуется и музыкальная культурология.

Признание концепции Веры как определителя эпохальных преобразований *истории людей* (по Л. Гумилеву [7]) выдвигает музыкальную культурологию на положение системообразующего принципа общей культурологии: идеальная основа человеческого существа реализуется в пафосе звукотворения, которое запечатлевает фактурно-образно эпохальные мыслительные стереотипы. Восстановление значимости в научном мире религиозных идей и концепций восстанавливает в правах науку о музыке как общегуманитарное достояние.

Наличие в ряде научных исследований опоры на специфически музыкальные ценности указывает на эту тенденцию общегуманитарной потребности в специально

музыкальных обобщениях. Речь идет о механизме ладового сопряжения в соотношении компонентов («сырого и приготовленного») мифологем у К. Леви-Стросса [8], о полифоническом у М. Бахтина в концепции романической монологичности [4, с. 195–197], наконец, о ритмизации психических явлений как основы этнической общности и резонирования у Л. Гумилева в связи с концепцией пассионарности [7, с. 227]. Музыкальная культурология как наиболее открытая к междисциплинарным соотношениям часть современного музыкознания, наверное, призвана выполнить указанную восстановительную миссию единства специального музыкального и общегуманитарного комплекса, которые заложены системой научного музыкального образования на консерваторской основе, сделанного Б. Асафьевым в 1920-е гг. в память о классике итальянской консерваторской системы XVII–XVIII вв.

Подводя итоги представленному обзору предпосылок и оснований современной музыковедческой мысли, подчеркиваем такие стержневые показатели музыковедческого

поиска последних (XVIII–XXI) столетий в методологической вооруженности музыкально-научных разработок:

1) методологический континуум *аналитически-систематизирующего* подхода в определении научной самостоятельности данной сферы знания и творчества;

2) усвоение литературно-описательного принципа общеисторических работ в музыкально-исторической области, а также установлений экспериментального природоведения, со временем компаративного метода гуманитарного знания в целом, др., в одновременности с развитием внутренней дифференциации соответствующих областей музыковедения;

3) выдвижение в канун XXI ст. установлений доренессансной и ренессансной эпох на символически-герменевтический принцип понимания музыкальной сущности и введение «психологизирующего» метода «узнавания», неотделимого от математической комбинаторики (в согласии с преимуществами XXI «века информатики»), как методологической «базы данных» современного музыкознания.

Литература

1. Адлер Гвидо / Келдыш Ю. Адлер Гвидо // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. [Гл. ред. Ю. Келдыш]. — Т. 1. А-ГОНГ. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — С. 56–57.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М.-Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
3. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. — С.-Петербург : Издат. Ивана Лимбаха, 2006. — 303 с.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского. Эстетические очерки / М. Бахтин. — М. : Советский писатель, 1963. — 363 с.
5. Бычков Ю. Методология музыкознания. Программа по направлению 522501 — «Музыкальное искусство» специализация: «Музыковедение». Рекомендовано Учебно-методическим объединением по музыкальному образованию для использования в музыкальных вузах. — М., 1999.
6. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / Э. Ганслик // [Пер. Г. Ларош]. — М. : Издат. Юргенсон, 1910. — 162 с.
7. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. — М. : ЭКОПРОС, 1993. — 544 с.
8. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х томах / К. Леви-Стросс. — М.-СПб. : Университетская книга, 1999. — Т. 1. Сырое и приготовленное. — 406 с. — (Книга света).
9. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
10. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих умов. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992) / Ю. Лотман. — С.-Петербург : Искусство, 2000. — 794 с.
11. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. — М. : Русский путь, 2002. — 295 с.
12. Медушевский В. Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе. Кон-

- цепция / В. Медушевский. — М. : Ред-издат. отдел Московской консерватории, 2001. — 65 с.
13. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие / Е. Назайкинский // Эстетические очерки, вып. 2. — М., 1967. — С. 245–283.
 14. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
 15. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. — Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt, 1924. — 380 s.
 16. Adler G. Der Stil in der Musik / G. Adler. — Lpz. : Breitkopf und Härtel, 1911. — 46 s.
 17. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage / H. Riemann. — Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. — 480 s.

Стаття присвячена виявленню національно-ментальної специфіки ствердження музичної культурології в музично-науковому знанні і гуманітарній сфері в цілому. Для гуманітарної сфери визнання автономії музичної культурології по відношенню до загальної невідривно зв'язане із переглядом відношення до релігії і Віри, оскільки традиційно в центрі культурологічних пошуків, надзвичайно авторитетних в країнах СНД та тих що засвоюються у вигляді антропології або гуманістики на Заході, постала філософія. Відповідно, раціоналістична дедуція визначила концепцію культурології загальної — і «прикладних» її відгалужень, а в числі останніх трактується і музична культурологія.

Ключові слова: музична культурологія, гуманітарне знання, система, концепція, музикознавство, музикологія.

The Article is dedicated to finding of national-mental specifics of the statement music culturology in music-scientific knowledge and humanitarian sphere as a whole. For humanitarian sphere confession to autonomies music culturology to the general is inevitably connected with revising relations to religions and Faith since in the centre culturology prospecting traditionally, exceedingly authoritative in country USS and mastered in the manner of anthropologies or humane in West, turned out to be philosophy. Accordingli, rationalist deduction has defined the concept of culturology general — and “applied” her branches, but in count calculate list last is interpreted and music culturology.

Key words: music culturology, humanitarian knowledge, system, concept, Musikwissenschaft, musicology

УДК 78.03

О. В. Муравская

Этические принципы Домостроя и бидермайера

Статья посвящена исследованию духовно-смысловых и этических аспектов Домостроя, рассматриваемых как генезис феномена русского бидермайера.

Ключевые слова: Домострой, бидермайер, русский бидермайер.

«Во всем ищите великого смысла» [8] — эти слова оптинского старца Нектария являются не только духовным заветом, обращенным к современникам и потомкам, но и выступают своеобразным символом познавательной установки отечественной культуры во всем разнообразии ее религиозно-этических, философских и художественных проявлений. Призыв И. А. Ильина «вдуматься в культуру», т. е. осознать ее национальное своеобразие, глубину и внутренний сокровенный смысл — не утратил своей значимости и сегодня, поскольку такие важнейшие качества русской культуры, как соборность, культ святости, жертвенность, «всемирная отзывчивость», веротерпимость в определенной степени противодействуют распаду личности, культуры и современного общества.

Древнерусскую культуру, по наблюдению Т. Чумаковой, можно рассматривать как своеобразный «гипертекст, стержнем которого является христианское вероучение» [13, с. 104]. Представленное, прежде всего, в книжной традиции, оно, тем не менее, во многом обуславливало и характер визуального отечественного искусства, и особенности формирования письменной и устной культуры, и специфику богослужебно-певческого, а позднее и профессионального музыкального искусства, и много другое. Сущность этой культуры в конечном итоге составил «логоцентризм», свя-

занный с «Божественным Логосом — Иисусом Христом». Сказанное в определенной мере соотносимо и с наблюдениями В. Розанова, который в свое время пытался дифференцировать Русь святую и Россию как государственное образование. «Он считал, что, говоря о России, нужно иметь в виду две России: одна — *Россия видимостей*, громада внешних форм с правильными очертаниями, ласкающими глаз, с событиями определенно начавшимися, определенно оканчивающимися... И есть другая — „Святая Русь“: <...> *Россия сущностей*, живой крови, непочтой веры, где каждый факт держится не искусственным сцеплением с другим, но силой собственного бытия, в него вложенного» [6, с. 22].

Показательно, что выделенный исследователем «видимый» и «сущностный» образы Руси-России теснейшим образом взаимодействовали друг с другом, о чем свидетельствует культурно-историческая практика. Одновременно, по мнению Т. Чумаковой, «для древнерусской культуры характерным являлось то, что снятие противоречий между богословско-церковным и повседневно-практическим уровнями сознания происходило в форме сакрализации представлений, отражающих развитие структур повседневности социума. Это позволило, с одной стороны, распространить аскетический дискурс на различные сферы человеческой деятельности (трудовую, эко-

номическую, семейную), а с другой — способствовать сакрализации жизненного мира» [13, с. 12].

Обозначенные качества показательны для многих образцов русской культуры и, в первую очередь, для знаменитого литературного памятника XVI в., известного как Домострой, ключевым понятием которого выступает «Дом».

Феномен «Дома» во всей широте его понимания был предметом духовно-философских и социально-экономических измышлений еще задолго до появления русского Домостроя. В связи с этим обычно упоминают имена греков — Ксенофонта (V в. до н. э.), Аристотеля, Гесиода, позднее римлян — Цицерона, Феофаста, Филодема, Вергилия [см. об этом более подробно: 1, с. 66]. Идеи древнегреческого Домостроя нашли свое продолжение в трудах византийских ученых, среди которых наиболее известным оказался «Домострой» Кекавмена. Последний посвящен не только вопросам заботливого ведения собственного хозяйства, но и духовным аспектам человеческого бытия — нравственной чистоте, трудолюбию, стремлению к совершенству в избранном деле и т. д. Из Византии идеи Домостроя и Домоводства попадают в Европу, но особую значимость приобретают на Руси. По мнению А. В. Вершкова, «в Древней Руси наука о домохозяйстве была понята в ее аристотелевском значении. Она начинает складываться уже в XIII–XIV вв. Поначалу эта наука представляла в форме сводов правил хозяйствования хорошо знавших творчество Аристотеля византийских философов (отцов церкви), а затем началось обобщение отечественного опыта хозяйствования, раскрываемого в системе религиозных, нравственных, правовых и иных социальных норм» [1, с. 67].

Центральными смысловыми элементами русского Домостроя, концепция которого складывалась достаточно долго, выступают «дом», «государь / домохозяин», «чин». На архаичные представления о доме

как о безопасном месте накладывается представление о доме как о микрогосударстве со своим хозяйством, строем, господином, подданными. Главная идея Домостроя заложена уже в самом названии, сочетающем как земной, мирской, так и высокий духовный смысл, который заключен в необходимости строительства в душе своего Божьего дома на базе глубокой и искренней веры. Ее основанием должна стать любовь к Богу, созданному им миру, к родным, близким и ближним. Именно эти качества должны определять смысл земных дел человека.

В общественных взаимоотношениях Домострой, таким образом, выстраивает строгую иерархию: Господь Бог — в душе и на небесах, самодержавный царь как помазанник Божий — в государстве и отец семейства, поддерживающий порядок в доме. Семья, в соответствии с нормами Домостроя, выступает как освященная церковью и государем-самодержцем проекция государства с его иерархией и стереотипами поведения.

Исследователь уже XX ст. Г. С. Прохоров, анализируя и обобщая духовно-смысловые аспекты Домостроя, приходит также к выводу о соотносимости их с теорией В. И. Вернадского. Согласно его позиции, «... дом [как центральное понятие Домостроя] оказывается ближе не к биосфере, а именно к ноосфере [сфере разума]. Поэтому всё, происходящее с человеком, предназначено его научению. Хозяин в малом доме поучает своих жену, детей, слуг. Но сам он поучается властями и, наконец, Богом. Мир „Домостроя“ — это сплошь разумный мир, потому что разумна его причина, Бог. В результате „дом“ оказывается гораздо шире материальной Вселенной — это, по сути дела, любое пространство, в котором развивается диалог между человеком и Богом» [9, с. 8]. Показателен в этом плане и литературный стиль изложения в Домострое, ориентированный не только на бытовую речь, но и на столь популярные в эпоху средневековья апостольские поучения, прямые или косвенные цитаты Священного

Писания, «„слова“ „отцов церкви“, в которых „находили нужный сплав“ быта с определением правильного бытия» [14, с. 41].

Таким образом, Домострой как «образ жизни по правде и вере» вобрал в себя наиболее характерные показатели русской ментальности, духовно-житейского мировидения в их идеальном представлении, символизируя определенную гармоничность мировосприятия, в которой человеческое и Божественное неразделимы.

Обозначенная духовная модель сохранит свою значимость в русском менталитете и в последующие исторические периоды, о чем свидетельствуют многие исследования, например, Ю. Лотмана. Согласно его выводам, «домашняя жизнь дворянина XVIII — первой половины XIX вв. складывалась как сложное переплетение обычаев народных, религиозных обрядов, философского вольнодумства, западничества» [цит. по: 12, с. 124]. Высшей степени концептуализации понятие «семья» и совокупность связанных с ним духовных ценностей достигает в момент величайших социокультурных потрясений начала XX века, связанных с русскими революциями.

Идеалы Домостроя как сгусток уходящей культуры в рамках традиционного национального мировоззрения находим, например, в романе русской эмигрантки Н. Федоровой «Семья». Взяв в качестве эпиграфа строку А. Тютчева «...есть и нетленная краса», писательница выделяет истинные «нетленные» черты, отличающие русскую семью [ориентированную на идеалы Домостроя]: преданность друг другу, вера, человечность, чувство родины, сохраненное в сердце, интерес к общечеловеческим проблемам. Вера, составляющая неотъемлемую часть национального самосознания, несущая на себе груз наследственной памяти, является нитью, связующей семью с родовым гнездом, предками, утраченной родиной; символом веры становится старинная фамильная икона — «звено, связывающее Семью со многими по-

колениями коленопреклоненных предков, точно так же молившихся перед ней каждый вечер всю их длинную или короткую земную жизнь» [12, с. 127].

В подобном качестве выделенный «духовный модус» мировосприятия вызывает также определенные аналогии со стилем бидермайер, утвердившемся в европейской культуре в эпоху Реставрации. На первый взгляд, по месту возникновения, географическому ареалу и терминологическому определению бидермайер представляется явлением сугубо немецкоязычного мира. Готтлиб Бидермайер — персонаж-символ поэзии А. Куссмауля, Л. Айхродта, И. Шеффеля. Он репрезентирует скромного, простодушного, добропорядочного героя, который ни в своем имени, ни в поступках не претендует на собственную исключительность. Его домовитость, тяга к семейному благополучию дополняются нередко глубокой религиозностью. Сам стиль бидермайера в различных его художественных проявлениях становится олицетворением синтеза духовного и мирского, будучи обобщенным в афористичной цитированной выше формуле А. Кантора — «бидермайер — это быт, пронизанный религиозностью» [4, с. 22–23].

Подобный «духовный модус» этого стиля во многом определяет тематику творчества его репрезентантов — семья, дети, духовное назидание, детализированный интерес к окружающему миру, жизненному пространству человека, стремление к внутреннему духовному самосовершенствованию, нацеленному в конечном итоге на гармонию внешнего и внутреннего, божественного и человеческого, что соответствует известной немецкой формуле «довольный бюргер в Божьем мире» [3, с. 47]. Базисом данного феномена европейской культуры можно считать не только духовно-религиозные традиции бюргерской протестантской культуры, но и социально-исторические показатели эпохи Реставрации, акцентировавшие возрождение идеи

союза Монарха и Церкви, сословной иерархии, начало которым было положено Венским конгрессом.

Различные виды художественной деятельности, репрезентирующие бидермайер, отражали обозначенные качества этого стиля. Музыкальная ипостась бидермайера ориентирована, с одной стороны, на аматорское, дилетантское музицирование, с другой — на его стилизацию в профессиональной музыкальной традиции. Данные качества показательны для многих камерно-вокальных и камерно-инструментальных сочинений Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и их современников. Интонационным базисом произведений данного стиля становятся традиции церковно-певческого обихода в его различных творческих проявлениях, опора на апробированные временем традиции классиков, музыкально-риторические приемы, ориентированные на бидермайеровский художественный принцип запечатления «больших» духовно значимых тем «малыми» средствами.

Вместе с тем, обозначенное явление немецкоязычной культуры, как указывалось выше, проявляется не только в Австрии и Германии, но и России, причем, проявляется и развивается практически одновременно, что дало право в свое время Д. Сарабьянову ввести в искусствоведческий обиход и активно отстаивать термин «русский бидермайер» [10; 11], распространяя его, прежде всего, на творчество А. Венецианова, Г. Сороки и В. Тропинина. Свою позицию он достаточно убедительно аргументирует, опираясь на обширные русско-немецкие связи, прослеживающиеся на самых различных уровнях, — от императорского дома до личных контактов русских художников с репрезентантами западноевропейского бидермайера. В качестве музыкальной ипостаси «русского бидермайера» выделяют камерно-вокальное творчество А. Гурилева, А. Варламова, имеющее образно-смысловые параллели с произведениями представителей бидермайера

в иных художественных сферах и национальных культурах, а также отмеченные еще в свое время Б. Асафьевым богатейшие традиции в России в данный период салонного и усадебного музицирования, выступавшие питательной средой для развития бидермайера в его русском варианте.

Укорененность духовно-этических принципов бидермайера в России, в определенной степени соотносимыми и с идеалами Домостроя, можно также дополнить и ее значимой ролью в Венском конгрессе, поскольку именно ей удалось отстоять идею «Священного союза» в Европе и духовных принципов его существования, что в свое время составило базис как для культурно-политической стабильности в данном регионе, так и социально-исторический подтекст немецко-австрийского бидермайера.

Идея Реставрации и национального обустройства в России всегда воспринималась по-своему, поскольку она, по словам исследователя И. Виницкого «никогда не теряла независимости и «старого порядка», олицетворяемого незыблемыми установками монархии» [2, с. 24]. Духовный союз Монарха и Церкви, нашедший запечатление в том числе и в идеалах Домостроя и унаследованный от Византии, именовался в России как «симфония церкви и государства», что в определенной степени давало ей право «задавать тон», подавать пример тех внутригосударственных отношений, которые стали актуальными для Западной Европы в эпоху Реставрации и составили позднее культурно-исторический базис для искусства бидермайера.

Озвученные выше идеи и смысл Домостроя, таким образом, позволяют рассматривать его как своеобразный духовно-смысловой первоисточник русского бидермайера, тематика и традиции которого фактически складывались (правда, без соответствующего стилистического определения) независимо и задолго до формирования его аналога в рамках немецко-ав-

стрийской культуры. Более того, генезис данного явления позволяет говорить о его восточнохристианских корнях, значимых как для русской, так и для западноевропейской культурно-исторической традиции, хотя последний аспект пока не стал предметом фундаментальных искусствоведческих исследований.

Византия и созданное в ней богатство образовательных, творчески-строительных, вероисповедальных интенций, составила начало и катализирующий стимул исторического продвижения развития европейской культуры. Принятое от энциклопедистов XVIII в. обличение «мракобесия» Средневековья «было», прежде всего, по Византии и национальной церковной традиции Франции. Поэтому диалог культур, о котором так много и плодотворно говорится сегодня, принято было исчислять в последовательности «европейский Запад — европейский Восток», забывая об исторической миссии Византийского старохристианского пласта культуры, определившего дальнейшие шаги европейского и западноевропейского культурного пространства.

Значимость семантики Домостроя, генетически восходящего к византийской культурно-исторической традиции и определившего, таким образом, «духовный модус» русского бидермайера, ощутима не только в дилетантской (в высоком ее понимании), но и в русской профессиональной музыкальной традиции, представленной в первой половине XIX в. прежде всего творчеством М. И. Глинки, в частности, в его опере «Жизнь за царя». В последней апеллирование композитора к героическим страницам русской истории XVII века и ее ярким личностям, «обретающим себя через отдачу и жертвенную любовь<...> к Богу, семье, народу, отчизне, Царю» [7], характеризует не только патриотический настрой его эпохи, но и обращение к глубинным корням отечественного национального самосознания, запечатленным в различных памятниках древнерусской культуры, в частности,

и в «Домострое», который олицетворял собой блистательный образец слияния и гармонического взаимодействия духовного, сакрального и обыденного, повседневного, «человеческого микромира, ограниченного временем и пространством, и божественного макромира, которому человек был и остается предназначенным» [9, с. 9].

С одной стороны, главный герой оперы М. Глинки — простой крестьянин, нравственные качества которого в полной мере соответствуют духовным и моральным заветам Домостроя и обозначенным выше качествам бидермайеровского героя: семья, господство патриархального уклада, любовь как к своим (Антонида), так и к чужим (Ваня) детям. Отецеская забота о сироте — характерный штрих проявления милосердия, столь показательного для русского культурно-поведенческого стереотипа. Вся «линия» выстраивания образа И. Сусанина свидетельствует о приоритетной для него роли общего, общественного, доминирующего над личным, что принципиально отличает его от романтического героя-индивида. «Индивид, — как отмечает В. Медушевский, — замыкает себя в герметизм самости, а личность обретает себя через отдачу, через жертвенную любовь. Ее источник в любви к Богу, которой освящается любовь к семье, отчизне, царю» [7]. Именно данные качества «соборной» личности, которыми несомненно обладает глинкинский И. Сусанин, позволяют композитору представлять образ своего героя в иной — высокой сакральной плоскости, позволяющей сопоставить, как указывалось ранее, его героическую смерть с жертвой и кончиной христианского великомученика, а саму оперу соотнести с евхаристической литургической традицией.

Завершить данную статью, посвященную контактности духовно-этических идей русского Домостроя и традиций бидермайера, ориентированных в конечном итоге на высокие традиции патриархальной культуры, хотелось бы словами В. Со-

ловьева, отмечавшего следующее: «От века даны [нам] твердыни и устои жизни: семья, живым, личным отношением связывающая наше настоящее с прошедшим и будущим; отечество, расширяющее и наполняющее нашу душу содержанием души народной с ее славными преданиями и упованиями; наконец церковь, окончательно избавляющую нас от всякой тесноты, связывая и лич-

ную, и национальную жизнь с тем, что вечно и безусловно. Итак, о чем же думать? Живи жизнью целого, раздвинь во все стороны границы своего маленького „я“, „принимай к сердцу“ дело многих и дело всех, будь добрым семьянином, ревностным патриотом, преданным сыном церкви, и ты узнаешь на деле добрый смысл жизни...» [5, с. 55].

Литература

1. Вершков А. В. Домостроительство — как форма отношения человека к природе / А. В. Вершков // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 106. — С. 64–70.
2. Виноцкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского / И. Ю. Виноцкий. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 328 с.
3. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. — М.: Прометей МПГУ, 2007. — 248 с.
4. Кантор А. Тихий сад / А. Кантор // Пинакотекa. — 1998. — № 4. — С. 22–25.
5. Колесов В. В. Домострой как памятник средневековой культуры / В. В. Колесов // Домострой. — 3-е изд. — СПб.: Наука, 2007. — С. 301–356.
6. Мальковская Т. Н. Семья и власть в России XVII–XVIII столетий: монография / Т. Н. Мальковская. — М.: ЧеРо, 2005. — 200 с.
7. Медушевский В. В. Глинка как основоположник русской светской музыки / В. В. Медушевский: Интернет-ресурс. — Режим доступа: <http://www.radonezh.ru/text/8507.html>.
8. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки / В. В. Медушевский: Интернет-ресурс. — Режим доступа: www.portal-slovo.ru/art/35812.php?PRINT=V
9. Прохоров Г. С. Предисловие / Г. С. Прохоров // Домострой. Юности честное зерцало. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — С. 5–28.
10. Сарабьянов Д. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров / Д. Сарабьянов. — Пинакотекa. — 1998. — № 4. — С. 4–11.
11. Сарабьянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер / Д. В. Сарабьянов // Русская живопись XIX века среди европейских школ. — М.: Советский художник, 1980. — С. 72–92.
12. Сказко А. С. Трансформация концепта «семья» в культуре России: дисс. ... канд. философских наук. Специальность 09.00.13 — Религиоведение, философская антропология, философия культуры / А. С. Сказко. — Ставрополь, 2005. — 171 с.
13. Чумакова Т. В. Образ человека в культуре Древней Руси (опыт философско-антропологического анализа): дисс. ... доктора философских наук. Специальность 09.00.13 — Религиоведение, философская антропология и философия культуры / Т. В. Чумакова. — СПб., 2002. — 409 с.
14. Юрганов А. Л. Категории русской средневековой культуры. — 2-е изд., испр. и доп. / А. Л. Юрганов. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. — 368 с.

Стаття присвяжена дослідженню духовно-сміслових та етичних аспектів Домострою, що розглядається як генеза феномена російського бідермаєра.

Ключові слова: Домострой, бідермаєр, російський бідермаєр.

Article is devoted research of spiritually-semantic and ethical aspects of the Domostroy, considered as genesis of a phenomenon of Russian Biedermeier.

Key words: Domostroy, Biedermeier, Russian Biedermeier.

УДК 7.036

Л. В. Здоровенко

Трансформационные процессы в современной поп-музыке

Анализируются основные тенденции трансформационных процессов в современной музыке. Показано своеобразие музыки как социального института, выстраивающего взаимосвязи со временем и способы вхождения музыки в мировоззрение современного социума; предложены критерии определения качества современной музыки и горизонтов ее развития в контексте «хай-тек» технологий.

Ключевые слова: музыка, идентификация, манипуляция сознанием, социология музыки, субкультура, вокалоид, трансформация.

Актуальность. В современной эпохе ультралиберального капитализма кризис системы социализации различных слоев общества породил разнообразие форм стихийного самоутверждения. В частности, молодое поколение отчаянно сопротивляется нищете и произволу, отстаивая свою способность существовать вопреки господству «монетарно-постиндустриального» фундаментализма, создавшего отчетливо выраженную экономику не созидания и творчества, а «экономику» спекуляций, присвоения, перераспределения и кризиса человеческого капитала. Поведение и сознание стало определяться изменениями в системе ценностей неограниченного капитализма и господства либеральных фундаменталистов в 1979–2012 гг., которые не решили ни одной проблемы человечества. Но зато породили циничную философию обогащения, потребления и развлечений, отравляющую все сферы нашей жизни и, в частности, характер социализации молодого поколения — увеличивается роль общественных институтов, с раннего возраста подавляющих свободно избираемые формы общения, имеющих индивидуальный характер, нивелирующих сознание молодых заранее выработанными формами

поведения, не зависящих от самостоятельных действий. В результате, молодежи всё труднее становится найти свою личностную ориентацию, решение проблемы смысла жизни и иерархии ценностей. Вот почему современное поколение стремится к самовыражению, пониманию смысла жизни собственными силами, создавая различные формы стихийной социализации.

Мощным средством их выражения не случайно стала музыка. Ведь ей, как выразительному виду искусства, присуща передача взаимосвязи неисчерпаемости простого и простота неисчерпаемого в человеческом бытии. Это те глубинные и существенные свойства настоящей музыки, которые позволяют ей «строить простые звуковые образы звездного мира и сложнейшие, неисчерпаемые образы человеческого чувства» [11, с. 318].

Ретроспективный взгляд на социально-исторический контекст развития западной культуры XX ст. позволяет выявить показательную синхронизацию между спадами экономики, ее десоциализации и всплесками интереса к разработке новых форм массовой музыкальной культуры, «заточенной» на фиксацию и обострение отношений между поколениями к выгоде идеоло-

гии, политической власти и рекламы. Так в 50-е гг. XX в. появляется рок-движение как антипод музыкальной эстрады. В 70-х гг. рок, переросший в шлягер, сменит диско-музыка, панк-рок. В 80-е гг. — время такой модной молодежной музыки как «новая волна», «хеви-метал», — направления, ожившего под новым названием «хард-рока» шестидесятых. «Идеологи натравливали друг на друга поклонников серьезной и фанатиков рок-музыки, переводя социальную активность в споры о музыкальных вкусах» [11, с. 225].

