

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

ТАВРІЙСЬКІ СТУДІЇ

Мистецтвознавство

№ 4

Сімферополь
2013

УДК 7.072.2(051)

Рекомендовано до друку Вченою радою
РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму» (протокол № 11 від 19 грудня 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. Ме-
душевський (Росія), М. О. Сова, І. В. Щербіна

Відповідальний секретар: Донська О. В.

**Таврійські студії. Мистецтвознавство № 4. — Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури,
мистецтв і туризму», 2013 — 146 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

УДК 155.9.786

Ю. Каленская-Родзай

Чувство самоэффективности музыканта-исполнителя как детерминант эффективного представления достижений на сцене

В статье представлены основные положения социально-когнитивной теории Бандуры (1986), проведен обзор исследований над убеждением в самоэффективности исполнителей классической музыки, представлены результаты тестирования авторской модели эффективного функционирования музыканта на сцене. В статье описаны также факторы, связанные с процессом развития убеждений в самоэффективности, и указаны возможности их использования в музыкальном образовании.

Ключевые слова: самоэффективность, музыкант, музыкальное образование

«Умение и уверенность — непобедимая армия»

Джордж Герберт, английский поэт

Актуальность исследования. Одним из основных факторов, решающих об успехе публичного представления музыкантом собственных достижений, является его собственное убеждение в том, что он обладает необходимыми для этого музыкальными способностями и исполнительскими умениями, т. е. чувство самоэффективности [1; 2]. Это понятие теоретически обосновано и описывает основной механизм социально-когнитивной теории функционирования человека [2], эмпирически проверено в исследованиях, касающихся различных сфер деятельности, в частности, образования, спорта, музыки, межличностных отношений.

Цель статьи. В данной статье будут представлены основные положения социально-когнитивной теории Бандуры [2] и проведен обзор исследований над убеждением в самоэффективности исполнителей классической музыки. Описание факторов, связанных с процессом развития убеждений в самоэффективности, будет сопоставлено с возможностями использования основных положений этой теории в музыкальном образовании.

Основные положения социально-когнитивной теории Альберта Бандуры

Теория Бандуры [2] основывается на убеждении о доминирующей роли когнитивных процессов, обучения через наблюдение, процессов саморегуляции и самоперцепции в процессе адаптации и изменения поведения личности. Концепция взаимного детерминизма (*reciprocal determinism*) является основным положением этой теории: между личностно-обусловленными факторами, поведением и сигналами, поступающими из окружающей среды, происходит сложная взаимная интеракция, а каждый из этих факторов оказывает влияние на остальные.

Социально-когнитивная теория основывается на утверждении о способности личности активно управлять собственным развитием. Ключевым элементом является факт, что каждый человек имеет свои личные убеждения относительно собственного «Я», благодаря которым он может управлять своими мыслями, чувствами и действиями.

Бандура считает, что мотивация, самочувствие и достижения личности в боль-

шей мере зависят от ее убеждений (*believes*), чем от реальных фактов. Утверждает, что пока человек не проявляет уверенности в том, что его действия принесут желаемые результаты, он проявляет низкую мотивацию к действию и не прикладывает усилий для преодоления трудностей. Поэтому автор утверждает, что часто более верным предиктором поведения личности являются ее убеждения в собственных способностях, чем уровень способностей, которыми она действительно обладает: *«то, что люди думают, во что верят и что чувствуют, влияет на то, как они себя ведут»* [2, с. 25].

Самоэффективность (*self-efficacy*) определяется как *«мнения личности о собственных возможностях организации и контроля своих действий, нацеленных на достижение определенного уровня исполнения»* [2, с. 391]. Убеждения в самоэффективности дают возможность прогнозировать, будет ли человек в состоянии использовать свои знания и умения, позволяют выяснить, почему личности со сравнительными умениями и знаниями выполняют задание на разном уровне, тем самым, указывая на причины неуспеваемости (*underachievement*).

Шанк и Паджарес [20] отмечают, однако, что одни лишь убеждения не позволят выполнить задание на высоком уровне, если личность не обладает необходимыми для этого умениями (или их уровень значительно ниже необходимого). Убеждения в самоэффективности также не повлияют на выполнение задания, если оно не представляет для личности никакой ценности, или если она не в состоянии черпать радость от собственных достижений [19]. По мнению цитированных авторов, эти сомнения не уменьшают значения конструкта, описываемого Бандурой, так как большая часть исследований подтверждает его утверждения о влиянии убеждения в самоэффективности на принятие решений, мотивацию и достижения личности [3; 14; 19].

Не только количество вложенных усилий, но и их качество в значении использования стратегий глубокой обработки информации и общей когнитивной заинтересованности обучением оказалась сильно зависимой от чувства самоэффективно-

сти личности [16]. Пинтрич и ДеГрут [15] выявили, что студенты, имеющие убеждения в высокой самоэффективности, использовали разнообразные когнитивные и саморегуляционные стратегии учения. Результаты серии экспериментальных исследований Шанка [17; 18] указывают на высший уровень выполнения математических и языковых заданий в группе учеников, проявляющих сильные убеждения в самоэффективности. Кроме того, оказалось, что убеждения в самоэффективности были самым важным предиктором результатов обучения и достижений, даже после включения в тестируемую модель пережитого опыта и уровня когнитивных способностей исследуемых.

В педагогическом контексте убеждение в самоэффективности позволяет более точно предвидеть уровень выполнения задания, чем похожие понятия — ожидание результата, локус контроля, позитивная самооценка [23]. Убеждения в самоэффективности влияют на мысли и чувства личности: помогают создать ощущение покоя в ходе выполнения трудного задания, предотвратить появление негативных эмоций [3]. Чувство самоэффективности и ожидание результата являются ключевыми факторами прогнозирования тестовой тревожности (*test anxiety*) [22].

Убеждения в самоэффективности и поведение музыканта на сцене

Габриелссон [6], проводя обзор исследований в области музыкального исполнительства за 1900–2002 гг., указывает на потребность в исследованиях мотивации и чувства музыкально-исполнительской компетентности (убеждений в самоэффективности музыканта) как факторов имеющих большое влияние на музыкальные достижения. МакПерсон и МакКормик [10; 11; 9; 12] являются одними из немногих исследователей, которые ввели понятие самоэффективности в круг проблем музыкальной психологии. Поэтому их исследования будут описаны более детально.

Исследования МакПерсона и МакКормика [11] концентрировались на двух проблемах: как ученики объясняют результаты

своего музыкального выступления на экзамене (внутренние или внешние атрибуции), а также, какие факторы из области мотивации и саморегуляции поведения позволяют более точно предвидеть результат экзаменационного выступления. Исследования были проведены в группе 349 инструменталистов в возрасте от 8 до 18 лет. Они отвечали на вопросы, касающиеся учебного процесса (использование когнитивных стратегий и саморегуляции поведения) и мотивации (субъективная ценность задания, тревожность/уверенность и чувство самооффективности).

Сравнение результатов трех групп инструменталистов разного возраста (начинающих, средних и старших) показало, что 50 % музыкантов, объясняя успех или неудачу, используют внутренние атрибуции, приписывая результат экзамена количеству усилий, вложенных в исполнительскую подготовку или в сам экзамен. Вариация экзаменационных результатов во всех группах в большей мере зависела от убеждений в самооффективности, а в старшей группе единственными предикторами высокого уровня выступления были: общее убеждение в самооффективности (28 % вариации), убеждение в самооффективности в экзаменационной ситуации (23 % вариации). Авторы приходят к выводу, что для молодых музыкантов характерно использование атрибуций, стимулирующих их развитие и помогающих в совершенствовании музыкально-исполнительских умений, а то, как ученики думают о себе, своих музыкальных способностях и исполнительских умениях является важным в такой же мере, как и время, посвященное подготовке произведения [10].

С целью разработки модели функционирования в экзаменационной ситуации ученика-музыканта МакКормик и МакПерсон [9] провели репликацию собственных исследований в группе 332 инструменталистов. Результаты анализа модели методом моделирования с помощью структурных уравнений указывают на то, что из всех переменных, связанных с мотивацией (субъективная ценность задания, тревожность) и обучением (использо-

вание когнитивных стратегий, традиционные/нетрадиционные методы работы над развитием исполнительских умений дома), убеждение в самооффективности являлось наиболее точным предиктором уровня исполнения произведения на экзамене (коэффициент взаимосвязи переменных составил 0,67). Похожие результаты были получены в очередной репликации исследований над моделью [12]. Интересно, что влияние сценического волнения (тревожности) перед экзаменом на остальные переменные модели в анализах не проявилось. Такой результат авторы объясняют низкой надежностью позиций, использованных для измерения этой переменной, а своим последователям советуют использовать, например, версию опросника по экзаменационной тревожности Спилбергера, адаптированную к ситуации музыкального исполнительства [13].

В собственных исследованиях [7] автор данной статьи прислушивался к этому совету, используя для измерения уровня сценического волнения «Опросник сценического волнения» [13, перевод на польский — Ю. Каленская]. Исследования были построены на базе авторской модели функционирования музыканта на сцене, созданной в теоретических рамках мотивационной модели ожидания-ценности [4; 5]. В ней рассматривалось влияние на результат выступления таких факторов как: ожидание относительно собственных возможностей выполнения задания (убеждение в самооффективности и пережитый опыт); субъективная ценность деятельности (смысловое значение мотивов сценической деятельности — исполнительской ориентации); аффективный фактор (настроение перед выступлением, уровень сценического волнения, уровень удовлетворения выступлением).

Ожидалось, что функционирование музыканта на сцене будет тем эффективнее, чем большей ценностью для него является сама музыкальная деятельность, чем выше его вера в собственные исполнительские способности, чем меньше негативных эмоций вызывает в нём музыкальное выступление.

Исследование проводилось на 94 учениках музыкальных училищ (скрипачах и альтистах) в возрасте 13–19 лет и состояло из двух фаз: за неделю до выступления (фаза, нацеленная на исследование диспозиций, личностно-обусловленная) и в ситуации выступления на школьном концерте (фаза, нацеленная на исследование состояния, ситуационно-обусловленная). Уровень выступления оценивался компетентным жюри (учителями-экспертами), а также самим исполнителем (на основании тех же самых критериев, собранных в авторской «Шкале оценки выступления»).

Результаты анализа модели методом моделирования с помощью структурных уравнений представлены в Таблице 1.

Результаты тестирования диспозиционной модели указывают на то, что уровень выступления ученика, определяемый на основе его самооценки, можно предвидеть, принимая во внимание самоэффективность и мотивацию (тип исполнительской ориентации — ориентацию на необыкновенные впечатления). Эти результаты подтвердились в ситуации выступления — появился лишь иной тип мотивации (ориентация на слушателя) и дополнительный предиктор — уровень удовлетворения выступлением.

Подобные результаты приносит анализ диспозиционной модели с использованием оценки жюри. Ключевым предиктором в случае ситуационной версии модели (жюри) являлось сценическое волнение, а остальными, влияние которых осуществлялось посредством упомянутой перемен-

ной, были самоэффективность и качество пережитого опыта.

Сопоставление результатов тестирования обеих версий модели указывает на важность трех аспектов мотивации к выступлению: хорошо функционирующий на сцене ученик имеет позитивные убеждения в самоэффективности в области исполнительской деятельности, выступление для него несет в себе определенную ценность (гедоническую — в случае ориентации на необыкновенные впечатления или эстетически-коммуникационную — в случае ориентации на слушателя) и связано с позитивными эмоциями (удовлетворение выступлением, низкое сценическое волнение). Умеренная позитивная связь между двумя типами оценок (ученика и жюри — $r = 0,36$) свидетельствует о возможности принятия оценки ученика, как критерия оценки уровня музыкального выступления. Результаты представленных исследований подтвердили также утверждения МакКормика и МакПерсона о ключевой роли убеждений в самоэффективности для прогнозирования уровня музыкального выступления.

Обобщая результаты обзора исследований самоэффективности в области музыкального исполнительства, стоит отметить, что самоэффективность, в сопоставлении с такими факторами, как тревожность, стратегии обучения и регуляции поведения, а также субъективная ценность задания и мотивационные ориентации, является основным предиктором качества исполнения произведения на сцене учеником-музыкантом [9; 11; 12; 7].

Таблица 1. Ключевые предикторы эффективного функционирования музыканта на сцене, определяемого на основании показателей самооценки ученика и оценки жюри, в диспозиционной и ситуационной версии модели функционирования музыканта на сцене

Модель эффективного функционирования музыканта на сцене		
диспозиционная версия ЛИЧНОСТЬ (свойства)	ситуационная версия СИТУАЦИЯ (состояние)	оценка уровня выступления РЕЗУЛЬТАТ
1) Убеждение в самоэффективности 2) Ориентация на слушателя	1) Предконцертное сценическое волнение 2) Пережитый опыт 3) Убеждение в самоэффективности	Оценка жюри
1) Убеждение в самоэффективности 2) Ориентация на необыкновенные впечатления	1) Уровень удовлетворения выступлением 2) Убеждение в самоэффективности 3) Ориентация на слушателя	Оценка ученика (самооценка)

Возможности формирования и развития убеждений в самооффективности исполнителя — практические выводы из теории и исследований

Вышеупомянутые утверждения о роли чувства самооффективности музыканта в исполнительской деятельности мотивируют к поиску практических возможностей использования знаний, выявления методов формирования и развития убеждений в самооффективности исполнителя педагогом-музыкантом.

По Бандуре [3] личность формулирует убеждения в самооффективности, интерпретируя информацию, получаемую из четырех источников.

Самым значимым является интерпретация результатов собственного опыта и поведения — опыт непосредственной деятельности (*mastery experience*). Исполняя произведение, музыкант, на основании интерпретации собственных действия и их результатов, формирует убеждение в собственных исполнительских возможностях, после чего действует согласно этим убеждениям. Результаты действий, завершенных успехом, усиливают убеждение в самооффективности.

Следующим источником является косвенный опыт (*vicarious experience*), т. е. обучение через наблюдение за действиями других людей. Ученики, неуверенные в своих способностях из-за новизны задания или отсутствия информации, позволяющей оценить уровень самооффективности, проявляют тенденцию к использованию информации, основанной на наблюдении поведения ученика наиболее похожего на них [2; 18]. Это очень важное свойство процесса обучения в детстве и adolescence, поскольку ровесники похожи во многих аспектах, а количество новых заданий значительно выше, чем в зрелом возрасте.

Личность может формировать убеждения в самооффективности на основе общественного мнения (*social persuasions*). Опытный педагог-воспитатель должен поддерживать убеждения ученика в самооффективности — на каждом этапе подготовки произведения ставить перед ним посильные задания, но несколько опережа-

ющие его возможности. Получение позитивной, детальной обратной информации от педагога о музыкальном выступлении и способностях помогает ученику развивать в себе чувство самооффективности. При индивидуальном обучении в музыкальных школах учитель играет главную роль в процессе формирования и развития убеждений ученика в самооффективности в музыкально-исполнительской области.

Физическое и эмоциональное состояние, в частности: тревожность, стресс, уровень возбудимости и настроение, также могут расцениваться личностью как информация о самооффективности. Сильные эмоциональные реакции на задание дают основания предвидеть успех или неудачу. В целях развития чувства самооффективности необходимо стремиться к улучшению физического и психического состояния исполнителя и снижению интенсивности негативных эмоций. Повышение чувства самооффективности в свою очередь позитивно влияет на самочувствие ученика.

Знания об источниках убеждений в самооффективности позволяют проектировать педагогические действия, нацеленные на повышение чувства самооффективности исполнителя, что могло бы улучшить его функционирование на сцене. Для этого необходимо было бы дать ученику возможность:

- 1) более частых выступлений перед позитивно настроенной публикой (увеличение количества позитивного опыта от предыдущих выступлений, возможность тренировки сценического аспекта выступлений);
- 2) наблюдения за исполнением произведения и выступлением других исполнителей, например, возможность принятия участия в групповых уроках своего учителя или поиска учителя-ментора [см. также 21; 8];
- 3) доступа к детальной обратной информации о собственном исполнении, ознакомления с подробными критериями оценки выступления;
- 4) доступа к знаниям о методах улучшения физического и психического самочувствия, нацеленных на форми-

рование положительной установки на выступление, в частности, техник регуляции эмоционального напряжения, позитивной реинтерпретации, установки целей и повышения концентрации во время домашней подготовки и сценического выступления.

Учитель, укрепляющий чувство самоэффективности ученика, дает ему возможность «развернуть крылья» — поверить в себя, познать и оценить собственные возможности, чтобы в полной мере использовать собственный музыкально-исполнительский потенциал.

Литература

1. Bandura A. Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change / A. Bandura // *Psychological Review*. — 1977. — Vol. 84. — P. 191–215.
2. Bandura A. Social Foundations of Thought and Action: a social cognitive theory. Englewood Cliffs / A. Bandura. — N. J. : Prentice Hall — 1986. — 158 p.
3. Bandura A. Self-efficacy: The exercise of control / A. Bandura. — New York : Freeman. — 1997.
4. Doliński D., Łukaszewski W. Typy motywacji / D. Doliński, W. Łukaszewski // *Psychologia. Podręcznik akademicki*; [J. Strelau (red.)]. — Gdańsk : GWP. — 2000. — Tom II. — P. 469–491.
5. Eccles J. Subjective Task Value and the Eccles et al. Model of Achievement-Related Choices / J. Eccles // *Handbook of Competence and Motivation*; [A. J. Elliot i C. S. Dweck (red.)] — New York–London : The Guilford Press. — 2007. — P. 105–121.
6. Gabriellson A. Music performance research at the millennium / A. Gabriellson // *Psychology of Music*. — 2003. — Vol. 31 (3). — P. 221–272.
7. Kaleńska J. Motywacyjne uwarunkowania sukcesu wykonawczego w muzyce. Nieopublikowana rozprawa doktorska. — Kraków : Instytut Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. — 2010.
8. Manturzevska M. Przebieg życia muzyka jako przedmiot badań naukowych / M. Manturzevska // *Psychologia muzyki. Problemy, zadania i perspektywy. Materiały z Międzynarodowego Seminarium Psychologów Muzyki (Radziejowice 1990)* [K. Miklaszewski, M. Meyer-Borysewicz (red.)] — Warszawa : AMFC. — 1991.
9. McCormick J., McPherson G. E. The role of self-efficacy in a musical performance examination: an exploratory structural equation analysis / J. McCormick, G. E. McPherson // *Psychology of Music*. — Źródło : 2003. — Vol. 31 (1). — P. 37–51. — <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=2&hid=117&sid=2966280b-of96-473bab-baa676c37931b6%40SRCSM1-bib15up>
10. McPherson G. E., McCormick J. The Contribution of Motivational Factors to Instrumental Performance in a Music Examination / J. McCormick, G. E. McPherson // *Research Studies in Music Education*. — 1998. — Vol. 15 (1). — P. 31–39.
11. McPherson G. E., McCormick J. The contribution of motivational factors to instrumental performance in a performance examination / J. McCormick, G. E. McPherson // *Research Studies in Music Education*. — 2000. — Vol. 15. — P. 31–39.
12. McPherson G. E., McCormick J. Self-efficacy and performing music / J. McCormick, G. E. McPherson // *Psychology of Music*. — 2006. — Vol. 34 (3). — P. 321–336.
13. Nagel J., Himle D. P. i Papsdorf J. D. Cognitive-Behavioural Treatment of Musical Performance Anxiety / J. Nagel, D. P. Himle i J. D. Papsdorf // *Psychology of Music*. — 1989. — Vol. 17. — P. 12–22.
14. Pajares F. Self-efficacy beliefs in achievement settings / F. Pajares // *Review of Educational Research*. — 1996. — Vol. 66. — P. 543–578.
15. Pintrich P. R., DeGroot E. V. Motivational and self-regulated learning components of classroom academic performance / P. R. Pintrich, E. V. DeGroot // *Journal of Educational Psychology*. — 1990. — Vol. 82. — P. 33–40.
16. Pintrich P. R., Schrauben B. Student's motivational beliefs and their cognitive engagement in classroom academic tasks / P. R. Pintrich, B. Schrauben // *Student perceptions in the Classroom: Causes and Consequences* [D. Schunk, J. Meece (red.)]. — Hillsdale : Lawrence Erlbaum. — 1992. — P. 149–183.
17. Schunk D. H. Enhancing self-efficacy and achievement through rewards and goals: Motivational and informational effects / D. H. Schunk // *Journal of Educational Research*. — 1984. — Vol. 78. — P. 29–34.
18. Schunk D. H. Peer models and children's behavioral change / D. H. Schunk // *Review of Educational Research*. — 1987. — Vol. 57. — P. 149–174.
19. Schunk D. H. Self-efficacy and education and instruction / D. H. Schunk // *Self-efficacy, adaptation and adjustment: Theory, research, and application*; [J. E. Maddux (red.)]. — New York : Plenum Press. — 1995. — P. 281–303.
20. Schunk D. H., Pajares F. Competence Perception and Academic Functioning / D. H. Schunk, F. Pajares // *Handbook of Competence and Motivation*; [A. J. Elliot i C. S. Dweck (red.)]. — New York–London : The Guilford Press. — 2007. — P. 85–105

21. Wagner I. Sprzężenie Karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych / I. Wagner // Przegląd Socjologii Jakościowej. — Źródło : 2005. — Vol. 1 (1). — http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php
22. Zeidner M., Matthews G. Evaluation anxiety: Current Theory and Research / M. Zeidner, G. Matthews // Handbook of Competence and Motivation; [A. J. Elliot i C. S. Dweck (red.)]. — New York–London : The Guilford Press. — 2007. — P. 141–167
23. Zimmerman B. J. Attaining Self-Regulation: a social cognitive perspective / B. J. Zimmerman // Handbook of Self-Regulation; [M. Boekaerts, P. Pintrich, i M. Zeodmer (red.)]. — Academic mPress. — 2000.

У статті представлено основні положення соціально-когнітивної теорії Бандури (1986), проведено огляд досліджень над переконанням у самоефективності виконавців класичної музики, представлені результати тестування авторської моделі ефективного функціонування музиканта на сцені. У статті описані також фактори, пов'язані з процесом розвитку переконань щодо самоефективності, і вказані можливості їх використання в музичній освіті.

Ключові слова: самоефективність, музикант, музична освіта

The article presents the main assumptions of Bandura's Social Cognitive Theory (1986), a review of research on self-efficacy beliefs in classical musicians, the results of testing an author's model of effective functioning of the musician on stage. The article describes the factors related to the development process in the self-efficacy beliefs and indicated the possibility of their use in music education.

Key words: self-efficacy, musician, music education.

A. Nowak

Mazurek fortepianowy w XX wieku — kulturowa tożsamość i «duch czasu»

Szeroki rezonans, jaki mazurek fortepianowy zyskał w XIX i XX wieku, nie tylko w twórczości kompozytorów polskich, również innych narodów Europy Wschodniej, skłania do postawienia pytania o przyczyny tej sytuacji — czynniki oddziałujące na decyzje kompozytorskie i formy artystyczne, jakie przyjmował w poszczególnych epokach, środowiskach, nurtach artystycznych. Jak pisał bowiem Mieczysław Tomaszewski, wybitny polski chopinolog, od czasów romantyzmu «problem mazurka symbolizującego tak trudno uchwytną polskość [zajmował uwagę wielu twórców] począwszy od kompozytorów Wielkiej Piątki»¹.

Pośród różnych czynników tłumaczących fenomen recepcji mazurka fortepianowego chciałabym wskazać dwa zjawiska — «kulturową tożsamość» i «ducha czasu» (Zeitgeist). Wyodrębniłam je jako szczególnie istotne na podstawie analizy (1) struktury i brzmienia poszczególnych kompozycji, (2) funkcji, jakie mazurki wypełniały w kulturze muzycznej XIX i XX wieku oraz (3) procesów kulturowych, które doprowadziły do wyłonienia się tej formy. Dostarczyły one wstępnym intuicjom badawczym niezbędnych argumentów potwierdzających wpływ tych zjawisk na strategię kompozytorskie oraz znaczenie tej formy wypowiedzi artystycznej w muzyce dwóch minionych stuleci.