При этом современная поп-музыка продолжает определять, подкреплять, поддерживать определенный тип ощущения жизни и отношения к ней. Эта проблема, на наш взгляд, безусловно, имеет актуальную связь с теоретическими заданиями исследования современной музыкальной массовой культуры, позволяющую выявить сущность ее психологических и эстетических функций.

Анализ последних исследований данной проблемы свидетельствует о том, что в теоретической социологии музыка рассматривается в связи с процессами рационализации (М. Вебер [2]), культурного отчуждения (Т. Адорно [1], М. Хоркхаймер), становления субкультур (Х. Пилкинтон, Д. Хебдидж), классовой структурой (П. Бурдьё, П. Димаджо). Исследованиям музыки, как популярной культуры, посвятили свои научные труды Д. Бергер и Р. Петерсон, Х. Виленски, Н. Джейкобе, Л. Ловенталь, Д. Макдональд, А. Хаузер, А. Хеннион. Исследования молодежной музыки и субкультур проводили М. Абраме, Е. Браун, М. О'Донелл, Х. Пилкинтон, Ф. Стюарт, Дж. Форнас и соавторы, Д. Хебдидж, У. Хенди. Методами структурного анализа музыкальных произведений, которые часто используют исследователи музыки, занимались М. Баррет, А. Бергсен, Т. Дауд, Б. Гаспаров, Р. Зарипов, К. Церуло). В основу этого подхода легли методы, разработанные музыковедами (П. Вестергард)

и лингвистами (Ю. Лотман), а также дискурсивные практики (М. Фуко, Д. Михель).

Этот полифоничный спектр характеристики музыки целесообразно, на наш взгляд, дополнить исследованием её как своеобразного социального института, во взаимосвязи с вечностью и временем, вхождением музыки в мировоззрение современного социума, определения критериев качества современной музыки, горизонтов ее развития в контексте «хай-тек» технологий.

В этой связи целью статьи является характеристика проблемы трансформационных процессов в современной музыке, основанием для которых стал анализ последних исследований в сфере музыкальной культуры и, соответственно, выявление причин изменения статуса музыки в жизни современного социума.

Связь развития музыкальной культуры с изменениями в обществе на данном этапе неоспоримо доказана многочисленными исследователями. В таком контексте интересным является мнение о том, что музыку обычно связывают с вечностью, преодолением времени. А если посмотреть на этот вопрос с другой стороны, то очевидно, что музыку действительно всегда связывают с тем или иным отрезком времени. Считается, что именно в музыке время эпохи находит свое наилучшее воплощение. Способность музыки играть со временем вырывает человека из потока будничного опыта в альтернативные измерения времени. Таким образом, происходит не только расширение границ актуального человеческого опыта, но и его насыщение альтернативными временными структурами. Исследуя соотношение музыки и времени, например, О. Е. Гомилко определяет время, как фундаментальный признак музыкального опыта, которое являет себя не только в онтологии мелодии, но и в онтологии самого музыкального произведения. «Вопрос же о том, где находится музыкальное произведение во времени, является одним из ключевых вопросов. Так, музыка, будучи искусством

времени, не имеет определенной в нем локализации. Существуют разные ответы на этот вопрос. Одни считают, что музыкальное произведение — это определенное событие, которое происходит в конкретное время (когда произведение создано), другие, например, представители музыкального платонизма, утверждают, что музыкальное произведение существует во все времена» [4, с. 73]. В результате исследователь приходит к выводу, что эти и другие проблемы онтологии музыки доказывают — музыка, по своей сути, является искусством времени, и именно в музыке оно способно вырывать человека из временных рамки поместить в бесконечные версии [4, с. 73]. По мнению многих современных специалистов, исследующих искусство, именно музыка является той силой, которая способна переносить человека сквозь времена и пространства, подпитывать его стремления и чувства, пробуждать неведомые раньше переживания и опыт. Музыка — это тот инструмент, который способен подарить общие точки соприкосновения для абсолютно разных категорий людей, выступить неким объединяющим началом. Известно, что влияние музыки на государственную жизнь отмечали уже древние философы. Они определили, что музыка, неся красоту в земной мир, становится своеобразным средством единения реального и идеального, и, таким образом, позволяет глубже осознавать пути утверждения духовности, пробуждать обеспокоенность моральными проблемами. Г. В. Ф. Гегель утверждал, что чувственные образы и звуки выступают в искусстве не только ради себя и собственного непосредственного проявления, но и, вместе с этим, для того, чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы. В его представлении, они имеют свойство пробуждать и затрагивать все глубины сознания, вызывая отклик в душе [3]. По мнению И. Канта, способность музыки воздействовать на формирование лучших духовных качеств в целом прямо и непо-

средственно связана с разумом — «законодателем моральности», поскольку музыка помогает возвысить человека и раскрыть его духовную сущность. Трансформации, которые происходят в музыкальном искусстве под влиянием социальных изменений, исследовали ведущие социологи музыки, приходя к выводу, что подобный анализ является весьма сложной и кропотливой работой. Исходя из этого, очевидным для них является тот факт, что музыка должна рассматриваться как отдельный социальный институт, и его влияние на общественную жизнь неоспоримо должно быть в поле зрения социологии.

С начала 80-х гг. XX в. под влиянием теории П. Бурдьё музыку начинают рассматривать как отражение определенного стиля жизни и интерпретировать ее в качестве стратифицирующего критерия. Музыкальные предпочтения соотносятся с той или иной стратой или субкультурой. В рамках структурного подхода было показано также, что отношения между элементами музыкальной культуры могут быть использованы при анализе общественной структуры (П. Димаджо и А. Муллен, А. Ломаке).

В последние годы появляется все больше научных исследований по анализу национальной музыки (возрождаются традиции этномузыковедения). Особенно актуальным становится исследование музыки в контексте технологического развития и средств коммуникации. Изучается также влияние музыки на поведение людей (область, граничащая с социальной психологией).

Исследование проблемы вхождения музыки в мировоззрение современного социума открывает удивительный пример того, как в постмодерном обществе трансформировались требования к исходным результатам музыкального искусства.

Так, 50 лет назад с трудом можно было представить, что несколько десятков великих музыкантов и исполнителей своей

эпохи будут соперничать с сотнями, а то и тысячами музыкальных проектов. Именно проектов, поскольку современный технократический мир диктует свои законы: музыка — это бизнес, который приносит огромную прибыль. Большинство исполнителей современности — лишь марионетки в руках опытных продюсеров, которые абсолютно далеки от музыкального искусства, но хороши в своем деле — в ведении прибыльного бизнеса. Музыка теряет свою собственно эстетическую миссию, трансформируясь в инструмент массовой манипуляции сознанием людей и предмет массового потребления.

Например, в конце XX века музыка заняла одно из главенствующих мест в нише рекламного бизнеса. Этот момент не остался незамеченным для специалистов в области социологии, маркетинга, психологии и других наук.

Первый системный подход к проблеме понимания того, как работает музыка в рекламе и каким феноменом она является, предложил С. Хелмс. Он выделил три основные функции, которые выполняет музыка в рекламе: 1) привлечение внимание к общему сообщению; 2) улучшение запоминаемости сообщения; 3) помощь в конструировании привлекательного впечатления от сообщения или продукта.

Следующий шаг в системном исследовании феномена музыки в рекламе сделал Г. Розинг. Он утверждает, что музыка дает важные невербальные подсказки к пониманию общего смысла рекламы. Музыка обеспечивает дополнительную информацию к рекламе на 3-х уровнях: 1) на иллюстративном уровне музыка может изображать экстрамузыкальные события: имитировать движения, изображать акустические аспекты объектов, представленных в рекламе; 2) на ассоциативном уровне стереотипные музыкальные стили и жанры могут активировать культурно сформированные схемы, чтобы определить окружение или действие, имеющее место в рекламе; 3) на

эмоциональном уровне музыка помогает аудитории отнести изображенные в рекламе фрагменты к позитивным или негативным [10].

Таким образом, общество эпохи постмодерна захватил вирус потребительства даже по отношению к тому, что ранее пребывало в статусе высокого искусства. Конечно, современную альтернативную музыку ни в коей мере не следует предавать лишь тотально негативным оценкам. Ибо выбор музыкальных стилей связан со свободой волеизъявления и предпочтения вкусов, ведь о вкусах не спорят. Тем более, как показывают исследования в области музыкальной социологии, именно молодые люди являются главными посетителями эстрадных концертов, дискотек, основными потребителями аудиотехники и музыкальной продукции. К молодежи обращаются эстрадные звезды и популярные группы, ей хотят понравиться популярные композиторы и авторы песенных текстов. Таким образом, музыкальные стили начинают выполнять функцию своего рода социальных языков, являясь стратифицирующим критерием для молодежных субкультур. Поп- и рок-культура заняли главенствующие позиции в системе художественных приоритетов нового поколения, став одной из наиболее распространенных форм досуга молодежи. Музыка, постоянно воздействующая на индивида через аудиальные каналы, в определенной степени оказывает влияние на формирование его идентичности. В результате музыкальные предпочтения в начале XXI столетия становятся одной из составляющих социальной идентификации.

На формирование музыкальных предпочтений влияет и общий уровень развития культуры, и специального музыкального образования. При этом наиболее важна не количественная его характеристика (например, среднее или высшее), а качественная (к примеру, статус конкретного учебного заведения). Музыкальные предпочтения являются показателем суб-

культурной принадлежности молодежи: представители родственных субкультур демонстрируют схожие музыкальные вкусы, а противоположных — различные [8].

Процессы идентификации отражаются на изменениях в музыкальных предпочтениях. Окончательное формирование музыкальных вкусов происходит параллельно со становлением идентичности. Поэтому музыкальные вкусы можно рассматривать как отражение идентификационных стратегий индивидов. При этом музыкальные вкусы молодых людей, демонстрирующих «нормальные» типы идентичности, специфичные для нашего общества, в большинстве случаев ограничены основными течениями популярной музыки. В то же время носители нетипичных форм самоидентификации предпочитают музыку альтернативных направлений, а испытывающие затруднения в определении своего «Я» не могут определиться и в своих музыкальных предпочтениях. Таким образом, музыкальные вкусы могут служить показателем того, насколько успешно индивидом был пройден возрастной этап «становление идентичности или ролевая диффузия».

Популярность среди современной молодежи музыкальных образов, относящихся к таким направлениям как «отечественная поп-музыка» и «русский шансон», указывает на кризис в области культурной политики государства. Это подтверждает также тот факт, что выбор, например, таких стилей, как классика, джаз и арт-рок, во многом обусловлен желанием интегрироваться с имиджем «высокообразованного человека» [5].

Для рассуждений относительно вопроса о собственно качестве современной музыки, на наш взгляд, важное значение имеет недавно обнародованный результат научных исследований, указывающий на ряд проблемных тенденций. Так, испанские ученые из Университета Барселоны во главе с Жоаном Сера провели исследование, согласно которому современная музыка стала громче и хуже. Исследование заключалось

в анализе звучания песен, выпущенных за последние 55 лет — с 1955 по 2010 год.

В конечном итоге, исследователи получили весьма интересные результаты. Следуя их выводам, правильнее будет сказать, что в последние полвека музыка не развивалась, а деградировала — в сторону меньшего разнообразия и большей громкости. С помощью компьютерной программы Million Song Dataset, ученые Университета Барселоны проанализировали 460 тыс. музыкальных композиций. Песни оценивались по следующим критериям: громкость, вариативность нот, гармоническая прогрессия и темп. Потратив на это 1 200 суток, исследователи пришли к неутешительным выводам — музыка становится все более однородной и стандартизированной, а уровень звука с годами все более увеличивается. К сожалению, за несколько десятков лет артисты растеряли всякую индивидуальность и стали звучать до неприличия однообразно. Главная черта современной популярной музыки — доминирующая простота: тембральное разнообразие снизилось, текст песен стал носить незамысловатый характер, ритм — упростился.

Следует отметить, что анализу были подвергнуты и представители поп-музыки, мейнстримовый хип-хоп, также рок и металл. Результаты исследований показали неизменность основных тенденций: меньше разнообразия и нового звучания, больше громкости [6].

Также исследователи отметили, что современные слушатели склонны принимать громкость за новаторство. Упрощенная версия старой песни, записанная с использованием новых технологий, будет восприниматься как необычная и оригинальная только потому, что она способна сотрясать землю.

Убедиться в правомерности этого утверждения автор исследования смог лично, проведя небольшой эксперимент с песней The Doors — Rapture Riders в оригинальной версии и той же песни, но в ка-

честве ремикса с использованием новых технологий в сфере звукозаписи — Blondie vs. The Doors — Rapture Ridersa также оригинал Rolling Stones — Sympathy For The Devil и ремикс Rolling Stones feat Nerd — Sympathy For The Devil — The Neptunes Radio Edit. Результаты превосходили все ожидания: 90% респондентов не узнали оригинал вообще, отвечая, что слышат эту песню впервые и, соответственно, не знают, кто ее исполняет. Зато с ремиксами дело обстояло совсем по-другому, приблизительно половина респондентов вспомнила имя исполнителя и название песни. Причиной таких ответов мог послужить тот факт, что ремиксы часто звучат на радио, ТВ, в клубах, в транспорте и т. д. и создаются они как раз по вышеупомянутой волшебной формуле: успех = простота + громкость.

Процессы идентификации отражаются на изменениях в музыкальных предпочтениях. Окончательное формирование музыкальных вкусов происходит параллельно со становлением идентичности. Поэтому музыкальные вкусы можно рассматривать как отражение идентификационных стратегий индивидов [7]. В угоду мейнстримовым тенденциям появляются новые «представители» музыкальной отрасли.

Технологический прогресс диктует свои законы, и вот уже искусственно созданные артисты-голограммы Hatsune Miku, Mequrine Luka, Gumi Megpoid, Kamui Gakupo, Kagamine Rin, Kagamine Len, вокал которых полностью записан с помощью программы Vocaloid, собирают миллионы фанатов в Японии, США, Великобритании, России. Вокалоиды двухметрового роста с неестественно высоким тембром голоса буквально взорвали просторы YouTube, многотысячные концертные залы со своими лазерными шоу. Поклонники согласны простаивать в очередях по несколько часов в ожидании заветного билета на «шоу века». Сообразительные продюсеры мгновенно с предпринимательской гибкостью реагируют на подобный ажиотаж и вы-

пускают кукол Hatsune Miku, программы для ПК Vokaloid 1, Vokaloid 2 и т. д. Все стороны, казалось бы, счастливы, только вот где здесь все-таки музыка?

Скорее всего, такие тенденции связаны с еще одним открытием ученых, которое заключается в том, что наш музыкальный вкус формируется к концу подросткового возраста. Таким образом, на каком музыкальном материале человек вырос, к тому и будет тяготеть всю оставшуюся жизнь, а все прочие звуки будут казаться ему «странными» и «неправильными». Получается, что многие наши современники потратили лучшие годы на прослушивание музыки, написанной по однотипному, цинично выверенному шаблону. Возможно, многим и неприятно признавать такую тенденцию, но это объясняет любовь аудитории к некоторым котируемым нынче исполнителям, для которых формула: «прежде всего, коммерческий успех», уже не является загадкой.

Несмотря на то, что во второй половине XX века социологические исследования публики имели достаточно широкий размах, уже в 70-е годы стал ощущаться кризис используемых методов изучения художественных предпочтений. Оказалось, что вкусы нельзя объяснить только социально-демографическими факторами. Например, в работе Г. Турука [9], посвященной проблеме предпочтений в сфере искусства, таким фактором считается художественный вкус. Попытки выявить другие личностные факторы, по его словам, к успеху пока не привели. Именно в эпоху постмодерна в данной сфере наблюдаются колоссальные изменения. Скорость, с которой меняются тенденции в мире музыки, открывает перед исследователями новые перспективы деятельности. В раскрытии рассмотренной проблемы оправданно займут свою нишу научные исследования в сфере искусствоведения, социологии, а также психофизиологии, поскольку музыка — это тот фактор, без которого не обходится жизнь ни

одного человека. Важно не только осознать, но и давать отчет, что в настоящее время формируется невообразимое множество различных музыкальных стилей и направлений, взаимодействующих друг с другом и противостоящих друг другу. Поэтому

и исследователям, и деятелям искусства, как воспитателям своей эпохи, необходимо иметь в виду, что процесс влияния современной музыки и музыки будущего на слушателя детерминирован этими сложными обстоятельствами.

Источники и литература

1. Адорно Т. В. Введение в социологию музыки / Т. В. Адорно // Избранное: Социология музыки. — СПб. : Университетская книга, 1998. — 283 с.
2. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / М. Вебер // Избранное. — М. : Юрист, 1994. — 315 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1968. — Т. 1. — 520 с.
4. Гомілко Ольга. Час у музиці / Ольга Гомілко // Матеріали 23-х міжнародних людинознавчих філософських читань «Гуманізм. Людина. Час». — Дрогобич «Швидко друку», 2011. — С. 67.
5. Горюнова Л. О. Социокультурные аспекты формирования музыкальных предпочтений современной российской молодежи. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://www.disserscat.com/content/>
6. Как изменилась музыка за последние полвека? — Электронный ресурс. — Режим доступа: — <http://blogga.ru/2012/10/26>
7. Каримов А. В. Досуг студенческой молодежи / А. В. Каримов // Социология молодежи культуры. Духовность провинции. — Тамбов, 1995. — 217 с.
8. Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: теоретические вопросы / А. И. Ковалева, В. А. Луков. — М. : Социум, 1999. — 351 с.
9. Турук Г. П. Распознавание художественных вкусов / Г. П. Турук. — М. : Совершенство, 1999. — 168 с.
10. Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://www.slideshare.net/socreklama/>
11. Уколов В. С., Рыбакина Е. Л. Музыка в потоке времени / В. С. Уколов, Е. Л. Рыбакина. — М. : Мол. Гвардия, 1988. — 317 с.

Аналізуються основні тенденції трансформаційних процесів в сучасній поп-музиці. Показано своєрідність музики як соціального інституту, що вибудовує взаємозв'язки з часом, і способи входження музики у світогляд сучасного соціуму; запропоновані критерії визначення якості сучасної музики і горизонтів її розвитку у контексті «хай-тек» технологій.

Ключові слова: *музика, ідентифікація, маніпуляція свідомістю, соціологія музики, субкультура, вокалоїд, трансформація.*

Analyzes the main trends of transformation processes in contemporary pop-music. Shows originality of music as a social institution, to build the relationship of time and wasps how to enter the modern world of music in society, the proposed criteria for determining the quality of contemporary music, and the horizons of its development in the context of the "high-tech" technologies.

Key words: *music, identification, manipulation of consciousness, sociology, music, subculture, Vocaloid, transformation.*

УДК 78.03 (477.61)

О. В. Оганезова-Григоренко

Художественно-эстетическая специфика мюзикла в контексте исторического развития жанра

В статье рассматриваются художественно-эстетические принципы мюзикла, которые формировались в процессе исторического развития и становления жанра в американской и европейской музыкальной культуре. Специально выделяется принцип художественного единства вокального, хореографического и драматического элементов, комплекс которых образует эстетическую идею мюзикла и специфику исполнительской практики.

Ключевые слова: мюзикл, жанр, жанровый синтез, эстетическая идея, художественная специфика.

Актуальность темы. Среди широкого жанрового разнообразия современного музыкально-драматического театра мюзикл является наиболее популярным жанром, который, в силу своей яркости, зрелищности и понятности музыкального языка, всегда вызывает интерес широкой аудитории. Именно поэтому мюзиклы так часто составляют репертуарные предпочтения театров и практически всегда собирают полные залы. Представления о мюзикле как о «лёгком», «развлекательном» и «„мас-совом“ жанре», утвердившиеся в классической жанровой иерархии европейского музыкального искусства, тем не менее, не снимают вопроса о художественно-эстетической сложности и многосоставности синтетической природы мюзикла.

Триединство музыкального — пластического — драматического, образующее жанровую специфику мюзикла и особый тип исполнителя «широкого профиля», неизбежно актуализирует исследовательский интерес к художественно-эстетическим принципам этой сферы музыкально-драматического театра, которые постепенно вызревали в процессе её развития.

Цель статьи — обобщение сведений по истории развития мюзикла в контексте

формирования художественно-эстетической идеи этого популярного жанра.

Объект исследования — художественно-эстетические принципы мюзикла, которые формировались в процессе исторического развития и становления жанра в американской и европейской музыкальной культуре.

Предмет исследования — эстетическая идея мюзикла и специфика исполнительской практики.

Исследователи жанровой специфики мюзикла традиционно и вполне обоснованно отталкивались от определения, данного признанным «королем жанра», Э.-Л. Уэббером, который считал, что «мюзикл — это шоу, в котором преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией» [8, с. 253]. «Яркая и интересная» драматургия, на которую указывает Э.-Л. Уэббер, а также сценическая зрелищность и эффектность, составившие ключевую художественно-эстетическую идею жанра мюзикла, обусловлены синтезом различных искусств — принципом органического сочетания элементов музыкальной, поэтической, пластической и драматической выразительности, который отмечается

многими исследователями в качестве жанрообразующего» [1; 2; 3; 5; 7].

Многочисленные образцы мюзиклов, рождённые как американской, так и европейской музыкальной практикой, воплощают художественную идею этого жанра: синтез искусств понимается в данном случае как сочетание различных видов искусств, оказывающее единое эстетическое воздействие, единство же компонентов этого синтеза определяется композиторским замыслом и реализуется посредством целого комплекса исполнительских возможностей.

Термин «мюзикл» возник как сокращённая форма понятий Musical Comedy (музыкальная комедия) и Musical Play (музыкальная пьеса, музыкальное представление). Такое объединение различных жанровых сфер музыкально-драматического театра отражает уже на уровне термина-понятия принцип синтеза, который неизбежно объединяет и эстетические смыслы обозначенных жанров, их художественную идею. Традиционное определение мюзикла указывает на его изначальную синтетическую, комплексную природу: «Мюзикл — это музыкально-сценический жанр, использует выразительные средства музыкального, драматического, хореографического и оперного искусства. Их сочетание и взаимосвязь предоставляют мюзиклу особую динамичность. Характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьёзных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [5, с. 7].

Классический мюзикл представляет собой сценическое произведение, в котором композиционно объединены сольные вокальные номера, разговорные диалогические и хоровые фрагменты, инструментальная музыка и хореографический элемент. Один из самых ярких жанровых признаков мюзикла — динамика развития сюжета и насыщенность действием, которая всегда «держит» зрителя, захватив его внимание. Некоторые исследователи считают, что популярность мюзикла сегодня можно объ-

яснить созвучностью его художественной идеи принципу «клипового» сознания современного зрителя, которое позволяет активно воспринимать динамичное и яркое, захватывающее зрелище мюзиклов сочень сильной внутренней энергетикой [4, с. 18].

Этому главному принципу динамичности и зрелищности подчиняются буквально все элементы музыкально-сценического действия: реплики героев, музыкальные и танцевальные номера. Вокальные и хореографические сцены непосредственно вырастают из действия и всегда драматургически мотивированы. Хореография, пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением (это часто приводит к тому, что музыкальные номера решаются тоже пластически).

Такая полижанровая природа мюзикла обуславливает и совершенно новый тип актёра-исполнителя, который берёт свои истоки скорее в старых формах уличного, «площадного» театрального искусства, нежели в классической опере: это исполнитель «синтетического» типа, который обязан владеть полным комплексом актёрского мастерства — музыкальностью, вокальным мастерством, речевой выразительностью, драматической игрой, пластикой как средством выражения мысли, характера, мимики и т. п.

Обозначенное в определении жанровой специфики мюзикла Э.-Л. Уэббером «классическое» распределение составляющих художественное единство элементов явно имеет перевес в сторону музыкального фактора, оставляя литературно-сюжетному, текстовому и другим элементам несколько подчинённую роль. Именно такой жанровый принцип и составил художественную идею американской линии развития мюзикла, которая заложила мощный фундамент его дальнейшего становления — как в американской музыке, так и европейской.

Среди истоков мюзикла выделяют такие формы развлекательных представлений как театр менестрелей, бурлеск, водевиль,

мюзик-холл и ревю. Менестрель-шоу получило наибольшее распространение в середине XIX в. в театральных представлениях бродячих трупп, состоящих из небольшого количества актеров. Малый состав трупп обуславливал их репертуар: набор разнообразных, преимущественно комических, номеров, короткие скетчи, музыкальные или танцевальные сценки. Музыкальный материал шоу менестрелей был непосредственно связан с конкретными интересами зрителей — он был основан на афроамериканском фольклоре, то есть на популярной среди широкого зрителя и слушателя музыке. Отсюда берёт своё начало главнейший художественный принцип мюзикла — доступность музыкального языка, использующего актуальный для современного слушателя интонационный словарь и музыкальную лексику, что обеспечивает его популярность среди массовой аудитории.

От такого жанра как ревю в мюзикл перешёл принцип органичного сочетания разножанровых и разнотилевых элементов, которые подчинены эстетике зрелищности и праздничности. Кроме того, именно из ревю в мюзикл проник джаз — музыкальный стиль, с которым неразрывно связывают историю развития американского мюзикла. «Именно джаз в художественном синтезе мюзикла стал действенным катализатором взаимодействия элементов различных жанров — балладной оперы, театра менестрелей, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты», — отмечает Т. Кудинова [6, с. 49]. Поскольку джаз явился тем музыкальным стилем и музыкальным языком, который в полной мере смог воплотить самобытность американской музыки от 1920-х гг. (художественно-своеобразной в силу сплава музыкальных традиций различных национальных культур и перспективной в коммерческом плане), он естественным образом проник в мюзикл — изначально коммерчески ориентированный жанр (как известно, именно с производством киноверсий популярных

мюзиклов связаны неоднократные взлёты голливудской индустрии).

Если же говорить о таком жанровом истоке мюзикла как оперетта, которую европейские композиторы системно приближали к опере, то, при всей родственности этих двух жанров (популярность, статус «лёгкого» развлекательного жанра, который, тем не менее, чутко реагирует и отзывается на злободневные проблемы современной жизни общества), — в художественно-эстетическом смысле они не совсем совпадают. Оперетта во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями, развёрнутыми финалами, элементами симфонического развития. Мюзикл развивался в большей степени как театральная форма, в которой музыка являлась равноправным элементом в художественном синтезе наряду с хореографией, пластикой, драматическим элементом, постановочными эффектами.

Являясь разновидностью оперетты, которую определяли как «музыкальная комедия», мюзикл выдвигал драматургические принципы несколько отличные от оперетты: «В оперетте вся или почти вся драматургическая идея, развитие характеров и сюжета решается музыкальными средствами. Музыкальная драматургия в оперетте, таким образом, является обязательным и важным фактором, цементирующим всю пьесу. Её роль, то есть роль музыки в оперетте, принципиально такая же, как в опере, но выражается с помощью облегченных мелодических и формальных средств. Из музыкальной комедии можно легко убрать музыку и ставить пьесу в обычном драматическом театре. Из оперетты музыку исключить невозможно, она определяет пьесу, на ней построено развитие сюжета, а в музыкальных номерах определяются характеры и их движение в сюжете» [5, с. 59].

Если художественно-эстетический смысл оперетты воплощается в собственно музыкальной выразительности, в направлении активного использования во-

кального элемента, то в мюзикле гораздо больше внимания уделяется пластическим и драматическим, «игровым» средствам выразительности. Этот комплексный принцип влияет на формирование особых требований к искусству актера мюзикла: сочетание качеств драматического актера, певца и танцора, образующее сложный художественный синтез, направлено на особое эстетическое воздействие, на создание особого эстетического облика музыкально-сценического пространства.

Такие жанры как бурлеск, водевиль, ревю и мюзик-холл приобрели в американской версии иные черты, нежели в европейской традиции. В результате такого культурного «перевода» к середине XIX в. был сформирован целый ряд американских театральных жанров, которые, несмотря на заимствование своих названий из европейского театра, составили совершенно особую их разновидность. Все они имели общую направленность — развлекательную. И эта художественно-эстетическая идея, объединяющая различные жанры, но декларирующая магистральную линию развития музыкального американского музыкально-драматического театра, позволяет утверждать исследователям, что различия между этими жанрами были скорее формальными, нежели принципиальными [1; 6]. Однако от второй половины XX в. очевидна тенденция отхода авторов мюзиклов (как американских, так и европейских) от его статуса «лёгкого» жанра: это выразилось в стремлении к постановке более серьёзных проблем и обращении к серьёзной тематике (через сюжеты литературной классики или «большой» литературы, а то и вовсе библейской темы).

Высокий уровень поэтической текстовой основы большинства классических и современных мюзиклов объясняется именно фактором выбора выдающихся произведений классической и современной литературы в качестве сюжета. Так, авторы мюзиклов обращались к произведениям Б. Шоу

(«Моя прекрасная леди»), М. де Сервантеса («Человек из Ламанчи»), Шолом-Алейхема («Скрипач на крыше»), Ч. Диккенса («Оливер»), Т. Элиота («Кошки»), В. Гюго («Соброр Парижской богородицы», «Отверженные»), У. Шекспира («Ромео и Джульетта»), В. Каверина («Норд-Ост»). Либретто указанных мюзиклов отличаются серьёзной проблематикой, яркими диалогами, сложными образами, эффектными кульминациями.

От истоков своих мюзикл развивался исключительно как жанр массовой и популярной культуры, воплощающий идею «идеальной» жизни — яркой, красивой и счастливой. «Поэтому искать в мюзиклах подлинный реализм, — пишет Л. Березовчук — почти безнадежно. Как всякий продукт популярной культуры, мюзикл тиражирует мифы, социальные утопии, мечты и грезы, даже когда его герои — самые, что ни на есть, „обыкновенные“ люди» [3, с. 63]. И эта жанровая установка на художественную реализацию «позитивного мировосприятия» обусловила специфику жанрового канона мюзикла, который был сформирован в недрах американской культуры (специальные разработки по теории жанрового канона мюзикла содержатся в исследовании Л. Березовчук [3]).

Эстетика классического мюзикла активно развивалась в середине прошлого века, начиная с 1960-х гг., и связана с таким музыкально-сценическим жанром как рок-опера, который часто сравнивают с мюзиклом. Рок-оперу (сочинения Э. -Л. Уэббера, знаменитые опусы А. Рыбникова и А. Журбина) можно рассматривать как зрелищный мюзиклоперного типа с ослабленным качеством взаимодействия драмы и музыки, облегчением требований универсальности исполнительского мастерства актера. Этот новый жанр как бы «нивелирует» рисунок актерского образа, роли, но выдвигает сложные вокальные партии в качестве основного выразительного элемента.

Эстетическое своеобразие русских мюзиклов (мюзиклы А. Журбина, А. Рыбникова)

определяется именно отмеченной «пограничностью» между художественными идеями классического американского мюзикла и особой смысловой насыщенностью поэтической основы сочинения, сложностью вокальной партии, которые придают принципиальную серьёзность русской версии жанра.

Своеобразие синтеза различных художественных элементов в русском мюзикле отмечают целый ряд современных исследователей. Так, например, А. Бахтин в своём диссертационном исследовании говорит о том, что «...идея „синтеза искусств“, характерная для русской театральной практики начала XX века, способствовала рождению „синтетических“ спектаклей, в которых музыкальное, драматургическое, пластическое и поэтическое начало было равнозначным по силе. Режиссеры-модернисты воплощали на экспериментальных сценических площадках эстетические принципы „музыкальных мистерий“, в которых музыка была „живописной“, „изобразительной“, максимально раскрывала образный мир спектакля, а поэтическое начало являлось не менее значимым, чем музыкальное. На русской сцене первой половины XX века ставились экспериментальные оперные спектакли, а затем, уже во второй половине XX века, режиссеры драматических и музыкально-драматических театров обратились к жанру мюзикла» [2, с. 2]. А. Бахтин последовательно доказывает, что для русского мюзикла и таких его классических образцов как, например, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось», в отличие от бродвейских спектаклей и американских образцов этого жанра, характерна равнозначная роль музыки, поэзии, драматургии и пластики как выразительных средств.

Сложность синтетических взаимодействий в русском мюзикле, стремление авторов к серьёзной трактовке жанра привело к возникновению в композиторской практике множества вариантов реализации творческих замыслов. В связи с этим иссле-

дователи говорят о нескольких разновидностях бытования мюзикла (который часто в своих жанровых показателях «сращён» с рок-оперой). Так, М. Боброва выделяет следующие: театральная, которая возникла в условиях драматического театра или кино в результате внедрения в спектакль и кинофильм музыкального компонента, образующего собственный, относительно самостоятельный и последовательно симфонизированный процесс (постановки рок-опер в театре А. Рыбникова); вторая — концертная, возникшая в процессе театрализации концертного шоу с чертами ревю («Стадион» А. Градского) или концерта бардов (дуэт «Иваси» А. Иванова и Г. Васильева); третий путь — собственно оригинальные проекты в варианте мюзикла и рок-оперы (А. Журбин, А. Рыбников, Р. Гринблат, В. Дашкевич, Э. Артемьев); и четвёртая — мюзикл со сниженной ролью индивидуального авторства — продюсерский проект, где главенствуют продюсер и режиссер-постановщик, этот тип характерен для мюзиклов, возникших на рубеже XX–XXI вв. [4].

Современная российская музыкальная практика показывает, что мюзиклы соединяют черты драматического театра, поднимающего сложные проблемы бытия (театра переживания), и театра развлекательного, комического, содержащего концепцию игры (театра представления). «Благодаря присутствию концепции игры, в процессе свободного („подвижного“) синтеза легко подключаются иные музыкальные и немusические (поэзия, кино) жанровые включения, вовлекаются старинные театральные жанры — мистерия, моралите. В результате возникает многогранное по драматургии и сложное по жанровым компонентам полижанровое сочинение» [4, с. 12]. Сходные тенденции присутствуют и украинскому мюзиклу и рок-опере, которые представлены в творчестве таких композиторов как Е. Лапейко, А. Нежигай, Е. Ульяновский и другие.

Таким образом, в процессе исторического развития мюзикла были сформированы его индивидуальные жанрово-эстетические нормативы, которые составили художественную идею музыкально-сценического жанра, основанного на принципах синтеза различных искусств и «понятности» широкой слушательской аудитории (посредством актуализации «вечных тем» человеческой жизни и современности музыкального языка). Зрелищность сценического действия как основной жанровый показатель мюзикла также воплощает идею «массового» популярного жанра, поскольку в совершенной художественной

форме реализует своеобразную эстетику жизни — красивой, динамичной и яркой. Синтетическое сочетание различных видов искусства в мюзикле выполняет функцию «гармонизации» различных жизненных проявлений, подчинённых эстетическому воздействию «захватывающего» сценического действия. Обращение к высоким темам литературной классики в сюжетах мюзиклов, формирует у массового слушателя умение ценить, чувствовать и понимать прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, высокое и низкое в человеческих отношениях, искусстве, явлениях самой действительности.

Литература

1. Бахтин А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей: монография / А. А. Бахтин — М. : Палеотип, 2005. — 140 с.
2. Бахтин А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: автореф. дисс. ... канд. искусств.: спец. 17.00.01. — театр. искусство / А. А. Бахтин. — Москва, 2006. — 24 с.
3. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 годы: Учебное пособие / Л. Березовчук. — СПб. : Изд-во СПбГУ-КиТ, 2003. — 92 с.
4. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX — начала XXI века: автореф. дисс. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02. — муз. искусство / М. С. Боброва. — Ростов-на-Дону, 2011. — 21 с.
5. Кампус Э. О мюзиклах / Э. Кампус. — Л. : Музыка, 1983. — 98 с.
6. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. — М. : Советский композитор, 1982. — 83 с.
7. Степанов Г. С. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. С. Степанов. — М., 1984. — 320 с.
8. Эткинд М. Г. «Союз молодежи» и его сценикографические эксперименты / М. Г. Эткинд // Советские художники театра и кино '79. — М., 1981. — С. 245–260.
10. Тортика А. А. Подготовка специалистов в области музейного дела на факультете культурологи ХГАК 1989-2-13 гг. / А. А. Тортика // Вісник Харківської державної академії культури. Вип. 40. — Харків : ХДАК, 2013. — С. 199–206.

У статті розглядаються художньо-естетичні принципи мюзиклу, які формувалися в процесі історичного розвитку і становлення жанру в американській і європейській музичній культурі. Спеціально виділяється принцип художньої єдності вокального, хореографічного і драматичного елементів, комплекс яких утворює естетичну ідею мюзиклу і специфіку виконавської практики.

Ключові слова: мюзикл, жанр, жанровий синтез, естетична ідея, художня специфіка.

In article the art and esthetic principles of the musical which were formed in the course of historical development and genre formation in the American and European musical culture are considered. The principle of art unity of the vocal, choreographic and drama elements which complex forms esthetic idea of the musical and specifics of performing practice is specially allocated.

Key words: musical, genre, genre synthesis, esthetic idea, art specifics.

УДК 78.03+38.071.2

Цзян Маньни

«Детский уголок» в контексте сюитного творчества Клода Дебюсси

В статье рассматривается сюита «Детский уголок» Клода Дебюсси, анализируются программные особенности цикла в целом и каждого номера, принципы драматургии произведения, ее отражение в образном и музыкальном языке композитора. Особое внимание уделяется обрамляющим сюиту номерам: «Doctor Gradus ad Parnassum» и «Кукольный кек-уок». Проводится их целостный анализ.

Ключевые слова: сюита, жанры, целостность, драматургия, исполнительские сложности, обрамляющие номера цикла.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом музыкантов-исполнителей к творчеству выдающегося импрессиониста Клода Дебюсси и, прежде всего, к его единственному фортепианному произведению, обращенному к детям.

К основным задачам исследования следует отнести: анализ программных особенностей и содержательной драматургии фортепианного цикла «Детский уголок» К. Дебюсси на примере пьес «Doctor Gradus ad Parnassum» и «Кукольный кек-уок».

Существенные изменения в музыкальном мышлении Дебюсси проявились именно в шестичастном цикле «маленькой сюиты» для фортепиано «Детский уголок». То было время, когда Дебюсси призывал своих коллег «очистить» французскую музыку от сложных нагромождений, добиваясь ясности, «обнаженности» звукового выражения. В данный период творческой деятельности композитора критики стали усматривать в его сочинениях четкость конструкций и ритмическую определенность.

Отметим, что сам композитор определил жанр данного произведения как *сюиту*, назвав его «Маленькая сюита». Тем самым он подтвердил целостность цикла.

Заметим также, что это одна из фортепианных *сюит* композитора. Не все они традиционны и просты (например, «Маленькая сюита», «Бергамасская сюита»), но все с ощущением внешней или внутренней программности, и только «Детский уголок» посвящен детству и детям.

В цикле «Детский уголок» встречаются следующие жанры: токката — колыбельная песня — серенада — танец лирический — народная сцена — танец быстрый. Полностью согласимся с мнением И. Нестьева, что «В стилистике пьес „Детского уголка“ нет и следа прежних импрессионистских „таинств“. Здесь присутствуют простые, чуть угловатые ритмы, элементарность интонаций, порой граничащая с несколько иронической упрощенностью» [5, с. 101]. Действительно, все выше сказанные особенности усматриваются в фортепианном цикле маленькой сюиты «Детский уголок» Дебюсси, которой присущи особые признаки, свойственные жанру музыки для детей.

Из воспоминаний Маргариты Лонг нам известно, что Шушу — любимая дочь Клода Дебюсси — сама играла одну из пьес цикла — «Маленький пастух». Произошло это несколько лет спустя после окончания сочинения цикла «Детский уголок» композитором.

В каждой пьесе выражен свой характер и отражено свое настроение. В первой пьесе «Doctor Gradus ad Parnassum» отдана дань великому предшественнику — композитору и пианисту Муцио Клементи. Юмор композитора прекрасно прослеживается в следующих пьесах цикла: нарочитая неуклюжесть «Колыбельной слонов» (№ 2); игрушечные образы пьесы «Серенада кукле» (№ 3). Искренний лиризм и любовь к явлениям природы пронизывает маленькую токкату «Снег танцует» (№ 4); печальная созерцательность характерна наигрышам, имитирующим звучание свирели, в № 5 — «Маленький пастух». Ритмический задор, остроумная стилизация синкопированного движения присущи заключительному танцу — «Кукольный кек-уок» (№ 6).

Целостную содержательную драматургию фортепианного цикла «Детский уголок» можно проследить, учитывая, что тональная связь пьес весьма сложна и несколько условна:

- шесть детских пьес, названные композитором «Детский уголок», несомненно, представляют собой цикл — необычный, своеобразный, но цикл;
- пьесы связаны импрессионистическим подходом к трактовке детской психологии: на все падает взгляд через призму фантазии, свободы восприятия (причем, возможно, как ребенка, так и взрослого);
- действующими лицами являются слоны, куклы, снег, маленький пастух и т. д.;
- обращает на себя внимание постоянное присутствие кукол в жизни ребенка: песня кукольному слону — в пьесах «Колыбельная слонов», «Серенада кукле», а также и очень модный для того времени танец — «Кукольный кек-уок»;
- в сюите композитор уделяет внимание роли ребёнка в развитии драматургии произведения: мы слышим «спетую» именно девочкой серенаду для кукол («Серенада кукле»), она исполняет

(реально или мысленно) и колыбельную слону («Колыбельная слонов»);

- жанрово-стилевое разнообразие цикла: серенада («Серенада кукле») уводит слушателя в далекие времена Средневековья, Возрождения, заключительный танец сюиты («Кукольный кек-уок») — ярко отражает современность композитора.

Возможна и другая трактовка содержательной направленности всех пьес цикла, учитывая, что «Детский уголок» Дебюсси может показывать нам детский мир за пределами домашнего «уголка» ребенка: восприятие зоопарка («Колыбельная слонов»), наблюдение за окружающей природой («Снег танцует») и впечатления от поездки в села, деревни («Маленький пастух»).

Остановимся на анализе крайних пьес сюиты. «Детский уголок» открывается юмористической по характеру пьесой «Doctor Gradus ad Parnassum», C-dur, Moderement anime, 4 / 4, созданной в излюбленном композитором жанре токкаты. Но она здесь имеет характерный оттенок, т. к. это одновременно и картина детской жизни, и метод работы над преодолением различных видов техники.

Думается, что композитор не случайно избирает жанр для данной пьесы — импрессионистической токкаты (т. к. пьесы в сборниках Клементи созданы в самых разных темпах, жанрах и формах, в том числе и в моторных, танцевальных; сонатных, рондальных, рондо-сонатных, вплоть до фугированных).

Фактура пьесы однообразная, основанная на ровном и непрерывном движении шестнадцатых, которые лишь ненадолго уступают место плавному центральному эпизоду. Чрезвычайно сложна и многослойная форма написания данной пьесы:

- сложная трехчастная;
- с чертами сонатности (в репризе синтез ГП / ПП в основной тональности);
- тональный план: C – C – F – a || B – As || C;

- базовые черты рондо с вариантным рефреном, функцию которого выполняет вступительная партия (ВП);
- обобщенное предвосхищение пьес всего цикла: образное, фактурное, интонационное.

Психологический замысел пьесы «Детский уголок» у композитора тесно связан еще и с решением одной интересной *фактурной* проблемы: 1) необходимостью стилизовать изложение в духе «этнодной» литературы начала XIX века (которая в то время понималась широко жанрово, формообразующе и фактурно); 2) и, в то же время, суметь сохранить собственный композиторский почерк. Эта проблема остроумно и талантливо разрешается композитором.

Обычное вступление тут выполняет функцию полноценной вступительной партии пьесы. Она — во всех случаях своего появления — вариантная. Ей композитор уделяет в пьесе неожиданно большое внимание и придает содержательную и формообразующую роль. Так, ВП:

- начинается и завершает экспозицию;
- лежит в основе эпизода (где происходит смена ключевых знаков на два бемоля, пять бемолей), который превращается в вариантную разработку;
- всегда вариантная, заполненная или дополненная различными новыми мотивами;
- выходит на уровень важнейшего тематического образа;
- ВП становится первой лейттемой пьесы.

Таким образом, первая пьеса цикла Дебюсси — «Doctor Gradus ad Parnassum», — это талантливейшая миниатюра, созданная на высоком уровне профессионального мастерства и наполненная глубоким содержанием, выраженным через тончайшую тематическую «работу» и воплощенную в оригинальнейшей микроформе. В ее музыке ощущается глубокое почтение Клода Дебюсси к творчеству Мусео Клементи.

По-видимому, Дебюсси считал полезным использовать эту сложную и тонкую

по драматургии пьесу в качестве ежедневного упражнения. В письме к издателю на вопрос последнего о данной пьесе автор отвечал: «„Doctor Gradus ad Parnassum“ — род гигиенической и прогрессивной гимнастики: он пригоден, следовательно, чтобы его играть в юности каждое утро, начиная с „умеренного“ темпа для того, чтобы достигнуть „подвижного“» [1, с. 130].

Действительно, Клод Дебюсси подчеркивает приемы старых, традиционных (по его мнению, устаревших) «формул движения», секвенций, предлагает средний раздел (а не репризу, как считает Ю. Кремлев [3, с. 543]) на доминантовом органном пункте (тт. 37–44, 45–46) и т. д. Но в музыке «Doctor Gradus ad Parnassum» используются и многочисленные традиционные технические формулы — движение различной направленности гармонических фигураций (тт. 1–6, 12–21, 22–31 и др.), мелодизированные фигурации (см. тт. 7–10, 51–54); искренняя увлеченность мелодизмом, дуэтным мелодическим движением, поэтичной игрой красок.

Использованные в пьесе *варианты фактуры*:

- фактура темы ВП близка фактуре ГП;
- иная в СП;
- меняется в ПП;
- как и в ЗП;
- трансформируется в разработке (начиная с т. 24);
- меняется в переходе (т. 31–32);
- замедляется в эпизоде-разработке;
- обновляется в коде.

Важнейшую роль выполняет регистровая драматургия, особенно *низкий, басовый регистр инструмента*:

- в СП (тт. 6–10) и подготовке ПП (11 т.);
- в недрах ПП (с 17 такта — секунды, терции до т. 21);
- в эпизоде: тт. 33–36 (квинты — тт. 35–36 и «зовы» — т. 37);
- ВП (тт. 41–46);
- кода (тт. 72–76) и т. д.

К концу пьесы прослеживается развитие «одного из импрессионистских „экстазов“ с блистательным утверждением тоники» [4, с. 543]. Речь идет о коде (*Tres anime*), где по вертикали и горизонтали фактуры господствуют квинты с опорой на тоническую гармонию (завершающие 10 тактов пьесы).

Композитор видел и отразил в программности и в музыкальном содержании данной пьесы только положительные моменты близости к особенностям творчества Клемента, хотя и преподносит их с некоторым юмором.

Отметим, что пьеса «*Doctor Gradus ad Parnassum*», в целом мажорная и оптимистичная, симптоматична, так как в ней композитор попытался соединить прежние импрессионистские принципы с чертами неоклассицизма, которые все заметнее развиваются в его творчестве.

Создана первая пьеса композитором в сложной трехчастной форме с явно выраженной рондо-сонатностью, о чем свидетельствует наличие рефрена, эпизодов, причем два из них — с сонатным тональным сопоставлением.

Интересно использование принципа рондальности для обрисовки смены психологических состояний ребенка. В этом, на наш взгляд, наиболее сказалось влияние на Дебюсси «Семинариста» М. Мусоргского.

Сюита Дебюсси завершается произведением «*Кукольный кэк-уок*» — самым комическим номером цикла. Использование метро-ритмики кэк-уока — одно из проявлений интереса композитора к острым танцевальным ритмам, проявившегося и в других его сочинениях.

Заключительный номер фортепианного цикла — «*Кукольный кэк-уок*» — *Es-dur*, *Allegro giusto*, 2 / 4 — вводит слушателя в мир танцевальных ритмов, непривычных и совершенно новых для европейской музыки того времени. Клод Дебюсси был первым из крупных композиторов своего времени, сумевшим предвосхитить тенденции будущего — прислушаться к ритмам новых танцев, вернее,

к тому, что вскоре стало музыкой джаза, распространившейся по всему миру.

Следует отметить и интерес Дебюсси к культуре Англии. Искреннее восхищение этой страной проявилось и в том, что «мелодия военного гвардейского марша, услышанная музыкантом три года назад в Лондоне, была использована им в *Кукольном кэк-уоке*, — кэк-уоком назывался популярный танец, основанный на повальном увлечении джазовыми рэгтаймами из Америки, которые именно тогда вошли в моду в Париже», — пишет П. Холмс [2, с. 110., курсив П. Холмс].

«Кукольный кэк-уок» Дебюсси явился действительно высоко художественным претворением эстрадного танца, причем французский композитор преподнес показательный и поучительный для других пример предвосхищения и ощущения тенденций будущего. Интересно мнение И. Нестьева: «Это одна из первых попыток воплотить в серьезном жанре заражающую стихию негритянской танцевально-бытовой музыки „предджазового“ периода» [5, с. 101].

Произведение основано на характерном для этого танца остром ритме (шестнадцатая-восьмая-шестнадцатая, две восьмые). В танце много контрастов тембров и регистров, родственных зарождающейся джазовой фактуре и инструментовке; много задора, веселья и увлечения танцевальными ритмами.

Последняя пьеса цикла «*Детский уголок*» — мажорный танец, который выделяется среди всех пьес своим «урбанистическим» интонационным строем, — как считает Ю. Кремлев [см. 19, с. 544]. Дебюсси отдает очевидную дань американским остро ритмованным танцам, которые он же высмеивал в одной из своих статей. Ирония присуща и музыке пьесы — ведь при всем интересе композитора к «новым песням» из-за океана, он не мог их полюбить, как не мог полюбить и всю суету окружающей его парижской жизни.

Насмешка над танцем ощутима и в самом названии пьесы: «*Golliwogg's cake*

walk»; ведь «golliwog» по-английски значит не кукла вообще, но кукла-урод, т. е. пугало (или просто старая кукла).

Веселым эстрадным танцем и закончился изумительный детский цикл — маленькая сюита Клода Дебюсси «Детский уголок», состоящий из шести ярких, самостоятельных, прекрасных пьес.

Таким образом, в результате проведенного анализа были выявлены существенные изменения в музыкальном мышлении Дебюсси, которые наиболее полно себя проявили в цикле «Детский уголок». Это оригинальные пьесы, ставящие своей целью ввести в мир образов новой музыки и достигающие своей цели. При том цикл и его пьесы представляют большой художественный интерес.

В произведении «Детский уголок» ярко проявили себя следующие черты жанра сю-

иты, свойственные композиторам-импрессионистам:

- стремление к конкретизации музыкальных образов, программности, что проявляется у Дебюсси в названии не только цикла, но и каждой его миниатюры;
- свободное тональное сопоставление частей, т. к. все пьесы пишутся в разных тональностях, с преобладанием мажора или минора. У Дебюсси, как было выявлено, преобладает мажор;
- темповое ускорение волнообразно направлено к двум вершинам: к № 3 — «Серенада кукле», затем к № 6 — «Кукольный кэк-уок»;
- воплощение определенного круга образов: наивный и мудрый, сказочный и реальный, забавный и грустный, а в целом чудесный и добрый мир детства.

Литература

1. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века / А. Д. Алексеев. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. — 220 с.
2. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество / А. Альшванг. — М.: ОПЗ Государственное музыкальное издательство, 1935. — 95 с.
3. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. — Изд. 3, перераб. — Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1977. — 446 с.
4. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси / Ю. А. Кремлев. — Москва: Издательство «Музыка», 1965. — 792 с.
5. Нестьев И. В. Клод Дебюсси / И. В. Нестьев // История зарубежной музыки. — М.: Музыка, 1988. — Выпуск пятый: Конец XIX — начало XX века. — С. 43–106.

У статті розглядається сюїта «Дитячий куток Клода Дебюссі», жанр якої сам композитор оцінив як «маленька сюїта». Аналізуються її програмні особливості цілого й кожного номера, а також циклічна драматургія твору. Звертається увага на принципи драматургії, її відображення в образній і музичній мові композитора. Особлива увага приділяється номерам, що обрамляють сюїту: «Doctor Gradus ad Parnassum» і «Кукольний кек-уок». Проводиться їх цілісний аналіз.

Ключові слова: сюїта, жанри, цілісність, драматургія, виконавські труднощі, обрамляючі номери циклу.

In the article the suite «Children's Corner» by Claude Debussy, analyzes software features cycle as a whole and each piece, the principles of dramatic works, its reflection in the imagery and musical language of the composer. A special attention is given to works that frame the suite: «Doctor Gradus ad Parnassum» and «A Doll's cake-walk». Held their holistic analysis.

Key words: suite, genres, integrity, drama, performance of framing the number of the cycle.

УДК 78.03

Лу Юйцзюнь

Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова

В статье речь идет о зарубежном периоде творчества Сергея Рахманинова и его произведениях, созданных в это время. Оказывается, во-первых, что в творческом наследии данного периода преобладают сочинения на чужие темы, взятые из произведений других композиторов либо из русского народного творчества. Во-вторых, почти все они созданы в вариационной форме. Сочинялись эти произведения для фортепиано соло, для фортепиано с оркестром.

Ключевые слова: чужие темы, цитатность, вариации и вариационность, драматургия, принципы вариационного развития.

Актуальность темы статьи обусловлена тем, что творчество С. Рахманинова не перестает быть предметом настойчивого внимания артистов-исполнителей. Объектом исследования выступают вариации как один из приемов композиторской техники, а также жанр инструментальной музыки, предметом — конкретика сочинений С. Рахманинова в этом жанре.