Pierwszy w czynników, który przyczynił się do ukonstytuowania mazurka fortepianowego, to procesy kulturowe. Badający je polscy muzy-

kolodzy wskazują «rytmy polskie» jako struktury muzyczne będące prawzorem tańców mazurkowych². Rytmy te cechuje:

- trójdzielne metrum,
- rozpoczynanie wzoru rytmicznego od pierwszej miary w takcie,
- akcentowanie słabej części taktu.

Oto kilka charakterystycznych przykładów:



Przykład 1. Rytmy mazurkowe, tzw. «rytmy polskie»

W muzyce artystycznej «rytmy polskie» spotykane są już od XVI wieku. Na początku XVIII wieku rytmy te różnicowały się tak dalece, że na ich bazie ukonstytuowały się dwie niezależne formy taneczne — polonez i mazurek. W połowie XVIII wieku (1752) Joseph Riepl w *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* podaje po raz pierwszy w zbiorze niepolskim nazwę tańca — Mazura³. Równocześnie z kryształizowaniem się formy mazurka w muzyce artystycznej, upowszechnił się on jako taniec użytkowy w muzyce ludowej i popularnej. Te 3 źródła — (1) muzyka artystyczna, (2) ludowa i (3) popularna wpłynęły na powstanie fortepianowej odmiany mazurka.

Nazwa «rytmy polskie», nadana rytmom trójmiarowym, ma — co tutaj należy podkreślić — głębsze uzasadnienie aniżeli czterowiekowa ich obecność w zbiorach dawnej muzyki polskiej. Genezę tych rytmów łączy się z procesami

¹ Mieczysław Tomaszewski, Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans, Poznań 1998, s. 359.

² Por. na ten temat: Ludwik Bielawski, Rytm jako przejaw tradycji i tożsamości kulturowej, w: Anna Czekanowska (red.), Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 141-154; Ludwik Bielawski, Rytmika polskich pieśni ludowych, PWM, Kraków 1970; Ewa Dahlig-Turek, «Rytmy polskie» w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006; Jan Stęszewski, Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce, w:

idem, Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii, red. Piotr Podlipniak, Magdalena Walter-Mazur, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 51-56; Jan Stęszewski, Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym. Studium analityczne, w: idem, Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii, red. Piotr Podlipniak, Magdalena Walter-Mazur, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 15-50.

³ Por. Alicja Simon, Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker, Gebr. Leemann, Zürich, 1916, s. 46.

kształtującymi język staropolski. Jakkolwiek są w tym zakresie dwie teorie, koncentrujące się na innych elementach języka polskiego⁴, wszyscy badacze są zgodni w jednym — ewolucja języka staropolskiego, jego struktury wersyfikacyjnej, miała wpływ na kształtowanie się «rytmów polskich». Ten ścisły związek obu porządków metrycznych — języka słownego i języka muzycznego dobrze obrazują pieśni ludowe i popularne. Jedną z nich, pieśnią dla Polaków o wyjątkowej ważności, jest *Hymn Polski*, popularnie zwany *Mazurkiem Dąbrowskiego*. «Rytmy polskie» stanowią więc podstawowy czynnik określający kulturową tożsamość mazurka.

Źródłem drugim okazała się muzyka Fryderyka Chopina. W czasach młodości kompozytora mazurek był jeszcze w dużym stopniu formą muzyki użytkowej. Forma brzmieniowa, jaką Chopin nadał mazurkowi fortepianowemu, sprawiła, że utwory jego stały się wzorem artystycznym dla utworów tworzonych przez następne generacje kompozytorów polskich i europejskich. Mazurki Chopina okazały się bowiem nie tylko dziełami mistrzowsko skomponowanymi, one «symbolizowały tak trudno uchwytną polskość».

Dzięki Chopinowi mazurek fortepianowy zyskał jednocześnie znaczenie formy uniwersalnej, stał się jednym z popularniejszych w XIX wieku gatunków muzyki tanecznej. Zagościł on na trwałe pośród tańców o zasięgu ogólnoeuropejskim, a nie tylko regionalnym. Mazurki Chopina stały się wówczas inspiracją m. in. dla Aleksandra Skriabina i Mykoły Łysenki. W polskim społeczeństwie funkcjonowały one zarówno jako forma muzyki artystycznej (funkcja estetyczna), jak i jako «forma symboliczna», za której pośrednictwem Polacy w czasach utraty niepodległości manifestowali swoją tożsamość kulturową (funkcja społeczna).



Przykład 2. F. Chopina, *Mazurek C-dur op. 24 nr 2*



Przykład 3. M. Łysenko, *Mazurek C-dur op. 14*.

W XX wieku, zwłaszcza w pierwszej połowie tego stulecia, znaczenie mazurka w polskiej kulturze muzycznej było tak samo istotne. Duże kolekcje mazurków, liczące 20, 40, a nawet po-

nad 200 utworów, stworzyli wówczas Karol Szymanowski (22 mazurki), Aleksander Tansman (36 mazurków), Roman Maciejewski (38 mazurków), Witold Friemann (240 mazurków), Apollinary Szeluto (50 mazurków), Bogusław Schaeffer (19 mazurków). Ich twórczość cechuje duża dyspersja stylistyczna. Epigoni Chopina, a na przełomie XIX–XX wieku było ich wielu, starali się naśladować specyficzny idiom brzmieniowy utworów Chopina. Oryginalność ich utworów ograniczała się często do tematów muzycznych i technik ich opracowania. Odrzucając współczesne środki wyrazu starali się zachować zespół wartości artystycznych właściwe kulturze romantycznej, czyli to co tworzyło dla nich kanon wartości duchowych polskiej kultury, co symbolizowało kulturę narodową.

Odmienne postawę ideową reprezentowali Szymanowski, Tansman, Maciejewski, adaptujący nowe środki wyrazu. Szczególną rolę odegrał tutaj Karol Szymanowski, który przełamał obowiązujący do jego czasów idiom brzmieniowy mazurka. Na moment powrócić muszę do źródeł mazurka chopinowskiego. Wzorem dla Chopina były: muzyka artystyczna (mazurki obecne w operach, także pierwsze miniaturowe fortepianowe), muzyka popularna (pieśni patriotyczne) i muzyka ludowa (tańce i pieśni) — w niej 3 tańce ludowe charakterystyczne dla centralnych regionów Polski (Mazowsze, Kujawy i inne). Tymi trójmiarowymi tańcami były: dynamiczny mazur, liryczny kujawiak i szybki oberek. Artystycznym przetworzeniem tych właśnie tańców są mazurki Chopina. Tymczasem Szymanowski złamał tę tradycję. Zafascynowany muzyką góralską, pewne elementy brzmieniowe tej muzyki oraz rytmikę tańców góralskich (są one w metrum 2-dzielnym) połączył z rytmiką nizinnych mazurków (w metrum 3-dzielnym). Odmieniło to całkowicie klimat brzmieniowy mazurka. Co więcej, tak śmiało i nowatorskie podejście do mazurka, który uosabiał najbardziej istotowe cechy stylistyczne polskich tańców narodowych, poszerzyło optykę widzenia tego, co współtworzy idiom brzmieniowy muzyki polskiej.

Przykład 4. Karol Szymanowski, *Mazurek op. 50 nr 1*

⁴ Dwie odmienne teorie pochodzenia rytmów mazurkowych głosił Ludwik Bielawski i Jan Stęszewski. Por. cytowana literatura.

O ile kompozytorzy polscy, tacy jak Szymanowski i kontynuatorzy jego idei artystycznych, inspiracji poszukiwali zarówno w mazurkach Chopina jak i muzyce ludowej — w jej tonalności, melodyce, fakturach, o tyle dla kompozytorów innych narodowości podstawowym źródłem inspiracji pozostawała muzyka Chopina. Mazurki chopinowskie jako wzór tańca stylizowanego, polskiej co prawda proveniencji, ale w tym samym stopniu poddanego procesowi uniwersalizacji co czeska polka, węgierski czardasz czy ukraiński kozak, wskazywały tym kompozytorom kategorialne cechy tańca: 1) 3-dzielne metrum, 2) formuły rytmiczne przenoszące akcent na słabą część taktu, 3) charakter brzmienia nasycony w dużym stopniu pierwiastkiem lirycznym.

Współczesne badania źródeł mazurka chopinowskiego dowodzą, że wzorcem dla kompozytora było ogólne wyobrażenie tego tańca jako tańca narodowego⁵. Powstała więc w XX wieku szczególna sytuacja podwójnego zapośredniczenia. Ogólny wzór mazurka jako tańca narodowego, który Chopin wprowadził do swojej muzyki, został ponownie poddany procesowi idealizacji, czyli jeszcze jednego uogólnienia. Zapytać można, jakie elementy muzyczne wskazują na powyższy proces. Dwa elementy są tutaj wyjątkowo ważne — rytmika i tonalność. Gdy analizujemy mazurki takich kompozytorów jak np. Jakiw Stepowij, Wiktor Kosenko, Walerian Dowżenko, Mykoła Sylwanowski, Jurij Szczurowskij, zauważamy z jednej strony posługiwanie się kilkoma powracającymi wielokrotnie wzorami rytmicznymi. Polskie tańce mazurkowe operują tymczasem dużą różnorodnością formuł tanecznych. Z drugiej strony obserwuje się w tych utworach brak nawiązań do skal ludowych charakterystycznych dla polskiej muzyki ludowej. Tak więc mazurki tych kompozytorów jawią się przede wszystkim jako utwory dziedziczące tradycje miniatury tanecznej tak szeroko upowszechnionej w kulturze muzycznej doby romantyzmu. Uniwersalizm tej kultury, jej tradycje muzyczne są tutaj mocniej odczuwana aniżeli idiomatyczne cechy polskiego tańca.

Drugi z czynników, wpływający w XX wieku na recepcję i brzmieniowy charakter mazurka fortepianowego, to *Zeitgeist* (*Duch czasu*), czyli «ogólny klimat intelektualny i kulturalny panujący w danej epoce»⁶. Jego oddziaływanie można rozpoznać śledząc stylistyczne metamorfozy, jakim ten gatunek podlegał w następujących po sobie okresach. Pierwsze dwie dekady XX wieku były w Europie czasem wybrzmiewania estetyki muzyki późnoromantycznej i zarazem rozkwitu w muzyce idei modernistycznych. Tymczasem mazurki fortepianowe polskich twórców opierały się wyłącznie na środkach stylistycznych wykształconych w XIX wieku. Dwie dekady później, gdy po zakończeniu I wojny światowej nastał w Europie nowy ład polityczny i nowe idee artystyczne zapanowały w kulturze, inne środki brzmieniowe zyskały znaczenie priorytetowe w polskiej muzyce. Jakkolwiek obóz zwolenników tradycji, czyli zachowania *status quo* w twórczości muzycznej, był nadal silny, szybko zwiększała się liczba zwolenników nowych środków wyrazu. Ich ideowym przewodnikiem został Karol Szymanowski. Śmiałe harmonie, charakterystyczne dla muzyki nowoczesnej, zaczęto łączyć z środkami przejętymi z muzyki ludowej — jej skalami, manierami wykonawczymi. Zbliżyło to mazurki do ludowych źródeł, nadając im jednocześnie rysy indywidualne. Z drugiej strony takie postępowanie kompozytorskie wprowadziło je w świat brzmieniowy muzyki XX wieku. Odwaga sięgnięcia po środki wyrazu muzyki nowoczesnej okazał się sposobem przewyciężenia skonwencjonalizowanych chwytów stylistycznych dziewiętnastowiecznej muzyki i nadania utworom oryginalnych rysów brzmieniowych. Była to droga stylistycznego odnowienia mazurka fortepianowego, na którą wkraczali następnie polscy kompozytorzy w kolejnych dekadach XX wieku.

W drugiej połowie XX wieku «duch» dwudziestowiecznej «moderny» objawił raz jeszcze swą moc sprawczą, oddziałując w innej formie na recepcję mazurka fortepianowego. Lata 60-te i pierwsza połowa 70-tych były w polskiej twórczości kompozytorskiej czasem dominacji idei sztuki awangardowej. Autoteliczne teorie muzyki i rozkwitające na ich podłożu techniki dźwiękowe skierowały zainteresowania kompozytorów ku nowym środkom i formom

⁵ Ewa Dahlig, Z badań nad rytmiką polskich tańców ludowych: mazurek, kujawiak, chodzony a „Mazurki” Chopina, „Muzyka” 1994 nr 3, s. 105-130.

⁶ wiktionary.org/wiki/duch_casu; dostęp 14. 10. 2013.

wypowiedzi muzycznej. Dla mazurka nastał wówczas czas niebytu artystycznego. Był on spektakularnie nieobecny w twórczości najwybitniejszych twórców Polskiej Szkoły Kompozytorskiej. Nie spotykamy go ani w twórczości Witolda Lutosławskiego, ani Krzysztofa Pendereckiego, Włodzimierza Kotońskiego i innych. Wydawało się, że wraz ze zmierzchem idei muzyki narodowej stał się on gatunkiem historycznym. Jeżeli reaktywowanym to przez kompozytorów podejmujących pierwsze próby nadania swym pomysłom brzmieniowym formy arty-

stycznej znanej z przeszłości (muzyczne juvenilia).

Ten trudny okres jednak minął wraz z upowszechnieniem się idei sztuki postmodernistycznej w ostatnich dekadach XX wieku. Rewitalizujący historyczne poetyki i gatunki muzyczne postmodernizm przyczynił się do ponownego zwrócenia uwagi na tę odmianę miniatury fortepianowej. Poświadczają to mazurki powstałe w latach 80-tych i 90-tych⁷. Co więcej, opublikowane w ostatnich latach, a więc już na początku nowego stulecia, mazurki polskich kompozytorów (np. Wojciecha Kilara) potwierdzają aktualność tej formy wypowiedzi w muzyce najnowszej oraz aktualność idei estetycznej, która wskazała na możliwość wyrażenia środkami muzycz.

⁷ Mazurki fortepianowe w ostatnich dekadach XX wieku skomponowali m. in. Czesław Grudziński, Andrzej Dutkiewicz, Marian Sawa, Jan Radzyński, Jacek Rabiński, Mariusz Dubaj.

Aplikacja

Przykład 2. F. Chopina, *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2

Tempo giusto

p dolce

cresc.

con bravura

Przykład 3. M. Łysenko, Mazurek C-dur op. 14

Sostenuto. Molto rubato

p

pp

21

Przykład 4. Karol Szymanowski, Mazurek op. 50 nr 1

УДК 78.02/786

Лю Цяньцянъ

Национально-стилевые особенности фортепианного творчества Родиона Щедрина

В статье характеризуется фортепианное творчество Р. Щедрина, отмечается его национальная основа и полифоническая фактура изложения. Основное внимание уделяется циклу «24 прелюдии и фуги» — произведению, наиболее ярко отразившему систему полифонического мышления композитора.

Ключевые слова: полифония, прелюдия, fuga, фактура, фортепиано.

Актуальность исследования. Самобытное и оригинальное творчество Родиона Щедрина уже давно вызывает горячий отклик у музыкантов — профессионалов и любителей музыки, никого не оставляя равнодушным. Вероятно, это происходит потому, что его музыка наполнена живым ощущением современности. Стремление передать, по словам композитора, реальный «воздух эпохи» и заставляет Щедрина находить новые выразительные возможности в области ладотонального и интонационного языка, в способе изложения и развития музыкального материала.

Щедрин — профессиональный пианист, который всю жизнь с успехом выступает на концертной эстраде и исполняет свои технически сложные сочинения. Его фортепианные произведения отличаются неповторимостью изложения музыкального материала, непростым восприятием и разнообразной интерпретацией. К сожалению, они не часто звучат на концертной эстраде, поэтому изучение фортепианного творчества Щедрина является актуальной проблемой.

Щедрин — композитор истинно русский. В его творчестве преломились традиции русской музыкальной классики прошлого столетия и некоторые черты современных западноевропейских течений.

Цель данного исследования — охарактеризовать стилевые особенности фортепианного творчества композитора.

Для ранних опусов композитора характерна яркая и непосредственно выраженная народность и образов, и формы их воплощения. Интерес к жизни, быту, истории, сказочному фольклору родного народа способствует созданию произведений с опорой на интонации русских народных песен и танцев, которые даются как в виде цитаты фольклорного первоисточника, так и в более сложных формах воспроизведения: «растворения» (термин В. Цуккермана) народно-песенных интонаций в собственной музыке или создания оригинальной темы на основе претворения народных способов ладоинтонационного и структурно-ритмического развития [8, с. 105].

В годы обучения в консерватории 1950–1955 гг. молодой композитор пробует силы в различных жанрах: Симфоническая поэма, два квартета, Фортепианный квинтет, Поэма «28» по стихотворению М. Светлова, фортепианные этюды, «Юмореска», «В подражание Альбенису», «Тройка», переложение четырех пьес из балета «Конёк-Горбунок» и две полифонические пьесы. Все эти работы послужили подготовкой к двум серьёзным сочинениям композитора: за год до окончания, в 1954 году, был завершён первый концерт для фортепиано

с оркестром, написана большая часть музыки балета «Конёк-Горбунок».

Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954 г.) по праву можно назвать подлинно «русским». В каждой из четырех частей концерта Щедрин применяет вариационный метод развития. Вариации — одна из наиболее старинных народных форм. Вариационность широко применяли венские классики, романтики, значительное место этот метод разработки тематического материала имеет и у современных композиторов. В концерте Щедрина он занимает основное место, благодаря мастерству композитора прекрасно сочетаясь с сонатно-симфоническими и полифоническими приемами развития.

Сочиненное в 1961 г. в качестве обязательной пьесы для Международного конкурса имени П. И. Чайковского, блестящее виртуозное *Basso ostinato* до сих пор пользуется у пианистов огромной популярностью. Произведение написано в староклассической форме полифонических вариаций на неизменный бас, что подчеркнуто и названием. Однако, сохраняя общую идею таких вариаций, Щедрин как раз придает басу подчеркнутую нестабильность.

Значительную выразительную роль играет второй, сопровождающий тему чеканный голос (пьеса в основном двухголосна). Скачки на различные интервалы, организованные пунктирным ритмом, репетиционные синкопы придают музыке волевой, решительный характер. Подобно басу, противосложение каждый раз варьируется, расширение диапазона (иногда до семи октав), ремарки *marcatissimo*, *fortissimo* способствуют возрастанию динамики.

Двухголосная инвенция и *Basso ostinato* посвящены Якову Владимировичу Флиеру — блестящему пианисту, учителю Щедрина в консерватории по фортепиано, в классе которого растущий музыкант не только приобрел первоклассное искусство пианиста, но и значительно продвинулся в своих общих музыкальных вкусах и знаниях. Щедрин очень уважал своего учителя и первому демонстрировал свои новые опысы.

В начале 60-х гг. XX в. Р. Щедрин создает два крупных произведения, которые в полной мере позволяют говорить о зрелости его таланта. Первое из них — опера «Не только любовь» (1961), второе — концерт для симфонического оркестра «Озорные частушки» (1963). В этих произведениях намечается новая ступень в обращении с фольклорным материалом. Композитор использует в них способы интонационного заострения, метроритмического и структурного преобразования, помогающие воссоздать индивидуальное настроение или неповторимый целостный характер. В ряде случаев композитор применяет народно-песенные элементы в завуалированном виде, превращая их в элемент фактуры, когда, в связи с подчинением определённому программному замыслу, песенная ячейка становится, как бы издала доносящимся отзвуком [10, с. 428].

К жанру концерта для фортепиано композитор обращается дважды. Второй концерт (1966 г.) относится к периоду исканий в творчестве, что связано не только с освоением новых средств, но и поисками своего стиля, преодолением прежних, порой слишком явно заметных влияний. Во втором концерте уже нет явных аналогий с музыкой Прокофьева, хотя воздействие прокофьевского метода и сохраняется, объединяясь с новыми чертами стиля. В аннотации к Третьему концерту (1973 г.) композитор подчеркнул, что ему «нигде не хотелось бы терять из виду драматургию слушательского восприятия, непременно концертность изложения, а главное, образную сущность музыкального повествования» [3, с. 46].

В поисках новой образной выразительности Щедрин обращается к опыту классической музыки, творчески преломляя различные ее формы и жанры, в частности старинные формы полифонии, интерес к которым обозначился у него в ряде произведений (например, пассакалья в Первом фортепианном концерте).

Вступив с начала 60-х гг. XX века в основную фазу своего творчества, композитор пошел по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности,

что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов в обрисовке всего и вся. А это, в свою очередь, означало, что художественный процесс приобретал явно романтическую направленность. Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В ее современном контуре композитор более всего акцентировал интеллектуальное начало, и ему удалось создать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет, Интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобразием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас пикантной изощренностью жизненных проявлений. Все это превосходно «озвучено» в фортепианном цикле «24 прелюдии и фуги» (1964–1970), где нестандартности изображенной личности соответствует совершенно неожиданная трактовка полифонии [2, с. 68–69].

Характерное для XX в. возрождение полифонии, предсказанное Танеевым, развивалось по двум направлениям. Первое — продолжение баховских традиций, естественно на совершенно ином музыкальном материале и с различной степенью соотношения горизонтали и вертикали в зависимости от стиля (Регер, Франк, Хиндемит, Шостакович). Другой путь связан с преобладанием чистой линейности, то есть, казалось бы, — с возрождением баховских принципов полифонического многоголосия, но на новой основе (это, прежде всего, относится к ладовой стороне).

В XX столетии создается несколько циклов прелюдий и фуг: «Игра тональностей» П. Хиндемита (1942 г.), 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича (1950–1951 гг.) 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина (1963–1970 гг.). Они воспринимаются как своеобразные «энциклопедии» века, как реакция на грандиозность проблем, выдвинутых современной действительностью.

В фортепианных прелюдиях и фугах Щедрина немало трагических страниц, подчас наблюдается даже явное «сгущение» трагических красок. Мрачный гротесковый оттенок приобретает даже юмор Щедрина, столь безоблачный (хотя и с «перцем»)

в ранний период творчества. Корень восприятия таких настроений таится, несомненно, в объективных предпосылках современной Щедрину действительности XX в., напряженной борьбы старого и нового, реакционного и прогрессивного, века сложных исторических противоречий [10, с. 429].

Для Щедрина полифония — естественный способ мышления. Всё его творчество можно считать примером последовательного контрапунктического стиля. Полифонические приемы изложения и развития музыкального материала составляют основу каждого произведения композитора, выполняя в них важную формообразующую роль. Тяготение к линейности, выраженное в построении музыкального целого по принципу свободного сплетения мелодически самостоятельных голосов, обнаруживается ещё в ранних сочинениях композитора. Все они объединяются русским характером мелоса, и эта особенность языка, вероятно, обусловила метод организации ткани и тип полифонической фактуры — подголосочно-вариационной или контрастной. Очень показательны, что полифонические приемы используются им не только при развитии тематического материала, но и при его изложении [4, с. 3–4].

Ощущая тяготение к полифонической фактуре, композитор сознательно приходит к полифоническому опусу, создает масштабный цикл пьес и демонстрирует в нем широкие возможности методов и приёмов развития материала.

«Эта яркая оригинальная работа, сделанная с огромным мастерством, устремлённая в будущее, — творческий подвиг композитора. Здесь показан мир разных человеческих состояний и чувств. Сочинение полно глубоких идей», — сказал однажды Яков Зак.

Цикл — и автор позднее того не скрывал — своего рода «приношение Шостаковичу», его «24 прелюдиям и фугам». А через него — великой традиции, у истоков которой столь почитаемый Щедрин И. С. Бах [6, с. 7].