Цель исследования — осознание уникальной стилистики вариационного метода в творчестве С. Рахманинова в плане национально-ментальных показателей и в контексте смыслового наполнения образно-стилистической сферы. Конкретные задачи исследования: 1) обобщение сведений о развитии жанра и соотносимых с ним жанровых проявлений в творческом наследии С. Рахманинова в целом и в зарубежный период творчества в частности; 2) анализ стилистических и жанровых особенностей «вариаций на темы» С. Рахманинова.

Методологическая основа работы — интонационный подход компаративного музыковедческого анализа, ориентированный на единство музыкального и речевого начал, как основу европейской и русской художественных традиций. Практиче-

ская ценность — определяется ее востребованностью в работе специального класса в музыкальной высшей и средней школе, а также тем, что в указанных учебных заведениях материалы данного исследования оказываются полезными в курсах теории и истории исполнительства.

Жанры, основанные на заимствованиях чужих музыкальных текстов, тем, появились, вероятно, одновременно с осознанием авторства произведения. Вариации на заимствованные темы — один из распространенных примеров жанров, где интертекстуальность является композиционным принципом.

Остановимся на особенностях выбора Рахманиновым тем для вариаций. Рахманинов впервые использовал «чужие» темы в произведении «Три русские песни» (хотя здесь речь не идет о вариационной форме), в других сочинениях им созданы мелодии, интонационно предельно близкие народным. Композитор цитирует три русские народные песни и основой для их развития становятся резкие противопоставления, столкновения контрастных образных сфер. Это проявилось в неизменной графической линии одноголосия в хоровой пар-

тии и противопоставляемой ей в сложной многоголосной ткани оркестра поступательно нарастающей жизни микротем — носительниц фатально-роковых сил. Лирико-эпическое национальное начало, соответствующее незыблемой почвенности, противопоставлено в «Трех русских песнях» недоброй силе.

Отметим, что «Рапсодия на тему Паганини» — не первое обращение композитора к жанру «*вариаций на тему*»: 1) в 1900-х гг. он написал вариации на тему прелюдии c-moll Ф. Шопена; 2) в позднем периоде творчества его привлекли тема Корелли, композитора конца XVII — начала XVIII столетия (1653–1713), принадлежавшего к итальянской школе ранних классиков (не будем нарушать традицию названия произведения и принадлежности взятой композитором темы, оставим ее как кореллиевскую, тем более, что она звучит именно так); и тема Паганини (1782–1840) — яркого романтика по стилю исполнительства, но в области композиции многими чертами близкого классикам.

Итак, первое обращение Рахманинова к «чужой» теме произошло в «Вариациях на тему Ф. Шопена» для фортепиано, ор. 22 (1902–1903), которые, по мнению Ю. Келдыша, оказались «в какой-то мере „лабораторными“» [5, с. 243]. Вместе с тем, эти вариации очень интересны и по общему замыслу, и по отдельным находкам в области фортепианной техники. Рахманинов не случайно обратился к теме Шопена, сочинения которого были ему близки и любимы. Используя шопеновские приемы в вариациях, Рахманинов, тем не менее, всегда придает им самостоятельную, индивидуальную трактовку, внося «авторскую интонацию».

Хотя Рахманинов задумывает произведение крупного концертного плана, монументальных масштабов, он выбирает в качестве основы простую и строгую по изложению тему шопеновской прелюдии c-moll (использует только 8 тактов, отбрасывая повтор второго предложения).

Прелюдия Шопена — трагическая зарисовка, часто ассоциирующаяся с траурным шествием, с маленьким реквиемом [3, с. 27].

Композитор разными техническими и фактурными средствами фортепианного письма показывает возможности образной трансформации, заложенные в теме: от классических фигураций до сложнейшей многослойной фактуры; полифоническую активизацию гомофонной фактуры; сочетанием закономерностей «строгих» и «свободных» вариаций; ритмические, темповые, жанровые преобразования; направлением развития от простого к сложному. Сама шопеновская тема настолько изменяется в процессе варьирования, а в финале совсем преобразуется: «из суровой и сдержанно-скорбной она превращается в торжественный, помпезный хорал». Но общий характер вариаций на тему Шопена категорически преобразован по отношению к образному содержанию темы. Он — «праздничный, приподнятый; в нем много от романтической восторженности восприятия мира, вообще свойственной Рахманинову 1900-х годов» [7, с. 139]. В вариациях наблюдается широкое применение средств имитационной полифонии, вплоть до фугато (вариация № 12) и общая мелодизация фактуры темы (№ 5), свободное переплетение разных вариантов преобразования темы.

«Вариации на тему Ф. Шопена» включают 22 вариации различного масштаба с явно различимой общей трехчастностью. Причем последние части буквально «переполнены» различными жанровыми вариантами: сумрачное скерцо (вариация № 15), лирическая песня (№ 16), траурное шествие (№ 17); праздничная интродукция (№ 19), легкий вальс (№ 20), напевная лирическая песня (№ 21) и заключительный торжественный полонез финала (№ 22).

Схема строения произведения «Вариации на тему Ф. Шопена» представлена в Таблице 1.

Многое в вариациях на тему Шопена предвосхищает качественный подход к те-

Таблица 1. Сравнительный анализ «Вариации на тему Ф. Шопена»

Вариации № 1–10	№ 11 + 12 – 18	№ 19–22
10 вариаций	1 + 7 вариаций	4 вариации
Первая часть цикла	Связка и вторая часть цикла	Третья часть цикла
c-moll	Es-dur; f-moll; b-moll	b-moll; A-dur; Des-dur
T	III – s / t – s	S –

матическому преобразованию, к драматургическому построению драматического вариационного полотна в зарубежный период творчества Рахманинова.

Толчком для создания фактически последних трех разножанровых крупных произведений зарубежного периода творчества Рахманинова служат *музыкальные образы, воспринятые им извне*: это упомянутые выше три русские народные песни («Три русские песни» для оркестра и хора ор. 41); тема Корелли (вернее, Фоли) из Двенадцатой скрипичной сонаты (Вариации ор. 42 для фортепиано соло, которые часто называют «Вариации на темы Корелли»); тема Паганини из известнейшего Каприса для скрипки соло № 24 («Рапсодия на тему Паганини», ор. 43).

Важно, что Рахманинов обратился к *русской народной музыке* в своих творческих поисках. Не менее интересно, что в произведениях зарубежного периода он использует две темы из чужих сочинений для скрипки. Оба произведения он пишет в *вариационной форме*, что также весьма показательно. Возникает ощущение, что композитор ставит перед собой задачу претворить характерные приемы скрипичной игры в вариациях для сольного фортепиано и в вариациях жанра фантазии для фортепиано с оркестром.

Обращение к стилю классиков в вариациях позднего периода творчества Рахманинова можно объяснить потребностью композитора найти новый творческий толчок в эмоционально полном и, вместе с тем, простом и сдержанном искусстве классицизма.

В «Рапсодии на тему Паганини» (из одиннадцати вариаций) С. Рахмани-

нова использована тема из известнейшего a-moll'ного Двадцать четвертого каприса для скрипки соло Николло Паганини, одного из основоположников романтического исполнительского искусства. Причина такой неисчерпаемости темы в том, что на заре романтической эпохи двадцатилетний Паганини сконцентрировал в краткой формуле типичные черты двух предшествующих великих музыкальных стилей. Поздний стиль Рахманинова — сконцентрированная до максимального лаконизма интонационная формула.

Чем же интересна тема Паганини и его образ в интерпретации Рахманинова? Тема и первые пять вариаций «Рапсодии на тему Паганини» как бы специально посвящены портретной характеристике Паганини-виртуоза, гипнотизирующего «дьявольским» искусством. Композитор мастерски использовал прием *субвариирования*: новые качества появляются не только в каждой последующей вариацией, но и внутри их. Для этого изменяется вторая половина темы, а постепенно и ее более мелкие звенья становятся микроступенями, неустанно наращающими преимущественно орнаментальные изменения, уже и разработочные, а также темброво-оркестровые.

«Рапсодия на тему Паганини» произведение уникальное в истории музыки по замыслу и содержанию, оно обнаруживает неповторимый стиль в трактовке вариационного цикла. Это поздний стиль Рахманинова, «концентрированный» до максимального лаконизма и интонационно-смысловой ёмкости каждой формулы. Этот стиль не только нов для Рахманинова по внешнестилевым признакам — музы-

кальному языку, методам изложения, но и отношением к музыкально-драматургическим принципам. Никогда ещё вариационная форма не была такой симфонически целостной; с тенденцией к сквозному развитию и преодолению самодостаточного структурного значения каждой вариации. Она достигает в Рапсодии апогея: здесь, как и в Вариациях, вариационный цикл становится трехчастным сонатно-симфоническим. Цельность каждой из частей в Рапсодии намного выше, чем в Вариациях, в которых каждая вариация представляла собой отдельное художественное целое.

Метод Рапсодии — тотальная симфонизация вариационного цикла. Однако здесь специфика трактовки цикла определена и другими — семантико-стилевыми закономерностями — пример абсолютного новаторства Рахманинова-художника и мыслителя. Принцип симфонической направленности развития в Рапсодии обусловил уникальную в ней роль темы вариаций, которая сама по себе является не исходным материалом для интонационного варьирования, а продуктом некоего интонационного развития: в качестве исходной интонации-ячейки для варьирования Рахманинов избрал ритмо-гармонический «скелет» темы, и собственно тема Паганини предстаёт в цикле уже как одна из вариаций — мелодически усложнённый вариант «темы».

В отношении музыкально-драматургических принципов замысел Рапсодии также существенно эволюционировал в сравнении с Четвёртым концертом и «Вариациями на тему Корелли», в целом представляя собой игру, стилизацию, театр. Рапсодия — апогей театральности в творчестве Рахманинова.

Символическая театральность важнейшее средство образной драматургии. В Рапсодию она «проникла» на самый глубокий, базовый уровень произведения, составляя суть его замысла. В связи с такой спецификой произведения для раскрытия

его образной драматургии необходимо исследовать, каковы объекты его стилизаций, а также — как выражается данное свойство в музыкально-интонационном материале. В первую очередь это — элементы «виртуозно-транскрипционного» стиля а-ля Мошковский, Падеревский, Годовский, трансформированные черты которого, дополненные фактурными заимствованиями из арсенала скрипичной техники, составляют основу интонационного облика Рапсодии.

Сквозным, гибко изменяющимся и многообразно перевоплощающимся лейтмотивом стала основная остиная ячейка темы. «Лейтмотив главного героя» (как Паганини, так и Рахманинова) похож на смелый клич, который увлекает нас от одной схватки к другой, но вдруг призывает сдержаться перед некоей непреодолимой преградой. Ни такого лейтмотива, ни такой подчеркнута инструментальной суховато-графической темы в качестве исходного образа большого музыкального полотна у Рахманинова еще не встречалось.

От первого до последнего такта произведения тема появляется в разных обликах, адаптируется к разным образным сферам и жанрам. Так как перед нами произведение (вариации) эпохи романтизма, совершенно типично: тема иногда изменяется настолько, что практически становится «невидимой», интонационно неузнаваемой. Такой эффект достигается благодаря фактуре, которая ее вуалирует, ритму, тембру и др. Позже подключается тема *Dies irae*, создающая образы и картины ужаса. Тема *Dies irae* возникает как вариант главной темы, который завоевывает все большее пространство и вырастает в важнейшую тему для драматургии «Рапсодии».

В музыке «Рапсодии на тему Паганини» многократно делаются попытки отразить портретно-характеристические черты Паганини как легендарного скрипичного виртуоза. Это проявляется в изложении темы скрипками, частое использование скри-

пичных соло при проведении лейтмотива. Да и фактура сольной фортепианной партии часто характеризуется «однолинейностью», т. е. приближается к «скрипичному одноголосию». Иногда фортепиано имитирует характерные для Паганини виртуозные приемы скрипичной техники («дьявольское пиццикато», огромные стремительные скачки); а также ослепительный виртуозный блеск импровизационных эпизодов интермедийного и неинтермедийного характера.

Большое значение приобретает в «Рапсодии» лирический драматургический план — «носитель образов Красоты и Любви, цветения Жизни» [5, с. 134]. «Рапсодия на тему Паганини» может рассматриваться и как произведение *поэзного жанра* [4, с. 269], хотя возникает сомнение — не правильное ли здесь говорить о *рапсодийном* жанре.

Вместе с тем, создав это произведение, Рахманинов писал: «Но это не концерт! Она называется „Симфонические вариации на тему Паганини“ [цит. по 2, с. 547]. В письме от 8 сентября к В. Вильшау сочинение было названо композитором „Фантазией для рояля и оркестра в форме вариаций на тему Паганини“ (ту, на которую Лист и Брамс написали вариации). Вещь эта довольно длинная, минут 20–25, т. е. размер фортепианного концерта» [9, с. 531].

Но уже ко времени первого исполнения произведения (7 ноября 1934 г.) окончательно утвердилось его название — «Рапсодия на тему Паганини». Таким образом, сам композитор видел в произведении синтез определенных черт симфонизма, фантазии и даже концерта (в отрицании чего-то всегда ощущается положительное начало хотя бы в том, что происходит отторжение через сравнение), да и, естественно, вариационности (форма произведения — 24 вариации свободного, жанрово-характерного типа).

Как и во многих крупных вариационных циклах, в «Рапсодии на тему Паганини» присутствует *форма второго плана* — трех-

частная. Внутри каждой из частей возникают более мелкие субциклы. Подобное деление и интенсивность внутреннего тематического развития позволило исследователям говорить о наличии черт *трехчастного сонатно-симфонического цикла* в «Рапсодии на тему Паганини», называть её Пятым концертом для фортепиано с оркестром С. Рахманинова. Черты концертности, бесспорно, присутствуют в этом произведении, как, наверное, и в любом крупном сочинении для фортепиано с оркестром, но автор назвал его «Рапсодией» (среди ранних сочинений Рахманинова уже был жанр рапсодии: «Русская рапсодия» для двух фортепиано ор. 1, написанная в форме вариаций с развернутыми виртуозными каденциями и с контрастной медленной вариацией в середине цикла).

Таким образом, уже само жанровое название «Рапсодия» в силу относительной редкости его применения (по сравнению, например, с сонатами или симфониями) образует первый уровень интертекстуальных связей, невольно заставляя слушателя ассоциировать произведение с наиболее известными рапсодиями Ф. Листа, Й. Брамса или Дж. Гершвина. Кроме того, ассоциации с творческой личностью Ф. Листа возникают и благодаря особому качеству виртуозности «Рапсодии», а также в связи с тем, что Рахманинов обратился к теме «демонического», «мефистофельского» в музыке.

Выбор темы Паганини Рахманиновым вполне соответствовал духу времени (неоклассицизма): тема «Каприса» почти математически классична. В то же время имя Паганини окружено ореолом романтической легенды, оно стало носителем мифологического начала, что породило многочисленные программные интерпретации «Рапсодии».

Вместе с тем, тема Каприса, т. е. тема Паганини — «чужая» для Рахманинова не только в лексическом и стилистическом смысле (другая эпоха, другой автор), она иная и по инструментальному звуча-

нию. Интересно, что интертекстуальными связями обладает не только тема, но и сам прием её введения (извлекает функциональный бас-устой, который и служит первой вариацией).

Тема Николы Паганини быстро становится темой самого Сергея Рахманинова, т. к. поглощается, ассимилируется авторским стилем. Даже «скрипичные» приемы игры на фортепиано не обманывают слушателя — гармония и фактура в целом оста-

ются рахманиновские. Темы Паганини (Рахманинова) и *Dies irae* в «Рапсодии на тему Паганини» — легко узнаваемые «лексемы» с заданным значением.

Таким образом, «чужие» темы в творчестве Рахманинова приобретали стилистические черты «своих» и влились в общий контекст драматургии его произведений. Такого рода трансформации происходили в зарубежный период творчества великого русского композитора.

Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: В 3-х частях / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1982. — Ч. 3. — С. 86–99.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов (1873–1943) / В. Н. Брянцева. — М. : Советский композитор, 1976. — 646 с.
3. Гельфанд Я. Шопен. 24 прелюдии для фортепиано. Ор. 48 / Я. Гельфанд. — Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 2010. — 31 с. (Мастер-класс на дому).
4. История русской музыки: В 3-х томах / Общая ред. Н. В. Туманиной. — М. : Музгиз, 1960. — Т. 3. — С. 237–292.
5. Кандинский А. Сергей Васильевич Рахманинов. Альбом. Составитель Е. Н. Рудакова. / Общ. ред., вст. статья и тексты А. Кандинского. — М., 1988. — 192 с.
6. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. — М. : Музыка, 1973. — 470 с.
7. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В. Протопопов. — М. : Музыка, 1967. — 151 с.
8. Протопопов В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова / В. Протопопов // С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович / Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. — М.-Л. : Музгиз, 1947. — Т. 1. — С. 130–154.
9. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов / Ред., вст. статья, комм. З. А. Апетянц. — М. : Музгиз, 1955. — 603 с.

У статті йдеться про закордонний період творчості Сергія Рахманінова та його твори, створені у той час. Виявляється, по-перше, що в основному це твори на чужі теми, взяті з творів інших композиторів або з російської народної творчості. По-друге, майже всі вони створені у варіаційній формі. Ці твори були написані для фортепіано соло або для фортепіано з оркестром.

Ключові слова: чужі теми, цитатність, варіації і варіаційність, драматургія, принципи варіаційного розвитку.

The article focuses on the foreign period of Sergey Rachmaninoff and his works created at that time. It turns out, first, that mostly works on other people's threads, taken from the works of other composers or from Russian folk art. And, secondly, almost all of them are created in the various forms. These works were written for solo piano, piano with orchestra.

Key words: stranger's threads, quotation, variations and variously, drama, various principles of development.

УДК 7.011.3

В. В. Здоровенко

До питання про естетичні критерії в мистецтві соціалістичного реалізму

У статті досліджується природа зв'язків, які існують між соціальними функціями мистецтва та авторською позицією митця. Показана необхідність дослідження творчого процесу не як довільного акту, але як діяння, що зумовлене особливостями доби, місцем і знагненням творчого індивідууму в цьому епоху. В контексті цього з'ясовуються естетичні критерії, які визначають змістовність творчого методу мистецтва соціалістичного реалізму, унікального своєю зорієнтованістю на винесення цілей і смислів буття особистості за межі егоцентричної індивідуальної свідомості у сферу соціального буття.

Ключові слова: свобода творчості, мистецтво, соціальне замовлення, соціалістичний реалізм.

Актуальність дослідження. На сьогодні в одному часі і просторі самостверджуються різні типи художнього мислення, які, що доповнюють традиційну структуру колишньої радянської художньої культури, так і такі, що протиставляють себе по відношенню до неї. Це реальність сьогодення. Умовою консолідації чисельних програм різномірних типів художнього мислення більше не може бути вимога ідейної, тематичної чи стильової єдності. Консолідація можлива лише при умові змагальності такого художнього плюралізму, який визнає право різних напрямків в сучасному мистецтві, зокрема і новітніх, на можливість виражати різні концепції, але при цьому зовсім не їх рівності перед істиною.

Ознакою легітимності рефлексій про сутність мистецької діяльності стали твердження на кшталт того, що «сьогодні образотворче мистецтво повинно звільнитися від жорсткого соціального замовлення, яке в кінцевому результаті вимагає безпосереднього відгуку на заклик» [11]. Або: «На практиці це означає: підходити до мистецтва з поза естетичних категорій і навантажувати його агітаційно-пропагандистськими завданнями, на які воно не завжди

розраховано» [5]. Такого роду смислова багатовекторність, змістовна невизначеність функцій сучасного мистецтва актуалізує потребу в естетичному аналізі поняття «соціальне замовлення» в мистецтві соціалістичного реалізму у всій його багатогранності, яка немає нічого спільного з іміджем того твердолобого скудоумства, що став загальним місцем в сучасній публіцистиці.

Означена проблема, на нашу думку, пов'язана з необхідністю рефлексії проблеми свободи творчості в межах традицій соціалістичного реалізму, який нібито породжує тенденції уніфікації в мистецтві. Говорять: «Багато років ми могли почути і прочитати чергові фрази про необхідність відобразити в мистецтві інтереси народу, демократичні ідеали, а митцю — перебувати у вирі життя. Ці слова <...> втратили сенс, перетворилися на затерту монету, проте досі лунають, тільки вже не грізним, а смішним нагадуванням про минувлі часи» [11]. Або ще сильніше: «Такі беззмістовні „ознаки“, як відображення життя в його революційному розвитку, увага до маси, позитивний і активний герой у центрі і таке інше, видають не „метод“, а сис-

тему кон'юнктурних вимог з боку командно-адміністративної системи» [5].

Нібито сучасне художнє мислення неначе забороняє вбирати у свою сферу соціальні проблеми. Тепер воно стверджує, що художня творчість у «своїх найбільш передових проявах...перестала обмежувати свою мову формами самого життя» [11].

Нам здається, що подібне міркування уособлює сукупність таких ціннісних критеріїв, які по відношенню до художнього процесу обертаються втратою чітко зрозумілих орієнтирів. Це може стати умовою появи таких художніх явищ, які прямо протилежні гуманізму, а відтак і випаданню із традицій культури, де переважає не безмежна сваволя, а система суворих моральних самообмежень, що не пригнічують творчості, а роблять її цивілізовано вільною.

Тому важливого теоретичного значення набуває аналіз питання про природу зв'язків, що існують між мистецтвом і політикою, між свободою творчості і соціальним замовленням, тобто соціальними функціями мистецтва і авторською позицією митця.

Аналіз останніх досліджень, у яких започатковано розв'язання даної проблеми, дозволяє дійти висновку про те, що для теоретичного дослідження поняття соціалістичного реалізму науковці прагнуть через пояснення природи реалізму в мистецтві показати, як по-новому розкривається ця природа в умовах соціалістичного суспільства. Так, наприклад, у В.В.Мовчан він осмислюється з точки зору спадкоємності із класичною художньою спадщиною, яка стає його естетичним принципом, а також із змістовною опорою на соціальний ідеал як «художнє втілення ідей соціального оптимізму, віри у майбутнє та відображення можливостей поступу до нього на основі морально визначеної діяльності через мистецтво» [9, с. 692].

Також в теорії і практиці соціалістичного реалізму особливий акцент здійснюється на дієвості принципу революційного роман-

тизму, через який потужно розкривається творчий потенціал людської особистості, яка виявляє себе в новому — зацікавленому ставленні до загальної справи, яку бачить особистісно важливою. В.В.Мовчан наголошує, що «революційна романтика стає одною з провідних тенденцій мистецтва соціалістичного реалізму, відображаючи об'єктивно наявні перспективи в соціалізмі як типі суспільного устрою. Тому герой мистецтва в ньому не мімікріє в обставини, а робить їх, вступаючи в конфлікт з силами, що здатні руйнувати або загрожують цій системі» [9, с. 693].

Важливе значення в рефлексіях щодо найважливіших засад соціалістичного реалізму є розкриття В. В. Вансловим його здатності до відображення дійсності в її революційному розвитку, тобто розвитку через суперечності. «Саме виникнення і додання суперечностей веде життя вперед, дозволяє йому піднятися на новий, якісно більш високий рівень. Мистецтво, яке виявляє суперечності в самій сутності дійсності і допомагає їх подолання, відображує життя в його революційному розвитку» [2, с. 32]

Суттєвими в контексті пояснення природи соціалістичного реалізму як творчого методу є міркування М.О.Ліфшиця про причини узгодженості в ньому правди змісту і правди форми, яка виводиться із критичного розвитку всіх різноманітних позитивних надбань художньої культури минулого в поєднанні із досвідом соціалістичної епохи. Він доводить, що «соціалістичний реалізм вимагає вірного зображення дійсності», а вірного відображення життя не може бути «без розкриття усієї повноти його, без передачі суттєвих і всезагальних сторін дійсності, її ідеальних і характерних рис» [8, с. 297].

На закономірності розширення тематики, збагачення формально-стильових ресурсів соціалістичного реалізму звертає увагу М. С. Каган. На його думку, завдяки цьому соціалістичний реалізм зумів розгорнути соціалістичну ідейність мистецтва

до масштабу соціалістичного гуманізму в усіх сферах буття людини. А це ніщо інше як «утвердження суто людських відносин між людьми і до суспільства, до природи і речей і засудження, розвінчання та естетичне знищення усього егоїстичного, тривіального...Правдиве відтворення життя, осмисленого з погляду соціалістичного ідеалу, — саме це і лише це характеризує соціалістичний реалізм з достатньою повнотою і точністю стосовно усієї сфери художньої творчості» [6, с. 755].

Для пояснення причин розгортання багатства романтичної образності в мистецтві соціалістичного реалізму, що відображує бажаний естетичний образ дійсності, велике значення мають праці Ю. Борева [1], М. Голубкова [3], Є. Громова [4], Ф. Раззакова [10].

Інтерес до сутності соціалістичного реалізму, який спостерігається нині, зумовлений усвідомленням того, що він «був дійсною національною драмою переживання утопії як життєвої можливості» [1, с. 11] і вже через це його неможливо викреслити з історії художньої культури. Крім того, досвід двадцятилітнього існування в ринково орієнтованому суспільстві з його культом споживання і вільного ринку, філософії індивідуалізму, яка нібито є умовою розкриття особистості та її самовираження, породжують ностальгію у значної частини людей за характером культурних традицій держави-сін'ї, за філогенетично властивими нашому народу групові стосунки і почуття солідарності, за якими стояло суб'єкт-суб'єктне відношення до світу і людини, що образно і метафорично зображував і виражав соціалістичний реалізм.

Для того щоб зрозуміти, яким чином мистецтво соціалістичного реалізму сприяло винесенню цілей і смислів буття особистості за межі егоцентричної індивідуальної свідомості у сферу соціального буття, необхідно, на нашу думку, зосередитися на з'ясуванні механізмів зв'язків, що існують між мистецтвом і політикою, між соціаль-

ними функціями мистецтва і авторською позицією митця. Така постановка питання дозволяє доповнити існуючі розвідки про сутність, специфіку і функції цього творчого методу та художньої течії на основі життєвого досвіду нової епохи і сформулювати мету статті як аналіз сутності зв'язків між свободою творчості і соціальним замовленням в мистецтві соціалістичного реалізму.

Вважаємо за потрібне зауважити, що авторські міркування про відношення мистецтва до дійсності базуватимуться на розумінні того, що абсолютна творча свобода — це міф. Людина не може бути абсолютно вільною від суспільства хоча б на тій підставі, що вона вже сформована цим суспільством певним чином, є його невід'ємною частиною. Відповідно цьому розумінню, власне творчий процес — це не довільний акт, а діяння, що зумовлене особливостями епохи, місцем і значенням творчого індивідууму в певній епосі.

В умовах соціалістичного суспільства творчість митця була вільною в тому сенсі, що вона передбачала об'єктивні критерії для уточнення або переосмислення традиційних оцінок, суджень стосовно духовних цінностей та їхньої ролі в житті суспільства. Митець, який опановував діалектичне розуміння світовідношення як системи розвитку суперечностей явищ дійсності, набував здатності за окремими зовнішніми проявами сутності подій розкрити, як ці події, їх прояви пов'язані із сутністю і оцінювати явища не лише за певними аспектами, які подекуди їй відповідають, але оцінювати всі явища цілісно, в єдності внутрішнього і зовнішнього, змісту і форми. Це звільняло художника від некритичного запозичення естетичних концепцій, які не відповідають істині, суперечливого світовідчуття, тенденційної упередженості в судженнях, яка може зумовлювати серйозне викривлення дійсності.

З іншого боку, реальна свобода художньої творчості передбачає ряд обов'язків,

що пов'язані з місцем і роллю митця у своєму суспільстві. Ми маємо на увазі орієнтацію його на об'єднання творчих зусиль громад і людини у подоланні войовничих форм бездуховності, соціальної незахищеності та зловживання владою, що виникли в умовах цивілізаційних зрушень до розбудови ринково орієнтованого суспільства «верхніх десяти тисяч», для прогресивного розвитку і досконалості.

Ретроспективний погляд на наше недавнє минуле дозволяє визнати, що в соціалістичному суспільстві єдність політики і мистецтва могла здійснюватися лише на рівні спільних прогресивних ідеалів. Тому в оцінці значущості творів діє критерій, за яким з'ясується, що головне в мистецтві — це зміцнення зв'язку з життям народу, правдиве і високохудожнє відображення дійсності, надихаюче і яскраве розкриття нового і пристрасне викриття занепадлих форм суспільного життя, які унеможливають розвиток.

Поняття «свобода творчості» передбачає взаємодію двох соціальних аспектів — об'єктивного і суб'єктивного. Під об'єктивним автор статті має на увазі наявність гуманних соціальних відносин, тобто таких, які роблять реальним знищення причинно-наслідкових зв'язків економічного і політичного характеру, що відчужують матеріальну і духовну культуру від людини. А також наявність прогресивної ідеології, яка, оволодіваючи широкими масами, здійснюється в прогресивній політиці.

Суб'єктивний аспект передбачає цілісний, несуперечливий світогляд митця. Це дозволяє художнику не обмежуватися обрієм свого виду мистецтва. Навпаки, доленосні проблеми історії набуватимуть адекватного відображення в творчості лише в тому випадку, коли художник опанує їх художньо-естетично. Тобто, коли він зуміє охопити широке коло світоглядних проблем, що заохочують його безпосередньо втрутитися в різні сфери суспільного життя. Коли, таким чином, здійсниться

оптимально-системний аналіз глибоких закономірностей явищ, які стали об'єктом художнього інтересу.

За останні двадцять років соціалістичний реалізм, який своїми засобами відповідав на запитання, що хвилювали митців від віку — про позитивно прекрасну людину, ідеали, дієвість мистецтва та ін. — неодмінно перетворювався на об'єкт нищівної критики. Це явище не випадкове і відображає в собі сучасний стан речей, за яким прозирає емоційна потреба або звести рахунки з минулим, або внести запізнілий внесок у холодну війну, або прилаштуватися у хвіст до дисидентства, яке вже відійшло за обрії історії... Інший привід для нападок на соцреалізм — бажання прислужитися сучасній російській демократії, яка у багатьох випадках небезкорисливо солідаризується у цьому питанні з американською радіостанцією «Свобода» (адже потрібно виправдовувати ту руйнацію в економіці, культурі, територіальній цілісності країни, яка була здійснена заради безпардонної приватизації і збереження її результатів).

Соцреалізм сьогодні б'ють, застосовуючи агресивні ідеологізовані кліше, подібні на суворі формулювання, з якими войовничі критики від середини 1930-х і до кінця 1970-х рр. «полювала на відьом» — на інакше мислячих та «інакше пишучих». Деяким сучасним авторам здається, що для розвитку сучасної художньої культури необхідно переписати усе створене радянським мистецтвом.

Останні два десятиліття наша критика підкреслено уникала серйозної теоретичної розмови про мистецтво соцреалізму. Жодної монографії на цю тему не було надруковано. Проте, сімдесят п'ять років культурного розвитку нашої країни минуло під його прапором, і не можна розглядати цей період як «чорну діру» в соціальній і художній історії [1, с. 16].

Нічого, що заслуговує на засудження представниками різноманітних творчих методів і поглядів, які набули можливість

проголосити про своє відношення до соціалістичного реалізму відкрито, немає. Засуджувати слід те, що в прагненні замінити його іншим, філософськи більш широким і загальним — «художній плюралізм», не турбуються про те, щоб не були збитими об'єктивні критерії в авторських оцінках.

Коли в дискусії про актуальні проблеми теорії соцреалізму стверджують, що соцреалізм — це «вульгарно-соціологічний кентавр», а його визначення «позбавлене естетичного змісту і неспроможне» (Ю. Боров), що «соціалістичний реалізм — це не естетичний, не духовний термін, термін це ідеологічний і політичний» (Вл. Гусев), що соцреалізм — це «міфічне» творення Сталіна і «теоретичний фантом», що завдання сучасного художнього процесу — «викорінення штампів і міфів соціалістичного реалізму, розпад і свідомо деструкція естетичних стереотипів радянської літератури» [7], тоді ставляться під сумнів об'єктивні підстави існування соцреалізму. Ставиться під сумнів, що соцреалізм — це не закономірно якісно новий етап в розвитку світового мистецтва, а дещо декретоване пролетарською партією, планово впроваджене на першому з'їзді радянських письменників.

Однак соцреалізм — це не стільки термін, який, звичайно, нещадно експлуатований адміністративно-бюрократичною системою керівництва культурою, в певній мірі став жертвою власного монополізму, його стало ніяково використовувати, скільки — художній метод, який не тільки зберігає, але й інтенсифікує реалістичний принцип типізації: зображення типових характерів у типових обставинах.

Соцреалізм проголошував різноманітність та індивідуальність стилю, залишаючи за собою, як єдиним методом, пріоритет у забезпеченні загальної ідейної сутності радянського мистецтва. Але на ділі поняття «єдиний» обернулося тотожним поняттям «тоталітарний» або пізніше і «авторитарний». А надзвичайна турбота про ідеологічні функції мистецтва за ра-

хунок суто мистецтва, привнесення декларованої різноманітності стилів на догоду «панацеї згуртованості» — політичної тенденційності, зробили з методу жорсткий інструмент, мірило цієї гіпертрофії.

Нерідко за зразки мистецтва соцреалізму видаються твори далекі від реалізму і мистецтва взагалі. Тому виявити естетичні критерії методу, тобто не лише змалювати найбільш важливі його риси, але окреслити межі цього художнього явища, дуже важливо.

Отже, якщо авторами буде виявлено, яким чином традиційні реалістичні принципи типізації видозмінюються в мистецтві соцреалізму, то це дозволить говорити про естетичну сутність творчого методу. Тут утверджуються і новий тип взаємодії впливу характеру і обставин: не лише обставини впливають на особистість, але й особистість спроможна змінювати обставини. Це і створює предмет пізнавальних інтересів методу: як людина спроможна підкоряти час своїй волі і свідомості.

Це визначає і нову концепцію особистості, характерну для соцреалізму: утверджується принципова співвіднесеність масштабів людини та історії. Тому мистецтво соцреалізму не знає теми «маленької людини». Його ідеал — «безперервно зростаюча людина» (М. Горький).

Таким чином, визначення «соціалістичний» заключає в собі великий гуманістичний сенс: процес соціального звільнення людини в самому широкому розумінні. Реалізм же вказує, що митець, відтворюючи цей процес, спирається на реальні можливості самоствердження людини. Виявляючи ці естетичні критерії методу ми можемо на їх підставі визначити сферу мистецтва соцреалізму, в яку увійдуть зовсім не усі без виключення твори. А це «не всі» не тільки були, але все ще залишаються на вершинах духовної і художньої досконалості. Тому наступним кроком буде визнання, що твори, які не увійшли до цієї сфери, належать іншим творчим методам і порядними не вважаються.

Плідність взаємодії прогресивної політичної влади з прогресивним мистецтвом обумовлюється самим характером відношення політики реального соціалізму до мистецтва. Він глибший зовнішнього або формально-адміністративного зв'язку, де мистецтво і політика існують нібито пліч о пліч, сліднують одне за одним.

Вважатимемо, що ґрунтовна міцність художньої конструкції визначається, зрештою, вибором митцем прогресивної політичної концепції. Але це лише передумова. Відправний пункт його творчості. На міцному фундаменті лише закладається, а не завершується його художня місія. Художник досліджує колізії і події життя засобами свого виду мистецтва.

Для того, щоб успішно реалізувати художній задум, митець має налаштуватися на художньо-естетичне дослідження піднятих проблем. А це означає, що він повинен включитися в дуже широке коло глобальних світоглядних проблем, які спонукають його входити безпосередньо в галузь політики, соціології, психології, релігії, моралі. Тобто головним виявляється його вміння оптимально комплексно аналізувати глибинні закономірності реального життя.

Лише в тому випадку, коли мистецтво художньо-естетично опанує кардинальні проблеми історії, тільки тоді воно може мати суспільне значення як мистецтво. Саме такий зв'язок між політикою і мистецтвом покладений в основу соціального замовлення в соціалістичному реалізмі, як художньому методі.

Соціальне замовлення по відношенню до питання художньої творчості ґрунтується на тій основній ідеї, що мистецтво соціалістичного реалізму по суті свого методу має за мету: по-перше, художньо переконливо здійснювати союз з прогресивною політикою та ідеологією; по-друге, представляти колізії життя, події, ідеї у формах самого життя. Тобто, художню цінність творів, масштабність і соціальну значущість тем, художніх образів та ідей ми ба-

чимо в тих творах, які в поодиноких випадках, тенденціях нового, поки що існуючого як малопомітний паросток, здатні виявити загальну закономірність, знайти зв'язок між конкретним і типовим. Ці зв'язки, як правило, в явищах не проявляються. Їх вирішення вимагає проникнення у суть подій. Але вони, зрештою, утворюють таку міцну тканину реальності, яку називають характером суспільних відносин, правдою життя.

На підтвердження висловленого можна послатися на художні твори, які стали знаковими в духовному житті всього радянського народу. Наприклад, глибинна сутність роману М. О. Шолохова «Піднята цілина» є ширшою зображених в ньому подій про те, що в станиці відбувається колективізація земельної власності. Адже письменник показує, як складний процес опанування нових соціальних принципів, що оволодівав свідомістю найбіднішого козацтва, кристалізував нові, за змістом соціалістичні, моральні відносини між людьми. З вірою у красу вільного почуття, людської довіри.

В той же час М. О. Шолохов знав всю трагічність долі козаків у 1933 році, коли довкола вмирали від голоду цілими хуторами, десятками тисяч поневірялися опухлі від голоду і позбавлені людського вигляду селяни. Якщо ця правда життя не увійшла тоді в роман, то це не є свідченням того, що письменник створив неглибокий, а тим більше вибудований на брехні твір. «Піднята цілина» — це грандіозний, надсадний соціально, оптимістично трагедійний роман. Просто у так звані часи «застою» літературознавці замовчували відповідний тон і сторінки «Піднятої цілини».

Ще раз підкреслюючи, що сама сутність мистецтва значно глибша, ніж соціально-ідеологічна точка зору мистця, ми відзначимо, що політична ідея про те, що оволодіваючи свідомістю мас, прогресивні ідеї перетворюються у величезну матеріальну силу, якій не може протистояти навіть жор-

стокий терор, саме художньо переродилася, набула свого самостійного статусу в романах М. Стельмаха «Кров людська — не водиця», А. Головка «Бур'ян», Ч. Айтматова «Перший вчитель» та ін.

Режисерська думка О. Аскольдова у фільмі «Комісар» майстерна не стільки зображенням сюжету з епохи громадянської війни, скільки філософською глибиною роздумів про революцію і людей, які за неї боролися. Перед нами світ, де громадянський обов'язок перемагає материнський інстинкт. Людина соціальна — людину природню. Світ ідей підкоряє собі світ почуттів. Абсолютної відповіді на питання: добре це чи погано — не існує. Абсолютно тільки одне: для матері залишити дитину — завжди трагічно. Але протиріччя між почуттям і обов'язком вирішувалося на користь обов'язку в системі етичних уявлень, напрацьованих мудрістю попередніх поколінь. І питання це виникло лише на новому рівні самопізнання. Цей філософський погляд на наше революційне минуле проникає крізь нашарування міфологізованого уявлення про революцію, що відливається в сюжетні стереотипи. Драма і драматизм виявилися на такій глибині, де раніше їх просто не шукали.

Значно більше сюжету про фронтову долю червоноармійця Альоші Скворцова міститься у фільмі Г. Чухрая «Балада про солдата». Фільм Ю. Райзмана «Комуніст» також ширше оповідає про трагічну долю чужої людини. Тому що в них політична ідея не наочно проілюстрована, а естетично трансформувалася і набула повнокровного буття в своєму новому художньо-естетич-

ному житті, стала фактом від мистецтва. До тих пір, доки художник не переклав факти нашої історії у площину художньо-естетичного осмислення, вони мали статус політичного факту і залишалися лише ним.

К. Симонов, розмірковуючи про причини значущості, глибини художніх творів, так визначив їх сутність: «Мені здається, що так само, як сила артилерії визначається не значимістю її вигляду, так і глибина твору визначається не суб'єктивним бажанням автора написати твір глибокий і чудовий, а впливом цього твору на тих, для кого він написаний, — глибиною впливу на почуття людей і відображеною глибиною тих почуттів, які виникають в душах людей після того, як вони прочитають його» [12, с. 10].

На підставі викладеного можна бачити, що соціальне замовлення в мистецтві соціалістичного реалізму орієнтує творчого індивідуума на істинний естетичний принцип. А плідність зв'язку соціального замовлення і свободи художньої творчості в мистецтві соціалістичного реалізму виражається в тому, що він виростає як із єдності прогресивних політичних та естетичних ідеалів, так і з необхідності єдності сил, які можуть здійснити цей ідеал в дійсності.

Перспективними для пояснення сутності естетичних засад соціалістичного реалізму є дослідження природи зв'язків між соціальним функціонуванням мистецтва і авторською позицією митця, висвітлення евристичного потенціалу соціалістичного реалізму для реабілітації творчості, яка орієнтується на духовне вдосконалення людини, на цінності духовного сходження до добра і краси.

Література

1. Боров Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд / Юрий Боров. — М. : АСТ: Олимп, 2008. — 478 с.
2. Ванслов В. В. О реализме социалистической эпохи. / В. В. Ванслов — М. : Изобраз. искусство, 1982. — 104 с.
3. Голубков М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы / М. Голубков — М. : Наследие, 1992.
4. Громов Е. С. Восхождение к герою: (Экран и молодежь) Кн. для учителя / Е. С. Громов. — М. : Просвещение, 1982. — 191 с.
5. Демин В. Свобода творчества. А дальше? / В. Демин // Советская культура. — 1989. — 23 мая.
6. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Каган. — Л. : Издательство Ленинградского университета, 1971. — 766 с.
7. Круглый стол. Отказываться ли нам от социалистического реализма? // Литературная газета. — 1988. — 25 мая.
8. Лифшиц М. Собрание сочинений: В 3 т. / М. Лифшиц — М. : Изобраз. искусство, 1988. — Т. 3. — 560 с.
9. Мовчан В. С. Эстетика: історія і теорія / В. С. Мовчан. — Жовква : Місіонер, 2010. — 736 с.
10. Раззаков Ф. И. Почему не гаснут советские «звезды» / Федор Раззаков. — М. : Яуза: Эксмо, 2010. — 576 с.
11. Сарабьянов Д. На трудном пути к художественному плюрализму / Д. Сарабьянов // Советская культура. — 1988. — 10 ноября.
12. Константин Симонов, Илья Эренбург. В одной газете / К. Симонов, И. Эренбург — М. : Издательство АПН, 1984. — 2-е изд. — 325 с.

В статье анализируется природа связей, существующих между социальными функциями искусства и авторской позицией художника. Показана необходимость исследования творческого процесса не как произвольного акта, а деяния, обусловленного особенностями эпохи, местом и знанием творческого индивидуума в этой эпохе. В этом контексте исследуются эстетические критерии, определяющие содержательность творческого метода искусства социалистического реализма, уникального своей ориентированностью на вынесение целей и смыслов бытия личности за пределы эгоцентрического индивидуального сознания в сферу социального бытия.

Ключевые слова: свобода творчества, искусство, социальный заказ, социалистический реализм.

This article analyzes the nature of the links between the social functions of art and the artist author's position. The necessity of the study of the creative process, not as an arbitrary act, and act, due to features of the times, the place and the value of the creative individual in this era. In this context, explores the aesthetic criteria that determine the richness of the creative method of socialist realism, unique of its orientation towards the imposition of the purposes and meanings of being a person beyond the egocentric individual consciousness into the sphere of social life.

Key words: freedom of creativity, art, social order, socialist realism.

УДК 789.983

Н. Г. Данченко

Специфика анализа ранней электронной музыки

В статье рассматривается ранний этап развития электронной музыки. Постулируется ключевое значение отмеченного этапа для последующего развития электронной музыки. Излагается возможность применения теоретических положений гештальтпсихологии для исследования сочинений, написанных в жанре *tape-music*.

Ключевые слова: гештальт, электронное сочинение, музыковедческий анализ, *tape-music*.

Актуальность исследования. Атрибутивное для музыки второй половины XX века внимание к звучащей материи в таких ее свойствах как объем, плотность, текстура, проявляется не только в произведениях, созданных с помощью сонорной техники, но и в сочинениях, написанных с использованием других способов и приемов композиторского письма.

Многие музыкальные средства, раскрывающие новое ощущение звука, создаются с помощью электронных технологий. Электронная музыка характеризуется объемными красочными звукокомплексами, отсутствием точной высоты звучания, значительной ролью шумовых эффектов. При этом существует значительный пласт электронных сочинений, оркестрованных для акустических составов. В таких сочинениях слух не обнаруживает каких-либо красочных, фантастических звучаний, однако скрытая от слушателей структура подобных произведений, а также идеи, лежащие в основе музыкальной композиции, инспирированы алгоритмическими закономерностями, созданными использованием компьютера. Сегодня многие композиторы, творчество которых связано с электронными технологиями, работают с «живым» звучанием, сохраняя новое ощущение музыкальной материи путем ком-

пьютерного моделирования композиционных процессов.

И все же удивительное многообразие современной электронной музыки в «свернутом» виде присутствует в экспериментальных сочинениях конца 1940-х – начала 50-х гг. XX в., когда первые электронные опусы звучали с помощью магнитофонной пленки.

Исследование проблематики, связанной с данной многогранной областью художественного творчества, предстает в свете сказанного весьма актуальным. В последние годы отечественное музыковедение все чаще обращается к изучению электронных сочинений, о чем свидетельствуют работы В. Задерацкого, И. Ракуновой, Е. Черевко [5; 9; 14; 15]. Констатируя неразработанность методики анализа электронных сочинений, авторы намечают направления ее создания путем изучения отдельных аспектов произведений данного жанра. Так, Э. Денисов ставит во главу угла технические способы работы над *tape*-сочинениями [3], В. Задерацкий концентрируется на раскрытии композиторского замысла в сочинениях Л. Берио «*Visage*», П. Булеза «*Répons*», а также И. Кефалиди «*Vogelperspektive*» и «*Percato molto*» [5]. И. Ракунова и Е. Черевко акцентируют внимание на таких разновидностях электронной музыки, ко-

торые включают звучание акустических инструментов, и, следовательно, предполагают возможность использования традиционной нотации [9; 14; 15].

Характерно, что в отмеченных работах недостаточно раскрыты сложные вопросы анализа ранних электронных сочинений, созданных и звучащих без участия музыкантов-исполнителей с помощью магнитофонной ленты. Поэтому целесообразно сосредоточить исследовательское внимание на начальном периоде развития электронной музыки, так как зачастую именно на этапе зарождения того или иного музыкального явления формируется его «генотип» — совокупность характерных признаков, которые содержатся во всех последующих модификациях.

Цель настоящей статьи — рассмотреть проблемы анализа ранних электронных сочинений, относящихся к жанру *tape-music*.

В конце 40-х — начале 50-х гг. XX в. электронная музыка существовала в трех ипостасях, связанных с эстетикой выдающихся композиторов-авангардистов, работавших в данном направлении. У истоков электронной музыки находится творчество французского композитора Пьера Шеффера¹. Творчество П. Шеффера характеризуется строгим отбором звуковых объектов, которыми выступали преимущественно необработанные шумовые звучания окружающей действительности. Данная особенность зафиксирована в авторском термине «конкретная музыка» — то есть музыка, основанная на «использовании фиксированных звуков вместо нотации» [13, с. 508].

Другая ветвь развития ранней электронной музыки связана с деятельностью Кельнской электронной студии² и творчеством ее многолетнего руководителя Карлхайнца Штокхаузена. По мнению композитора,

электронная музыка должна использовать только те музыкальные средства и приемы, которые создаются исключительно средствами электричества, важнейшим из них Штокхаузен считал звуковой синтез³. Сочиненные таким способом акустические объекты даже отдаленно не напоминали натуральные, существующие в природе звуки.

Американская ветвь ранней электронной музыки, в отличие от ее европейских разновидностей, не связана со строгим отбором источников и конкретными способами создания акустических объектов. В частности, американские композиторы Владимир Усачевский и Отто Лайонинг, в отличие от своих европейских коллег, широко использовали обработанные звуки традиционных музыкальных инструментов. Именно по отношению к творчеству данных композиторов закрепился термин *tape-music*, отмечающий следующие свойства ранней электронной музыки:

- отделенность звука от источника;
- фиксирование сочинения на электронном носителе;
- отсутствие музыканта-исполнителя.

Отмеченные характеристики свойственны не только американской, но и европейским разновидностям электронной музыки и являются ключевыми для понимания специфики раннего периода ее развития.

Фиксируя атрибутивность выделенных параметров ранней электронной музыки, французский композитор Франсуа Бейль назвал ее акусматикой, то есть предназначенной для слуха [13; 14]. «Акусма» (в переводе с греческого языка *akusma* — услышанное) с точки зрения лингвистики означает «представление звука в качестве восприятия того на слух» [11]⁴. Термин «акусматика», по мнению А. Смирнова, наиболее точно фикс-

¹ С именем П. Шеффера связана деятельность первой открытой в Европе студии Studio d'Essay при Французском радио.

² Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik при радиостанции WDR.

³ Именно в Германии, в рамках деятельности Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik, возник термин «электронная музыка».

⁴ Акусмами также называются изречения Пифагора, предназначенные для слуха и размышления [13; 14].

сирует слуховую природу ранней электронной музыки [12]. Сложные, объемные, часто высотно недифференцированные звуко-комплексы, лежащие в основе многих электронных сочинений, можно рассматривать с двух сторон: как акустический объект — часть окружающей действительности — и как слуховое представление, возникающее в нашем сознании⁵.

Для исследователя *tape-music* подобная двойственность музыкального звука чрезвычайно важна. Изучение комплексного электронного звучания как реального акустического объекта сталкивается со значительными сложностями. Во-первых, область препарирования звука относится к «творческой лаборатории» композитора, в которую не проникает исследовательский взгляд. Для того чтобы выделить компоненты сложных звуковых комплексов, лежащих в основе многих опусов, необходим комментарий автора. Если при анализе данных сочинений ставить во главу угла технологию создания новых звучаний, то электронные произведения, созданные с помощью разной звуковой аппаратуры, придется анализировать по-разному.

Во-вторых, в произведениях, созданных с помощью электричества, присутствуют как синтезированные звуки — не существующие в природе звуки искусственного происхождения, так и сэмплы — зафиксированные на носителе звуки акустических инструментов, которые объединяются в традиционные звуковысотные системы, и, следовательно, вполне поддаются общепринятому музыковедческому описанию. При этом сэмплы могут быть обработаны до такой степени, что источник звука становится неузнаваемым, звучание приобретает фантастическую окраску и по своим свойствам приближается к синтезирован-

ному. Слышимое нами звуковое образование очень часто далеко уходит от своего прообраза. Эволюция электронной музыки — от первых опытов П. Шеффера и Э. Вареза до современных произведений — непосредственно связана с совершенствованием электронной аппаратуры и программного обеспечения, от которых во многом зависит направленность творческих исканий композиторов. Не зная точно, какие именно способы и приемы создания электронных звучаний использовал композитор, невозможно их обозначить и выделить в качестве структурной единицы электронного сочинения.

О сложности воссоздания звучания *tape*-сочинений без авторского комментария свидетельствует А. Розен. Ссылаясь на опыт Клауса Эббеке, Розен пишет, что К. Эббеке «пытался, опираясь на дружескую и терпеливую помощь электронной студии при Техническом университете Берлина, воспроизвести звучание „Песни отроков“ К. Штокхаузена на основе фрагментов партитуры, опубликованных Ричардом Тоопом. Результат был удручающим. Тот, кто возьмет на себя труд реконструировать хотя бы пласты из начала композиции, сразу убеждается в том, что в партитуре зафиксирована лишь малая часть тех параметров, которые требуется установить на аппаратах и инструментах для воспроизведения музыки, однажды на подобных же аппаратах созданной и зафиксированной автором» [10, с. 132]. «Сочинения такого рода, — отмечает А. Розен, — записываются самим композитором только один раз и воспроизводятся на концерте с магнитофона» [10, с. 123].

Поэтому исследователь, обращающийся сегодня к сонограммам ранней электронной музыки, реконструирует сложные

⁵ Музыкальный звук — как тон, так и сонор — имеет две стороны. С точки зрения акустики, звук — это «колебательное движение частиц упругой среды, распространяющееся в виде волн в газообразной, жидкой или твердой среде» [6], а с точки зрения психофизиологии — слуховые ощущения, возникающие вследствие

воздействия подобных колебаний на слуховые органы человека. Звук как физическое явление обладает следующими свойствами: частота и спектр колебания, его амплитуда и скорость. И только становясь достоянием человеческого слуха, звук обретает такие качества как высота, длительность, громкость и тембр.

электронные звукокомплексы, опираясь во многом на субъективное восприятие звукового материала. Отмечая важность установок и приоритетов в области восприятия музыки, Пьер Булез пишет: «Ухо приучается слышать сквозь определенную призму; его можно растревожить, привести в замешательство или даже повредить, предлагая ему объекты, среди которых оно не способно ориентироваться по привычным координатам» [12]. Именно поиск «привычных координат» в сложном и практически неисследованном мире электронных звучаний приводит А. Смирнова к идее использования теоретических положений гештальтпсихологии при изучении акустической музыки [12].

Гештальт (в переводе с немецкого языка *gestalt* — образ, форма, структура, конфигурация) — это «целостная модель-структура, первичная по отношению к своим элементам» [2, с. 102]. Гештальт обладает свойствами объективно существующего предмета, и, в то же время, несет личностную окраску воспринимающего субъекта.

Гештальтпсихология выделяет ряд закономерностей, согласно которым восприятие структурирует целостные предметно-смысловые образования. В основе объединения отдельных элементов в гештальты лежит принцип прегнантности — «тенденция каждого психологического феномена принять более определенную, отчетливую и завершенную форму» [1, с. 62].