Любовь Щедрина к творчеству Баха общеизвестна. На вопрос Шостаковича:

«Если бы Вы попали на необитаемый остров и Вам было бы позволено взять всего одно музыкальное произведение, что бы Вы взяли?» Щедрин, не задумываясь, ответил: «Искусство фуги» [2, с. 69].

Если выделить из творчества Р. Щедрина ведущий из процессов, который определяет стиль цикла композитора, — то это новое отношение к музыкальному времени, что яснее сказалось в трактовке первой пьесы двухчастного цикла — прелюдии. Подавляющее большинство прелюдий Щедрина кажутся предельно лаконичными — это, порой, почти афоризмы. Композитор в большинстве случаев рассматривает прелюдию не как самостоятельную пьесу цикла, а как вводную, вступительную часть к фуге, подготавливающую ее тематически, ритмически, фактурно, образно-эмоционально.

Композитор нередко обращается к бытовым жанрам, своеобразно претворяя в прелюдиях их типичные черты, сообщая им современный характер звучания, будь то скерцозные прелюдии (C-dur, b-moll), танцевальные (G-dur — сицилиана, f-moll — вальс), хоральные (h-moll) или моторные токкатного склада, основанные на непрерывном потоке шестнадцатых или быстрых восьмых на фоне равномерного движения басового голоса (A-dur, частично g-mol, Es-dur).

В цикле Щедрина встречаются прелюдии, не содержащие заметных контрастов, где выдержан единый принцип изложения (fis-moll). Чаще в прелюдиях используются свободно трактованные приемы полифонического изложения. При этом они подчеркнута нестабильны, переходят друг в друга иной раз на протяжении весьма сжатого отрезка музыкального времени (например, C-dur).

Большая часть прелюдий выдержана в полифоническом складе. Но в отличие от фуг, где ведущая роль принадлежит имитационному принципу изложения и развития, прелюдии обычно основаны на контрастной полифонии, то есть излагаются в виде нескольких — чаще двух — самостоятельных мелодических линий с контрастным ритмом и движением: один голос подвижнее, чем другой. Во втором

томе (преимущественно в изложении импровизационных прелюдий) можно встретить чередование разделов контрастной полифонии с одnogолосными эпизодами (прелюдия g-moll). Прелюдий, построенных на имитационном принципе, немного. Например, e-moll — канон, f-moll и F-dur — тоже каноны, но очень свободные, в виде диалога двух голосов, имитирующих лишь ритмический, но не мелодический рисунок. Такого рода каноны на протяжении небольших отрезков фуги или прелюдии типичны для стиля Щедрина. На имитационной полифонии основаны также прелюдии As-dur и Es-dur. Но гораздо чаще в прелюдиях чередуются оба метода изложения — имитационной и контрастной полифонии (прелюдии C-dur, a-moll, d-moll, c-moll, b-moll).

Чрезвычайно интересны и тематические находки в фугах Р. Щедрина. Композитор стремится найти пути обновления фуги, расширяя её образно-выразительно.

Щедрин осуществил значительный сдвиг в жанре фуги. Активный динамизм и контрастность драматургии, являющиеся источником движения и развития его музыки, не могли не отразиться на фугах, занимающих одно из ведущих мест в его творчестве. Более того, интонационное развитие тематизма, ставшее ярким стилистическим признаком творчества Щедрина, не только проникло в малые имитационные формы (каноны, канонические секвенции, в которых нередко сохраняется лишь принцип формы при полной интонационной свободе), но и обусловило многие особенности применения композитором системы подвижных контрапунктов. Щедрин с большим мастерством пользуется всеми контрапунктическими приёмами классической полифонии — вертикальные перестановки мелодий, горизонтальные сдвиги, разного рода преобразование тематизма (обращение, увеличение, уменьшение, ракоходное движение и другие), трактуя их тоже весьма своеобразно.

Как известно, в любой полифонической форме, особенно в фуге, заложены предпосылки к динамизации. На это указывал еще Б. Асафьев, напоминая о том, что фуга — «не только рационально сконструирован-

ный механизм, но динамическое формообразование, поскольку в ней главным свойством надо считать не соблюдение точности имитации <...> и не „стабилизацию“ композиции до полного предопределения и механизации всего процесса оформления, а нечто совсем обратное: рост и развитие движения из монотематической предпосылки» [1, с. 47].

Важнейшая особенность фуг цикла — преобладание законов чистой линейности. Многоголосие в опусе Щедрина представляет собой свободное соединение нескольких самостоятельных мелодических линий. Композитор отказывается от обязательной гармонической схемы, позволяя голосам непринужденно развиваться. Это обстоятельство непосредственно влияет не только на тональную логику, свойства фактуры и т. д., но и на мелодический рисунок, который в большинстве случаев не просто не предполагает привычной гармонизации, а словно сопротивляется ей.

Необходимо отметить и обогащение его полифонии приёмами гомофонно-гармонического склада. Щедрин свободно вводит в свои полифонические пьесы целые аккордовые комплексы для усиления звучания, для создания больших драматических напряжений, особенно в кульминационных моментах (например, fuga c-moll, где плотные аккордовые массы, наслаиваясь друг на друга, образуют два или три контрастных аккордовых пласта).

Типичны для цикла Щедрина протяженные темы, насыщенные сложными интонационными преобразованиями. Сложная, насыщенная полифоническими кунштюками ткань фуг Щедрина ставит перед исследователем проблему. Хорошо известно, сколь жесткими являются ограничения техники строгого стиля. Суть дела заключена в том, что возможность любых соединений голосов, где применение диссонансов ничем не ограничено, ничем не регламентировано, может быть признана лишь при самой общей постановке вопроса. Стиль создает свои ограничения, диктует определенные нормы обращения с диссонансами. Ведущим ориентиром здесь становится координация интервальной структуры ме-

лодической линии и гармонической вертикали. Созвучия гармоний зачастую переводят в вертикальные измерения те сочетания интервалов, которые представлены в самой теме. Это сообщает внутреннее единство, придает органичность гармоническому движению. Сама по себе координация горизонтали и вертикали еще не объясняет логику гармонического движения. В цикле Щедрина действует другая закономерность — постепенного уплотнения и разрежения ткани, что отражается в колебаниях ее диссонантного напряжения [7, с. 170].

Впечатление необычайной новизны, которое возникает при прослушивании фуг Щедрина, во многом зависит от своеобразия их ладотональной организации, что в свою очередь определяется композиторской трактовкой многоголосия, сходной с принципами добаховской полифонии. В его фугах чаще действуют законы чистой линейности, а не линейно-гармонического мышления, поскольку в фуге, по мнению Щедрина, главное — горизонталь, а не вертикаль [5, с. 179–180].

Впервые цикл был исполнен автором в Малом зале Московской консерватории в январе 1971 года. Композитор посвятил это произведение памяти своего отца — известного лектора Константина Михайловича Щедрина. Вторая тетрадь в исполнении Щедрина записана на пластинку в 1971 г. До сих пор они с большим успехом исполняются на концертной эстраде и входят в педагогический репертуар музыкальных учебных заведений.

Щедрин — один из самых творчески активных композиторов XX–XXI вв. Его музыка современна по общему эмоциональному содержанию, фактуре, музыкальному языку. Среди многих инструментов, утвердившихся в практике музицирования, особое внимание Щедрина привлекло именно фортепиано. И не только потому, что он сам — превосходный пианист, в совершенстве владеющий техникой универсального инструмента. Фортепиано привлекло внимание Щедрина, прежде всего как инструмент полифонический, способный полноценно и рельефно представить

самые разнообразные ухищрения контрапункта, поэтому среди сочинений композитора, предназначенных для данного инструмента, преобладают полифонические пьесы.

Хотелось бы чаще на концертной эстраде слышать фортепианные произведения

Р. Щедрина. Завершим статью словами Михаила Плетнева: «Музыка Щедрина многогранна и неожиданна, ее хочется вновь слушать, ее хочется вновь исполнять, а это желание, на мой взгляд, является определяющим залогом витальности произведений музыкального искусства вообще» [9, с. 73].

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев // Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1971. — 276 с.
2. Демченко А. Золото первых десятилетий / А. Демченко // Музыкальная Академия. — 2003. — № 1. — С. 66–70.
3. Корев Ю. На авторских концертах. Р. Щедрин / Ю. Корев // Советская музыка. — 1977. — № 9. — С. 45–48.
4. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина / И. Лихачева. — Москва : Музыка, 1975. — 108 с.
5. Лихачёва И. Ладотональность фуг Р. Щедрина / И. Лихачева // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 2 — М. : Советский композитор, 1973. — С. 177–197.
6. Платек Я. Служение искусству / Я. Платек // Музыкальная жизнь. — № 11. — 2007. — С. 7.
7. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. — М. : Советский композитор, 1980. — 326 с.
8. Тюлин Ю. Н. Вопросы теории музыки / Ю. Н. Тюлин // Сборник статей. Выпуск 2. — Москва : Музыка, 1970. — С. 405.
9. Холопова В. Праздник, который всегда с тобой / В. Холопова // Музыкальная Академия. — 2003. — № 1. — С. 70–77.
10. Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р. Щедрина / Л. Христиансен // Вопросы теории музыки. — Выпуск 2. — М. : Музыка, 1970. — С. 396–429.

У статті характеризується фортепіанна творчість Р. Щедрина, відзначається її національна основа і поліфонічна фактура викладу. Основна увага приділяється циклу «24 прелюдії і фуги», як твору, що найбільш яскраво відбив систему поліфонічного мислення композитора.

Ключові слова: поліфонія, прелюдія, fuga, фактура, фортепіано.

In the article are characterized the piano works by Rodion Shchedrin, marked it's national framework and polyphonic textures of presentation. The focus is on the cycle «24 Preludes and Fugues», as the product, the most were vividly reflected the system of polyphonic thinking of composer.

Key words: polyphony, prelude, fugue, texture, piano.

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 78.03 + 785.16

М. А. Давидов

Наукові здобутки виконавського музикознавства — чинник прогресу музичної педагогіки

Стаття присвячена проблемі впровадження в практику музичної педагогіки наукової понятійно-термінологічної системи виконавського музикознавства — як засобу прискорення процесу розвитку самостійності творчого мислення молодого музиканта.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, виконавська технологія, виконавський тонус, структура ігрових рухів, неофольклоризм.

У сучасному музикознавстві останніх понад двох десятиріч чітко визначено новий дослідницький напрямок — проблематика різновидів музичного виконавства у висвітленні його еволюції та формування майстерності в різних сферах виконавського інструменталізму. Це вельми солідне, доповнення до традиційної музичної науки, бо воно ґрунтується на практиці, що об'єднує усі невід'ємні три складові активно діючого музичного мистецтва — композицію-виконавство-сприймання. Його специфіка включає низку своєрідних аспектів:

- висвітлення етапів історичного розвитку музичного інструменталізму у кожній з його фахових сфер;
- теорія формування виконавської інтерпретації та майстерності;
- наукове обґрунтування виконавської технології в її оптимальному представленні (конкретизація прийомів і способів звуковидобування, смислового — лінійно-мелодичного та вертикально-гармонічного й поліфонічного — інтонування);
- оптимальне розкриття поняття виконавського артистизму;
- опанування виконавської технології модифікуючого виконавського тону як перебігу емоційного переживання виконавцем характеристик звучання, адекватного розгортанню художньо-образної драматургії.

Вище названі чинники у виконавському мистецтві діють комплексно, прямо або опосередковано торкаючись кожного музичного інструмента, бо максимальне розкриття художньо-виражальних можливостей інструмента лише в межах специфічної органіки неможливе.

Отже, в інструментальному мистецтві не існує неперехідних меж поміж різними інструментами, сферами й різновидами виконавства; творчі здобутки однієї спеціальності прямо або опосередковано переносяться на інші, сприяючи розширенню інтонаційно-виражальних, інтерпретаційних та технологічних засобів і можливостей кожного інструмента, шляхом творчого взаємозапозичення виражальних засобів і прийомів із суміжних сфер музичного виконавства.

Такому взаємопроникненню сфер і різновидів інструментального виконавства сприяють наукові напрацювання, що охоплюють перелічену вище тематику, наприклад:

- історія виконавства, — в кандидатських дисертаціях: М. Долгова «Традиції та видозміни у кобзарському Придніпров'ї ХХ століття» («У нових історичних умовах розвитку національної культури кобзарство зберігається як вид уснопоетичного музичного мистецтва у творчості банду-

ристів. Воно набуває професійно-домінуючого рівня не лише з точки зору техніки, але й виконавської майстерності загалом і є складовою частиною сучасної української культури»); О. Тарасовой — «Історико-культурна еволюція виконавського артикуляційного комплексу». Загальним підсумком цієї дисертації є створення комплексної культурологічної концепції артикуляційного комплексу (далі, АК), яка ґрунтується на засадах антропоцентризму і містить теоретичну концепцію артикуляційного комплексу як художнього феномена та історичну концепцію генезису і розвитку АК у камерно-вокальних циклах композиторів XIX–XX століття; О. Марковой «Інтонаційна концепція історії музики», парадигма якої тут визначена в низці положень — «активність професійної музики в усвідомленні інтонаційної ідеї», «активність прикладної сфери у виявленні інтонаційної ідеї», «процесуальність стилю», «виконавська ініціатива у вибудові смислової якості стилю», ін.;

- *теорія формування виконавської майстерності*, — докторська дисертація М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста», в якій деталізовано аспекти — виконавський процес інтонування музичного змісту (специфіка виконавського мислення, ритмодинаміка виконавського інтонування на баяні, формули мікроструктурного інтонування тощо), розроблено *концепцію художньої техніки* баяніста в двох параметрах — загальної психофізіологічної характеристики слухо-моторних дій виконавця та виражальних засобів як основи майстерності, а також розроблено систему виховання виконавця;

- *методологічний комплекс* — обґрунтування аспектів виконавського музичного мислення (психофізіологічного, технологічного, фахового, особистісного, жанровостильового, ін.) — в докторській дисертації В. Самітова;

- *проблеми формування баянної наукової школи* — в кандидатській дисертації В. Зайця — «Науково-практична діяльність як феномен формування виконавської майстерності баяніста», в якій доведено ефек-

тивність методу включення фахової науково-понятійної системи в навчальний процес з метою прискорення процесу виховання самостійності мислення молодого музиканта;

- *психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності* — в кандидатській дисертації В. Білоус, яка дійшла висновку: «Щоб досягти найвищих вершин виконавської майстерності, треба максимально використати свої можливості (не тільки фізичні, а й психічні)»;

- *теоретичні основи удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів баяніста* детально розроблено в кандидатській дисертації Ю. Бая;

- *теоретичні основи виховання слухових навичок баяніста* науково опрацьовано Г. Шаховим — у кандидатській дисертації, в якій узагальнено багатий досвід з сольного, ансамблевого та концертмейстерського досвіду баяністів;

- *теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста* розроблено — в кандидатській дисертації М. Михайленка, якою заповнено методологічну прогалину, що утворилась протягом XX століття у світовій гітарній педагогіці і практиці;

- *історичний екскурс українського домрово-кобзового мистецтва від Середньовіччя до сьогодення* послідовно проведено в кандидатській дисертації Л. Шорошевої;

- *історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури* (на прикладі кларнета) присвячено кандидатську дисертацію Р. Вовка;

- кандидатом мистецтвознавства, докторантом ОДМА ім. А. В. Нежданової І. Єргієвим розроблено наукову концепцію «Український „модерн-баян“ як феномен світового мистецтва, що „полягає в єдності виконавсько-композиційної ініціативи у створенні оригінальних композицій для баяна як «музики для слухання» з включенням тембрально-сонорних ефектів у функції конкретно-графічних показників, носіїв архетипових смислів музики поставангардного мистецтва»;

- *неофольклористичні тенденції в баянній творчості* В. Зубицького розкрито

в кандидатській дисертації А. Гончарова, де охарактеризовано унікальність неофолклоризму автора, що полягає в багатогранності джерельних витоків мелосу не однієї, а багатьох націй і різних культур (української, болгарської, грецької, арабської), примножених притаманною Володимиру Зубицькому сучасною композиторською технікою;

- в кандидатській дисертації «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» О. Трофимчук, виходячи з необхідності «розкриття нинішніх проблем існування народно-оркестрового жанру, пов'язаних з недостатнім вивченням питань комплектації народних оркестрів, зі специфічними особливостями інструментування для народно-оркестрових ансамблів різних складів, а, відтак, з недостатнім визначенням темброво-фонічної природи кожного», детально проаналізував цю проблему.

Багато досліджень присвячено *теоретичним* аспектам у виконавській практиці. Для інформації, з метою визначення напрямків наукових ідей пошукувачів називаємо типову у цьому плані тематику вже захищених робіт:

Валерій Клименко. «Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика»; Ганна Дубровська. «Літургічна символіка у російській музиці XIX – початку XX століть: феномен С. В. Рахманінова»; Марія Кононова. «Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва»; Євгенія Бондар. «Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості»; Ольга Лісова. «Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння»; Олена Кучма. «Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці 2-ої половини XX століття (на прикладі творчості Р. Щедріна)»; Марина Русаєва. «Поетика трагічного в музиці»; Олена Чайка. «Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації»; Ліна Котова. «Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів»; Ірина Шатова.

«Стильові основи Одеської хорової школи»; Вікторія Драганчук. «Музика як феномен психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти»; Наталія Старюченко. «Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських композиторів XX століття)»; Кіра Тимофєєва. «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)»; Петро Круль. «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України»; Геннадій Голяка. «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару».

Багато дисертаційних досліджень присвячена проблематиці *музичної педагогіки*. Серед таких назвемо окремі з них:

Олена Ролінська. «Методика застосування прийомів евристичної діяльності у фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики»; Ольга Щербакова. «Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету»; Аліна Романова. «Комунікативна роль комунікативності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця»; Валентина Петрик. «Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва)»; Світлана Коровецька. «Темброва драматургія як інтонаційне явище»; Владислав Гусак. «Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики»; Зіновій Буркацький. «Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста»; Наталія Жайворонок. «Музичне виконавство як феномен музичної культури»; В'ячеслав Воєводін. «Педагогічні умови становлення творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців»; Андрій Душний. «Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки»; Сергій Карась. «Інтерпретація музики Бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)»; Віталій Марченко. «Транскрипція як різновид інтерпретації»; Сергій Хананаєв. «Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл

у фортепіанному мистецтві Придніпров'я»; Юрій Некрасов. «Комплексний підхід у формуванні виконавської майстерності піаніста»; Анна Ткачук. «Методика формування художньо-образного мислення студентів в процесі вокального навчання»; Михайло Крупей. «Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста»; Дмитро Лісун. «Формування професійних герменевтичних умінь майбутнього музиканта-виконавця у фаховій підготовці».

На особливу увагу заслуговують дисертаційні дослідження, присвячені диригуванню, яке чи не найбільшою мірою сприяє вирішенню згаданої вище проблеми творчого міжгалузевого *взаємопроникнення* принципів, методів і прийомів у виконавській технології та інтерпретації.

Наводимо лише окремі дисертації диригентського спрямування.

Серед таких досліджень особливо виділяється докторська дисертація народного артиста України, професора В.Рожка — «Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х — 80-х років ХХ століття», в якій блискуче розкрито самобутній талант диригента, його менталітет, у якому проявилась неповторність національної музичної культури.

Як відомо, диригентська профілізація вже традиційно є невід'ємною складовою навчання «народників» як у середній, так і у вищій ланках. Витоки цього підходу беруть початок від автентичного виконавства, де переважає не сольна (музикант-соліст у народному музичному побуті — особис-

тість виняткова), а колективна його форма.

Цій формі вельми пасує тема кандидатської дисертації П. Ковалика «Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії». Тут розкриваються типологічні ознаки школи (усталені механізми спадкоємності і наступності, творчості і навчання, нормативності і новаторства та ін.).

Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен висвітлено в кандидатській дисертації Ю. Пучко-Колесник, яка розглядає діяльність диригента як єдність мануальної та художньої техніки; єдність емоційно-художнього та музично-пластичного впливу на слухацьку аудиторію.

Ю. Лошков у докторській дисертації «Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури ХVIII–ХІХ ст.» вперше фундаментально дослідив процес інтеграції диригентського виконавства європейського типу в культурне життя України ХVIII–ХІХ ст.

Цей великий масив наукових досліджень, узагальнюючи здобутки виконавської практики, являє собою новий науковий напрямок — *виконавське музикознавство*, що презентується своєю практичною доцільністю.

Однією з особливостей цього дослідницького напрямку є те, що авторами наукових робіт тут стали переважно *самі виконавці*, які характеризуються *практичною компетентністю* як у постановці тематичної проблематики, так і в її науковій реалізації, відзначаючись *професійною авторитетністю* своїх наукових і методологічних міркувань.

Література

1. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. — Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010 р. — 400 с.
2. Давыдов Н. Энциклопедия исполнительского музыкознания : учебн. пособие / сост. Н. А. Да-

выдов; Национальная музыкальная академия Украины имени П.И.Чайковского, Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя. — Нежин : НГУ им. Н.Гоголя, 2012. — 410 с.

В статье рассматривается проблема внедрения в практику музыкальной педагогики научной понятийно-терминологической системы исполнительского музыкознания — как средства ускорения процесса развития самостоятельности творческого мышления молодого музыканта.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, исполнительская технология, исполнительский тонус, структура игровых движений, неофольклоризм.

This paper studies the problem of implementation in practice of music pedagogy scientific conceptual-terminological system performing musicology — as a means of accelerating the development of independence of creative thinking of the young musician.

Key words: performing interpretation, performing technology, performing the tone, structure, game movements, neofolk.

УДК 78.03+785.16

В. М. Заєць

Особливості становлення київської школи народних інструментів

Стаття розглядає засади становлення академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Особливою специфікою цього процесу є ідея перенесення на народні інструменти переосмислених методик виконавства з суміжних галузей виконавства.

Ключові слова: академічне народно-інструментальне виконавство, київська школа, методологічні засади, М. М. Геліс.

Актуальність дослідження. Детальне вивчення та дослідження історії, сьогодення та тенденцій розвитку вітчизняної музичної культури сприяє розвитку сучасного виконавства. Увага науковців, насамперед, прикута до визначення самобутніх рис національного музичного мистецтва, композиторської творчості, виконавства, освіти з урахуванням усіх реальних передумов, факторів, взаємовпливів, про що свідчать дедалі послідовні спроби узагальненої характеристики локальних, регіональних, національних шкіл. Автори наукових розробок, які аналізують цю складову музичного мистецтва, висвітлюють різноманітні аспекти з досвіду виконавців, педагогів, методистів. Серед них — В. Антонюк, П. Круль, А. Лащенко, В. Посвалюк, В. Сумарокова, які розглядають генезу вокально-хорового та інструментального мистецтва України, особливості становлення виконавських шкіл.

На жаль, мало уваги українських дослідників прикуто до вивчення передумов створення української народно-інструментальної виконавської школи, в якій київська школа відіграла кардинальну роль у становленні загальнонаціональної школи і у визначенні подальшого магістрального курсу на професіоналізм виконавства на народних інструментах в Україні та за її межами.

Більшість робіт спрямовано на вивчення історії розвитку та передумови піднесення

суто баянно-акордеонного мистецтва (дисертації: Є. О. Іванова [4]; Д. О. Кужелева [5]; ін.).

Подібна тенденція спостерігається в дослідницьких роботах зарубіжних учених, які мають скоріше історико-соціальний характер, де головною метою їх робіт є виявлення характерних ознак і національних рис, а не методологічних засад зародження професійного виконавства (дисертації: А. М. Мірека [6]; Г. О. Гайсина [2]; ін.).

Вбачаючи слабкий акцент науковців на вивчення витоків заснування професійного народно-інструментального виконавства, спробуймо виявити основні методологічні засади утворення київської академічної народно-інструментальної виконавської школи, яка виконала епохальну історичну роль у становленні українського народного академічного музичного мистецтва. Пріоритетним напрямком школи є створення прогресивної методики виховання високо-класних музикантів, що стало непорушним фундаментом у розвитку професіоналізму. Вагоме місце народно-інструментального виконавства в нашому житті загальнови-доме. Напевно, лише це мистецтво здатне найбільш змістовно донести слухачеві глибинність почуттів, пов'язаних із музичним народним побутом, з історією національних традицій, з довіллям людського існування і є невід'ємним елементом загальнонаціональної культури українського

народу в сучасних умовах, а також відповідає загальнодержавним настановам на збереження культурної спадщини.

Цілком очевидно, що професійне народно-інструментальне мистецтво відіграє надважливу роль в естетичному вихованні народу, вихованні в ньому дійсно високої художньої культури та глибокого розуміння музики, у вихованні національної гордості. Яскравий, своєрідний характер звучання, можливість оволодіння за короткий час первинними навичками гри саме й роблять народні інструменти прекрасним засобом для активної особистої участі великих груп людей безпосередньо у відтворенні музики, що забезпечує виховання адекватних поціновувачів і знавців музичного мистецтва, пробудження й розвиток справжніх митців.

Кардинально змінилось офіційне ставлення до народного мистецтва після жовтневого перевороту 1917 року та проголошення незалежності України в 1918 році. Визнання й підтримка державою виконавства на народних інструментах сприяли бурхливому розвитку цієї галузі мистецтва та конструктивному удосконаленню самого інструментарію. Поряд зі збереженням традиційних форм фольклорного музикування, результатом впровадження навчання гри на народних інструментах до професійної освіти стало сучасне академічне народно-інструментальне виконавство.

У дореволюційних музичних навчальних закладах класи народних інструментів були відсутні. Однак одразу після жовтневого перевороту виникла широка мережа гуртків масового музикування, яка зажадала підготовки фахівців, здатних організувати і спрямувати роботу цих зібрань. З метою створення належної системи освіти навчання гри на народних інструментах вводиться спочатку на різних курсах, у студіях, а незабаром і в народних музичних школах, що повсюдно відкривалися, і в так званих народних консерваторіях, що стало однією з найважливіших передумов успішного розвитку народно-інструментального виконавства.

Вже через декілька років бурхливий розвиток самодіяльної художньої твор-

чості поставив вимогу підготовки фахівців більш високої кваліфікації. У зв'язку з цим класи народних інструментів відкриваються вже у спеціальних музичних навчальних закладах. Так, в 1924 році навчання гри на народних інструментах було запроваджено в Київському музичному технікумі, що працював на засадах вищого навчального закладу, а пізніше влився до складу Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, в 1925 році — в Музичному училищі ім. Жовтневої революції в Москві, в 1926 році — в Музичному училищі ім. Мусоргського в Ленінграді і ін.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів, спочатку в Музичному технікумі, потім і в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, а з 1934 року після чергової реорганізації, у консерваторії, був Марк Мусійович Геліс (народився 26 липня 1903 року в Кременчуці) — засновник першої у колишньому СРСР кафедри народних інструментів в Київській консерваторії, випускник фортепіанного й теоретичного факультетів консерваторії, який добре володів гітарою і мав фахові знання про інші народні інструменти.

Шлях М. М. Геліса до великого мистецтва почався в місті Кременчуці, де він організував першу міську музичну школу, з якої вийшло багато талановитих музикантів. Вже викладаючи в школі гру на народних інструментах, він паралельно починає навчатися гри на фортепіано з метою використання педагогічного й виконавського досвіду із суміжних галузей музичного мистецтва.

Заняття М. М. Геліса з фортепіано відбувалися з М. С. Баффа, прекрасним музикантом, яка свого часу закінчила Петербурзьку консерваторію по класу А. Рубінштейна. Закінчення школи по класу фортепіано одразу ж підняло педагогічну роботу музиканта з народними інструментами на більш високий рівень. Це стало першим практичним підтвердженням правильності ідеї використання фортепіанного виконавсько-педагогічного надбання як «трампліна» для кращого вивчення музики і привнесення фортепіанних методик в народно-

інструментальну освіту. Таке положення стало згодом одним із найважливіших педагогічних принципів київської школи, засновником якої став М. М. Геліс.

У 1925 році Марк Мусійович переїздить з Кременчука до Києва, де він спочатку працює на відділенні народних інструментів консерваторської профшколи, а з 1928 року — в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка.

Одержимий все тією ж ідеєю перенесення на народні інструменти методики й теорії виконавства на фортепіано, скрипці та інших інструментах, М. М. Геліс одночасно з викладацькою роботою в профшколі займається на фортепіанному відділенні згаданого інституту, який в 1929 році закінчує як піаніст-виконавець і паралельно проходить майже всі дисципліни теоретичного циклу.

Основна робота в організації та налагодженню педагогічного процесу на кафедрі здійснювалися М. М. Гелісом. Звідси й велике розмаїття форм роботи. Крім спеціалізованих інструментів, він викладав інструментовку, сольфеджіо, ансамблі, оркестр, читав курс лекцій із методики, розроблений М. М. Гелісом вперше в історії виконавства на народних інструментах, постійно вдосконалюючи та оновлюючи його зміст. Але особливо слід виділити те, що Геліс навчав гри на різних інструментах: баяні, балалайці, бандурі, гітарі, домрі, концертніні. Випадок безпрецедентний для роботи одного педагога, тим більше, що жодна зі згаданих сфер викладання не стало для нього прохідною. В кожній з них досягнуто справді показові результати. Достатньо назвати хоча б таких його вихованців, видатних представників сучасного народно-інструментального мистецтва, як М. А. Давидов, М. І. Різоль (баян), С. В. Баштан (бандура), Є. Г. Білінов (балалайка), В. Н. Івко, Т. І. Вольська (домра).

Чималий внесок у становлення школи, у формування її художніх і професійних засад внесли разом з М. М. Гелісом інші музиканти, які працювали на кафедрі в кінці 30-х — на початку 40-х років (Г. Г. Веєрówka, Н. Г. Рахлін, Р. П. Таранов, ін.).

Позитивних результатів дало також особисте спілкування М. М. Геліса з Г. Нейга-

узом, Б. Гольденвейзером, А. Ямпольським, Д. Ойстрахом, Л. Ревуцьким, Р. Глієром, ін.

Тепер, коли різні музичні конкурси, фестивалі проводяться в Україні та за її межами доволі часто, наше сприйняття значущості заходів подібного роду, мабуть, дещо змарніло. Тоді ж подібні заходи були рідкістю, а у виконавстві на народних інструментах взагалі новиною.

Огляд 1939 року був першим змаганням виконавців на народних інструментах у загальносоюзному масштабі, і в цьому, звісно, одна з вельми важливих його особливостей.

Основними завданнями огляду були популяризація найкращих зразків виконавського мистецтва в галузі народно-інструментальної музики, подальше стимулювання його розвитку й підвищення художнього рівня, нарешті, виявлення талановитих виконавців на народних інструментах, а також демонстрація самих інструментів та їх можливостей. Долю учасників огляду вирішувало вельми представницьке журі за участю таких діячів радянського мистецтва, як У. А. Гаджибеков, С. Н. Василенко, К. Потсхверашвілі, В. М. Беляєв, А. М. Луфер.

Огляд відбувся в три тури. Перші з них, в яких брали участь близько двох тисяч музикантів, був відбірковим і провадився на місцях: у республіках, краях та областях.

Вісім вихованців кафедри народних інструментів Київської консерваторії — троє домристів (Г. Казаков, А. Троїцький, С. Якушкін), троє баяністів (М. Різоль, М. Білецька, Р. Білецька), гітарист (К. Смага) та виконавиця на концертніно (Є. Столова) пройшли всі відбіркові тури та стали лауреатами або дипломантами. І всі вони — учні М. М. Геліса.

Підводячи підсумки огляду, журнал «Радянська музика» писав, що «...українська група на огляді продемонструвала прекрасну постановку навчання гри на масових музичних інструментах в Київській консерваторії. Студенти цієї консерваторії одержали шість премій... Всі вони виявили прекрасну школу і серйозну підготовку» [1, с. 98]. «То був тріумф київської школи. Тріумф української школи» [7, с. 10].

Перемоги вихованців класу М. М. Геліса стали ще одним практичним доказом правильності ідеї використання здобутків загальної музичної теорії і методики, що стало основним атрибутом у стрімкій еволюції українського народно-інструментального виконавства від аматорського до академічного. Це основна, змагальна відмінність київської школи виховання виконавців на народних інструментах. На інших подібних кафедрах біля витоків зародження професіоналізму були виконавці-аматори, спеціалізація яких була вузько спрямованою і більшість не мала належної освіти.

Власне, саме в тому перш за все і полягає заслуга М. М. Геліса та його школи, що виконавство на народних інструментах, а також музична педагогіка в даній галузі були збагачені впровадженням найкращих традицій класичного музичного мистецтва. Перенесення на новий ґрунт багатьох принципів і прийомів було здійснене тут вперше і стало справжнім новаторством.

Вважаємо за необхідне зупинитися на принципах музичної педагогіки, започаткованих професором М. М. Гелісом і розвинутих у науково-творчій діяльності доктора мистецтвознавства, професора М. А. Давидова, найважливішими з яких є:

1) Озброєння обдарованої молоді високими морально-етичними принципами. Прищеплення високої культури, художнього смаку, розуміння мистецтва і справжнього професіоналізму.

2) Збагачення виконавських можливостей народних інструментів. Питання звукоутворення і звуковидобування, організація ігрового апарату і застосування виражальних нових засобів; упорядкування елементів постановки, положення інструмента та посадки; введення в музичний вжиток нових прийомів гри і, особливо, штрихів.

3) Прищеплення навичок самостійності, куди входять: прагнення самовдосконалення, художньо-професійна озброєність, досягнення дійсної майстерності через детальне опрацювання музичних творів методом зразкового опанування аналогічних завдань із метою теоретичних узагальнень і висновків, необхідних для самостій-

них дій; рівноправності учасників творчого процесу в спілкуванні — педагог-учень; прагнення максимальної результативності, майстерності, якомога глибшого проникнення у світ музики; застосування асоціативного мислення; відповідальне ставлення до авторського тексту; організація домашньої роботи студента: її усвідомленості, змістовності, раціоналізації прийомів і методів, режиму роботи; зміцнення теоретичної бази.

4) Індивідуальний підхід до учнів. Неповторність особистості кожного учня; художнє виконання та індивідуальні особливості виконавця неможливі одне без одного; урізноманітнення методів занять; сприяння розвитку індивідуальних нахилів з тенденцією до творчої самостійної ініціативи самого студента; копітка роз'яснювальна робота у поєднанні з переконливою аргументованістю щодо ґрунтовних вимог; створення індивідуального робочого плану студента на основі найдетальнішої його характеристики-діагнозу для подальшого розвитку; багатовекторність індивідуального робочого плану студента.

5) Оволодіння стильовими особливостями музики різних епох і напрямів. Методи порівняння, співставлення, проти-ставлення стилів і характерів музики; виховання у виконавців високої культури.

6) Технічне удосконалення виконавця. Розробка детальних вимог щодо інструктивного матеріалу.

7) Проблема репертуару. Використання всього найкращого, чим багата музика (фортепіанна, скрипкова, вокальна, оркестрова, органна) на користь зростання культури самого виконавця, щоб через народні інструменти донести до народних мас вікові надбання духовної культури; зацікавленість у створенні оригінальної музики для народних інструментів та творча співпраця з композиторами і виявлення студентів, обдарованих до композиції.

8) Настанова на гру в ансамблі, як засіб: формування музичного мислення; розвитку творчих здібностей учасників, популяризація жанру. Виховання естрадних навичок шляхом: публічних виступів з ме-

тою живого спілкування зі слухачем; психологічної підготовки учнів до естради із застосуванням методів виконання музичних творів в умовах, наближених до естрадних; відтворення та опанування такого психічного стану, який виникає при публічному виступі, вміння включитися в потрібний образний стан, наявність потреби грати завжди тільки довершено, уявляти почуття публічності гри з виявом відповідальності, здатність викликати в собі адекватний концертному стан найвищої емоційної напруги зі збереженням при цьому контролю за своїми діями, опанування технікою постійної зосередженості уваги безпосередньо на процесі музично-ігрових дій, велика внутрішня і зовнішня зібраність, відволікання такими методами уваги студента від ситуаційних емоцій, від переживання, не пов'язаного з конкретними завданнями щодо конкретного виступу на естраді, виховання у студентів щирого бажання нести музичну культуру людям.

9) Формування в учня потреби постійно й наполегливо вчитися. Особистий приклад учителя. Різноманітні форми обміну досвідом.

10) Постановка справи в дитячій музичній школі, прищеплюючи учням: розуміння важливості у цій ланці навчання, інтересу до навчання, почуття високої відповідальності при закладенні основ знань, адже закладені основи духовного розвитку людини залишаються у неї на все життя.

11) Удосконалення народного інструментарію.

Саме ці засадничі принципи послугували платформою для розвитку професіоналізму української академічної школи народно-інструментального виконавства і дали вагомий результат.

Сучасна київська школа виховання виконавців на народних інструментах посідає провідні позиції у популяризації та ствердженні академічного народно-інструментального виконавства, демонструючи багатогранність і глибоку змістовність вагомих здобутків у всіх без винятку аспектах творчої діяльності. Ілюстрацією цього є як успіхи її представників на міжнародних конкурсах, так і постійна популярність солістів-народників та народних колективів з України на зарубіжних гастролях.

Література

1. Беляев В. Смотр народных талантов / В. Беляев. — Сов. музыка, 1939. — № 11. — С. 98.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. / Д. О. Кужелев — К., 2002. — 190 с.
6. Мирек А. М. История гармонно-баянной России с 1800 до 1941 гг. : автореф. дис. на соиск. Ученой степени д-ра искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. М. Мирек. — Москва, 1983. — 32 с.
7. Різоль М. І. Слово про вчителя / М. І. Різоль // Академічне народно-інструментальне мистецтво в Україні ХХ–ХХІ століть. — К., 2003. — С. 10–14.

Статья рассматривает основы становления академического народно-инструментального искусства в Украине. Особой спецификой этого процесса является идея перенесения на народные инструменты переосмысленных методик исполнительства из смежных сфер исполнительства.

Ключевые слова: академическое народно-инструментальное исполнительство, киевская школа, методологические основания, М. М. Гелис.

The article examines the principles of formation of academic instrumental folk art in Ukraine. A specific feature of this process is the idea of transfer of reconsidered methods of performing from various performance sectors onto folk instruments.

Key words: academic folk instrumental performance, Kyiv School, methodological principles, M. Gelis.

УДК 785.7.8

Л. Повзун

Виконавська жестикуляція як складова ансамблевого інструменталізму

У статті вводиться поняття ансамблевого інструменталізму як множинності предметно-інструментальних характеристик ансамблевого складу та ідеально-психологічних особливостей її угасників, що в процесі співтворчості утворюють нову сукупну якість інструментально-художнього вираження — ансамблеву інтерпретацію, яка поряд з музичним відтворенням органічно вбирає виконавські жести-міміку, пластику тіла у виконавсько-ігрових рухах, народжених режисерсько-диригентським способом регулювання ансамблевої гри.

Ключові слова: ансамбль, ансамблевий інструменталізм, виконавська жестикуляція.

Актуальність теми. У наш час ансамблеве виконавство набуває особливого значення, на чому акцентують увагу музиканти-практики та музикознавці, називаючи другу половину XX століття справжнім ренесансом камерно-ансамблевої культури. Відбувається поглиблене усвідомлення важливості ролі камерно-ансамблевої музики, зумовлене її широкою репрезентативністю у творчості композиторів та виконавців. Проте широка художня практика камерно-ансамблевого виконавства та педагогіки в цілому значно випереджає вивчення теоретичних проблем камерного ансамблю, і, незважаючи на широке розповсюдження та художню вагомість, залишається найменш дослідженою і у вітчизняній, і у світовій науці.

Принцип єдності у багатогранності складає основу виконавського ансамблевого мистецтва, оскільки різноманітним відрізняється кількісна та якісна структура ансамблевих складів, що формується на основі поєднання різних тембрально-регістрових та органологічних якостей; так само різноманітними є творчі індивідуальності, їх темпераменти, виконавські можливості.

Виконавська робота в ансамблі (від фр. *ensemble* — спільно) визначена поєднанням індивідуальних самостійних голосів-солістів і спрямована на свідому гармонізацію узгодження складної музично-ансамблевої

взаємодії для досягнення художньої цілісності виконання, оскільки будь-який ансамбль неможливий без чіткої упорядкованості, стрункої системи цілого та його частин, узгодження всіх, іноді досить різноманітних та суперечливих компонентів.

Ансамблевість як генетична ознака музичної творчості, передбачає діалог людини з інструментом навіть при сольному виконанні, формує поняття музичного інструменталізму. Поняття музичного інструменталізму, в плані ідеального призначення змісту музично-інструментальної творчості, співвідноситься з філософським інструменталізмом — взаємозв'язок, взаємопроникнення виконавця та інструмента стає зрозумілим у світлі філософської концепції людської діяльності П. Флоренського: поєднання теоретичної та практичної діяльності, кожна з яких має власний інструментарій («втільнена ідея»).

В ансамблевому виконавстві поняття музичного інструменталізму стає багаторівневим, оскільки розширюється предметна база (предметів людської діяльності) — множини інструментів, процес «втільнення ідеї» також ускладнюється необхідністю координування теоретичної та практичної діяльності усіма учасниками спільного творчого акту, що дозволяє, на наш погляд, виокремити поняття ансамблевого інструменталізму.

Виходячи з вище зазначеного, змістом поняття ансамблевого інструменталізму є множинність предметно-інструментальних характеристик ансамблевого складу та ідеально-психологічних особливостей її учасників, що в процесі співтворчості утворюють нову сукупну якість інструментально-художнього вираження — ансамблеву інтерпретацію, яка поряд з музичним відтворенням органічно вбирає виконавські жести-міміку, пластику тіла у виконавсько-ігрових рухах, народжених режисерсько-диригентським способом регулювання ансамблевої гри.

Жестикуляція є підкріплюючими, а іноді і замінюючими мову виразними рухами рук, тіла, що активно застосовують виконавці в процесі ансамблевого музикування. Ці рухи, як і міміка, спрямовані на спілкування і носять характер інтуїтивних, спонтанних дій і широко використовуються поряд з іншими виразними засобами. Жестикуляція, що є провідним чинником керування ансамблем виконанням, в остаточному варіанті сформувалася до початку XIX століття у спеціальність «диригування», в ансамблевих жанрах використовується як засіб пластичного вираження образних, логічних та емоційних уявлень, що розгортаються паралельно з музичною мовою.

Виконавець-ансамбліст — це завжди актор, його інструментально-професійні рухи керуються специфікою звуковидобування, художнім змістом та тонусом виконуваного твору. Тонус виконання, за визначенням Б. Асаф'єва, передбачає поняття виконавської енергії як музичного руху та сил чи стимулів, що його спричиняють та в ньому діють. Ці сили чи стимули передбачають поняття поштовху чи явища, від якого виникає самий рух: фізично, ззовні, поштовх є або ударом по клавіші, або моментом вдунання з неминучим акцентом при цьому. Це — енергія, сила, активність, світогляд, емоційна напруга музичного дикування-інтонування [1, с. 55].

Процес ансамблевого інтонування керується якісною сукупністю можливостей музичного «дихання» самих виконавців та артикуляційно-тембральними властивостями інструментарію. Окрім визначення

поняття інтонування як характеру — манери, стилю, тонусу, в музичній теорії застосовується поняття «німої інтонації» [2, с. 8], що залучає до художньої сфери ансамблевого виконання жестикуляцію, як певний комплекс виконавських рухів, що керують процесом ансамблевого узгодженням.

«Німа інтонація» як пластика рухів людини — рук, тіла — набуває особливого значення у дослідженні ансамблевої діяльності: музиканти-ансамблісти значно частіше, ніж у сольному виконавстві, звертаються до мови жестів для пояснення своїх намірів, наприклад, при регулюванні синхронності вступу та закінчення фраз, в агогічно-темпових зрушеннях. Нерідко роль диригента в ансамблі виконує піаніст, відтворюючи своєрідне піаністичне дихання, і тут важливою є відповідність звукових образів та фізичних рухів, оскільки невідповідність даних факторів в процесі ансамблевої гри може дезорієнтувати партнерів і знищити художній ефект виконання.

Свого часу пошуки методів удосконалення ансамблевої взаємодії призвели І.Маттезона до ідеї наділити виконавця-клавіриста диригентськими засадами, вважаючи, що, оскільки клавір є провідним інструментом епохи, клавірист повинен не тільки досконало володіти ним, але й знати особливості всіх інструментів, які приймають участь в ансамблі. До клавіриста-диригента пред'являлися досить об'ємні вимоги: знати механічний устрій кожного інструмента, його розміри, матеріал, з якого він виготовлений; мати уяву про недоліки будь-якого інструмента та способи їх подолання; знати всіх кращих майстрів, що їх виготовляють та кращих виконавців; бути обізнаним про спосіб звукоутворення на кожному з інструментів, про їх використання в церковній музиці, на сцені, в камерній музиці, про їх співвідношення з іншими інструментами. Головним завданням клавіриста у процесі ансамблевого виконання є «ведення такту», причому робити це слід досить гнучко для надання можливості іншим інструменталістам продемонструвати свою майстерність. Як визнає автор, для керівництва ансамблем досить маленького кивка головою або просто вказівки очима

чи легкого жесту, що налагоджує виконавців на потрібний музичний афект [4, с. 105].

Режисерсько-диригентські функції піаніста як координатора ансамблевого узгодження базуються на передумовах історично сформованої клавірної практики — клавірне багатоголосся, що склалося як потенційний заміник усієї сукупності мелодійних інструментів. Керівна функція піаніста в ансамблі, закладена в епоху бароко, зберігається у вигляді психологічної відповідальності піаніста за ансамблевий виступ. Для цього існує ряд причин. По-перше, саме у піаніста, аналогічно диригенту, є можливість постійного контролю за нотним текстом всіх інструментальних партій, що беруть участь у виконанні. Це дозволяє координувати ансамблеве звучання, а іноді й корегувати виконавські «несподіванки». По-друге, фактура фортепіанної партії складає значну частину ансамблевої фактури і від умінь піаніста відтворити значеннєву множинність динаміко-артикуляційних звучань, що є основою клавірної режисури, залежить художній ефект ансамблевого виконання.

Ансамблева взаємодія інструментальних партнерів є багатоканальним процесом, кінцевим результатом якої є досягнення художньо-виконавської узгодженості, спільної інтерпретації, якій передують ряд проміжних етапів: акустично-інтонаційна злагодженість, комунікативно-психологічне координування, функціонально-ієрархічна збалансованість ролевих функцій в ансамблевій фактурі, тембрально-технічна узгодженість динаміки, артикуляції, фразування, аплікатури. Ці етапи передбачають в якості обов'язкової умови встановлення тонких функціональних зв'язків між художнім мисленням, його найважливішим компонентом — сферою слуху, з одного боку, та сферою ігрових рухів, з іншого.

Для виконавської ансамблевої взаємодії є важливим, щоб всі компоненти зазначеного психофізичного комплексу знаходилися в стані гармонійної рівноваги, оскільки виконавська жестикуляція, що спрямована на досягнення певного технічно-звукового результату на конкретному інструменті («звукотворча воля», за К. Мартінсеніс [3]), в свою чергу, виконує і психологічну функцію, залу-

чаючи ансамблевих партнерів до пошуку відповідних ігрових дій у відтворенні спільного художнього задуму. З огляду на те, що звукотворча воля завжди має індивідуальний характер, її прояви ззовні пов'язані з формуванням особливого ряду специфічних психофізичних дій-жестів, які спрямовані на відтворення тону, колориту музики. В процесі осягання виразальних інструментальних можливостей (тембральних, динамічних тощо) поступово формується той чи інший тип «звукотворчої волі», що має специфічні особливості у кожного інструменталіста, залежно від способу звукоутворення.