Гештальтпсихология утверждает, что для распознавания различной звуковой информации слуховая система использует некоторые общие принципы:

- способность к вычлению значимых структур в общем звуковом потоке;
- отнесение звучаний, обладающих сходными характеристиками, к одному источнику;
- разграничение «фигуры» и «фона»;
- способность фиксировать устойчивость акустических объектов при изменении условий звучания;

- сохранение связей элементов структуры при изменении их основных характеристик [1; 2].

При этом восприятие опирается на личный опыт слушателя, постоянно находясь в процессе идентификации услышанных звуковых комплексов с существующими в сознании образами эстетически значимых акустических объектов, усвоенных в процессе накопления слухового опыта.

Отделенность звука от источника, а также значительные отличия электронных звучаний от природных прототипов часто приводят к невозможности узнавания подобных акустических объектов. Такие звуки не вызывают ассоциации с производящими их предметами, например, музыкальными инструментами.

Польский музыковед В. Котонский, акцентируя внимание на отсутствии связи между звуком и его источником, отмечает самодостаточность электронных комплексов, призывая слушателей концентрироваться на имманентных качествах звучащей субстанции [14]. Ослабление предметно-ассоциативных связей и, шире, концептуально-знаковых отношений в экспериментальной электронной музыке констатирует С. Шип, отмечающий «сопротивление электронного материала художественно-знаковой нагрузке» [16, с. 150]. В. Задерацкий, характеризуя перспективы развития электронной музыки, пишет об отсутствии в электронных сочинениях «привычных смысловых связей <...> ограничении в определенном семантическом поле» [5, с. 89]. «Электронная композиция, — отмечает исследователь, — еще не вышла из пределов „герметичности“ и не нашла модус контакта с большой традицией, символизирующей весь опыт искусства» [5, с. 89].

Выстраивание предметных ассоциаций, лежащих в основе знаково-семантической природы музыкального искусства, является важным свойством человеческого восприятия [8]. Е. Назайкинский отмечает, что связь слуховых ощущений с предметным

миром помогает слушателям опознавать акустический объект в различных условиях звучания. Описанный исследователем процесс узнавания акустических объектов аналогичен механизму зрительного восприятия, позволяющему человеку идентифицировать предметы независимо от окружающего фона. Е. Назайкинский называет данное свойство константностью, связывая с ним, в частности, способность опознавать конкретную музыкальную тему, звучащую в различных тональностях и тембрах [7].

Ослабление связей между электронными звучаниями и предметным миром инспирирует активность деятельности восприятия и приводит к восстановлению предметно-ассоциативной цепи между электронной музыкой и накопленным слуховым опытом. Стремление психики к идентификации слышимого звукокомплекса с присутствующими в сознании образами ранее усвоенных звучаний в условиях неопределенности источника звука, а также отсутствие сугубо музыкальных ассоциаций с тембрами традиционных инструментов, ладотональными или ритмическими структурами, часто приводит к усилению внемusикальных предметных связей. Как отмечает Е. Черевко, «Выразительность акустики определяется обычной природой нашего повседневного слухового багажа» [14, с. 11].

Слуховая дифференциация значимых музыкально-акустических объектов, группировка их согласно определенным структурно-семантическим признакам, определение типологических характеристик выделенных групп — все эти операции, осуществляемые человеческой психикой при прослушивании электронных сочинений, резонируют с этапами музыкального анализа, обозначенными Ю. Холоповым:

- установление центрального элемента звуковысотной системы;
- нахождение так называемых главных элементов, дополняющих цен-

тральный и образующих вместе с ним структурное «ядро»;

- выявление производных элементов, которые являются вариантами центрального;
- установление контрастных элементов [13].

Выделение подлежащих анализу звуковых объектов осуществляется благодаря способности человеческого слуха к вычленению значимых структур в общем звуковом потоке. Стремление психики относить сходные звучания к одному источнику служит фундаментом для возможности формирования объединенных общей структурой групп для последующего анализа (например, группы главных, производных или контрастных элементов). Разнообразные связи звуковых комплексов — фонические, структурные, ассоциативные — выстраивают многоуровневую систему отношений, основанных на полном или частичном сходстве анализируемых объектов.

В ранних электронных сочинениях в качестве центрального элемента системы часто выступает так называемое сонорное поле — «структурно-незамкнутое, интонационно-недифференцируемое музыкально-акустическое пространство» [4, с. 6]. Главные и производные элементы, выделенные на основе критерия сходства с центральным, также представляют собой сложные и комплексные акустические объекты. Контрастные элементы, напротив, могут быть высотно дифференцированными. Способность восприятия фиксировать устойчивость звуковых комплексов при изменении условий звучания связана с возможностью обозначения конкретного акустического объекта как центрального элемента системы независимо от высоты его звучания, фактурного рисунка и т. д.

Сложность изучения ранних электронных сочинений обусловлена их направленностью исключительно на слуховое восприятие и отсутствием авторской нотации. Сегодня полная реконструкция всех нюан-

сов создания таких сочинений практически невозможна вследствие произошедшего более чем за пятьдесят лет значительного обновления аппаратного и программного обеспечения. Часто исследователю доступна лишь записанная в студии фонограмма произведения, сведения о создании которой, связанные с техническими экспериментами, часто не зафиксированы композитором или вовсе утеряны.

Существование ранних электронных сочинений исключительно в виде записи на аналоговом или цифровом носителе, а также отсутствие привычного нотного текста не ограничивает, а, напротив, активизирует научную мысль, стимулируя поиски в междисциплинарных областях музыковедческого знания.

Изучение проблемы анализа ранних электронных сочинений, созданных в жанре

tape-music, позволяет сделать вывод, что слуховое восприятие звуковых структур, лежащих в основе данных произведений, обладает качествами гештальта, включая как свойства реально существующего акустического объекта, так и характеристики слухового опыта воспринимающего субъекта. На основе слуховых впечатлений и визуального подспорья в виде сонограммы, исследователь фиксирует подлежащие анализу звуковые комплексы, объединяя их в иерархически выстроенные группы, определяет функциональное значение, а также осуществляет другие привычные аналитические операции. Такой путь может обозначить одно из возможных направлений, ведущих к построению методики анализа электронной музыки, открывая новые перспективы изучения данной многогранной области художественного творчества.

Литература

1. Гештальт // Краткий психологический словарь — М. : Изд-во политической литературы, 1985. — С. 62–63.
2. Гештальт // Современный словарь по психологии. — Минск : Элайда, 2000. — С. 102–104.
3. Денисов Э. В. Музыка и машины / Эдисон Васильевич Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 149–162.
4. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века / Людмила Сергеевна Дьячкова. — М. : Музыка, 1994. — 144 с.
5. Задерацкий В. В. Электронная музыка / Всеволод Всеволодович Задерацкий // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 77–89.
6. Звук // Физическая энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_physics/466#%D0%97%D0%92%D0%A3%D0%9A%D0%A0.
7. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки / Евгений Владимирович Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 59–98.
8. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Владимирович Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 383 с.
9. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич / Инесса Николаевна Ракунова. — К. : Феникс, 2010. — 208 с.
10. Розен А. Критический взгляд на историю электронной музыки // Музыкальная академия. — 2000. — № 4. — С. 121–132.
11. Словарь лингвистических терминов. — Изд-е 4-е. — М. : КомКнига, 2007. — 576 с.
12. Смирнов А. Элементы психоакустики [Электронный ресурс] / Андрей Иванович Смирнов // Режим доступа: <http://www.thereimin.ru/lectures/psycho-acoustics.htm>.
13. Теория современной композиции: учебн. пособие. / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.
14. Черевко К. П. До дефініції електроакустичної та акустичної музики (на прикладі творів Алли Загайкевич) / Катерина Петрівна Черевко // Музикознавчі студії: Наукові збірники Львівської музичної академії ім. М. Лисенка / [ред.-упоряд. О. Тракало]. — Львів : Сполом, 2007. — Вип. 16. — С. 108–116.
15. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів XX – початку XXI століття (до питання методології аналізу): автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.:

- 17.00.02 / Катерина Петрівна Черевко. — Львів, 2012. — 16 с.
16. Шип С. В. Електронна музика: проблеми і перспективи / Сергій Васильович Шип // Музична критика і сучасність. — К. : Муз. Україна, 1984. — Вип. 2. — С. 141–158.

У статті розглядається погатовий етап розвитку електронної музики. Постулюється ключове значення відзначеного періоду для подальшого розвитку електронної музики. Вивчається можливість вживання теоретичних положень гештальтпсихології для дослідження творів, написаних в жанрі tape-music.

Ключові слова: гештальт, електронний твір, музикознавчий аналіз, tape-music.

The article is dedicated to problem the early stage of the development of electronic music. Postulated crucial marked stage for the subsequent development of electronic music. It is studied the possibility of application of the theoretical principles of Gestalt psychology to study the works written in the genre of tape-music.

Key words: Gestalt, electronic composition, musicological analysis, tape-music.

УДК 729.02

М. Ю. Ужинський

Мистецьки технології та звукорежисура у драматичному театрі

У статті аналізується специфіка роботи звукорежисера драматичного театру, порушуються існуючі проблеми в його роботі та методи їх вирішення на основі сучасних мистецьких технологій, власного звукорежисерського й педагогічного досвіду.

Ключові слова: звуковий образ, звукорежисура, технології, звук, засоби художньої виразності, мистецький простір.

Актуальність дослідження. Роль театру в світі культури особлива, оскільки він удосконалює процес комунікації не тільки в системі «митець-публіка-критика», але й у суспільстві загалом і є засобом розвитку безпосередньої комунікативної поведінки, «згустком» усієї культури в синтезі з іншими видами мистецтва. Важливу роль у театральному мистецтві відіграє **звукорежисер** — це творча професія, пов'язана зі створенням звукових художніх образів, формуванням драматургії звуку, пошуком нових звуків з подальшою їхньою обробкою. Людина, що займається у цій сфері, як правило, володіє технічними аспектами професії, добре знає фізику звуку, розбирається у психоакустиці, має музичну освіту. Сама по собі звукорежисура не просто ремесло — це мистецтво, тому що сучасний звукорежисер, використовуючи складні звукотехнічні засоби, має вирішувати творчі завдання.

Беручи до уваги специфіку загальної звукорежисури, вона тісно пов'язана з мистецькими технологіями, а театральна, враховуючи її особливості, в більшій мірі. Відомий професор, доктор мистецтвознавства С. В. Шип визначає: «„Технологія“ означає майстерність, техніка, наука про засоби розв'язання задач людства за допомогою технічних засобів», що істотно впливає

на сучасну творчість. «З найбільшим правом та в буквальному сенсі термін „технологія“ застосовуємо до вчення про техніку творчості, до експлікованого логіко-теоретичного компоненту діяльності» [8, с. 46]. Споріднення «техніки» з «технологією» втілює конкретний засіб композиційної мети «мета-засіб-результат».

Мета статті — проаналізувати сутність і визначити основні функції та специфіку роботи театрального звукорежисера, а також дослідити роль мистецьких технологій в допомозі по створенню необхідного звукового образу для спектаклів у драматичному театрі.

Виклад матеріалу. Театральна звукорежисура — один із найбільш ранніх напрямків у звукорежисурі, якою займаються люди, що тісно пов'язані з драматургією та знаються на акустиці театральних залів і специфіці цієї роботи. Вони проводять озвучення театральних дійств, записують і монтують музичні фонограми відповідно до задуму режисера. Звукорежисер театру разом з режисером-постановником заздалегідь складають звукову партитуру вистави, підбирають необхідні компоненти звуку, формуючи **звуковий образ** — сукупність елементів, що створюють у слухача за допомогою асоціацій уявлення реалії подій, що відбуваються на сцені, життяву правдо-

подібність, характер театрального персонажу [6, с. 416].

Професія звукорежисера в театрі набула актуальності з появою звукової техніки: мікрофонів, мікшерних пультів, підсилювачів, гучномовців, засобів мультимедіа тощо. Це дозволило удосконалити і спростити методи звукового оформлення спектаклю. Раніше над шумовим оформленням у виставі працювала ціла бригада «шумовиків», використовуючи громіздкі апарати для створення сценічних шумів. Зараз їх замінюють фон-бібліотеки. У минулому актори в основному грали під живий музичний супровід оркестру, але з появою звукотехнічного оснащення почали залучати музичну фонограму, з'явилася можливість ввести у спектакль запис мови, зроблений за допомогою мікрофонів. Завдання звукового оформлення стало більш творчою і цікавою роботою з безмежними можливостями експериментувати, хоча, звичайно, усе залежить від наявності звукотехнічного обладнання того чи іншого театру.

Головні завдання звукорежисера драматичного театру включають у себе:

- організацію музичного, шумового та звукотехнічного оформлення театральнo-видовищного дійства на основі творчого задуму режисера-постановника і композитора;
- запис театральних шумів, мови і музики;
- звуковий супровід вистави за допомогою звукотехніки.

Звукорежисура вистави є невід'ємною частиною загальної режисерської постановки, і тому нею займається безпосередньо режисер. Але звукорежисура тісно пов'язана із звукотехнікою, в якій режисер не зобов'язаний розбиратися. Також режисер може не знати технологічних аспектів, якими володіє професійний аудіотехнолог. Тому союз режисера-постановника і звукорежисера дуже важливий при обмірковуванні звукового оформлення театральнo-го дійства. Задача театральнo-го звукорежисера, як пише відома аналітик і науковець

І. А. Алдошина, разом з режисером і композитором створити звуковий образ спектаклю та передати його глядачеві за допомогою засобів художньої виразності, у цей тандем також входить художник-постановник — усі вони працюють разом над загальною концепцією спектаклю [1, с. 456].

Для того, щоб реалізувати художній задум режисера, звукорежисер повинен володіти не тільки технічними знаннями, але й певною творчою підготовкою. Іншими словами, театральний звукорежисер має поєднувати в собі творчий потенціал, технічні знання, добре розбиратися в драматургії та театральній режисурі, в акторський майстерності, тонко відчувати взаємозв'язок сценічної дії та звукового супроводу, а також бути музично освіченою людиною, орієнтуватися в особливостях того чи іншого музичного стилю, читати музичну літературу, знати й розуміти особливості творчості різних композиторів і музичних гуртів. Крім того, звукорежисерові важливо володіти всіма звукотехнічними навичками, опрацювати будь-яку інноваційну звукотехніку, яка використовується у виставі. Чим більше кваліфікований звукорежисер як аудіотехнолог, тим успішніше він може за допомогою технічних засобів вирішувати творчі завдання.

Сьогодні в театрі дуже важливі пошуки нових виразних засобів і прийомів, здатних передати драматургічний задум дійства і допомогти заволодіти повністю увагою глядача. У вирішенні цих завдань велику роль відіграє музика, тому що вона завжди мала величезний вплив на людину, на її настрій, психіку. Музичний супровід передає будь-який емоційний стан героя, відтінки його настрою. Також за допомогою музики можна передбачати або, навпаки, завершувати ту чи іншу подію, створивши цілі закінчені форми актів і сцен.

Музичне оформлення вистави — завдання творче, вимагає від звукорежисера не тільки знання тексту п'єси, режисерської концепції постановки, але також глибокого розуміння характерів усіх персонажів і дра-

матургії сюжету. Музика у драматичному спектаклі неминує грає підлеглу роль, але при цьому досить важливу. Вона повинна бути співзвучна драматургії дії, створювати у глядачів певний настрій, допомагати у розвитку сюжетних ліній, підкреслювати емоційні акценти, при цьому не відвертаючи уваги від дії [7, с. 365]. Музика також впливає на гру акторів на сцені, їх емоційний стан, тим самим допомагаючи їм зосередитися і глибше розкрити театральні образи.

Позаяк не всі драматичні театри мають змогу для постійної роботи з композитором, то дуже часто музичне оформлення вистави здійснюється шляхом підбору музики, написаної різними авторами в різний час і в різних жанрах. З одного боку, музика, написана композитором безпосередньо для спектаклю, сама по собі ексклюзивна і вже лунає з урахуванням драматургії. З іншого боку, підбір готового музичного матеріалу має свої плюси: великий вибір різних авторів і музичних стилів, можливість попередніх проб й аналізу підібраного матеріалу, також грає роль і популярність музики серед публіки. Трапляється, що у режисера немає конкретного музичного матеріалу, а є лише ідея, яка музика за змістом повинна звучати, тоді підбір музики до спектаклю цілком покладається саме на звукорежисера.

Шумове оформлення вистави. Невід'ємною частиною звукового оформлення практично будь-якого театального дійства є шуми і звуки. *Шуми* представляють собою складні за тембром звуки, такі як дощ, вітер, гуркіт літака тощо. А *звуки* мають виражену тональну визначеність — дзвони, спів птахів та інше. На сьогоднішній день існують аудіо фонди з шумами й різними звуками, які застосовуються у театрі, крім того, також існує інший спосіб видобування шумів і звуків — безпосередньо акторами, помічниками режисерів чи «шумовиками» в кулісах або на сцені.

Усі шуми, використані в спектаклях, за їх функціональною приналежністю діляться на три групи: *ігрові, сценічні та фонові*.

Складаючи *шумову партитуру* для спектаклю, звукорежисер повинен чітко уявляти собі звукові особливості подій, що відбуваються на сцені, враховуючи сценічну атмосферу й обстановку, в якій будуть відтворюватися ті чи інші шуми. Якщо спектакль поставлений за літературним твором, важливо ознайомитися з першоджерелом і звернути увагу на звукові образи, описані автором. У будь-якому випадку шуми і звуки вводяться у спектакль, приносячи певний сенс і емоційне забарвлення, вони повинні бути виправдані. Тому підбір шумів для звукорежисера є творчим завданням, що вимагає знання як загального мистецького задуму постановки, так і того чи іншого сценічного епізоду.

Звукотехнічне оформлення виставиє також важливим завданням звукорежисера в театрі, як уже згадувалось вище. У цю частину роботи входить:

- розподіл фонограми, шумів і звукових ефектів у театральному просторі;
- використання раніше записаної мовної фонограмами у виставі;
- застосування мікрофонної техніки;
- створення різних звукових ефектів у ході театральної дії;
- звуковий супровід відеоматеріалу, включеного в частину дії;
- озвучування музичних колективів, які беруть участь у театральній дії.

Загалом, театральний звукорежисер повинен володіти навичками роботи у сфері *концертної звукорежисури* [3, с. 53] для того, щоб належно зуміти озвучити музичні колективи, які беруть участь у виставі. Також часто у театрі доводиться записувати музику для спектаклю, відповідно для цього необхідний досвід *студійної роботи* [4, с. 110]. «Запис і відтворення звуку — це область, в якій наука поєднується з мистецтвом звукорежисури. Тут є дві важливі сторони: точність звуковідтворення та просторово-часова організація звучання; оскільки задача відтворити звук після запису полягає не тільки в тому, щоб зробити

його максимально придатним до того чи іншого театрального залу, але і в тому, щоб подати створений звуковий образ з урахуванням тої акустичної атмосфери, в якій він буде прослуховуватися». Не можна не погодитися зі словами відомого звукорежисера з технічною й консерваторською (композиторською) освітою В. Б. Бабушкіним.

Зараз практично всі театри оснащені бюджетною, у кращому випадку професійною звукотехнікою. Залежно від класу і кількості технічного обладнання у звукорежисера є можливість вільно створювати оригінальні звукові ефекти й робити звукове оформлення максимально цікавим.

Мікрофонна техніка. Маючи широкий вибір мікрофонів, звукорежисер може вирішувати всілякі художні завдання, задумані режисером-постановником. У театральній практиці використовуються всі види мікрофонів — *динамічні, конденсаторні, радіомікрофони* та інші [2, с. 35].

Приводів для застосування у спектаклях мікрофонів безліч — це і вирішення суто технічних завдань, таких як «підзвучка» акторів при недостатньому звукові на великій сцені, звукопідсилення музичних колективів і окремих музичних інструментів, котрі використовуються в театральній дії. Також мікрофони застосовують для відтворення окремих ефектів, більш виразного розкриття авторського задуму окремої сцени або для того, щоб підкреслити будь-які художні особливості постановки в цілому. При цьому в досягненні певних художніх завдань часто мікрофонну техніку супроводять прилади *динамічної обробки звуку і процесори ефектів* [5, с. 23].

Багато акторів не мають певного досвіду правильної роботи з мікрофоном, тому їх потрібно інструктувати та розповісти про особливості і специфіку роботи з мікрофонами в цілому із окремими моделями зокрема.

Застосування звукових ефектів. У сучасному драматичному театрі ефекти можуть застосовуватися для вирішення найрізноманітніших завдань. Одним із засобів

виразності у театральній-видовищній постановці є застосування інноваційних технологій, які поєднують нові *алгоритми* програмного забезпечення з моделювання звуку й створення потрібного акустичного оточення.

Використання процесорів ефектів у театральних діях можна звести до таких основних видів:

- ефекти трансформації частот — застосовуються найчастіше для створення казкових персонажів у дитячих казках та інших постановках з елементами містики;
- ефект панорами — для створення ілюзії переміщення джерела звуку або його точної локалізації зліва направо чи навпаки;
- ефекти реверберації — зустрічаються майже у кожному спектаклі чи літературно-музичній композиції.

Прикладів використання різних ефектів величезна кількість, і в кожному випадку — це творча знахідка звукорежисера для поглибленої передачі образу, створеного актором, або для більш емоційної передачі кульмінаційного моменту у виставі.

Висновки. Бурхливий розвиток науки, новітніх технологій, інновація всіх галузей життя та культури, накопичення нових даних з творчого процесу сучасних митців сцени викликали потребу на новому рівні повернутися до проблеми мистецьких технологій у театральному жанрі. Незважаючи на дуже високий рівень комп'ютерного програмного забезпечення, цифрової звукотехніки для театральної звукорежисури, останнє слово залишається все ж таки за людиною, її професійністю, вмінням задіяти отримані знання й максимально їх використати. Без усього цього стати сучасним театральним звукорежисером-практиком просто неможливо, тому що окрім блискового володіння технічними знаннями потрібно бути й освіченим театрознавцем, музикознавцем, розуміти людську психологію, уміти знаходити спільну мову з акто-

рами й поважати їхню працю. На сьогоднішній день звукорежисер драматичного театру є частіше звуковим дизайнером театраль-

ного дійства і за допомогою засобів художньої виразності спроможний бути таким самим творцем, як і театральний режисер.

Література

1. Алдошина Н. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учебник / Ирина Алдошина, Рой Приттс. — СПб. : Композитор, 2006. — 720 с.
2. Дункан Ф. Микширование живого звука: методическое пособие / Фрэй Дункан. — М. : IN / OUT, 1999. — 131 с.
3. Катц Б. Мастеринг аудио. Искусство и наука: учебное пособие / Боб Катц // Пер. с англ. А. Лобазникова, под общ. ред. А. Радзишевского. — М. : Аспект-Пресс, 2009. — 105 с.
4. Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры: учебное пособие / Борис Меерзон. — М. : Аспект-Пресс, 2004. — 205 с.
5. Овсински Б. Настольная книга звукорежиссёра / Бобби Овсински // Визуальное руководство по звукозаписи. — М. : Вильямс, 2007. — 115 с.
6. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1962. — 566 с.
7. Танюк Л. С., Лабинский М. Г. Лесь Курбас: статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Л. С. Танюк, М. Г. Лабинский. — М. : Искусство, 1988. — 463 с.
8. Шип С. В. Творческое музыковедение (к определению понятия) / С. В. Шип // Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. — Мелитополь, 2002. — Вип. IX. — С. 40–47.

В статье анализируется специфика работы звукорежиссёра драматического театра, затрагиваются существующие проблемы в его работе и методы их решения на основе современных технологий, а также личного звукорежиссёрского и педагогического опыта.

Ключевые слова: звуковой образ, звукорежиссура, технологии, звук, средства художественной выразительности, музыкальное пространство.

The article examines the specifics of the work of the sound technician in Yerevan dramatic Theatre, addresses the problems in his work and the ways of their solution basing on the modern global scientific achievements and his professional and pedagogical experience.

Key words: image, sound engineering, technology, sound, mans of artistic expression, musical space.

УДК 793.3+130.2

Т. А. Казнагеева

Философия танцевального движения

В статье с философской, общезстетической и искусствоведческой позиций анализируется проблема движения, которая рассматривается также как одна из основных составляющих искусства танца; анализируются особенности его существования в рамках данного вида искусства.

Ключевые слова: движение, процессуальный феномен, философская категория, музыкальное искусство, искусство танца, танцевальное движение.

Актуальность исследования. Вопросы, связанные с таким фундаментальным понятием как «движение», достаточно исследованы с точки зрения физики, химии, биологии. Вместе с тем, в специальной литературе проблемы, относящиеся к осмыслению движения с позиций философии, искусствоведения, эстетики представляют собой очень актуальную область для исследований. В работах С. В. Шипа, А. П. Колоска, А. А. Меланьина рассматриваются различные аспекты, связанные с хореографическим движением. В контексте стремительного развития современного общества данная тема неисчерпаема и всегда будет сохранять актуальность для философии, музыкознания, педагогики, эстетики.

Целью статьи является рассмотрение и анализ различных аспектов, связанных с проблемой движения, их соотношение и особенности существования в рамках искусства танца.

Прежде всего, рассматривая понятие «движение» необходимо отметить исключительную многогранность, сложность и противоречивое единство аспектов, составляющих его сущность.

Движение, как процессуальный феномен, охватывает все типы изменений и взаимодействий.

Обозначим разновидности движения [1, с. 75]:

- механическое
- физическое
- химическое
- биологическое
- психологическое
- социальное
- космическое

Согласимся, что движение включает в себя «все происходящие в природе и обществе процессы. Всякое движение включает в себя взаимодействие различных форм движения и их взаимные превращения. Оно так же неисчерпаемо, как и сама материя» [14, с. 105].

Вот как определяет движение философ и эстетик, филолог А. Ф. Лосев: «Движение как способ существования материи есть также становление, но это становление является теперь уже качественно заполненным» [8, с. 4, выделено автором].

Обратим внимание на наличие связи между движением и важнейшей категорией философии — *материей*. Материя может быть обозначена как «основа всех реально существующих в мире свойств, связей и форм движения» [12, с. 772]. Движение является неотъемлемым атрибутом любой живой материи (как особого типа материальных систем).

Действительно, самой природе человека свойственны разнообразные движения. Мимика, различные жесты, ритмичность внутри человеческого организма, активность, своего рода экстрасенсорика, — естественные свойства и задатки человека. Движение — это чудесный дар, которым наделен человек. «„Движение, как таковое“ — ведь это же (наряду с „материей, как таковой“) самая высокая из всех возможных абстракций!», — эмоционально подчеркивает психолог Б. М. Теплов [13, с. 17].

Рассмотрим трактовки понятия «движение» в различных словарно-энциклопедических источниках.

Движение (греч. κίνησις, лат. motus) — «любое изменение вещи, предполагающее ее переход из одного состояния в другое. Видами движения являются: качественное и количественное изменение, изменение положения в пространстве (перемещение) и субстанциальное изменение, включающее возникновение и уничтожение» [2, с. 295].