Слово «гра» — багатозначне, етимологічна гіпотеза пов'язує його з музикою, виводячи з грецького *agos*, що передбачало уславлення та умилоствлення богів співом та танцями. Згодом воно далеко вишло за межі вузької семантики та увібрало багато значень, спектр яких охоплює різноманітні сфери життя, проте залишився музичний ген — гра — провідне значення дій музиканта-інструменталіста.

Виконавська жестикуляція регулює хід ігрового процесу не тільки у синхронності звучання — досягненню конкретного звучання-штриха на будь-якому інструменті передують певні рухи тіла, рук, голови, що «надсилають інформацію» ансамблевим партнерам про художні наміри виконавця. Пластика інструменталіста містить його власну індивідуальну систему жестикуляції, що використовується для ансамблевого спілкування. Взаємний обмін виконавськими жестами і складає психотехнічну основу інструментально-ансамблевого узгодження.

При дослідженні проблематики ансамблевого інструменталізму увага насамперед звертається на специфіку звукоутворення на різних інструментах, оскільки саме вона є показником інструментального музичного дихання — початком і виміром усякого музичного виявлення «з глибини душі», синонімом музичного одухотворення реалій та абстракцій життєвих ситуацій. Аналізуючи виконавське мистецтво музикантів на різних інструментах, ми користуємося надзвичайно емним асаф'євським поняттям «виконавського дихання», перенесеним із сфери пісенного інтонування в інструментальну сферу.

За Асаф'євим, індивідуальні особливості дихання є одним із головних критеріїв культури, обдарованості та майстерності виконавця.

В ансамблевому музикуванні виконавське інтонування складає природну діалектичну єдність мислення декількох його учасників, споріднених інтонаційною комплексністю вираження й одночасно диференційованих особистістю мовно-інтонаційного досвіду. Майстерність такого поєднання, як особливого сполучення якостей декількох різних, часто контрастних предметів, явищ, індивідів, створює якісно нову цілісність з гармонійно узгодженими елементами, що складає первинний смисл терміну гармонія (від грец. *harmonia* — зв'язок, злагоженість, розміреність).

Психологія жесту, поведінки ансамблістів, тембральної чуйності, вихованої на слуханість стилістично різних зразків музичного вираження, — усі ці цінності опановуються досвідом, і не лише особистим, але й теоретично обґрунтованим узагальненням професійних спостережень та знань. Принцип «вживання» у звучність інструментів з різним способом музичного дихання-звукоутворення є найбільш важливою і складною проблемою у практичній роботі ансамблістів (принцип тотожності у драматургії ансамблевого вираження).

Музичне «дихання» як окремість подику виявляє себе і на елементарному рівні інтонування в масштабі інтервальних звукополучень, що озвучують простір між тонами і відчуються виконавцем як об'ємне, «живе» у своїй пружності і викликає «дихально-мускульне» зусилля, зумовлене тим або іншим ступенем напруженості інтонації. Але особливо значна роль музичного «дихання» в проекції на масштабні побудови, цілі розділи форми, що озвучуються єдиним, суцільним імпульсом, зумовленим наскрізними проведеннями елементів музичної думки. На першому плані знаходиться функція керування рухом — «ритмо-керуюча» роль дихання, організація внутрішньої єдності темпо-ритмічного процесу у взаємозв'язку і взаємозумовленості всіх його компонентів: долевої пульсації, ритмо-конструктивної сторони, наростань та спадів темпових періодичностей.

Водночас, поняття дихання містить і динамічний рівень звучання, чергування його підйомів та спадів, розподіл сили звучності на великих «просторах» форми. І, нарешті, дихання визначає й емоційний тонус виконання, його «нерв» і «градус», ступінь психологічної насиченості музики на різних етапах реалізації виконавського процесу.

Оскільки ансамблеве музикування, як і будь-який спільний творчий акт, має безліч мобільних елементів, що потребують певної корекції в залежності від умов виконання — акустичних властивостей приміщення (камерних чи концертних), виконавських можливостей ансамблевих партнерів, психологічної сумісності тощо, стабільним елементом у цьому процесі має стати інструментальний фактор, що несе інформацію про певні технічно-виконавські властивості кожного партнера та ансамблю в цілому.

Специфічні властивості ансамблевого інструменталізму визначаються: в першу чергу, органологічними характеристиками — музично-інструментальними якостями конкретного ансамблевого складу, оскільки музична думка потребує матеріально-фізичної основи відтворення на певних інструментах. Перефразовуючи висловлення М.Бахтіна, кожна музична думка в ансамблі, відтворена інструментальним способом, є реакцією на «виконавську думку» ансамблевого партнера, що стимулює появу нових інструментально-художніх ідей та впливає на сумарний ефект ансамблевого виконання.

Важливим чинником у сфері ансамблевої творчості є технологічно-виразові можливості інструментарію, що передбачає як матеріально-фізичні показники інструментів ансамблю, так і акустичні, темброві, динамічні, артикуляційні. Кожний інструмент ансамблевого складу привносить в сукупну ансамблеву палітру не тільки суто фізичні показники інструменту — в формі, способах звуковидобування, звуковедення, а весь соціально-історичний потенціал, закладений у фактурно-тембрових інструментальних особливостях, національну специфіку, професійні надбання. У свою чергу, кожний інструмент, маючи власні інструментальні характеристики,

які залежать від його конструктивних особливостей, тембральні якості та художньо-технологічні засоби вираження, в ансамблі підпорядковується законам сумарного вираження для художнього втілення авторського задуму, що призводить до певної нової якості звучання кожного інструмента окремо і ансамблю в цілому.

Жанри камерного ансамблю містять об'ємний інструментальний потенціал: інструменти з різною специфікою звуковидобування збагачують художні можливості ансамблю, кожен з інструментів ансамблю має свою шкалу інструментальних якостей — матеріальних, акустичних, технологічних, артикуляційних, динамічних. Сукупний художньо-звуковий ефект ансамблю визначається як дотично-матеріальними якостями інструментів, так і ідеальним результатом, який виникає завдяки культурі звукоутворення виконавців-ансамблістів,

що відтворюють смисловий шар музичного твору, насичуючи його власним тезаурусом.

Таким чином, поняття ансамблевого інструменталізму залучає як матеріально-фізичні показники ансамблевого складу музичних інструментів — темброві, динамічні, артикуляційні, фактурні, так і соціально-історичні, жанрово-стильові характеристики, що утворюють особливу сукупну інструментальність — темброво-акустичну якість конкретного ансамблю, об'єднану діалогічно-полілогічною взаємодією виконавців-учасників у процесі відтворення авторського задуму. Музичний ансамблевий інструменталізм є певною сукупністю предметно-інструментальних якостей ансамблю та ідеально-психологічних особливостей її учасників, множинність цієї системи передбачає не формально-механічне співіснування, а взаємодію та активне спілкування.

Література

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асаф'єв // Кн. 1, 2. : [2-е изд.]. — Л. : Музыка, Ленинград. отд., 1971. — 376 с.
2. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова // Научное обоснование проблем педагогики. — Київ : Муз. Україна, 1990. — 180 с.
3. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартисен. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
4. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. — Hamburg. C. Herold, 1739 / Johann Mattheson, Faksimile. — Nachdruck. Hrsg. Von Margarete. — Reimann. — Kassel, Barenreiter, 1991. — 5. Aufl. — 485 s.

В статье вводится понятие ансамблевого инструментализма как множественности предметно-материальных характеристик ансамблевого состава и идеально-психологических особенностей его участников, образующие в процессе сотворчества новое совокупное качество инструментально-художественного выражения — ансамблевую интерпретацию, которая, наряду с музыкальным воплощением, органично вбирает исполнительские жесты-мимику, пластику тела в исполнительско-игровых движениях, рожденных режиссерско-дирижерским способом регулирования ансамблевой игры.

Ключевые слова: ансамбль, ансамблевый инструментализм, исполнительская жестикуляция.

The article introduces the concept of ensemble instrumentalism as a multiplicity of subject-material characteristics of the ensemble structure and ideally psychologically features its members, forming in the process of co-creation of a new combination of the instrument-quality artistic expression — the ensemble interpretation, which together with the musical embodiment, organically incorporates the performing gestures and facial expressions, body plasticity in the performing-game movements, born by director-conductor method for controlling the ensemble playing.

Key words: ensemble, ensemble instrumentalism, performing gesticulation.

УДК 78.03+38.071.2

Ню Нин

Внутрижанровые преобразования в творчестве С. Прокофьева (на основе образцов учебного материала)

В статье предлагаются рассуждения по поводу использования Сергеем Прокофьевым своих ранних произведений — в основном учебных работ. Рассматриваются характерные черты и особенности создания ранних произведений композитора, относящихся к жанру фортепианных сонат — Первой, Второй, Третьей и Четвертой. Особое внимание обращается на Третью сонату Прокофьева — одно из ярчайших произведений композитора. По-новому выстраивается временная, стилистическая и циклическая иерархия ранних сонат.

Ключевые слова: творческий метод, учебные произведения, переработка ранних произведений, повторная редакция, ложная цикличность, интерпретационность.

Актуальность темы исследования определена востребованностью современным пианизмом клавирных возможностей фортепианной техники, обнаруживаемой в фортепианных сонатах С. Прокофьева.

Объект исследования — жанр фортепианной сонаты, предмет — конкретика сочинений Прокофьева. Цель статьи — выявить причинно-следственные связи обращения Прокофьева к ранним творениям в контексте обогащения предшествующим опытом новых сочинений в жанре фортепианной сонаты. Задачи исследования: 1) обобщение сведений о развитии жанра сонаты, ее составляющих композиционных элементах и соотносимых с ней явлений в творчестве С. Прокофьева; 2) анализ фортепианных сонат Прокофьева в контексте процессов эволюции творчества композитора и в выходах жанра в информативное пространство современности.

Методологической основой работы выступает интонационный подход Б. Асафьева и Б. Яворского, солидарных в осознании речево-языковых возможностей музыкального выражения и базисности стилистического анализа музыковедения. Практическая ценность работы определяется ее

возможным использованием в работе специального класса вокала 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.

В 1917 году Сергей Сергеевич Прокофьев, впервые после пятилетнего перерыва, обращается к жанру фортепианной сонаты и создает одно за другим два произведения. Это Третья и Четвертая сонаты (Третья, ор. 28, написана весной 1917 года; Четвертая, ор. 29, — летом того же года). Оба сочинения снабжены откровенным подзаголовком — «Из старых тетрадей».

Третья соната Сергея Прокофьева — одно из наиболее ярких и самобытных произведений раннего периода творчества композитора. Поэтому материалом для статьи выбрана именно Третья фортепианная соната. Одной из наиболее характерных черт творческого метода Сергея Прокофьева является принцип реминисценции — обращение композитора к материалу ранее созданных произведений.

Известно, что Прокофьев активно и постоянно использовал различные подходы

к созданию своих сочинений, в том числе и достаточно частое возвращение к ранним опусам. Это происходило в различных формах: неоднократные вторые редакции произведений; вкрапление ранее созданного тематического материала во вновь создаваемое сочинение; обращение к учебным, школьным образцам своего творчества, их преобразование либо использование как основы для нового сочинения, вычленение отдельных тем и тематических построений и использование их в новом качестве и т. д.

Например, во Второй фортепианной сонате Прокофьева «вкрапления» из ранее написанных произведений в виде отдельных мелодических элементов и тематических образований довольно значительны. В этой связи становится актуальным вопрос о соотношении начальной редакции произведения и его «повторной редакции» как о принципиально разных сочинениях.

Во избежание неверных выводов по определению принципа создания сочинения, необходимо первоначально уяснить себе некорректность применения к подобным сочинениям (как Вторая соната) самого понятия «повторная редакция». При этом следует иметь в виду, что Вторая фортепианная соната не была результатом переработки аналогичного циклического сочинения.

По свидетельству самого композитора одна из двух юношеских фортепианных сонатин (одночастных, без определения опуса) сперва «разрослась в сонатное Allegro, которое в свою очередь разрослось в четырехчастную сонату ор. 14 (т. е. во Вторую сонату — Н. Н.)» [6, с. 145]. Вспоминая о периоде учебы у Александра Лядова в Петербургской консерватории, Прокофьев пишет в своей «Автобиографии»: «... наибольшим „памятником“ нашим занятиям с ним остались пьесы в двухколенном и трехколенном складе, потому что это было все-таки сочинение. Позднее я выбирал наиболее удачные и затем развивал их и отделивал. Так сформировались Марш, Гавот, Скерцо, вошедшие в ор. 12 (10 пьес для фортепиано, 1913. — Н. Н.); также скерцо для сонаты ор. 14 (речь идет о Второй сонате для фортепиано, ре минор, в четырех частях,

1912. — Н. Н.). Эти пьесы были расширены и усложнены по сравнению с тем, что было принесено в класс» [8, с. 477].

Вторая фортепианная соната, ор. 14, таким образом, не представляет собой новую редакцию одного целого произведения, а лишь включает переработанную музыку, причем разных нескольких ранних сочинений. Кроме того, работая над Второй сонатой, композитор «создал и совершенно новые фрагменты, масштабно преобладающие в образовавшемся четырехчастном цикле» [1, с. 42].

Не случайно Вторая соната не имеет авторского подзаголовка «Из старых тетрадей», предпосылаемого композитором, переработанным из собственных ранних произведений — Третьей и Четвертой фортепианным сонатам.

В то же время, являясь одним из наиболее широких аспектов композиторской работы, как в ее процессе, так и в достигаемом конечном творческом результате, повторная редакция произведения может включать переходы-вкрапления мелодического тематизма или целые музыкальные фрагменты из другого сочинения. Именно такой явилась повторная редакция Четвертой сонаты Прокофьева, где происходит замена прежней средней части полным переходом *Andante assai* из юношеской симфонии.

Таким образом, характерными чертами, определяющими наличие повторной редакции, являются масштабность использования прежнего, ранее созданного, тематизма и его развернутых структур, сложившихся еще в первом варианте сочинения, и степень их изменения в соотношении с достигаемым новым творческим результатом. Иначе говоря, о новой редакции можно говорить лишь тогда, когда произведение полностью основано на тематизме сочинения-предшественника, принадлежащего к тождественной (аналогичной) жанровой сфере, или когда оно вбирает его в достаточно полной мере.

Нередко исходный тематизм произведения частично остается неизменным, но чаще меняется координальным образом. Изменения в новой редакции касаются не

только мелодико-интонационного состава тематизма, начальных экспонирований тем-тезисов, но и его дальнейшего структурного развития с новыми принципами (при этом нередко вводится новый тематизм). В результате, в прокофьевских новых редакциях обычно существенно обновляется образная драматургия и радикально меняется общая архитектоника произведения [1, с. 43].

Вместе с тем некоторые повторные редакции прокофьевских произведений вообще не включают в себя нового тематизма. Об одной из таких своих переработок композитор пишет: «Симфониетта в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, поэтому я всю ее развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места, но не прибавляя нового материала» [6, с. 184]. Но и в этом случае радикальность переделки не вызывает сомнений, что видно из сопоставления обеих редакций произведений.

Радикальный характер носила и переделка Второго фортепианного концерта Прокофьева. Оценивая ее в письме к Николаю Мясковскому, Прокофьев говорит о концерте как о «сильно переделанном и почти превращенном в № 4» [7, с. 191]. Несколько позднее он «расшифровывает» направленность этой переработки: «Мне трудно определить сущность переделки Второго концерта. Тематический материал оставлен целиком, контрапунктическая ткань слегка усложнена, форма сделана стройнее, менее квадратной, а затем я работал над улучшением как фортепианной партии, так и оркестровой» [7, с. 200].

Изменение музыкального текста касается общего соотношения сравниваемых вариантов в каждом произведении. Такая изменчивость не всегда определяется соотношением детальной переработки и изменений крупного плана. В прокофьевском творчестве это особенно ясно видно при рассмотрении второй редакции Четвертой фортепианной сонаты. В данной переработке композитор словно шел двумя параллельными путями: 1) предложены радикальные изменения в крайних частях цикла; 2) произошла полная замена средней части.

Иной принцип подхода (но один из упомянутых выше) к изменчивости музыкального текста при повторном обращении к нему мы наблюдаем в Третьей фортепианной сонате Прокофьева. Обратимся к особенностям этой сонаты.

Третья фортепианная соната Сергея Прокофьева действительно «родом из юности» композитора, явилась вариантом его учебной, так называемой «школьной» работы (1907–1917) (о роли учебных работ для дальнейшего творчества композиторов читайте в монографии С. Мирошниченко [4]).

Среди других фортепианных сонат композитора, Третья соната выделяется наиболее открытой передачей напряженного, бурно взволнованного чувства. По своему настроению, построению (в одной части) и по общему характеру музыки эта соната близка Первой фортепианной сонате композитора. Хотя образы Третьей сонаты значительно ярче, контрастнее, композиционная структура — пластичнее, чем обнаруживаем в Первой.

При этом Третья соната гораздо динамичнее и более сжата во времени — вся соната идет в авторском исполнении всего шесть минут (в нашем исполнении она занимает почти 8 минут — Н. Н.). Подобная лаконичность удивительна даже для сонат Прокофьева. Таким образом, всё в Третьей сонате говорит о расцвете юного прокофьевского дарования, трансформирующегося впоследствии в высокое композиторское мастерство.

Третья соната a-moll, op. 28, посвященная Б. Верину (псевдоним молодого поэта Бориса Николаевича Башкирова, автора текстов романсов Прокофьева op. 23), была закончена Сергеем Прокофьевым весной 1917 года.

В основу произведения композитор положил свою одночастную Третью *угенигескую* (учебную, «школьную») сонату, написанную за десять лет до окончательного создания Третьей сонаты — в 1907 году. В этом и состоит смысл подзаголовка Третьей сонаты — «Из старых тетрадей» (аналогичен подзаголовок и Четвертой сонаты, также варианта учебной работы).

Композитор почти полностью сохранил общий план произведения (своей учебной работы), его тематизм. Однако внес изменения в разделы разработки, репризы и коды: кое-где обострил гармонию и, главное, — значительно развил и новаторски обогатил техническую виртуозность произведения, придав сонате характер блестящей («шикарной» — по словам композитора) концертной пьесы.

Прокофьев писал, что в Третьей сонате вся техника была сделана более фортепианной, более «шикарной», переделано кое-что в разработке и репризе, но общий план остался без изменения. В Четвертой сонате, задуманной одновременно с Третьей, по сравнению с аналогичной учебной, было больше нового, особенно в ее Анданте, взятом из симфонии 1908 года; и в финале, в консерваторские времена просто не досочинённом [7].

Таким образом, Третья и Четвертая сонаты Прокофьева по своему тематическому материалу, драматургии и даже по времени написания (первоначальному), оказались более ранними, чем Вторая соната. И тогда одночастная Третья соната может быть поставлена вслед за одночастной Первой, что дает возможность заполнить и объяснить принципиальный стилистический скачок от Первой ко Второй сонате. Это подтвердит нашу мысль о существенной значимости одночастной формы для творческого мышления Прокофьева, а также экспериментах, связанных с ложной цикличностью, т. е. циклом, сжатым в одночастность.

Выстраивается следующая временная и стилистическая иерархия фортепианных сонат Прокофьева:

- Первая — одночастная;
- Третья — одночастная;
- Четвертая — трехчастная;
- Вторая — четырехчастная.

О Третьей фортепианной сонате очень тонко высказался Николай Мясковский, соученик и друг Прокофьева, прекрасно знавший все его учебные и самостоятельные произведения и наблюдавший за развитием его творчества на протяжении всей жизни: «Третья соната С. Прокофьева заро-

дилась еще в его юношеские, консерваторские годы, но только за год до революции решился автор выпустить ее в свет, облекши предварительно в столь технически блистательную форму, что она займет по вполне неоспоримому праву место в ряду его лучших новых сочинений. Залог этому во всех как внутренних, так и внешних качествах произведения. Соната одночастная, но столь цельная и, несмотря на свое исключительное разнообразие, законченная, что дает вполне исчерпывающее впечатление. Основной характер ее — пылкость, заражающая и увлекающая устремленность, серьезная страстность, сквозь которую просвечивает яркими бликами ясная свежесть пафоса молодой самоутверждающейся воли. Завораживающе-таинственные рокоты переходной партии, напевная вкрадчивость побочной, убаюкивающие колыбельные заключительной, все это в целом охвачено основным настроением произведения» [5, с. 200].

Таким образом, в решении проблемы формообразования этой сонаты С. Прокофьев отталкивался в основном от романтических тенденций, классического формообразования Ф. Шопена (но не от импровизационной формы Р. Шумана) и не избежал воздействия свободной одночастной формы Ф. Листа. Так произошло в Третьей сонате Прокофьева (и в его Первом фортепианном концерте).

По мнению В. Дельсона, жанр и форма Третьей сонаты — романтически одночастная *соната-поэма* [3, с. 174]. Кстати, это единственная соната Прокофьева, в которой цельность достигается сквозным развитием немногих, но ярких, скульптурно рельефных и эмоционально насыщенных тем и их вычлененных мотивов, в том числе характеризующих образы судьбы, рока.

Компактной связности формы способствует, с одной стороны, контрастность тематизма, с другой — резкие противопоставления динамики и различных типов фактуры основных разделов (начальных моментов побочной партии, разработки и коды в особенности). Произведение явно стремится к отражению программности, скрытой композитором за ярчайшей дра-

матургией текста, ее тематической и образной диалогичности.

Третья фортепианная соната Прокофьева — одно из наиболее популярных его произведений. Она подлинно виртуозна и в то же время чрезвычайно удобна для исполнения. Пианизм сонаты, хотя и новаторский, но естественно и органично вытекает из драматургического содержания произведения.

Третья соната среди других фортепианных произведений этого жанра Прокофьева выделяется, по мнению Холоповых, «наиболее открытой передачей напряженного, бурно взволнованного чувства» [9, с. 51]. По своему построению — в одной части — и по общему характеру музыки эта соната близка Первой, хотя значительно динамичнее и более сжата по музыкальному времени. Тем не менее, мы считаем, что данная соната по своим качествам формообразования и содержания следует после одночастной Первой.

Лаконичность Третьей сонаты удивительна даже для произведений Прокофьева (по масштабности в ней — 234 такта). Считается, что созданная весной 1917 года, соната, на первый и традиционный взгляд, ярко выразила радостные и оптимистические настроения композитора. Отсюда, мол, и выбор формы произведения — одночастность с пронизывающим ее единым энергичным динамичным развитием, единым настроением. Но это далеко не так...

Анализируя тематическое, мотивное, интонационное содержание сонаты, слышим в ней глубокие размышления не только о светлой стороне жизни, но и о трагических страницах бытия. Об этом свидетельствуют и «страшные» мотивы *Dies irae*, и прокофьевские многовариантные (разнообразные) темы рока. И не важно, что эти мотивы проходят только несколько раз в произведении. Важно, что они присутствуют и всегда занимают новое — *высшее* (по важности и значимости в драматургии)

место в сонатной форме: находятся в конце структурных тематических построений и связующих переходов, что достаточно необычно; а также — всегда динамически и агогически выделяются самим композитором.

Третья фортепианная соната Прокофьева — это непрерывный монолог с рядом резких цезур и фермат. Именно в Третьей сонате «проблема одночастности решена Прокофьевым блестяще, — пишет И. Глебов (Б. Асафьев). — Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперед. Даже на остановках — чтобы перевести дух — ощущается это нетерпеливое волевое устремление... Принцип, всецело свойственный сонатной форме, — динамика контрастов и раскрытие тематической энергии в движении — воплощен здесь Прокофьевым с изумительной силой и ясностью, сжато и интенсивно» [2, с. 327].

Соната исключительно краткая: сопоставив все доступные интерпретаторские концепции, мы выяснили, что произведение играет всего от 6 до 7,5 минут! Но не дольше! Мы в своем исполнении также укладываемся в это время.

В Третьей сонате естественно сопоставляются неукротимый натиск юношеских сил (вспомним, что в основе лежит юношеский учебный материал), устремленно напористый динамизм главной и связующей тем с мягкой, напевной и характерно русской песенностью побочной [10, с. 175].

Прокофьев лично впервые исполнил Третью сонату в Петрограде 15-го апреля 1918 года в одном из фортепианных вечеров перед своим длительным отъездом за границу.

Таким образом, согласимся с заявлением Николая Мяковского, который изумительно чувствовал перспективу бытования музыкальных произведений и практически никогда не ошибался, что «для концертной эстрады 3-я соната Прокофьева — произведение незаменимое» [5, с. 201].

Литература

1. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева : Исследование / В. Блок. — М. : Музыка, 1979. — 143 с.
2. Глебов И. Фортепианное творчество Прокофьева. Аннотация к концерту С. С. Прокофьева в Ленинграде 17/II-1927 / И. Глебов // Сергей Прокофьев. — Л. : Государственная академическая филармония, 1927. — С. 327.
3. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. — 286 с.
4. Мірошніченко С. Поліфологія як музичнознавча дисципліна та національна природа української національної музики : Монографія / С. Мірошніченко. — Одеса : Астропринт, 2012. — 296 с.
5. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания : В 2-х т. / Н. Я. Мясковский. — М. : Советский композитор, 1960. — Т. 2. — С. 199–202, 503.
6. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев // Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2, доп. / Составление, примечания и вст. статья С. И. Шлифштейна. — М. : Музгиз, 1961. — С. 13–196.
7. Прокофьев С. С. и Н. Я. Мясковский. Переписка. — М. : Советский композитор, 1977. — 599 с.
8. Сергей Прокофьев. Автобиография / С. С. Прокофьев // Редакция, подготовка текста, комм. и указатели М. Г. Козловой. — М. : Музгиз, 1973. — 704 с.
9. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М. : Музгиз, 1961. — 88 с.

У статті надаються роздуми з приводу використання Сергієм Прокоф'євим своїх ранніх творів — в основному угбових робіт. Розглядаються особливості ранніх творів композитора жанру фортепіанних сонат — Першої, Другої, Третьої й Четвертої. Особлива увага звертається на Третю сонату — одному з яскравих творів композитора. Строїться часова, стилістична і циклічна ієрархія ранніх сонат композитора.

Ключові слова: творчий метод, угбові твори, переробка ранніх творів, повторна редакція, ложна циклічність, інтерпретаційність.

The article proposes discussions about the use of Sergey Prokofiev his early works — is mainly educational work. The features of the early work of the composer — a genre of piano sonatas — the First, Second, Third and Fourth.

Special attention is drawn to Prokofiev's Third Sonata — to one of the most striking works of the composer. Builds temporary, is cyclic and stylistic hierarchy early sonatas.

It turns out that Prokofiev's Third Sonata is temporary, genre, cyclic second place, anticipating, pushing it in time and style of creation, as it uses the material of educational work. The problem of different types of editing, revision and updating of previously created works.

Key words: creative method, educational works, processing of the early works, re-editing, false cyclicity, interpretative.

ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

УДК 78.071.1

Е. Г. Рощенко (Аверьянова)

Шуман и Жан-Поль Фрагменты житнетворчества Методологические искания

Статья содержит систему методологических оснований, опора на которые необходима для изучения особенностей преломления типа личности Жан-Поля, присущих его наследию поэтики и сюжетики в житнетворчестве Шумана. В тексте статьи подтверждено, что логика изучения темы исследования поддигнена необходимости мотивации далекой от тождественности общности житнетворчества гениев, осмысления тех метаморфоз, что претерпели герты творческого метода и художественного стилиа немецкого писателя в искусстве музыканта.

Ключевые слова: двойственность, бесконечность, фрагментарность, романтический энциклопедизм, *docta stilo*, житнетворчество.

Актуальность исследования. Обращение к данной теме мотивировано несколькими проблемными уровнями (системой установок), свойственными современной музыкальной науке и педагогике.

В первые годы, последовавшие после 200-летнего юбилея со дня рождения Р. Шумана, возникли реминисценции проблематики конференции, проводимой в русле «Харьковских Ассамблей» в 1995 году. Наличие только лишь данного фактора свидетельствует о неизбывной актуальности темы исследования, сопряженной с изучением шумановского житнетворчества, осмысление которого обретаает новые ракурсы и подходы.

Второй проблемный уровень обусловлен характерным для современного этапа в истории музыкальной культуры процессом трансформации образования, необходимостью поиска «новых путей» (шумановский принцип!) развития музыкальной педагогики. Подобно тому, как, согласно А. Я. Гуревичу, на каждом новом историческом срезе развития художественной культуры рождаются прежде не возникавшие в научном сознании вопросы, обращенные к изучаемому прошлому [4, с. 353], так и на каждом этапе становления образова-

ния актуализируются те подходы к освоению учебного материала, что выражают сущность, прежде всего, данной исторической современности. Один из «новых путей» подобного рода сопряжен с введением в учебный процесс тем, материалов, методов их изучения, прежде остававшихся вне консерваторских (училищных) учебных программ. Другой путь связан с пересмотром — углублением и расширением — содержания устоявшихся в учебном процессе тем, утвердившихся подходов к их преподаванию. О значимости обоих подходов свидетельствует введение в учебные планы новых спецкурсов, происхождение которых нередко обусловлено «отпочкованием» от основного курса отдельных тем и обретения ими самостоятельного значения. Проницаемость грани между учебным процессом и наукой отличает спецкурсы, введенные в современную консерваторскую систему обучения. Показательны в этом отношении и некоторые темы традиционных учебных курсов, которые находятся на пересечении двух указанных путей обновления музыкального образования, представляя собой их синтез. Рассмотрение этих тем в современных консерваторских программах немислимо без опоры на достижения

научной мысли. Среди тем такого рода — «Шуман и Жан-Поль».

Двойственность (поистине ключевое слово для данного исследования!) сопровождает изучение избранной темы в училищном и консерваторском курсах. С одной стороны, параллель Шуман и Жан-Поль с необходимостью утвердилась в учебном процессе, без нее немыслимо изучение литературно-критического и музыкального творчества композитора. О ее значимости в учебном процессе свидетельствовала, в частности, и Всеукраинская олимпиада 2010 года, традиционно проводимая в Харьковском государственном университете искусств среди студентов музыкальных училищ и десятилеток. На основании осмысления общеизвестных и общедоступных материалов, участники Олимпиады демонстрировали достаточный блеск и свободу в овладении информацией, связанной с этой весьма выигрышной и увлекательной темой. Но, тем не менее, целый ряд аспектов порождает сомнения в наличии должной глубины в охвате этой методологически важной для изучения наследия Шумана темы. Не слишком ли малочисленны эти самые общеизвестные и общедоступные материалы, образуемые заключительным подразделом 1 Главы монографии Д. Житомирского, именуемым «Жан-Поль» [5], и II-м томом «Истории музыкальной эстетики» С. Маркуса [6]? И насколько исчерпывающе эти материалы раскрывают содержание указанной темы?

Отсутствие параллели «Шуман и Жан-Поль» в качестве специальной темы исследования в отечественном музыковедении вполне оправдано (показательно, что в «шумановском томе», изданном в Харькове в 1997 г., подобной темы не было [7], как не было ее до сих пор в традиционной отечественной шуманиане). Ведь ее изучение сопровождается рядом сложностей, превосходящих сопутствующие осмыслению близкой по проблематике темы «Шуман и Гофман», изученной Д. Житомирским.

Противоречива судьба наследия Жан-Поля. Более 130 лет длилась эпоха забвения его литературного творчества. Необы-

чайная популярность модного на рубеже XVIII–XIX вв. писателя, талант которого оценивался некоторыми его современниками едва ли не выше гения Гете, оказалась недолговечной. Уже при жизни «остроумного обличителя филистерства» [3, с. 7] — в 1810–1820 гг. — в Германии началось угасание увлечения его творчеством. Постепенно Жан-Поль превратился в автора, которого, как и многих других великих людей, «чтут и уважают в молчании и блаженном незнании» [3, с. 5]. О начавшейся потере интереса читающей публики к романам гения, странного и причудливого, свидетельствует, в частности, тот факт, что завалившиеся в магазинах томики прижизненного издания его сочинений спустя годы после его смерти были выкуплены его вдовой.

Ослабление моды на романы Жан-Поля в Германии совпало с ростом их популярности в России, где в течение 1830–1840-х гг. дважды выходила антология избранных произведений писателя. Но и в России второй трети XIX в. отношение к наследию Жан-Поля не было однозначным. Если И. Е. Бецкий именовал Жан-Поля «бессмертным гением Германии» [цит. по: 1, с. 229], то В. Г. Белинский, иронизируя над умилительной, благородной и одинокой любовью переводчика и издателя антологии, вышедшей в России в 1844 году, к «необъятному» и одновременно «столь мало читаемому» автору (определение Филарета Шаля) [1, с. 233], счел возможным пожаловать ему титул не более, чем «знаменитого писателя», время славы которого к тому же давно миновало.

В числе сложностей, затрудняющих изучение наследия автора «Приготовительной школы эстетики», — труднодоступность его творений и научно-исследовательской мысли о нем: отсутствие переводов романов писателя на русский и украинский языки, опубликованных в течение XX — начала XXI столетия, дополняет почти полное отсутствие трудов, посвященных изучению личности и творчества (жизнетворчества) Жан-Поля в отечественном литературоведении. Ведь, согласно Е. Головину, «специфические творения Жан-Поля анализировать и комментировать

вать очень нелегко», поскольку «для этого потребовались бы, очевидно, специфическая фразеология литературоведения, продолжительный и утомительный разбор просветительских, сентименталистских, романтических тенденций в творчестве Жан-Поля, подробный анализ текстов этого писателя на фоне текстов его современников» [3, с. 7]. Наследие Жан-Поля, запечатлевшее его художественный метод и тип мировидения, особенности его литературного стиля, столь своеобразны, что его изучение сопряжено с формированием отдельной научной области в сфере литературоведения — *жанполеведения*, необходимого для отражения специфики мышления писателя.

Синтез различных тенденций, определяющих *своеобразие стиля Жан-Поля как рубежного гения*, — лишь одна из многочисленных особенностей, обуславливающих сложность анализа наследия автора «Геспера» и «Титана». Гораздо в большей степени малочисленность научных работ о Жан-Поле обусловлена осознанием неоднозначности дарования писателя, двойственная оценка которого сформировалась уже в 40-е гг. XIX ст. Так, например, французский литератор Филарет Шаль, именующий В. Г. Белинским «умным», отмечал, что Жан-Поль «был так особен, отличен от других», был настолько «единственным, оригинальным писателем», что «не нашел себе ни подражателя в своем отечестве, ни переводчика у других народов», что «никто не дерзнул передать его произведения ни на одном европейском языке» [1, с. 233]. Эта мысль Ф. Шалья избрана русским критиком в качестве разоблачения оценки дарования Жан-Поля как «бессмертного гения». Ибо, по мысли В. Г. Белинского, одним «из первых и непреложных условий, составляющих великого писателя, гения, есть простота, определенность, ясность и общедоступность изложения и слога, как свидетельство ясности и определенности его идей» [1, с. 233–234], что, в частности, обуславливает возможность перевода его произведений на языки мира.

Всепоглощающее увлечение юного Шумана Жан-Полем, возникшее спустя три

года после смерти писателя, проявилось вопреки общей тенденции угасания читательского интереса к наследию писателя в Германии, вызвавшего перемену в оценке масштаба одаренности их автора, если и причислявшегося к числу величайших писателей, то теперь уже со значительными оговорками. Известно, что 18-летний Шуман называл Жан-Поля «единственным». Однако сотворение этого эпитета, по-видимому, не принадлежит юному гению. Скорее всего, он перенял его у предшествовавшего поколения, боготворившего писателя. О правомерности данного предположения свидетельствует фраза из статьи «Очерк литературного характера Жан-Поля», принадлежащей перу французского критика Филарета Шалья (опубликована в антологии сочинений немецкого писателя, изданной И. Е. Бецким): «Немцы прозвали его единственным: Жан Поль der Einzige» [1, с. 233]. Шуман, однако, возвратил сопряженному с образом и творчеством Жан-Поля определению первоначальный высокий смысл, исключавший возникшие позднее двойственность и иронию в оценке его дарования. Именно в этой восторженной шумановской оценке воспринимает отечественное шумановедение наследие Жан-Поля.

Лишь со второй половины XX столетия обозначилась общая тенденция ренессанса наследия Жан-Поля, охватившего разные страны Европы. В числе свидетельств возрождения интереса к романам писателя, заслуживающего, по мысли В. Г. Белинского, «всякого внимания», — появление диссертаций о его творческом методе и стиле в зарубежном литературоведении (на немецком, английском и французском языках). Тогда же вышли из печати названные выше труды в советской музыкальной науке, а также русский перевод основанного на «письменной археологии» [3, с. 6] труда «Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера», принадлежащего перу Гюнтера де Бройна (1973–1975) [2] и предварившая его лаконичная статья Е. Головина [3]. Эта «единственная в своем роде» книга, базирующаяся на «методе сжатого, отчужденного, точного изложения» [3, с. 6] фактов творческой

биографии Жан-Поля, рассмотренной на фоне жизни современной ему Германии, стала тем источником, что позволил ввести в данную работу новые сведения и материалы житнетворчества писателя, ставшего для юного Шумана «единственным».

Однако «возрождение» наследия писателя оказалось кратковременным и недостаточно результативным. Так, в течение четвертьвекового ренессанса искусства Жан-Поля не были изданы (переизданы) переводы его романов на русский и украинский языки. Почему не произошло всеобъемлющего возрождения интереса к книгам автора «Титана» и «Геспера»? Одна из причин тому — изменение оценки технического мастерства романиста, темп чтения, требования к писательскому стилю и построению художественной конструкции его произведений [3, с. 10], демонстрирующих, что от «гениальности до графомании — только один шаг» [3, с. 7]. Современная эпоха приняла осознанную еще в XIX столетии двойственность историко-художественного значения произведений, об авторе которых В. Г. Белинский писал как о «сверкающем искрами гения, но совсем не гении», иногда удивляющем «широкостью и глубиной своих созерцаний, но чаще — дикостью и уродливостью выражения мыслей». Вряд ли способствовала бы популярности романов Жан-Поля у типичного современного читателя и свойственная им антидетективность — черта литературного стиля писателя, определившая тип присущего ему художественного мышления. И сегодня его книги, возможно, оставались бы нераспроданными, подобно тому, как они оставались пылиться на книжных полках немецких магазинов начала XIX в. Однако нашлась ли бы сегодня та сердобольная душа, что выкупила бы книги медлительно длящего повествование остроумного гения, о которых Теодор Фонтане писал: «Пустыня Сахара ..., но какие оазисы в ней?» [3, с. 7]

На современном этапе развития музыкальной культуры духовная память о Жан-Поле во многом продолжает жить благодаря тому, что некогда этот крупнейший представитель немецкой литературы ру-

бежа XVIII–XIX вв. стал избранником Шумана, оказав значительное воздействие на формирование творческой индивидуальности юного гения. Вот почему представляется необходимым, чтобы с 200-летним юбилеем со дня рождения Шумана была сопоставлена одна из важнейших из сопряженных с творчеством композитора дат — 185-летие смерти Иоганна Пауля Фридриха Рихтера (1763–1825), также приходящаяся на тот же (2010) год. Подобное соотношение юбилейных дат не бывает случайным, ибо подчеркивает глубинность взаимодействий и сопряжений, связавших искусство художников, взывая к своему осмыслению.

Бесконечность — вот та философская категория романтического искусства, что определяет сущность содержания данной темы исследования. Поистине бесконечен художественный мир, явленный пессимистическим остроумием романов Жан-Поля Фридриха Рихтера. Бесконечно музыкальное время-пространство, рожденное в сознании иронического и трагического одновременно гения Шумана. Пересечение двух бесконечностей ведет к умножению свойственного каждой из них потенциала. Бесконечность обретает значение важнейшей категории при научном исследовании избранного материала.

Отсюда — необходимость разработки системы методологических оснований, благодаря которым освоение множасьей бесконечности смыслов, таящихся в избранной теме исследования, станет возможным. Реализации указанной цели посвящена данная статья, являющая собой методологический ввод в изучение темы «Шуман и Жан-Поль».

Итак, какой же должна быть логика изложения темы «Шуман и Жан-Поль» на современном этапе развития отечественной музыкальной науки и педагогики? Она должна опираться на ряд методологических оснований.

Основание первое связано с задачей обоснования особенностей хронологической и логической направленности изучения темы, обуславливающей характер ее раскрытия в научном тексте. Таящаяся (или, напротив, подчеркнутая) в формулировке темы после-

довательность имен указывает на смысловые приоритеты в оформлении материала. Нарушение объективной логики исторического развития художественного процесса вызвано здесь необходимостью реализации *цели исследования*, сущность которой состоит в том, чтобы выявить, *что именно и каким образом* было воспринято и преломлено Шуманом из необъятного художественного мира, сотворенного Жан-Полем? Необходимость достижения поставленной цели исследования поясняет заявленное в формулировке темы движение «вспять» — «назад, к Жан-Полю» — из шумановского «прекрасного далека». В результате осмысления тех метаморфоз, что претерпели черты творческого метода и художественного стиля писателя, «содержание романов которого невозможно пересказать» [3, с. 8], в искусстве музыканта станет возможной мотивация далекой от тождественности общности жизнетворчества гениев.

Основание второе связано с регламентацией вовлечения в научный контекст жизнетворчества Жан-Поля. Ибо из удивительной жизни и необъятного наследия остроумного гения в данном случае должны быть выделены лишь те фрагменты, что повлияли на формирование творческого облика и искусства Шумана. То есть, для музыковеда важен тот Жан-Поль, что был для Шумана «единственным», которого он «предчувствовал», еще не зная его, что способствовал пробуждению гения в юной душе, Жан-Поль, образ и творчество которого повлияли на оформление шумановской идеи Давидсбунда. Хотя Шуман не внес имя Жан-Поля в число членов Союза, созданных его воображением, при условии широкого понимания феномена Давидова братства, «врата» которого всегда были открыты для единомышленников сотворившего его гения, писатель, сделавший метафору одной из главных черт своего стиля, может быть трактован как один из посвященных в круг избранных. Если Жан-Поль и не был явным членом шумановского братства, то его тайным участником он был непременно. Закономерно, что «шумановский Жан-Поль» с неизбежностью будет отличаться от Жан-Поля как такового, пред-

стающего в качестве единственной призмы научного рассмотрения, или, от того Жан-Поля, каким видел его, например, Гете.

Реализация данного методологического основания предполагает опору исследования на биографический метод.

Основание третье. В число центральных методологических установок исследования должен быть введен и компаративный анализ. Опора на данный метод представляется тем более закономерным, что важнейшей чертой художественного сознания Жан-Поля, определившей его литературный стиль, стало всеобъемлющее сравнение, сформировавшее особенности его метафорического мышления (действие принципа подобное — подобным). Установление особенностей проявления метафорического мышления Жан-Поля в творчестве Шумана *входит в число задач исследования.*

Следует учитывать также, что традиционное музыковедение накопило значительный опыт в области сравнительного анализа наследия представляющих различные виды искусства гениев, между произведениями которых, присущим им стилями, самим типом творческих индивидуальностей существуют взаимодействия различного рода. Для оптимальности результатов исследования подобного типа в число изучаемых материалов должны быть включены как литературно-поэтические или драматические первоисточники, так и посвященные их научному осмыслению труды, благодаря которым музыковед может опираться на «готовые» положения, выработанные в области смежной науки, соответствующим образом адаптируя их. К числу классических образцов исследований подобного рода, возникающих «на стыке» литературо-и музыковедения, получивших результативную научную разработку, относятся труды, вливающиеся в русло таких необъятных тем, как, например, «Пушкин и Глинка», «Пушкин и Даргомыжский», «Пушкин и Мусоргский», «Пушкин и Чайковский», «Шекспир и Верди», «Шевченко и Лысенко».

Несмотря на плодотворное развитие шумановедения, изучение жан-полевских свя-

зей искусства композитора до сих пор остается недостаточным. Его «тормозит» (как уже отмечалось в данной работе) почти полное отсутствие отечественного жанроведения — специальной научной области, посвященной изучению наследия гения, являющего собой «столь сложное явление», что «не поддается однозначной трактовке» [3, с. 15].

Основание четвертое. В качестве исходного пункта данного исследования избрано изучение типа личности Шумана и Жан-Поля, нашедшего отражение в сотворенных ими художественных мирах. Поскольку тип творческой личности обуславливает характер порожденного ею наследия, закономерно обращение к понятию *жизнетворчество*, сущность которого выражает единство жизни и творчества гения. Успешную апробацию данного понятия являют собой монографии и докторские диссертации О.Б. Соломоновой [10] и Н.В. Савицкой [9]. *Постижение сущности жизнетворчества Шумана и Жан-Поля* во всей сложности присущих им единства и борьбы противоположностей — одна из задач данного исследования.

Основание пятое. При раскрытии данной темы необходимо различать значение «жанролевой сюжетности» и «жанролевой поэтики» в творчестве Шумана. Что касается первой, то ее значение в шумановском творчестве достаточно локально («Бабочки»). Что же касается второй, то ее проявление в искусстве Шумана универсально, обуславливает сущность *шумановской поэтики* в целом и, естественно, выходит за пределы единственного сочинения, вызванного к жизни задачей воссоздания художественного мира одного из романов писателя. Закономерность этого суждения мотивируется, в частности, тем, что Шуман был знаком с весьма широким кругом романов Жан-Поля, восхищался созданными им героями, в совокупности повлиявшими на кристаллизацию художественного мира музыканта. Кроме того, и в «Бабочках» композитора увлекала, как известно, не столько задача воссоздания сюжета неоконченного романа Жан-Поля, сколько присущей «Озорным годам» атмосферы,

черт художественного мышления его автора, свойственной его искусству поэтики.

Осмысление характера воздействия жанролевой поэтики на художественный мир произведений Шумана предполагает, в том числе, изучение эстетического учения «знаменитого писателя» [1, с. 230] и литературного наследия Роберта Шумана.

Шестое основание, учет которого необходимо при исследовании данной темы, обусловлено спецификой разворачивания научной мысли данной работы, течение которой лимитировано весьма небольшим объемом статьи. Очевидно, что в этом жанре научной работы возможна лишь постановка указанной проблемы, стремящейся к бесконечности разворачивания. Самый характер изложения с неизбежностью обретает некоторую эскизность, *фрагментарность исследования*. Так фрагментарность обретает значение еще одного ключевого слова данного исследования, обуславливая характер свойственной ему фрагментарной драматургии. Взаимодействие двух жизнетворческих контекстов, из духовной бесконечности которых извлечены лишь фрагменты — *фрагменты жизнетворчества Шумана и Жан-Поля*, предопределило обращение к порожденной романтизмом форме, определенной Фридрихом Шлегелем как *фрагменты фрагментов* [8]. Одной из свойственных этой форме черт является взаимодействие философского, научного и художественного типов мышления. Синтез подобного рода необходим для изучения жизнетворчества гениев XIX века — Шумана и Жан-Поля, наследие которых, в свою очередь, являет собой взаимодействие философии, науки и искусства, объединенных на основе присущих романтизму в целом энциклопедического метода мышления и ученого стиля (*docta stilo*). Черты фрагментарно оформленной энциклопедии, понимаемой в романтическом ключе [8], с неизбежностью воспринимает труд, посвященный изучению жизнетворчества «энциклопедистов» XIX века — Жан-Поля и Шумана.