В. Даль подчеркивает, что состояние движимого и движущегося противоположно покою и неподвижности, называет движением «всякое перемещение, перемена кем или чем места. Движение бывает: *поступательное, вращательное, колебательное*» [7, с. 419, выделено автором].

С. Ожегов приводит несколько определений. Движение в философии как «форма существования материи, непрерывный процесс развития материального мира» [9, с. 136]. А также движение как «изменение положения тела или его частей» [там же].

Несомненно, движение является одной из наиболее сложных и обсуждаемых *философских категорий*. В истории философской мысли существуют различные трактовки понятия «движение». У античных философов его интерпретация отличается в соответствии с исходными принципами различных учений.

В учениях философов *милетской школы* (Фалеса, Анаксимена, Анаксимандра) дви-

жение трактуется как важнейшая составляющая всего существующего, непосредственное условие его развития, кроме того, является неотделимым свойством первоначал.

Представители *элейской школы* (Ксенофан, Парменид, Зенон, Мелисс) отрицали существование движения.

Гераклит Эфесский напротив абсолютизирует понятие движения. Он считал, что «все есть движение и помимо движения нет ничего» [2, с. 295]. В его концепции движение становится наиболее общей характеристикой процесса мировой жизни, оно распространяется на всю природу, все ее предметы и явления.

Платон осмысливал различные аспекты, связанные с движением, с помощью особого, характерного для него *диалектического метода*.

По мнению Платона, душа есть «первоначало всех видов движений, первым зародившееся среди стоящих вещей и движимых, есть, по нашему признанию, самодвижущееся, наиболее древнее и сильное из всех изменений». Душа — это движение, способное двигать само себя. [11, с. 417, 419].

Платон рассматривает и масштабные движения в органическом строении космоса. Указывает на временные движения неподвижного неба и отдельных планет [10, с. 520–521]. Свидетельствует о взаимоотношении душевных и телесных движений человека с движениями космоса и звезд: «боги, подражая очертаниям Вселенной, со всех сторон округлой, включили оба божественных круговращения в сферовидное тело, то самое, которое мы ныне именуем головой и которое являет собою божественнейшую нашу часть, владычествующую над остальными частями» [10, с. 527]. Разъясняет физические условия движения и покоя: «раз и навсегда отнесем покой к однородному, а движение — к тому, что совсем не однородно» [10, с. 544].

Совершенно особое внимание в своих трудах Платон уделяет *музыкальному искусству*.

Совокупность движений человеческого тела, взаимосвязанных с музыкой, культом, игрой образует это искусство. Оно включает в себя наряду с пением, инструментальным сопровождением также и танец.

По мнению Платона, хороводное мусическое воспитание является необходимым условием для правильного функционирования истинного законодательства. Занятия мусическим искусством формируют тело и душу человека, воздействуют на него физически и этически. Мусическое искусство — это действие звуков, воспитывающее и ведущее душу к добродетели [11, с. 152].

Как считает Платон, предпочтение при исследовании надо давать лишь тому роду «мусического искусства, который, воспроизводя прекрасное, обладает с ним сходством». Таким образом, создания, относящиеся к мусическому искусству — это подражания и воспроизведения [11, с. 146].

Для того, чтобы здраво судить о каждом изображении мусического искусства, необходимо: «знание, что именно изображено, затем — правильно ли это изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах» [11, с. 147].

Критерием оценки мусического искусства должно стать следующее воззрение: все телодвижения и напевы, выражающие душевную и телесную добродетель, — прекрасны, а все те, что выражают порок, — безобразны [11, с. 128]. Платон приводит пожелание для существования мусического искусства: определив, что прекрасно в мусическом искусстве, надо смело установить это как правило и закон [11, с. 131]. Кроме того, по мнению Платона, всякую пляску и любое пение необходимо сделать священными.

Воспитанием мусической стройности должны заниматься руководители, имеющие к этому искусству склонность и специально избранные стражами законов [11, с. 257–258].

Как считает Платон, занятия необходимо производить по двум направлениям:

тело следует обучать гимнастическому искусству, а душу — для развития ее добродетели — мусическому. То, что относится к гимнастическому искусству, в свою очередь подразделяется на два вида: во-первых, это пляска, во-вторых — борьба.

Платон упоминает два вида плясок: первый, военный, — «пирриху» и второй, мирный — «эммелию» [11, с. 320].

Один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство; другой — «служит для придания здоровья, ловкости и красоты членам и частям самого тела с помощью подobaющих каждому из них стиганий и разгибаний, причем из ритмических движений состоит вся пляска, которая непрерывно с ними связана» [11, с. 294].

Как видим, подробнейшим образом Платон рассматривает движение уже как одну из основных составляющих искусства танца.

Аристотель определяет: природа — «есть начало движения и изменения» [5, с. 103]. Познание движения необходимо влечет за собой познание природы. Природное бытие характеризуется «прирожденной» способностью к движению и изменению.

Именно движение становится центральной проблемой теоретической физики Аристотеля.

Выводы философа основывались на эмпирических исследованиях объективно существующей природы. Движение есть нечто непрерывное, бесконечно делимое. Оно невозможно без места, пустоты, времени. Время формулируется как «число движения относительно более раннего и более позднего» [2, с. 168].

Вместе с тем, движения помимо вещей не существует: «Видов движения и изменения имеется столько же, сколько и [родов] сущего» [5, с. 104].

Таким образом, движение трактуется как атрибут и универсальная характеристика оснований бытия. Аристотель вво-

дит в философию важнейшие понятия «возможности и действительности», «материи и формы».

Общей характеристикой понятия движение, согласно Аристотелю, будет следующая: переход от потенции к энергии, от возможности к действительности [5, с. 104]. Движение есть некая *деятельность*, хотя и не завершенная [5, с. 106].

В логическом трактате Аристотеля «Категории» философ обозначает шесть видов движения: «возникновение, уничтожение, увеличение, уменьшение, превращение и перемещение». Первые два связаны с изменением сущности, остальные касаются изменения свойств (качественные), количества и места. Важным аспектом в учении Аристотеля является понимание существования движения в связи с наличием противоположностей. Движению вообще противоположен покой: возникновению — уничтожение, увеличению — уменьшение, перемещению — пребывание на месте [4, с. 88–89].

Объясняя строение космоса, Аристотель разделяет мир на подлунный и надлунный. Подлунный мир состоит из четырех элементов: огня, воздуха, воды и земли. Надлунный мир составляют светила и сфера неподвижных звезд, которые состоят из эфира (пятого божественного элемента). Двум легким элементам (огню и воздуху) присуще «естественное» движение *вверх*, двум тяжелым (воде и земле) — «естественное» движение *вниз*. Надлунному эфиру свойственно естественное движение *по кругу*, которое объясняет видимое вращение неба. Неизменность эфира и его вечное вращение гарантируют вечность мира. Единственный вид изменения в надлунном мире — *пространственное перемещение*. В подлунном мире возможны все виды изменения.

Естественно, Аристотель считает движение вечным, поскольку оно «всегда было и во всякое время будет» [5, с. 258].

Размышляет Аристотель и об источнике движения. С одной стороны, движе-

ние присуще самим вещам и является *самодвижением*. С другой стороны, Аристотель анализирует *внешнюю* причину всякого движения: «То, что и движется и движет, занимает промежуточное положение, то имеется нечто, что движет, не будучи приведено в движение; оно вечно и есть сущность и деятельность» [3, с. 308].

Помнению Аристотеля, «душа есть причина как то, откуда движение, как цель и как сущность одушевленных тел» [3, с. 402].

Душа есть *суть бытия* и *форма* (logos) такого естественного тела, которое в самом себе имеет начало движения и покоя [3, с. 395].

Аристотель также отмечает, что душа отличается двумя признаками: во-первых, *пространственным движением*, во-вторых, *мышлением, способностью разлигия и ощущением* [3, с. 427а, 429].

Сложную проблему соотношения психического и физиологического, души и тела исследовали многие греческие мыслители (ионийские натурфилософы, школа Пифагора, Платон). Гармония тела и души, самосовершенствование, порядок (калокатия), по мнению богослова Ганса Урса фон Бальтазара, входят в круг потребностей грека. «Ему незнакомо различие между потребностями тела и души, и наоборот: упорядоченная душа, живущая в состоянии софросине, непременно выразится в упорядоченных, сдержанных движениях тела» [6, с. 18] — («софросине» переводится с греческого языка как «благоразумие, мудрость»).

Относительно этой проблемы Аристотель делает следующие выводы: душа относится к телу, как форма к материи. Философ определяет душу как форму или *энтелехию* (конечную реализацию) тела. Обозначенные таким образом душа и тело становятся двумя аспектами *психофизического единства*.

Именно такое определение движения можно дать еще одному аспекту, составляющему феномен движения.

Речь идет о движении как об одной из основных *составляющих искусства танца*.

В этом смысле его можно обозначить как сложный психофизический процесс, феномен психофизического единства души и тела.

В искусстве танца нашла свое отражение вся история человечества.

Это — динамичный вид искусства, существующий во времени и имеющий пространственное воплощение. Художественные образы создаются в танцевальном искусстве, прежде всего, «средствами пластичных движений и ритмически четкой и непрерывной смены систематизированных выразительных положений человеческого тела» [16, с. 502].

Именно движение составляет ядро этого искусства. В основе танцевального — *анатомическое движение* тела человека, связанное с подвижностью определенных суставов и изменением положений человеческого тела — поз.

Музыковед С. В. Шип приводит следующие физические параметры движения танцоров: а) масса тела, б) амплитуда движения, в) энергия движения, г) сила механического взаимодействия, д) продолжительность движения, е) скорость движения, ж) пространственно-временная структура кинетического процесса [15, с. 21].

Движение в рамках искусства танца можно обозначить как способ самовыражения танцующего, свойство эмоционального переживания и мощное средство эмоционального воздействия. Как было отмечено, художественные образы создаются

в танцевальном искусстве, прежде всего, именно средствами всевозможных, разнообразных движений.

Стремление понять и осмыслить сложнейшую проблему движения позволяет лучше осознавать особое, гармоничное, художественное пересоздание мира, свойственное искусству танца.

Выводы. Итак, движение — процессуальное многосоставное (составное) целое, с одной стороны, представляющее собой определенный вид энергии, понимаемое как способ существования материи, в тоже время, являющееся единицей обозначения и выражения определенных эмоций; а также — технический термин, обозначающий конкретное действие или форму, выразительное средство для создания и воплощения художественного образа в отдельных видах искусства (например, в танцевальном).

Несмотря на свою сложную структуру, понятия, относящиеся к проблеме движения, не составляют замкнутую, неизменяемую систему. В связи с развитием объективной действительности и постоянным прогрессом научного знания, они изменяются, расширяются, дополняются новым смыслом.

Именно в данном направлении, с учетом позиции преемственности философских и эстетических истоков в современном искусстве, представляются перспективными дальнейшие исследования, связанные с указанной проблемой.

Литература

1. Аблеев С. Р. Философия в схемах и таблицах: учеб. пособие для вузов / С. Р. Аблеев. — М. : Высш. шк., 2004. — 207 с.
2. Античная философия: Энциклопедический словарь. — М. : Прогресс-Традиция, 2008. — 896 с.
3. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель; [ред. В. Ф. Асмус]. — М. : Мысль, 1976. — Т. 1. — 550 с.
4. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель; [ред. З. Н. Микеладзе]. — М. : Мысль, 1978. — Т. 2. — 687 с.
5. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель; [перевод, вступ. статья и примеч. И. Д. Рожанский]. — М. : Мысль, 1981. — Т. 3. — 613 с.
6. Бальтазар Г. У. фон. Раскрытие музыкальной идеи. Опыт синтеза музыки: пер. с нем. / Г. У. фон Бальтазар, К. Барт, Г. Кюнг // Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. — М. : Библийско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2006. — Серия «Современное богословие». — С. 2–41.

7. Даль В. И. Толковый словарь живого русского языка: в 4 т. / В. И. Даль. — М. : Русский язык, 1978. — Т. 1., А — З. — 699 с.
8. Лосев А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев. — М. : Наука, 1977. — 208 с.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / С. И. Ожегов // [ред. Н. Ю. Шведовой]. — 14-е изд., стереотип. — М. : Рус. яз., 1983. — 816 с.
10. Платон. Сочинения: в 4 т.: [пер. с древнегреч.] / Платон; [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. — Т. 3. Ч. 1. — 752 с.
11. Платон. Сочинения: в 4 т.: [пер. с древнегреч.] / Платон; [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. — Т. 3. Ч. 2. — 731 с.
12. Советский энциклопедический словарь / [гл. ред. А. М. Прохоров]. — 4-е изд. — М. : Сов. Энциклопедия, 1986. — 1600 с.
13. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — М. ; Л. : Издательство Академии Педагогических Наук РСФСР, 1947. — 336 с.
14. Философский словарь / [под ред. И. Т. Фролова]. — 6-е изд., перераб., доп. — М. : Политиздат, 1991. — 560 с.
15. Шип С. В. Основы анализа формы хореографических произведений: учебное пособие / С. В. Шип. — Одесса : Науковец, 2008. — Часть первая. От кинемы до жеста. — 64 с.
16. Энциклопедический музыкальный словарь / Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Сов. Энциклопедия, 1966. — 632 с.

У статті з філософської, загальноестетичної та мистецтвознавчої позицій аналізується проблема «руху». Окремо розглядається рух як одна з основних складових мистецтва танцю, особливості її існування в рамках цього виду мистецтва.

Ключові слова: рух, процесуальний феномен, філософська категорія, мусигне мистецтво, мистецтво танцю, танцювальні рухи.

In the article from a philosophical, aesthetic and art positions there has been made an analysis of the problem of the "movement". We consider separately the movement as one of the main components of art of the dance, peculiarities of its existence within this kind of art.

Key words: movement, procedural phenomenon, philosophical category, art of the dance, dance movement.

ПРОБЛЕМИ
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 159.9

Р. Н. Карасанов

Роль и место творчества и творческой деятельности в образовательной системе высших учебных заведений

Статья посвящена рассмотрению актуальных проблем подготовки профессионально компетентных студентов в связи с возрастающими требованиями со стороны социума к выпускникам высших учебных заведений. Творческая активность обучающейся личности является компонентом как общей образованности, так и профессиональной готовности будущего преподавателя и музыканта-исполнителя. Повышение уровня современного (музыкального) образования создает условия для формирования мотивов продуктивной творческой деятельности студентов и требует внедрения комплексной системы приемов, методов и организационных форм в учебный процесс с целью активизации процесса обучения.

Ключевые слова: творческая активность, учебная деятельность, эффективность, формирование.

Актуальность темы. В условиях глобализации общества внимание ученых направлено, прежде всего, на изучение аспектов формирования творческой личности, способной креативно подходить к решению поставленных задач. Логично продуманное соотношение приемов и методов, используемых в процессе обучения студентов, должно быть направлено на создание условий, необходимых для оптимизации процесса обучения и раскрытия творческого потенциала будущего специалиста.

Объект рассмотрения — процесс обучения студентов в высших учебных заведениях.

Предмет рассмотрения — творческая активность студента как фактор личностного и профессионального становления (на примере высших учебных заведений музыкально-исполнительской направленности).

Анализ литературы по теме исследования. Изучению основных особенностей творческого процесса, выявлению его признаков, роли в жизни человека и общества, объективного и субъективного значения

в развитии личности посвящены работы Аристотеля, А. Бергсона, Н. А. Бердяева, В. И. Дружинина, И. Канта, А. М. Коршунова, А. Г. Спиркина, Н. Б. Шулевского и др.

Рассматривая сущность творчества, отметим общепризнанную трактовку понятия «творчество». Это — деятельность человека, в ходе которой создается нечто новое, оригинальное, неповторимое, уникальное [8].

Творчество — это потенциал активности, который присутствует в каждом человеке от природы, и ему, прежде всего, необходимо уметь воспользоваться этим даром, создать обстановку, оптимально способствующую раскрытию потенциала личности.

Творчество и творческую активность изучали и продолжают исследовать ведущие педагоги, психологи и методисты мира. Л. С. Выготский, А. М. Матюшкин, Г. И. Щукина, Ф. Я. Байков, А. И. Денисов, Л. С. Беляева, Х. Х. Габраль, А. Н. Леонтьев, Я. М. Пономарев подтверждают, что творческая активность — высший уровень

учебно-воспитательного процесса и необходимое условие всестороннего развития личности, ибо «человеческая активность — важнейшая специфическая черта личности, характеризующая ее стремлением изменять себя и окружающую действительность в соответствии с собственными потребностями, взглядами, целями» [7].

Развитие личности студента предполагает максимальную реализацию его активности, самостоятельности, инициативности в процессе обучения.

Обучаемый является не только объектом, но и субъектом обучения. Он не просто ассимилирует требования, а внутренне их адаптирует, избирательно на них реагирует, активно усваивает и перерабатывает с учетом своего личного опыта, уровня интеллектуального развития.

Одной из важных причин возникновения творческой активности является потребность в самовыражении. Причинами активности могут быть как оценка общества (преподаватели, родители, друзья и др.), так и ориентация на личные достижения, наличие цели, реакция на возникновение стрессовой ситуации и т. д.

Рассмотрение проблем активности личности в процессе обучения связано с деятельностью. Поэтому важно отметить, что профессиональная направленность, как качество личности, существенная ее сторона, может формироваться и развиваться в деятельности этой личности. В связи с этим возникает одно из основных положений психологии, имеющее большое значение для педагогики и заключающееся в том, что деятельность и становление личности (ее обучение, воспитание и развитие) — это не различные процессы, а две стороны единого процесса.

Несмотря на разнообразие толкований деятельности, выделяются два основных понятия — познавательная деятельность (учение) и учебная деятельность [8]. Это связано с тем, как отмечали Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн, что существует «два вида учения, точнее два способа из-

учения и два вида деятельности, в результате которых человек овладевает знаниями и умениями» [7, с. 28]. Один из них специально направлен на овладение этими знаниями и умениями как на свою прямую цель. Другой — приводит к овладению этими знаниями и умениями, осуществляя иные цели. В данном случае учение — не самостоятельная деятельность, а процесс, осуществляющийся компонент и результат деятельности, в которую он включен [7].

При изучении музыкально-теоретического блока дисциплин — «Гармония», «Оркестровая литература», «Анализ музыкальных произведений», «Инструментоведение» — для студентов определяющим становится сам процесс познавательной деятельности, целью которого является овладение знаниями, умениями и навыками. В данном ракурсе понятие познавательной деятельности является более широким по отношению к учебной деятельности, т. к. познание осуществляется не только в целях учения, но и для открытия новых научных положений, фактов, закономерностей.

Многие авторы (Ю. К. Бабанский [3], Г. И. Шамова) говорят о том, что эффективность учебной деятельности во многом зависит от правильности ее организации. Сущность правильной организации состоит в том, что преподаватель, опираясь на потребность и готовность обучаемых к овладению теоретическими знаниями, способен поставить перед ними на конкретном материале задачу и найти возможные способы её решения с ними. В этом случае преподаватель обучает в соответствии с требованиями учебной деятельности, то есть методом самостоятельного решения обучаемым задач [3, с. 326–328].

Отметим, что обязательными компонентами учебной деятельности являются: учебная задача, учебные действия, действия контроля и оценки. Эти компоненты в обучении находятся в единстве и взаимосвязи и, следовательно, составляют целостную учебную деятельность.

Для эффективной организации учебной деятельности по формированию творческой активности студентов важным является ее активизация. Под активизацией учебной деятельности принято понимать мобилизацию преподавателем (с помощью специальных средств) интеллектуальных, нравственно-волевых и физических сил обучаемых на достижение конкретных целей [3]. Другими словами, активизация учебной деятельности есть процесс и результат стимулирования активности обучаемых. Это эффективное усвоение знаний и способов деятельности, при которой учебный материал становится предметом активных мыслительных действий каждого учащегося.

Не менее эффективным средством активизации учебной деятельности по формированию творческой активности является ее индивидуализация на основе учета возрастных, личностно-психологических, интеллектуально-познавательных различий обучаемых, что, по мнению Н. А. Менчинской, является первостепенным требованием, обеспечивающим развивающий эффект обучения [11]. Индивидуализация представляет собой динамически функционирующую систему организации учебной деятельности в высшем учебном заведении, при которой выбор способов, приемов, темпа обучения определяется индивидуальными особенностями и потенциальными возможностями студентов. Важнейшим средством, активизирующим процесс понимания изучаемого материала, является обучение студентов рациональным способам и методам умственной работы (анализ, синтез, индукция, дедукция, сравнение и т. п.). По мнению ряда ученых (Д. Н. Богоявленский, А. В. Занков, Е. Н. Кабанова-Меллер, Н. А. Менчинская), низкий уровень владения способами познания не позволяет субъектам успешно осваивать учебную программу, что снижает интерес к учению и познавательную активность в целом. Новизна, личностная, практическая

и прикладная значимость информации, усваиваемой студентом, несет в себе источник возникновения новых мотивов деятельности, стимулирует процесс познания.

При формировании творческой активности студентов существенную роль играют положительные эмоции. Имеет место взаимосвязь интеллектуальной и эмоциональной сторон учебной деятельности, в результате чего положительные эмоции (удовлетворение, радость, удивление) стимулируют учение, отрицательные (разочарование, чувство бессилия, гнев, страх) — тормозят его, «убивают» интерес к познанию.

Целенаправленное использование эмоциональной активизации является действенным стимулом роста познавательной активности студентов. Кроме того, эмоциональные проявления личности — важнейший показатель уровня активности процесса учения. По данным современных исследований (Е. Ю. Бруннер, Е. П. Ильин, Т. Н. Павлова и т. д.), положительные эмоции на 30–40% повышают работоспособность человека, способствуют росту продуктивности кратковременной и оперативной памяти.

Известно, что учебный процесс представляет собой систему взаимодействий преподавателя и студента. Данная система достигает своих максимальных показателей в том случае, когда наступает диалектическое единство между деятельностью обоих субъектов, при котором усилия, прилагаемые преподавателями, совпадают с собственными усилиями обучаемого. Оптимальный уровень активности студентов может быть достигнут при условии, если комплекс средств учебной деятельности обеспечит взаимодействие, при котором деятельность преподавателя и внутренние стремления студентов будут соответствовать конкретным целям обучения.

На занятиях ансамбля, дирижирования, при изучении музыкально-теоретического блока дисциплин у студентов ярко проявля-

ются познавательные потребности. В более широком смысле, познавательная потребность относится психологами к исходным и самым общим предпосылкам умственной одаренности. Музыкальные способности студентов обуславливают формирование специального типа мотивов — эстетических. Это потребность воспринимать, переживать, интерпретировать и создавать музыкальные произведения. Поэтому в мотивационном плане музыкальные учебные заведения культуры и искусств оказываются в выигрышном положении. У студентов, которые обучаются в них, существует достаточно сильная и осознанная внутренняя мотивация в выборе профессии, опирающаяся на творческие способности и сформированную эстетическую базу.

Известно, что ещё одним мощным побудителем творческой активности студентов выступает интерес; под его влиянием все психические процессы протекают особенно интенсивно и напряженно, а деятельность становится увлекательной и продуктивной. Постоянный интерес к учению и создает условия, при которых внутренние усилия обучаемого совпадают с комплексом внешних воздействий, осуществляемых преподавателем, что, в свою очередь, и обеспечивает оптимальный уровень творческой активности.

Повышение научности современной системы образования, в том числе музыкального, создает необходимые условия для формирования мотивов активной творческой деятельности студентов и требует внедрения действенной системы приемов, методов и организационных форм, обеспечивающих активизацию процесса обучения.

На формирование активности обучающегося субъекта влияет и конечный результат деятельности: как внутренний (например, чувство удовлетворения), так и внешний (например, оценка других людей). Оценка и самооценка (адекватная и правильная оценка себя) приводят к самоанализу, самопознанию, инициативе. Важ-

нейшая задача при формировании креативности студентов, обучающихся в высших учебных заведениях творческого профиля, заключается в необходимости развития у них умений и навыков самостоятельного добывания знания, их оценивания и применения на практике. Самостоятельность студентов, их систематическая работа над материалом на занятиях и во внеаудиторное время содействуют дополнительному развитию активности. Доказано, что в самостоятельных действиях проявляются элементы креативности студента, и наоборот, проявление творческой активности побуждает личность к деятельности, которая выполняется без внешнего побуждения. Примером может служить: стремление и умение ставить перед собой задачи, целенаправленно и сосредоточенно совершать продуктивную деятельность, проявляя инициативу в незнакомых ситуациях. В этом смысле самостоятельность может быть принята и как свойство личности, и как способность, и как показатель активности человека.

Основной формой реализации познавательной самостоятельности студентов в высшем учебном заведении, особенно творческо-исполнительской направленности, является самостоятельная работа, которая выполняется без непосредственного участия педагога, по его заданию и в специально предоставленное для этого время. Самостоятельная работа в учебном процессе развивает познавательные способности обучающихся, содействует выработке практических умений и навыков, повышает культуру умственного труда и делает приобретаемые знания осмысленными и глубокими. Результативность данного вида работы во многом зависит от уровня составления индивидуальных заданий для обучаемых, используемых методик, системы контроля и отчетности по ним. Будущий выпускник, не научившийся работать самостоятельно, не способен будет в дальнейшем воплотить в действительность

возникшие у него идеи и проекты. Именно самостоятельная работа, по утверждению С. Л. Рубинштейна, активизирует мышление, развивает собственные взгляды и подходы к решению той или иной проблемы. Следовательно, одной из важнейших задач в условиях активизации учебной деятельности является правильная, рациональная организация самостоятельной работы студентов.

Итак, развитию личностных качеств студента и его креативного потенциала способствует творческая активность, обеспечивающая реконструкцию деятельности и преобразование действительности. Таким образом, творчество, по мнению Я. А. Пономарева, рассматривается именно как «механизм развития, как взаимодействие, ведущее к развитию» [13].

На основании изложенного выше, сделаем следующие выводы:

1) Показателями творческой активности студентов следует считать: новизну, оригинальность, избегание шаблона, неординарность и целесообразность мышления. Переход на такой уровень активности студента — свидетельство значительного скачка в общем развитии личности, силы его внутренних процессов, в том числе, саморегуляции и самоорганизации.

2) Творческая активность студентов является решающим фактором интенсификации учебного процесса при общей направленности на мотивационную сторону деятельности. При формировании творческой активности студентов музыкального профиля в высшем учебном заведении должны быть учтены:

- организационно-деятельностные условия и пути совершенствования у студентов умений самостоятельно работать, преодолевать трудности в учебно-познавательной деятельности; наличие навыков формирования навыков самоорганизации в целях эффективного использования времени, целенаправленной и продуктив-

ной работы на аудиторных занятиях и в процессе самоподготовки; привлечение студентов к участию в диспутах, дискуссиях, конференциях, работе в студенческих научных обществах;

- операционально-интеллектуальные средства, обеспечивающие достаточно высокий уровень базовых знаний и умений студентов осмысливать и систематизировать свои знания, применять их на практике и объективно оценивать;
 - личностно-побудительные педагогические средства, поощряющие как личностную потребность студентов в знаниях, стремление к самообразованию, самостоятельному добыванию, углублению знаний и ликвидации пробелов в них, расширяющие кругозор, так и совершенствующие познавательные умения и навыки, стимулирующие увлеченность процессом учения и желание стать высококвалифицированным специалистом;
 - процессуально-психические условия формирования мыслительной и речевой активности студентов, направленности восприятия, развития сосредоточенности и устойчивости внимания, волевых свойств и положительных эмоций в образовательной деятельности.
- 3) Процесс формирования творческой активности студентов в учебной деятельности включает в себя три этапа:
- подготовительный, выявляющий уровень мотивации, наличие потребности в удовлетворении познавательного желания, направленный на формулировку базовой задачи;
 - центральный, заключающийся в поиске решения, нахождении его принципов и превращении в осознанный алгоритм;
 - заключительный, обосновывающий найденное решение.

При поэтапном решении вопроса формирования творческой активности студентов задача преподавателя высшего учебного заведения состоит в том, чтобы обеспечить не общую активность студентов, а избирательную, креативную деятельность, направленную на овладение ведущими знаниями и способами деятельности.

4) В систему средств формирования творческой активности студентов должны быть включены так же средства, которые активизируют действия, направленные на овладение

приемами аналитико-синтетической деятельности и общими учебными умениями (планирование, самоконтроль). Важную роль в решении проблемы формирования творческой активности будущих профессионалов играет повышение эффективности контроля знаний, умений и навыков.

5) Творческая активность в обучении позволяет успешнее усваивать социальный опыт, развивать коммуникативные способности, формирует отношение к окружающей действительности.

Литература

1. Андреев В. И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности / В. И. Андреев. — Казань : Изд-во Казан, ун-та, 1988. — 238 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1, 2 / Б. Асафьев. — Л. : Музгиз, 1963. — 243 с.
3. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: метод, основы / Ю. К. Бабанский. — М. : Просвещение. — 1982. — 328 с.
4. Бакланова Н. К. Профессиональное мастерство специалиста культуры: учеб. пособие для аспирантов, слушателей курсов повышения квалификации, преподавателей, студентов / Н. К. Бакланова. — М. : МГУКИ, 2001. — 222 с.
5. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм // [2-е изд., доп.]. — Л. : Сов. комп., 1979. — 352 с.
6. Белая Н. Л. Формирование творческой активности студентов музыкально-педагогических факультетов педвузов в процессе индивидуального обучения: автореф. ... канд. пед. наук / Н. Л. Белая. — Киев, 1985. — 22 с.
7. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования / Л. С. Выготский. — М., 1956. — 320 с.
8. Краткий психологический словарь [Текст] / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского // [2-е изд., расшир., испр. и доп.]. — Ростов-на-Дону : «Феникс», 1999. — 512 с.
9. Макаровская Ф. Творческое музицирование как метод музыкального воспитания / Ф. Макаровская // Вопросы методики начального музыкального образования / Ред. — сост. В. Натансон, В. Руденко. — М. : Музыка, 1981. — 231 с.
10. Малахов А. А. Творческая активность как фактор, определяющий успешность обучения / А. А. Малахов // Педагогические исследования: гипотезы, проекты, внедрения. — Курган, 1999. — Т. 3. — С. 35–39.
11. Менчинская Н. А. Проблемы учения и умственного развития школьника / Н. А. Менчинская // Избранные психологические труды. — М. : Педагогика. — 1982. — 218 с.
12. Низамов Р. А. Дидактические основы активизации учебной деятельности студентов / Р. А. Низамов. — Казань : Казан, гос. ун-т. — 1975. — 302 с.
13. Пономарев Я. А. Психология творчества / Я. А. Пономарев. — М. : Наука, 1976. — 301 с.
14. Рейзенкинд Т. П. Взаимодействие искусства в подготовке педагогических кадров к художественно-просветительской деятельности: В 2-х т. / Т. П. Рейзенкинд. — М. : 2000. — Т. 1. — 634 с.

Стаття присвячена розгляду актуальних проблем підготовки професійно компетентних студентів у зв'язку зі зростаючими вимогами з боку соціуму до випускників вищих навчальних закладів. Творча активність особистості, що навчається, є компонентом як загальної освітності, так і професійної готовності майбутнього викладача та музиканта-виконавця. Підвищення наукового рівня сугасної освіти, у тому числі музичної, створює умови для формування мотивів продуктивної творчої діяльності студентів та потребує впровадження комплексної

системи прийомів, методів і організаційних форм у навчальний процес з метою активізації процесу навчання.

Ключові слова: творча активність, учбова діяльність, ефективність, формування.

Article is devoted to topical issues of training professionally competent and active students in connection with the increasing demands from society to university graduates. Creative activity of the individual as a component of general education and professional readiness of future specialists. Improve the scientific level of the modern (music) education creates conditions for the formation of motives creative activity of students and requires the introduction of a certain system of techniques, methods and organizational forms in the educational process in order to enhance the learning process.

Key words: Creative activity, educational activity, efficiency, forming.

УДК 78

Э. А. Сейтмететова

Нравственно-эстетическое воспитание младших школьников средствами народной музыки

В статье рассматривается проблема нравственно-эстетического воспитания младших школьников средствами народной музыки. Обобщен потенциал народного музыкального творчества в нравственно-эстетическом воспитании школьников.

Ключевые слова: нравственно-эстетическое воспитание, младшие школьники, народное музыкальное творчество, педагогические условия.

Актуальность исследования. Одной из важнейших задач школы в условиях национального возрождения Украины является воспитание гармоничной, духовно богатой и национально сознательной личности. Такая задача придает особое значение совершенствованию процесса нравственного воспитания детей и молодежи в общеобразовательной школе. В связи с этим возрастает значимость разработки вопросов использования искусства, в частности, музыкального, которое в образно-звуковой форме отражает и обобщает опыт эмоционального отношения к жизни.

Анализ литературы. Большое внимание воспитанию нравственных качеств личности в связи с эстетическими предоставляют современные философы (И. А. Зязюн, М. С. Каган и др.), психологи (Б. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, С. Л. Рубинштейн и др.), педагоги (В. А. Сухомлинский, И. Ф. Харламов, Т. И. Цвели, Г. И. Щукина и др.). Весомый вклад в теорию и практику морально-эстетического воспитания средствами музыкального искусства внесли Н. Лысенко, Б. Яворский, М. Леонтович, Я. Степовой, П. Козицкий и другие, считающие народную музыку эффективным средством морального воспитания и общеэстетического развития личности,

ее приобщения к искусству и действительности.

Цель статьи — проанализировать современное состояние нравственно-эстетического воспитания младших школьников средствами музыки и разработать систему педагогической деятельности по формированию нравственно-эстетических качеств младших школьников средствами украинской народной музыки.

Основное содержание статьи. Черты духовного мира ребенка формируются в младшем школьном возрасте. Именно в этот период жизни ребенок усваивает основы систематических знаний, формируется его характер, воля, мировоззрение, идеалы, моральные взгляды и убеждения. Вместе с тем, именно школа призвана сформировать личность будущего гражданина, готового правильно соотносить ценности и идеалы окружающего мира.

О чрезвычайной важности и значимости этой проблемы свидетельствует, в частности, то, что в определении перспектив развития воспитательной работы одной из основных задач является формирование нравственной культуры учащихся. При этом отмечается, что данный процесс необходимо начинать в младшем школьном возрасте, учитывая предварительную ра-

боту дошкольных учреждений и семейное воспитание.

Для воспитания чувств ребенка, его нормального развития важное значение имеет воспитание у него эмоционально-положительного отношения к действительности. Положительное эмоциональное состояние — это основа дружелюбного отношения к людям, готовность к общению. Негативные эмоциональные состояния могут быть причиной озлобленности, страха, отчуждения, зависти.

Нравственные чувства тесно связаны с нравственными ценностями общества, их воплощением часто бывают образы произведений, например, народных песен или классических произведений, нравственный потенциал которых близок пониманию для учащихся младших классов. Ребенок этого возраста имеет возможность почувствовать и задуматься над тем, что в повседневной жизни еще мало ему доступно. Таким образом, музыка постепенно подводит ученика к принятию более высокой системы ценностей, которые усваиваются через переживания, а не через логическое понимание и запоминание [2, с. 215].

Цель эстетического воспитания — формирование духовно богатой личности, которая глубоко понимает произведения искусства, имеет высокоразвитые эстетические вкусы, чувствует красоту окружающего мира и стремится к творческому преобразованию действительности по законам прекрасного. Итак, эстетическое отношение к миру предполагает, прежде всего, развитие положительных эмоций у ребенка, которые постепенно трансформируются в свойства личности. Это характерно для младшего школьного возраста, в период активного развития мышления. Урок музыки призван воспитывать музыкальную культуру учащихся, как необходимую часть их духовной культуры.

Е. А. Аркин подчеркивал, что одним из важных условий успешного развития нравственных чувств ребенка является создание

взрослыми эстетической обстановки вокруг него. Ребенок должен отдаваться радости со всей детской непосредственностью [1, с. 49].

Необходимо обращать внимание школьников именно на те стороны действительности, которые укрепляли бы в них веру в превосходство добра и справедливости. Именно нравственно-эстетическое воспитание средствами музыки и помогает решить эти задачи. Ведь музыка создает атмосферу добра, радости, сопереживания, поднимает настроение, является тем катализатором детской активности, который эффективно может быть использован в обучении и воспитании.

Издавна нашими предками через слово и мелодию осуществлялось обучение и воспитание детей. Устное народное творчество вобрало в себя много тех идеалов, которыми руководствовались родители и учителя в воспитании детей. В народном фольклорном наследии любого народа прославлялись труд и мужество людей, их пылкий и глубокий ум, отображались богатства природы, выдающиеся события из истории страны и народа, через них передавался опыт воспитания детей, распространялась народная педагогика.

Народная песня, пережив века, является основой всей украинской культуры. Это неограниченное классическое наследие следует бережно хранить и развивать. Украинской народной песне свойственны богатство и точность слова, эмоциональность мелодики, историческая достоверность. В песне раскрывается душа народа, характер, его эстетические вкусы, моральные убеждения, отношение к объективной действительности и общественным явлениям.

Процессы становления системы образования и воспитания в Украине порождают новые условия развития национальной культуры, в частности украинского музыкального фольклора как ее источника. Являясь важным средством достижения и передачи социального опыта, народная

музыка входит сегодня во все сферы воспитательной работы, обогащая личность эмоционально-оценочным отношением, вызывая потребность в художественно-творческой деятельности.

Суть народного традиционного искусства заключается в преемственности, непрерывности существования во времени. Оно тесно связано с жизнью и бытом людей, их обычаями, окружающей природой. Именно эти факторы определяют особенности художественного языка и направления художественных промыслов. Украинское народное творчество возникло и обогащалось одновременно с историческим развитием украинского народа. Оно является той исходной точкой, с которой начинается история культуры украинского народа и история украинской музыки.

В наше время проблема использования фольклора в музыкальном воспитании детей еще больше обострилась. Народная песня почти исчезла из обихода, особенно городского, её пропаганда свелась преимущественно к сценическим формам, вековые народные традиции во многих регионах Украины почти забылись. Такая ситуация стала характерной и для школы, где народная музыка в программах долгое время была представлена лишь эпизодически.

Перестройка системы музыкально-эстетического воспитания школьников коснулась вопросов использования фольклора — воспитание любви к народной музыке; воспитание народной песней стало одной из ведущих задач учителя музыки. И педагоги, и музыковеды единодушны в том, что вековые традиции народа должны стать достоянием детей — родной язык, песня, сказка должны спасти их от беспамятства, безликости и серости. Насыщение школьных программ фольклором — способствовать проникновению учащихся в глубины народного творчества, ознакомлению с представлениям о сущности человека, его духовности, красоте и гармонии окружающего мира.

В основу программы по музыке для младших классов должен быть положен, прежде всего: детский фольклор, который охватывает словесное творчество взрослых для детей (колыбельные песни, пестушки, потешки, сказки и т. д.), творчество взрослых, которое со временем перешло в детский репертуар (заклички, считалки, игровые песни), и непосредственно детское творчество (скороговорки, считалки).

К. Орф справедливо считал, что детские считалки, потешки, скороговорки, заклички являются наилучшим материалом для раннего гуманитарного воспитания. Народное словесное творчество всегда действует на детей непосредственно и безотказно, поэтому древняя обрядовая поэзия и сказка не могут быть исключены из мира детства. Важно то, что мир простых форм поэзии не нуждается в «композиторе», чтобы положить его на музыку. Он сам насыщен внутренним звучанием, и школьники невольно становятся создателями такой простой музыки [4, с. 15].

Музыка является частью народного творчества, поэтому полноценное восприятие песенных жанров невозможно без связи их с другими видами и жанрами фольклора. Вниманию учителя к народной музыке как целостному явлению поможет раскрыть и своеобразие народно-песенных жанров, и особенности их преобразования в произведениях композиторов. Важно, чтобы школьники чувствовали фольклор не как нечто архаичное, а как естественную и неотъемлемую часть жизни народа, как целостное явление его духовной культуры.

По многим вопросам, которые стоят перед педагогикой в связи с использованием народного наследия, рассмотрим, прежде всего, в какой мере сегодня музыкальный фольклор может быть источником воспитания, формирования эстетического сознания детей. Ведь сложились новые условия жизни, изменилась ладотональная и ритмическая основа современной музыки. Это, безусловно, не могло не отразиться на оце-

ночном отношении части детей к народной песне, что не всегда совпадает с общепринятой оценкой.

Современная социокультурная ситуация характеризуется активным внедрением стандартов массовой культуры, распространением шоу бизнеса, формированием общества потребления по типу «мода». Возрастает роль средств массовой коммуникации, которые являются проводником модного, современного, но далеко не всегда высокохудожественного, нравственно-эстетического. Наряду с этим происходит смещение центра традиционного педагогического воздействия семьи и школы в юношеские группировки, моды, молодежные субкультуры, которые стихийно направляют социализацию молодежи.

Влияние музыкальной моды на эстетическое сознание личности растет в юношеском возрасте, но начинается в младшем школьном возрасте, когда, по свидетельству психологов, социологов и педагогов, интерес к музыкальному искусству начинает только формироваться [3, с. 9].

Народная песня имеет следующие музыкальные особенности, такие как напевность, простота мелодической и ритмической культуры, выразительность мелодии, тесная связь поэтического текста с мелодией. Именно это побуждает учащихся с помощью учителей познавать и ценить песню как неисчерпаемый источник народной педагогики. Обработки народных песен украинских композиторов, пронесенные через годы, сейчас являются ценным средством духовного возрождения. Использование их в значительной степени влияет на мировоззренческое, моральное и эстетическое воспитание подрастающего поколения. Большое значение приобретает вопрос о взаимосвязи нравственных и эстетических чувств, которые находятся в органическом единстве. Тот факт, что искусство зародилось в процессе труда, подчеркивает социальную природу эстетического чувства. Эстетическое всегда следует

из нравственного идеала, если строится на правильной основе.

Чрезвычайно важно найти правильное соотношение между нравственно-эстетическим воспитанием, обучением и развитием. Известно, что развитие таких психических процессов, как эстетическое восприятие, воображение, суждение, а также определенных качеств личности ребенка (его интересов, потребностей, способностей) проследить труднее, чем установить результаты приобретения знаний и навыков, особенно учитывая при этом все богатство индивидуального своеобразия эстетических переживаний. Гармоничное сочетание умственного и физического развития, нравственной чистоты и эстетического отношения к жизни и искусства — условие формирования целостной личности. Правильно осуществляемое эстетическое развитие всегда связано с совершенствованием многих качеств и черт ребенка.

Искусство обогащает духовно: учит переживать, получать наслаждение и удовольствие от общения с прекрасным, раскрывает умственные способности, побуждает к творчеству, совершенствует логику мышления. Но еще более важным является тот факт, что оно аккумулирует в себе определенную социальную цель — морально-эстетическое воздействие на личность ученика, которая находится в стадии формирования, влияние на становление ценностных ориентаций, нравственных качеств, эстетических потребностей.

Музыкальное искусство по сравнению с другими видами искусства обладает наиболее специфической системой выразительных средств, которые подчинены строгой логике, что обеспечивает воплощение существенных моментов действительности. Именно благодаря этой системе, фиксирующей чрезвычайно высокий уровень художественного мышления, музыка способна не только воспроизводить характерное эмоциональное состояние человека, но и выражать в образной форме опосредо-

ванное отношение человека к действительности.

Эмоциональный фон в формировании нравственно-эстетического мировоззрения младшего школьника могут обеспечить удачно подобранные средства его воспитания. Среди них первостепенное место занимают народные музыкальные произведения, в которых отражаются духовность народа. Народное искусство отражает объективную общественную потребность в эстетическом осмыслении окружающей среды ради удовлетворения запросов человека и является мощным стимулом его развития.

Благодаря народному искусству осуществляется связь поколений, через удовлетворение художественных потребностей реализуется социальное назначение искусства. Ценность любого искусства, в том числе и народного, определяется богатством средств, с помощью которых воплощаются определенные идеи. В целом, именно в соотношении искусства с жизнью оказывается его морально-эстетическая ценность как мощного средства освоения мира. Поэтому обращение к национальному является на сегодня одним из главных средств нашего самосохранения.

Музыкально-песенное наследие украинского народа является высокохудожественным по содержанию, глубоко эмоциональным и разносторонним по средствам выразительности, способным вызвать сопереживание, радость и печаль, гнев и неприятие. Поэтому украинскую на-

родную и классическую музыку следует рассматривать не только как источник эмоционального наслаждения, но и как средство эстетического и нравственного воспитания.

Высокая художественность и доступность обеспечивают украинской музыке большое педагогическое значение. Лучшие образцы помогают воспитывать у личности высокие моральные, эстетические, мировоззренческие, художественно-эстетические качества, развивать интерес к самому музыкальному фольклору, художественный вкус, фантазию, природные дарования, формируют музыкальные способности. Обладая важными воспитательными качествами, высокой художественностью и простотой, народная песня легко воспринимается и усваивается наиболее полноценно в педагогическом смысле, влияет на формирование профессионально-педагогического интереса учителей музыки, и эстетического интереса детей.

Таким образом, народное музыкальное творчество служит эффективным средством нравственно-эстетического воспитания личности. С его помощью человеку передаются моральные, социальные, мировоззренческие позиции. Народная песня и музыка побуждает творить красоту вокруг себя, донести и передать её другим. Поэтому чрезвычайно разнообразные по содержанию песни должны занять надлежащее место в формировании нравственно-эстетических взглядов младших школьников.

Литература

1. Аркин Е. А. Ребенок в дошкольные годы / Е. А. Аркин. — М. : Просвещение, 1968. — 445 с.
2. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка / Н. А. Ветлугина. — М. : Просвещение, 1967. — 415 с.
3. Климук И. Я. Проблема музыкальной моды в эстетическом воспитании старшеклассников: автореф. дис. на соискание канд. пед. наук: спец. 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» / И. Я. Климчук. — К., 1997. — 18 с.
4. Орф К. Музыка для детей / К. Орф // Сост. В. Жилин, О. Леонтьева. — Челябинск : МРП; Mainz: Schott, 2008. — 80 с.

У статті розглядається проблема морально-естетичного виховання молодших школярів засобами народної музики. Узагальнено потенціал народної музичної творчості у морально-естетичному вихованні школярів.

Ключові слова: морально-естетичне виховання, молодші школярі, народна музична творчість, педагогічні умови.

The problem of moral and aesthetic education of primary school children by means of folk music. Generalized potential of folk music in the moral and aesthetic education of students.

Key words: moral and aesthetic education, junior high school students, folk music, pedagogical conditions.

Відомості про авторів

Андросова Дарина Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Давидов Микола Андрійович — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», заслужений діяч мистецтв України

Данченко Наталія Григорівна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики та фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва

Заєць Віталій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Здоровенко Віктор Васильович — кандидат філософських наук, професор кафедри філософії імені професора Валерія Григоровича Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Здоровенко Лілія Вікторівна — викладач кафедри філософії імені професора Валерія Григоровича Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Казначєєва Тетяна Олександрівна — здобувач кафедри теорії музики і композиції, провідний концертмейстер кафедри оперної підготовки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Карасанов Руслан Нюсретович — старший викладач кафедри вокального

та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Лу Юйцзюнь — аспірант кафедри спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Маркова Олена Миколаївна — доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, професор кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Медушевський В'ячеслав В'ячеславович — доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв Росії

Муравська Ольга Вікторівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Пших Віолета — доктор філософії (мистецтвознавство), професор Музичної академії імені Ф. Нововейського (м. Бидгощ, Польща)

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, народна артистка України

Сейтмететова Ельміра Ахтемівна — старший викладач кафедри музичного мистецтва РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»

Ужинський Михайло Юрійович — старший викладач кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітар-

ного університету, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Цзян Маньні — аспірант кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Чайка Олена Владиславівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи РВНЗ «Кримський уні-

верситет культури, мистецтв і туризму», заслужений працівник культури Автономної Республіки Крим

Щербакова Ольга Костянтинівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю і квартету Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, заслужений діяч мистецтв Автономної Республіки Крим

Вимоги до написання статей

Матеріали, що надаються до Редакційної колегії журналу «Таврійські студії», мають відповідати вимогам ВАК України від 15.03.2003 р. №7-05/1 з урахуванням таких необхідних елементів у своїй структурі:

- 1) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- 2) аналіз останніх досліджень і публікації, в яких започатковане розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невідомого раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується запропонована стаття;
- 3) формулювання мети статті (постановка завдання);
- 4) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- 5) висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень з цього напрямку.

Вимоги до оформлення статей

Обсяг статті — до 20 000 знаків у форматі Microsoft Word (*.doc).

Шрифт — Times New Roman, 14 пт.

Міжрядковий інтервал — 1,5

Абзац — відступ 1,25

Вирівнювання — по ширині

Інтервал між літерами — «Звичайний» (без ущільнень)

Розміри полів: ліве — 20 мм, праве — 20 мм, верхнє — 20 мм, нижнє — 20 мм.

Стаття надсилається у друкованому вигляді на адресу редакційної колегії в од-

ному примірнику з «мокрими» підписами авторів та електронному варіанті на CD або DVD диску.

Графічні розміри таблиць та малюнків у тексті — 110 × 170

Назву таблиці розміщувати ліворуч над формою таблиці.

Виклад таблиці починається через 1,5 інтервал від основного тексту. Таблиця розташовується під текстом, в якому вперше дано посилання на неї, або на наступній сторінці. Таблиця повинна бути виконана лише в книжковій орієнтації. Якщо таблиця виходить за формат сторінки, її ділять на частини, при цьому в кожній частині повторюють її головку.

Шрифт таблиць: 9,5 пт. Мінімальний розмір шрифту у таблиці 8 пт. Таблиці не повинні перевищувати 11 см за ширини.

Файл зберігати у форматі RTF або DOC. Ім'я файлу подавати транслітерацією, як прізвище автора, наприклад. Ivanov

Елементи заголовку:

У лівому куті (без абзацного відступу) — **УДК**

- наступний рядок — по центру — ініціали та прізвище автора (авторів)
- наступний рядок — через інтервал великими літерами напівжирним шрифтом по центру подається назва статті (без точки)
- наступний рядок — через інтервал — текст анотації (на мові статті)
- наступний рядок — ключові слова (на мові статті)
- наступний рядок — через інтервал — виклад матеріалу статті
- по закінченню статті — через інтер-

вал по центру — Література (Джерела та література)

- після списку використаних джерел — через інтервал — текст анотації та ключові слова (англійською, російською або українською мовами)

Текст анотації (200–300 знаків з пробілами) друкується маленькими літерами, курсивом.

Ключові слова із тексту статті друкувати маленькими літерами, курсивом, через кому.

Список літератури оформлюється відповідно до вимог ВАК України (Бюлетень ВАК України, №3, 2008, с. 9–13).

На останній сторінці обов'язково подати відомості про автора із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю), посади, наукового ступеня, вченого звання, домашньої адреси, контактних телефонів та електронної адреси.

Сторінки статті не нумеруються.

Рецензія на статтю за підписом доктора або кандидата наук (для аспірантів, здобувачів та ін.) — є обов'язковою умовою прийому статті до розгляду та друку.

До статті необхідно додати розгорнуту анотацію на англійській мові (1500 знаків)

У разі недотримання вимог до оформлення, подані статті опубліковані не будуть.

Зміст

ДОСЛІДЖЕННЯ НАУКОВЦІВ СВІТУ
Матеріали доповідей на конференціях
та симпозіумах

Медушевский В. В. Музыкальная форма
как откровение 5

Przech V. Surkonwencjonalizm Pawła Szy-
mańskiego w kontekście estetyki postmo-
dernizmu 13

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

Давыдов Н. А. Аспекты исполнитель-
ского мышления 19

Андросова Д. В. Стилиевая позиция фор-
тепианного исполнительства Г. Гульда
в контексте композиторского аван-
гарда XX века 29

Чайка Е. В. Четвертая баллада Ф. Шо-
пена в контексте исполнительской сти-
листики композитора 36

Щербакова О. К. Исполнительский
стиль Эмиля Гилельса в жанре фортепи-
анного дуэта 43

Заєць В. М. Наукова школа М. А. Дави-
дова як базисна система народно-інс-
трументального виконавського музи-
кознавства 50

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Маркова Е. Н. Музыкальная культуро-
логия как явление отечественной сис-
темы гуманитарного знания 59

Муравская О. В. Этические принципы
Домостроя и бидермайер 65

Здоровенко Л. В. Трансформационные
процессы в современной поп-музыке 71

Оганезова-Григоренко О. В. Художественно-
эстетическая специфика мюзикла
в контексте исторического развития
жанра 78

Цзян Маньни «Детский уголок» в кон-
тексте сюитного творчества Клода Де-
бюсси 84

Лу Юйцзюнь Тематическая цитатность
как основа вариаций Сергея Рахмани-
нова 89

Здоровенко В. В. До питання про есте-
тичні критерії в мистецтві соціалістич-
ного реалізму 95

Дангенко Н. Г. Специфика анализа ран-
ней электронной музыки 103

Ужинський М. Ю. Мистецькі техноло-
гії та звукорежисура у драматичному
театрі 110

Казнагеева Т. А. Философия танцеваль-
ного движения 115

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Карасанов Р. Н. Роль и место творчества
и творческой деятельности в образова-
тельной системе высших учебных заве-
дений 123

Сейтметова Е. А. Нравственно-эстетическое воспитание младших школьников средствами народной музыки ... 130

Відомості про авторів 136

Вимоги до написання статей 138

Таврійські студії. Мистецтвознавство № 3. 2013

Формат 283 × 189. Папір офсетний 80^г/м²
Гарнітури «MaiolaPro». Ум. печ. л. 17,75.
Друк різнографічний.

РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Оригінал-макет — Студія дизайну «Tagart»
tagart2007@gmail.com

2013 р.