Все исследование в целом, оставшееся «за скобками» данной публикации, как и его разделы, в том числе и данный — методо-

логический, выполнено в жанре фрагментов, — одного из ведущих в романтической культуре, определивших стиль мышления Жан-Поля и Шумана. Здесь лишь намечены пути («новые пути»!) изучения темы, обусловленные формированием уровней

сравнительного анализа житнетворчества двух гениев.

Итак, данная работа представляет собой лишь фрагмент объемного труда, посвященного более исчерпывающему исследованию темы «Шуман и Жан-Поль».

Литература

1. Белинский В. Г. Антология из Жан Поля Рихтера / В. Г. Белинский. ПСС. — М. : Изд-во АН СССР, 1955. — Т. VIII. Статьи и рецензии. 1843–1845. — С. 229–242.
2. Бройн Гюнтер де. Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера. Роман / Бройн Гюнтер де. — М. : Прогресс, 1978. — 299 с.
3. Головин Е. «Мирообъемлющие созерцания исполинской фантазии» // Бройн Г. де. Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера. Роман. — М. : Прогресс, 1978. — С. 5–15.
4. Гуревич А. Я. Жак Ле Гофф и «Новая историческая наука» во Франции // Гофф Ле Ж. Цивилизация средневекового Запада. — М. : Прогресс, 1992. — С. 352–373.
5. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
6. Маркус С. История музыкальной эстетики. Романтизм и борьба эстетических направлений / С. Маркус. — М. : Музыка, 1968. — Т. 2. — 686 с.
7. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Сб. науч. трудов / составитель Г. И. Ганзбург. — Харьков : «Ра» — «Каравелла», 1997. — 272 с.
8. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): Монография / Рощенко (Аверьянова) Е. Г. — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.
9. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : Монографія / Н. Савицька. — Львів : Сполом, 2008. — 320 с.
10. Соломонова О. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : Монография / Соломонова О. — К. : ТОВ «Задруга», 2006. — 380 с.

Стаття містить систему методологічних засад, спираючись на яку є необхідним для вивчення особливостей втілення типу особистості Жан-Поля, властивих його спадку поетики та сюжетики у життєтворчості Шумана. У тексті статті підкреслено, що логіка вивчення теми дослідження підкорена необхідності мотивування далекої від тотожності спільності життєтворчості геніїв, осмислення тих метаморфоз, що відбулися із рисами творчого методу та художнього стилю німецького письменника у мистецтві музиканта.

Ключові слова: двоїстість, нескінченність, фрагментарність, романтичний енциклопедизм, *docta stilo*, життєтворчість.

The article contains a system of methodological grounds, reliance on that need to study the characteristics of refraction type personality of Jean-Paul inherent poetics and his legacy plot structure in life, works by Schumann. The text of the article pointed out that the study of the logic of the research topic is subject to necessary motivation far from identity creative geniuses community of life, understanding of the metamorphosis undergone that features creative method and artistic style of the German writer in the art of the musician.

Key words: duality, infinity, fragmentation, romantic encyclopedic, *docta stilo*, viable creativity.

УДК 78.03

О. В. Муравская

**«Дворянское гнездо» В. Ребикова и жанрово-стилевые аспекты
«музыкально-психографической драмы»**

Статья посвящена личности одного из малоизвестных русских композиторов начала XX в. — В. Ребикова. Поэтика музыкального театра композитора рассматривается на примере «психографической драмы» «Дворянское гнездо».

Ключевые слова: русская культура, музыкально-психографическая драма, символизм.

«Я малый метеорит, которому суждено пройти свой путь совершенно незаметно для русской музыки, изобилующей такими талантами и гениями» [10, с. 24]. Так достаточно скромно оценил себя и свой творческий потенциал один из выдающихся русских музыкантов начала XX века В. И. Ребиков. «Подобно комете с пылающим хвостом, он поначалу привлек всеобщее внимание смелостью, неординарностью, непредсказуемостью. Однако не сторел в плотных слоях атмосферы русской классики. Свой бесконечный путь в музыкальной Вселенной этот „малый метеорит“ до сих пор продолжает вблизи планет-гигантов, имя которым — П. Чайковский, А. Скрябин, И. Стравинский» [6, с. 85]. Чуждый тщеславия, он вместе с тем всегда осознавал свою причастность к делу созидания отечественной культуры: «Идет великая работа. Строится великий Храм, и каждый из авторов созидает свой камень для Храма Музыки» [2, с. 24].

Художника новаторских устремлений, искателя новых берегов, композитора, во многом опередившего своих современников в применении отдельных выразительных средств, ставших затем основой музыки XX в. в творчестве А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева, К. Дебюсси, — В. Ребикова — постигла трагическая судьба непризнанного у себя на родине музыканта. Однако критики признавали

неоспоримым факт смелого реформаторства В. Ребикова в области лада и гармонии, его стремления к обновлению музыкальных жанров, повышенного интереса и желания к максимально точному изображению психологических нюансов.

Личность В. Ребикова равно как и его наследие до недавнего времени практически не были предметом серьезных музыковедческих исследований. Негативная оценка в прошлом русского символизма в его разнообразных проявлениях автоматически распространялась на его репрезентантов. Его творчество вызывало у современников самые противоречивые, а порой взаимоисключающие отклики и характеристики: «странный композитор» (Н. А. Римский-Корсаков), «российский импрессионист» (В. Каратыгин), «горецвет, пустоцвет русского модернизма» (Б. Асафьев), «экспрессионист» (Ю. Энгель), «интересный, талантливый, кропотливый изобретатель» (Н. Кашкин), «художник, подвижнически идущий осознанным своим путем» (Б. Попов), «прямой наследник Мусоргского» (отзывы французских газет начала XX века), «ярый радикал» (В. Кочетов). В последующие периоды в исследованиях по истории русской музыки начала XX века характеристики творчества В. Ребикова мало в чем изменились (равно как и оценки деятельности многих его современников): «Композитор декадент», создатель «условной декадент-

ской оперы, не давшей ростков» (Е. Туманина, 1977), «художник, замыкающийся в мире узко личных эстетических переживаний, всецело поглощенный культом собственной индивидуальности» (А. Алексеев, 1968), «мелкий эпитон, творческое бессилие которого не смогли прикрыть никакие саморекламные заявления и мистификации» (Ю. Келдыш, 1968) [цит. по: 2, с. 24–25]. Подобные негативные оценки творчества и личности В. Ребикова, на наш взгляд, во многом обусловлены не только его эстетическими позициями, но и отражали определенные идеологические установки критики его времени.

Тем не менее, и современники, и последующие поколения музыкантов не могли не признать факта новаторства его творческой личности, о чем в свое время писал Л. Сабанеев: «В творчестве Ребикова, начавшем с влияния Грига и Чайковского, характерна сильная воля к новым путям гармонии, в области которой он не избег соприкосновений с гармоническими мирами Дебюсси, хотя, быть может, и независимо от последнего набрел на новые гармонические принципы (целотонная гамма, увеличенные гармонии, окончания на диссонирующих сочетаниях)» [8, с. 75–76]. Предположения Л. Сабанеева о первенстве В. Ребикова во многих ладо-гармонических новациях не носят субъективный характер, но опираются на конкретные свидетельства. «Известен казус, случившийся с Ребиковым в 1908 году в Париже. Когда он играл свою пьесу „Ни красок, ни лучей“ из опуса № 19, кто-то из присутствующих воскликнул: „Похоже на „Пеллеаса и Мелизанду!“..“ Тогда смущенный и растерянный автор показал французам юргеновское издание своих „Вокальных сцен“, вышедших за два года до премьеры упомянутого шедевра К. Дебюсси. Сослался он и на известные парижские журналы „Figaro“ и „Rene Lara“, опубликовавшие в 1900 году номера из его фортепианного цикла „Сны“ с теми же хроматически спускающимися аккордами. Все были поражены» [6, с. 84].

Отношение к творчеству В. Ребикова, достойная оценка его наследия стали меняться лишь в последние десятилетия.

1989 год ознаменовался выходом первой монографии о жизни и деятельности композитора, автором которой является О. Томпакова [10]. Интерес вызывают и материалы диссертации В. А. Логиновой «О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Стачинский)» (2002) [2]. В ее рамках творческий метод В. И. Ребикова, наряду с иными музыкально-художественными концепциями, рассматривается как один из наиболее показательных и репрезентативных в тех жанрово-стилевых процессах, которые имели место в отечественной музыкально-исторической традиции начала XX ст.

Имя В. И. Ребикова, равно как и его новации в различных жанровых сферах, упоминается также и в монографии Т. Левоу «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи». Подводя итог стилистическим и эстетическим оценкам его творчества, исследователь отмечает следующее: «Историческое место Ребикова в русской музыке начала XX века долгое время замалчивалось, отсутствовала и необходима информация о нем. Возможно, одной из причин здесь были действительные издержки ребиковских новаций, которые вкупе с шумной рекламой надолго закрепили за ним репутацию „пустоцвета русского модернизма“ (Б. Асафьев). Если же отвлечься от этих издержек и далеко идущих эстетических манифестаций, то обнаружится, что талант Ребикова проявился не в сакраментальной глубокомысленности иных замыслов..., а в особой эмоциональной подвижности, „реактивности“ высказывания, что Ребиков был тонким, проникновенным лириком, создавшим образцы изысканной, нежной, трогательно-мечтательной музыки...» [1, с. 25–26].

Творческое наследие композитора довольно обширно и может быть в целом сгруппировано в трех основных жанровых ответвлениях — фортепианное, вокальное и сценическое. При этом необходимо отметить, что во всех названных сферах композитор был так или иначе нацелен на творческий эксперимент, ориентированный на поиски взаимодействия, слияния музыки

и поэзии, музыки и живописи, музыки, театра и пластического искусства.

Так, например, в цикле фортепианных пьес ор. 11 В. И. Ребиков апеллирует к «меломимике» — одному из любимых его жанров, сущность которого он объясняет следующим образом: «Меломимика — есть род сценического искусства, в котором мимика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое» [3].

Нечто аналогичное демонстрируют опыты композитора в сфере камерно-вокальной музыки, в рамках которой он создает такие оригинальные музыкально-сценические жанровые формы, как «ритмодекламация», «инсценированные романсы», «забавные и серьезные сценки для игры и пения», «мелодекламации». Все они демонстрируют творческие поиски путей сближения слова, музыки, пения, пластики, столь показательные для искусства эпохи символизма.

Тем не менее, наиболее благодатной почвой для экспериментов и творческих дерзаний подобного рода является все же музыкальный театр. «Идея реформы оперного театра остро встала в начале XX века не только в России, — отмечает В. А. Логинова, — но и на родине этого жанра — в Италии, а также во Франции и Германии. Именно в это время происходит коренная переоценка всей группы декламационных средств. Они приобретают все большую самостоятельность и убедительность художественного воздействия наравне с песенно-ариозными формами, настойчиво проникая в различные оперные, вокально-сценические и камерные вокальные жанры» [2, с. 33].

Опера была тем жанром, который особо привлекал к себе и В. И. Ребикова. Он рассматривал его на уровне жанра, концентрирующего в себе большие выразительные потенциальные возможности. При этом более всего через оперный жанр композитор стремится реализовать собственную философско-эстетическую концепцию. Ее базис составляет сенсуализм в его идеалистическом направлении, согласно которому чувственность является главной формой познания. «Ребиков, всегда интересовавшийся

философией, имел возможность познакомиться с современной ему разновидностью сенсуализма, посещая в Венском университете лекции известного австрийского физика и философа-идеалиста Эрнста Маха, утверждавшего, что весь мир есть комплекс ощущений и что реально существуют только „я и мои ощущения“» [10, с. 20].

Одновременно, генетические основы эстетико-философской позиции В. И. Ребикова также коренятся и в символизме, в теоретических работах Ф. Ницше, к которым музыкант всегда проявлял большой интерес. Сказанное собственно и послужило причиной «углубления» композитора в область «музыкального психологизма». Не последнюю роль в окончательном формировании его теории сыграло обращение к трудам по теории и истории искусства Л. Н. Толстого, знаменитый трактат которого «Что такое искусство?» стал настольной книгой для музыканта, точнее, то определение искусства, которое писатель представляет в нем: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытанные чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [9].

Таким образом, взяв из теории Л. Н. Толстого его общее определение искусства, В. И. Ребиков, синтезируя его с иными философскими позициями, перенес это определение на музыку. Он «объединил высказывания Толстого о музыке в нескольких его тезисах: „музыка — язык души“, „музыка есть стенография чувств“» [цит. по: 10, с. 23].

Соединив свои эстетико-теоретические размышления с музыкально-практическим опытом постижения оперного жанра, В. И. Ребиков сочинил первую двухактную оперу «В грозу» (1894). Однако вскоре композитор разочаровался в возможностях этого «условного», с его точки зрения, жанра: «Я понял ложь этого стиля, но теперь я сам был автором этой лжи. Не было живых людей, не было драмы, а была лишь опера. Какой-то голос внутри меня говорил, что не так надо писать оперы. А как?», — задается риторическим вопросом автор [2, с. 34].

Стремясь к правдивой передаче душевных переживаний, чувств, композитор избирает путь «музыкальной психологии»: «Музыкально-психологические (психографические) картины — вот моя цель. Правда души!» [3]. Подобного рода произведения, задуманные автором в виде серии камерных оперных композиций, Ребиков также определяет как «драмы духа». «По мысли композитора, в них должно было быть на первом плане нравственно-философское начало, духовные искания русского общества в предгрозовой атмосфере кануна первой русской революции» [10, с. 37].

Свою позицию автор аргументировал не только творчески, но и теоретически в многочисленных статьях и высказываниях (которые пока, к сожалению, не опубликованы цельным изданием, но рассредоточены по разным публикациям). Высказывания В. И. Ребикова свидетельствуют о том, что композитор хотел бы создать такую камерную лирическую музыкальную драму, в которой были бы уравновешены в своих правах вокально-декламационная и оркестровая составляющие. С этой целью он тщательно изучал опыт современной ему музыкальной драматургии в русских и зарубежных образцах. Решая проблему соотношения слова и музыки, «он находился, с одной стороны, под влиянием русского поэтического символизма с характерной для него остротой психологического анализа и тонким исследованием душевного мира человека, находящегося обычно в плену сумрачного субъективизма. С другой стороны, перед Ребиковым лежал весь богатейший опыт русской реалистической музыкальной драмы, основанный на больших идеях и сильных страстях» [10, с. 38]. Всестороннее изучение опыта «кучкистов» и А. Даргомыжского, Р. Вагнера не принесло композитору полного удовлетворения в его поисках путей обновления музыкального театра.

Идеальным прообразом для своих «драм духа» или «психографических драм» В. И. Ребиков видел в «Женитьбе» М. Мусоргского. «Следуя Мусоргскому в освоении живых разговорных интонаций, Ребиков, — как отмечает О. Томпакова, — заимствовал

у Мусоргского времен „Женитьбы“ и его идею „отрешиться от оперных традиций вообще“. Но понял ее по-своему, как призыв отказаться от традиционных оперных форм — арий, ансамблей, хоров, симфонических номеров и заменить их сплошным потоком музыкального действия. Реалистическую идею „правды в звуках“ Ребиков перевел в область субъективного, окрасил в тона глубоко личных переживаний, восприятий и впечатлений. Понимая, очевидно, свою слабость, Ребиков считал нужным, вслед за Вагнером, усилить в опере роль оркестра. Но это должен был быть <...> не мощный, огромный по составу, симфонизирующий оперное действие вагнеровский оркестр, а тонко передающая все изгибы и настроения, заложенные в тексте, прозрачная по звучанию оркестровая партия» [10, с. 38–39].

Свои взгляды на оперу, «музыкально-психографическую драму», взаимоотношения театра и публики, задачи нового музыкального театра, который композитор часто определял как «театр настроений», В. И. Ребиков излагал в своих многочисленных статьях, публичных выступлениях, газетах, письмах, в «Автобиографии», которые, как уже указывалось, пока не были собраны и обобщены в рамках единого издания, но весьма разрозненно представлены в немногочисленных публикациях, посвященных композитору.

В. А. Логинова в цитированной выше диссертации представляет подборку высказываний композитора, проясняющих его концепцию видения музыкального театра:

«Старушка-опера должна дать место новому роду искусства — „музыкально-психографической драме“».

«Я мечтал о театре миниатюр. „Елка“, „Бездна“, „Женщина с кинжалом“, „Альфа и Омега“, „Нарцис“, „Арахнэ“, „Дворянское гнездо“. — Все это репертуар театра будущего, театра настроений, театра музыкально-психографической миниатюры театра внутренних переживаний».

«В музыкально-психографической драме музыка является только средством вызывать в слушателях чувства и настроения.

Самостоятельного значения эта музыка может и не иметь».

«Цель всей драмы: заставить слушателя поверить в жизненную правду всего того, что он слышит и видит; заставить перечувствовать все настроения, все чувства всех лиц драмы. При посредстве звуков должен произойти полный гипноз. Постановка должна быть реальной, жизненной».

«Чувство, настроение — вот душа художественного произведения».

«Понятие о красоте мелодий и гармоний отпадает — ибо в драме хорошо всякое сочетание звуков, которое способно вызвать требуемое чувство. В этой звукописи нет места лишним звукам, посему каждая нота должна быть озвучена с соответствующим чувством исполнителя».

«Для меня каждый звук на счету!».

«Правда — не в пении, а в речитативе».

«Все партии надо исполнять тоновым говором».

«Пение, кантилена, хоры, дуэты — „баццлла оперности“ — очень полезная для успеха оперы, очень губительна для драмы».

«Даргомыжский и Мусоргский ближе Вагнера подошли к идеалу драмы».

«Когда я писал „Елке“, я не предвидел, что это пророческая вещь, теперь только понял это. „Елка“, „Тэа“, „Нарцис“, „Альфа и Омега“ — вот символические драмы — в коих я передал стремление и достижения Духа» [2, с. 37–38].

Таковы в целом творческие установки В.И.Рибикова в сфере музыкального театра. Не всегда воспринимаемые его современниками, идеи композитора, тем не менее, были актуализированы уже на рубеже XX–XXI вв. в камерной одноактной опере, в монодраме, а также и в инструментальной музыке. Содержание, круг образов ребиковских «драм духа» при всей их спорности и парадоксальности, все же достаточно глубоки и ёмки. «Многие современники — почитатели таланта Рибикова — воспринимали его своим духовным наставником. Религиозный философ, мыслитель — он предостерегал нас, потомков, от бездуховности и безнравственности, от равнодушия друг к другу, призывая к вере, духовному со-

вершенствованию, к покаянию, смирению, милосердию — истинно христианским ценностям. „Идеи бывают спорны, — говорил композитор, — всякие философские системы оспаривают друг друга. Чувство веры, которое, по словам Евангелия, может двигать горами, действительно обладает этим свойством“» [3]. Сказанное подтверждается и образно-интонационным «наполнением» его некоторых оперных композиций, в том числе и «Дворянского гнезда».

Данное произведение (1916) является собой своеобразный творческий итог В.И.Рибикова, в котором композитор, пройдя ранее сквозь искусства символистских драм А.Шницлера, А.Воротникова, экспрессионизм Л.Андреева, в конечном итоге обращается к одному из шедевров русской литературной классики — к роману И.Тургенева «Дворянское гнездо».

Данный роман — одно из самых замечательных художественных созданий И.С.Тургенева, грустная летопись о судьбе дворянских семей в России. «Гнездо» — это дом, символ семьи, где не прерывается связь поколений. Герои романа ищут ответы, прежде всего, на вопросы, которые их судьба ставит перед ними, — о личном счастье, о долге перед близкими, о самоотречении, о своем месте в жизни.

История любви Лаврецкого и Лизы и в особенности поэтически-горестный финал этой истории относятся к лучшим страницам тургеневской художественной прозы, которые оказались привлекательными не только для современников, но и для последующих поколений русской художественной интеллигенции. Интерес к творчеству писателя, в частности, проявляли и символисты, хотя в их работах мы не находим специальных исследований, посвященных И.С.Тургеневу. Но совершенно очевидно, что тургеневская традиция для развития русского символизма исключительно важна. На наш взгляд, такое отношение исследователей к данной проблеме объясняется, прежде всего, тем, что, рассматривая русскую литературу XIX столетия как целостное единство, противостоящее литературе модернизма, символисты мыслили как целостное единство

и писателей, художественные достижения которых носили определяющий характер и сыграли свою роль в становлении этого нового литературного направления. Тютчев, Фет, Тургенев, Гончаров, Толстой, Достоевский, — вот неполный перечень имён, на которые с первых своих шагов ориентировались русские символисты. И. Тургенев, оказавшийся в этой «обойме», привлекал внимание символистов, как априори являющийся предсимволистом и не требующий каких-то объяснений и свидетельств.

Известное же отношение к И. С. Тургеневу как предшественнику символизма в России сформулировал Д. Мережковский, называвший его «великим русским художником-импрессионистом», «так и не осознавшим своего истинного предназначения» [4].

«Психографическую драму» В. Ребикова и роман И. С. Тургенева отделяет свыше 50 лет. Поэтому вполне естественно, что между этими произведениями существуют определенные различия. Либретто произведения В. Ребикова представляет идею романа в более кратком, сжатом виде. Оно опускает многие повествовательные моменты, связанные с рассказом о родословной Лаврецких, деталями взаимоотношений Лаврецкого и его жены. Внимание композитора целиком сосредоточено на драме главных героев.

Образ Лизы тесно связан с образом Лаврецкого. Да, она духовно свободна, независима, она — личность, у неё свои мысли и своя дорога. Только в сочетании этих образов вырисовывается одна из основных идей произведения. Но образ Лизы значительно полифоничнее и сложнее образа Лаврецкого. «Высоко поэтический образ, обвеянный дымкой печали, должен быть необычайно нежным и трогательным» [7, с. 3]. В. Ребиков, не только художник, но и философ, не случайно воспользовался главным постулатом христианского учения — всеобщая любовь и жертвенность, — который является одной из основных составляющих понятия нравственности в философии христианства. Образ Лизы, предпочитающей духовный путь личному счастью, фактически является олицетворением обозначенных духовных качеств.

Лаврецкий же представлен более сжато, он «передает чувства и настроения вполне искренне, задушевно и просто. Как сын народа, его чувства непосредственны, просты, откровенны» [7, с. 3]. В музыкальной обрисовке образа Лаврецкого В. Ребиков подчеркивает эмоциональное начало, что проявляется в широком использовании романтических приемов музыкального выражения. Композитора интересует, прежде всего, личная драма. Также он исключает саму сцену в монастыре. Она рассказана у И. С. Тургенева вскользь и у В. Ребикова вообще отсутствует.

Остальные персонажи рассматриваемой драмы В. Ребикова скорее эпизодичны. Смысл их присутствия в произведении определен их ролью как антиподов по отношению к главным героям, в чем отчасти просматривается влияние оперной традиции XIX века. Так поверхностный светский характер Паншина оттеняет глубину и вдумчивость Лаврецкого. Эпизодически появляющаяся жена Лаврецкого воспринимается как антипод Лизы. Типажи Гедеоновского, Марии Тимофеевны самым В. Ребиковым определены как «ничем не примечательные», т. е. как те, смысл жизни для которых сведен к исключительно ее внешним проявлениям. Исключением в подобном окружении героев выступает фигура музыканта Лемма — человека, умудренного жизненным опытом, высказывающего точные меткие суждения об окружающих. Именно он способен по настоящему оценить подлинное достоинства Лизы. Именно его музыка (романсы, песня без слов) составляют одну из базисных интонационных характеристик Лизы, взаимоотношений и чувств, связывающих ее с Лаврецким.

В. Ребиков составил либретто сам, сохранив по возможности текст И. С. Тургенева и добавив в него для придания колорита несколько стихотворений В. Жуковского. Мысль о создании оперы «Дворянское гнездо» возникла у В. Ребикова еще в 1913 году. Последняя опера композитора относится к произведениям смешанного жанра. В ней сохранены отдельные элементы оперности, и вместе с тем это драматический

спектакль, в котором артисты должны владеть мастерством игры, разговорной сценической речи, уметь играть на рояле, петь, а также произносить текст специальным говором, как это умел делать, например, Ф. Шаляпин. Под влиянием великого исполнителя, возможно, находился композитор Владимир Ребиков, когда создавал свою музыкально-психографическую драму.

Так же он предпослал опере большую пояснительную статью — предисловие, в котором содержатся авторские соображения о жанре «Дворянского гнезда» и указания относительно режиссуры, вокального и оркестрового стиля исполнения. Кроме того, партитура оперы содержит массу авторских музыкально-режиссерских ремарок, относящихся к музыкальному тексту, а также и к сценическому движению актеров-исполнителей, описанию эмоциональных состояний героев оперы.

Особое внимание в своем предисловии В. Ребиков уделяет жанру своего произведения, которое определяет как «психографическая драма». Подобный жанр и его толкование, безусловно, представляет собой новое явление в сфере музыкального театра.

Классическая русская опера XIX века, начиная с М. И. Глинки, активно развивала иные жанровые направления — историко-героическая опера, сказочно-фантастический жанр. В творчестве младшего современника М. И. Глинки — А. Даргомыжского, определились новые сферы русского музыкального театра: психологическая музыкальная драма и камерная опера. Данные жанры получают активное развитие в последующие периоды русской культуры — в творчестве «кучкистов» и П. И. Чайковского. В творчестве последнего жанр оперы-драмы, оперы-трагедии достигнет наивысшего расцвета и окажет огромное воздействие на последующее поколение русских музыкантов, в том числе и на В. Ребикова, его «духовную драму», ориентированную на раскрытие глубокого внутреннего мира героев, непосредственно преемственную от П. И. Чайковского.

В предисловии к своей опере В. Ребиков, осознавая новизну своего жанра, дает пояснение: «В музыкально-психографической

драме музыка является только средством вызывать в слушателях чувства и настроения. Самостоятельного значения эта музыка может не иметь. Цель всей драмы: заставить поверить в жизненную правду всего того, что он слышит и видит» [7, с. 5]. Как видим, подобная драма представляла собой новую жанровую разновидность музыкального театра, в которой музыкальный элемент не выступает в самодовлеющий функции-роли, но находится в синтезе с пластикой, движением, сценической речью. Таким образом, подобная нацеленность на синтетичность творчества и художественного восприятия составляет тот отличительный признак, который выделяет произведения В. Ребикова как среди образцов оперного жанра у его предшественников, так и среди современников. Одновременно, данное качество является характерным «знаком» эпохи символизма, к которой принадлежал композитор.

Авторское предисловие к опере «Дворянское гнездо» содержит также ремарки, в которых В. Ребиков указывает на необходимость введения в спектакль и других, явно не музыкальных элементов: композитор говорит о необходимости введения ароматов, о серьезном подходе к декорациям, которые, с точки зрения В. Ребикова, должны создать ощущение уюта и интимности, что соответствовало его композиторской трансформации тургеневской повести (см. выше).

«Декорации должны дышать элегией» [7, с. 5]. Данная ремарка весьма показательна для В. Ребикова как представителя русской композиторской школы, наследника ее лучших традиций, сформированных в рамках культуры XIX века. Элегия — это один из «знаков» русской камерно-вокальной культуры указанного периода, свойство русского мироощущения. По мнению Н. Пилипенко, элегией, печальным раздумьем о невозвратности надежд пронизано и творчество И. С. Тургенева. «Элегичностью пронизано все русское музыкальное мироощущение. И это — спасительная отдушина изверившейся интеллигентской души, уберегающая ее от бесплотной рефлексии... Духовный закон элегии — благодатная сила преобразования

(преодоления страданий), которая „от всех скорбей совершенно избавит“» [5, с. 176]. Подобный смысловой аспект понимания элегичности свойственен и В. Ребикову, использующему данный термин в своих ремарках оперы «Дворянское гнездо». Ее лирические герои, в первую очередь, Лиза и Лаврецкий живут глубокой насыщенной внутренней жизнью, смысл которой ориентирован на духовное восхождение и постижение истины.

Особые ремарки автора касаются и исполнения данной «психографической драмы». Если оперы П. И. Чайковского поются оперным вокалом, то В. Ребиков указывает, что «все роли этой драмы надо исполнять тоновым говором, а не пением, кроме романсов Паншина, „Фиалки“ Лизы и бравурного романса Лаврецкой „Блажен кто без тебя“». Причем надо исполнять романсы Лизы и Паншина по любительски (они не учились петь), что же касается до исполнения Лаврецкой своего романса, то она поет артистически, видно, что брала уроки в Париже у хорошего профессора пения», — указывает в своем предисловии композитор [7, с. 5]. Подобные ремарки усиливают реализм этого спектакля, приближают его к жизни, непосредственности высказывания ориентированной на бытовой тон выражения. Подтверждением этого становится тот факт, что в опере арии как таковые вообще отсутствуют. Их заменяют

вставные номера, романсы, которые, с одной стороны, ориентированы на традиции бытового музицирования, с другой — непосредственно отражают глубинный подтекст духовного и эмоционально-психологического состояния героев.

Для произведения характерно непрерывное развитие действия, обилие сквозных тем, наличие лейтмотивной системы, имеют место и темы-реминисценции. Во всем спектакле господствует особого рода погруженность в чувства и переживания героев. Акцентирование событий внутренней жизни персонажей создает перевес над внешним развитием действия, что в определенной степени соответствует также позициям и символистского искусства.

Данная «психографическая драма» достаточно своеобразна и в композиционном плане. В опере отсутствует увертюра; нет законченных ариозных построений; определяющий тип выказывания героев — вокально-декламационный, что отчасти сближает «Дворянское гнездо» с операми А. С. Даргомыжского («Каменный гость») и с опытами М. П. Мусоргского («Женитьба»).

В. Ребиков не был звездой первой величины в музыкальном мире России рубежа XIX–XX вв., и все же он сделал многое, способствуя прогрессу отечественной музыки, и тем заслужил право на память, внимание и живой интерес к своей музыке, страницы которой живут и поныне.

Литература

1. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.
2. Логинова В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Стачинский): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 — музыкальное искусство / В. А. Логинова. — М., 2002. — 190 с.
3. Логинова В. А. Особенности авторского стиля Владимира Ивановича Ребикова / В. А. Логинова. Электронный ресурс. — Режим доступа: www.supering.ru/view_helpstud.php?id=5469
4. Мережковский Д. С. Памяти Тургенева / Д. С. Мережковский. — Режим доступа: www.lacey.net/lit/crit.19/turgenev
5. Пилипенко Н. О чуде русской элегичности // Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 170–177.
6. Пожар С. «Если бы все могли так повсюду устраивать музыкальное дело» (В. И. Ребиков и Кишинева) / С. Пожар // Русин. — 2007. — № 2 (8). — С. 83–96.
7. Ребиков В. Предисловие к клавиру оперы «Дворянское гнездо» // Ребиков В. «Дворянское гнездо». — М.: Юргенсон. — С. 3–5.
8. Сабанев Л. История русской музыки / Л. Сабанев. — М.: Работник Просвещения, 1924. — 88 с.
9. Толстой Л. Н. Что такое искусство? — Режим доступа: www.rvb.ru/tolstoy/oitext/vol_15/oitext/0327.htm
10. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков. Очерки жизни и творчества / О. М. Томпакова. — М.: Музыка, 1989. — 79 с.

Стаття присвячена особистості одного з маловідомих російських композиторів позатку ХХ ст. — В. Ребікову. Поетика музичного театру композитора розглядається на прикладі «психографічної драми» «Дворянське гніздо».

Ключові слова: російська культура, музично-психографічна драма, символізм.

The article is dedicated to the personality of one of the little-known Russian composers of the early twentieth century — V. Rebikov. The poetics of musical theater composer considered on the example of «psychographic drama» «Noble Nest».

Key words: Russian culture, music and drama psychographic, symbolism.

УДК 78.03

Н. Белік-Золотарьова

Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей»

У статті виявлено, що домінування хорового нагала в оперному цілому надає твору рис ораторії. Визначено драматургічні функції хорового гинника, втілення яких створює передумови для реалізації конфліктної оперно-хорової драматургії.

Ключові слова: оперно-хорова творчість, оперно-хорова драматургія, драматургічні функції хору.

Актуальність дослідження. В опері «Мойсей», за визнанням автора, втілено «<...> власне розуміння „сучасності в музиці“ <...> у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Неоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє...» [4, с. 2]. До створення неоромантичного оперного твору М.Скорика, безсумнівно, надихнули такі чинники, як поема великого поета України І.Франка (1905 р.) та її підґрунтя — біблійна легенда про пророка Мойсея, що 40 років водив єврейський народ пустелею у пошуках Землі обітованої.

Образ Мойсея, що жив понад три тисячоліття назад, був втілений в багатьох творах представників різноманітних мистецьких напрямів та національних шкіл: у скульптурі (Мікеланджело), живопису (Рембрант — «Мойсей зі скрижалями»), музиці (ораторія Г.Ф.Генделя «Ізраїль у Єгипті», опери «Мойсей» Ф.Зюсмаєра, «Мойсей у Єгипті» Дж.Россіні, «Мойсей» А.Рубінштейна, «Мойсей» М.Леві, «Мойсей і Аарон» А.Шенберга). Чому ж образ Мойсея є таким притягальним для митців усіх часів та народів? Причини криються в історії кожного народу, що мав періоди тяжких випробувань. У скрутні часи люди мріяли про свого пророка, про того, кому Боже провидіння дасть змогу врятувати свій народ, рабів перетворити на вільних людей. Свого часу українським Мойсеєм називали Бог-

дана Хмельницького, що здобув свободу народів в результаті Визвольної війни 1648–1654 рр. Але як у XVII, так і у XXI ст. (революція 2004 р.), свобода, за М. Коцюбинським, «як марево, з'явилась і зникла».

На початку XX ст. (1905 р.), на межі століть, була написана поема І.Франка — епохальний твір, мабуть один з найкращих у його доробку. Великий Каменярь створював поему в тяжкі для України часи, коли лівобережна її частина страждала під гнітом Російського самодержавства, а правобережна належала Австро-угорській імперії. М.Скорик звернувся до поеми І.Франка наприкінці XX ст., а завершив оперу на початку XXI ст. Знову — порубіжжя епох, тільки сто років поспіль. Здавалось би, ситуація для українського народу краща — у 1991 р. Україна стала незалежною державою. Але ж чому саме в цей час звертається до провідницької поеми І.Франка композитор? Мабуть для того, щоб застерегти від помилок минулого, щоб кожна людина витравлювала з себе раба, щоб справдилось пророцтво поета про майбутнє України: «Та прийде час, і ти огнистим видом засяєш у народів вольних колі...» [7, с. 526]. Оскільки Пророк є немислимим без народу, в опері М.Скорика «Мойсей» значне місце належить хоровим сценам.

Об'єктом дослідження є образ пророка Мойсея в мистецтві, а предметом — драматургічні функції хорового чинника в опері М.Скорика «Мойсей».

Мета дослідження полягає у виявленні логіки розгортання оперно-хорової драматургії опери М. Скорика «Мойсей».

Виклад основного матеріалу. Опера складається з прологу, епілогу та двох дій¹. Розпочинає оперу, за Л. Кияновською, «лейтмотив кайданів». Ця тема, з одного боку, дійсно нагадує брязкіт кайданів завдяки безкінечному акордовому *ostinato*. З іншого — висхідна мелодична лінія створює відчуття тяжкої ходи людей, що піднімаються вгору. Виникають паралелі — стражденна хода на Голгофу. Драматичний монолог-звернення Поета «Народе мій» чотири рази «перемежає» хор реплікою «Невже?», першим *кљюговим* словом Прологу. У зв'язку з тим, що це слово спочатку звучить у соліста на *f*, а потім вже в хоровому викладі, при чому у перших двох випадках, лунає у чоловічої групи, а потім — у жіночої на *mf*, драматургічна функція хорового чинника у цій сцені — відлуння. Наступні дві запитальні репліки мішаного хору на *f* мають функцію підсилення думки Поета. Надалі, *piu mosso* (ц. 4) монолог переростає у діалог, учасники якого Поет і народ. На тлі акордової ходи-пульсації, що продовжує свій «шлях», хоровий хорал підсилює думку свого керманіча.

Поступово розпочинається просвітлення народної свідомості, яка наповнюється духовним струмом, що йде від Поета-пророка. Поступово у все більш схвилювані репліки хору проникають інтонації лейтмотиву кайданів, відбувається динамічне нагнітання, що призводить до потужного хорового висновку — «Задарма!» (друге *кљюгове* слово Прологу). Але це ще не кульмінація, бо думку хору підхоплює Поет (ц. 5, *piu mosso*), і на його запитання: «Задарма?», у хору немає відповіді. Йому лишається тільки у розпачі повторити це питання. Але Поет не хоче змиритися, йому потрібна відповідь, і тому він знову озвучує це питання на новому витку розвитку (ц. 6), де йдеться про пісню, у якій «жалоші кохання, надій і втіхи світлая смуга?». І у відчай сам заперечує: «О, ні!». Це заперечення луною підхоплює хор (ц. 7).

На тлі «бурхливої» оркестрової партії народ продовжує розвивати ідеї Поета-пророка і третім *кљюговим* словом стає «Вірю!». Єдність Поета і народу підкреслена дублюванням його партії тенорами і сопрано у хорі та скрипками в оркестрі, силабічним типом мовлення всього хорового масиву, властивим християнському «Вірую». Новий етап розвитку демонструє розшарування схвилюваного народу (ц. 8, *agitato*), що намагається самостійно знайти вихід із жахливої ситуації. Застосовуючи імітаційну поліфонію композитор зримо малює картину «кипіння» емоцій збуреного натовпу. І в кульмінації Поет приєднується до народу (ц. 9), підтримуючи його: «О, якби пісню вдатъ <...>, що міліони порива з собою».

Кульмінаційну вершину знаменує поява нового ключового слова-мрії «Якби!...». Перший раз його в єдиному пориві на *fff*, *pesante* озвучують Поет й потужні акорди хору і оркестру. Та за другим разом динаміка стихає, з'являється відчуття невпевненості, й останній, третій раз, це ключове слово звучить тільки у Поета, приречено, безнадійно. Двотактова зв'язка на органічному пункті (*ritardando*) підводить до динамічної репризи (ц. 11, *Tempo I*). Знову чути «брязкіт кайданів», і в розпачі Поет зрікається боротьби: «не нам провадити тебе до бою». Але оркестр ніби продовжує партію Поета і лейтмотив кайданів, поступово прискорюючись, крещендуючи, трансформуючись, зливає угору (ц. 13). Після змістової фермати, демонструючи граничну єдність — унісон Поета, Хору й оркестру — звучать слова віри в майбутню велич вільного народу. Поступово відбувається нашарування фактури, спочатку в оркестрі, згодом при динамічному зростанні — у хорі. У коді (ц. 14) Хор — просвітлений народ — стає пророком власної долі, а Поет, як заклинання, тричі повторює останні *кљюгові* слова Прологу «Прийми ж сей дар!». Могутнє поєднання хорового й оркестрового масивів досягає апогею (тт. 167–168).

Генеральна кульмінація Прологу складається з трьох фаз. Перша — *tutti* хору й оркестру, *fff*, *ritenuto* («твоєму генію»), друга — тиха кульмінація, коли думку Поета продовжує народ («Мій скромний дар

¹ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна, 2006.

весільний»). Остаточну «крапку» в напруженому розвитку Прологу ставить оркестр, де лейтмотив кайданів звучить міцно, з кожним тактом піднімаючись угору, підсилюючи звучність до *fff* і останніх різких акордів *sf*. Таким чином відбувається переосмислення стражденної ходи на Голгофу в сходження до Волі. Ключові слова Прологу відображають духовну еволюцію Хору-народу — від запитання «Невже?» через відчай «Задарма!», надію «Вірю!», мрії «Якби!» до впевненості, що прийде час величі й волі. Хоровий пролог являє собою «згусток» всієї концепції майбутньої дії опери, духовного подвигу її героя.

Контрастом до Прологу виступає початок першої дії — любовна сцена Єгошуа і Лії (№ 1) та хор дітей «Ми будемо дім» (№ 2), що нагадує дитячі лічилки. Закладений у Пролозі принцип провіщання ключових слів отримує тут подальший розвиток. Новий дім як новий світ, адже виросло нове покоління, що не знає рабства і в змозі розбудувати вільне життя. Імітації в хорі створюють ілюзію дитячої гри і ось вже суперечка — у кого кращий дім — призвела до бійки.

Поява Авірона і заколотників (№ 3) стає контрастом до дитячих забавок: «Цить, малі! Набрались пророцьких слів!». Отже, пророцька функція дитячого хору очевидна. Але діти не зважають на Авірона і продовжують «будівництво»: «На піску, на піску», не звертаючи уваги на його злі репліки *ostinato*. Заколотники грізним унісоном мішаного хору примушують замовкнути дітей. Тут при наявності номерної структури відчутний наскрізний розвиток за рахунок безперервності переходу одного номеру до іншого та хорової лінії дитячого хору. Мішаний хор заколотників продовжує розвиток образу непросвітленого народу («Набрехали пророки!») з Прологу. І ключовим словом тут стає запитальне «Доки?». У діалозі з Авіроном це слово, тричі повторене в партії хору, з кожним разом стає все напруженішим, призводячи до кульмінації (т. 102).

Оркестровий унісон, як дзвін, що затихає, готує вступ другого хору — прибічників Мойсея та Лії й Єгошуа («Там за горою

синіє Йордан»). За принципом корінного контрасту цей хор звучить просвітлено в єдності з солістами. Мелодична лінія його проста, невибаглива — це лейтмотив Землі обітованої, образ якої вимальовується у свідомості тих, хто примкнув до Пророка. Але заколотники на заклики прибічників Мойсея «Отже, йдемо в похід!» знаходять все нові відмовки. Протистояння, що знаходить вираз у двохорності, стає більш напруженим. Прибічники Мойсея намагаються умовити заколотників — знову повертається лейтмотив Землі обітованої, але в його простір весь час вриваються грубі окрики заколотників. Навіть нагадування про Божий наказ і гнів Єгови не спиняють Авірона й заколотників, що наказують Датану зачитати їх ухвалу (№ 5). Таким чином, у хоровому компоненті опери відбувається протистояння двох світоглядів, віри й зневіри.

Кожен наступний номер опери йде *attacca*, що сприяє безперервному наскрізному розвитку хорової драматургії твору. Слова Датана про побиття камінням того, хто вдає з себе пророка, знаходять відгук у заколотників, і, повторюючи інтонаційний «блок» останньої репліки соліста, хор чотири рази повторює «І побитий камінням!». Застосування напруженої тріольної ритмоформули, єдність хору заколотників та дуету Авірона й Датана, що активно підбурюють їх, призводить до дії — заколотники хапають каміння.

Поява Мойсея (№ 6 другої картини) — це вододіл оперної дії. Його монолог, а потім й розповідь-казка про майбутню долю гебрейського народу, є квінтесенцією художньої ідеї всього твору. Хор прибічників, Лія та Єгошуа підхоплюють думку Мойсея, демонструючи єдність просвітленого народу і його Пророка (тема в унісонному викладі звучить у низькому регістрі альтів і басів, а сопрано й тенори *mormorando* другим планом здійснюють їх підтримку). Останні слова з казки: «Здобуватиму поле для вас, хоч самому не треба, і стелитися буду внизу, ви ж буяйте до неба!» із захопленням підтримує хор прибічників Мойсея разом з Лією та Єгошуа. Могутній вокаліз мішаного хору сприяє кульмінації побудови

й підтримці Мойсея. Але ні казка Мойсея, ні наступна її «розшифровка» пророком не переконали заколотників: № 9 є кульмінацією протистояння в розвитку оперно-хорової драматургії.

Конфліктне протистояння двох ідей — жертвовного будування нового життя на незримій батьківщині й руйнівного самозадоволення багатством і владою втілено композитором у розгорнутій оперно-хоровій сцені, що охоплює у процесі наскрізного розвитку цілу низку оперних «номерів». Однак, «номерна» структура тут не стільки «зламує», скільки зберігає своє значення у функції відмірювання етапів розвитку оперно-хорової драматургії. У якості підтримки цього методу створення поліетапної оперно-хорової драматургії протистояння композитором додаються й «ключові слова», пов'язані із лаконічними репліками-закликами. Перша фаза розвитку кульмінації міститься у монолозі Авірона за підтримкою репліками хору заколотників, почергово у чоловічої та жіночої груп хору. Друга фаза — осміяння пророка хором на звуках розкладеного зменшеного септакорду, (партії хору ланцюжком від сопрано до басів підхоплюють одна одну). Ще більш глумливого характеру набуває звучання хору після сповненої гідності відповіді Мойсея — осміяння відбувається почергово жіночою й чоловічою групами хору. Принизливого характеру надає йому інтервальне співвідношення в малу та велику септими між партіями хору. Сцена побиття камінням — протистояння непросвітленого народу, його опір Мойсею, нагадує за своїм складом *hurricane* з «Passion» І. С. Баха.

Діалог між Датаном і Мойсеєм стає все більш напруженим (№ 10, 11). Заклик Авірону й Датана «Гей, гебреї! За каміння!», підхоплює хор заколотників. Альти й баси йдуть за мелодичним малюнком партій солістів, а сопрано й тенори почергово створюють то квартове, то квінтове співвідношення до низьких голосів хору, що разом із *клягивими* для цієї сцени словами «За каміння! Най загине!» й «колючими» ритмоформулами призводить до рішучих дій заколотників — кульмінації № 11.

Відповідь Мойсея (№ 12) містить *клягивий* вираз «Горе вам!», але це не прокляття, а біль за нетямущий народ й любов до Ізраїлю. Але заколотникам не потрібен пророк і його любов: вони тричі, із стрибками в мелодії на чисту квінту, велику септиму, та малу нону голосно волають: «Забирайся!» (№ 13)

Поліетапною є наступна оргія, прославляння Золотого Тельця (*Moderato con moto*) — кульмінація помиловості дій та намірів прихильників Авірона. Прославлення відбувається за участю хору заколотників і балету. Якщо в попередній сцені *клягивим* словом було «забирайся», то в № 13 у хоровій партитурі таким є «Слава Ваалу!», що повторюється вісім разів. Хорова побудова містить два розділи, що майже точно повторюються. Відмінності стосуються оркестровки, що стає більш насиченою та появи наприкінці другого розділу реплік Авірона й Датана, що проголошують новий постулат. Непросвітлений народ підтримує своїх неправедних ватажків, що виявляється в унісонному повторі їх реплік: «Ми підемо на схід!», тобто повернення у рабство. Хибність їх шляху зримо малює поліметрія, застосована композитором між оркестровою та хоровою партіями. Наступне прославлення хором заколотників разом з Авіроном і Датаном Золотого тельця відбувається після повільного танцю (№ 15) й обумовлює повернення до № 16 музичного матеріалу хору з № 13, створюючи інтонаційно-образну арку. Для підсилення кульмінації до хору заколотників приєдналися їх ватажки.

Розвиток продовжує заключний хоровий поліфонічний епізод, де поступове нашарування хорової фактури (тема звучить спочатку у басів, потім вступають альти, надалі тему підхоплюють тенори і, врешті-решт, сопрано) призводить до кульмінації. За законами арочної драматургії, композитор в хоровому викладі точно відтворює тему, що звучала в оркестрі й розпочинала оргію — прославу Золотого тельця. Кульмінаційну «крапку» в розвитку ставлять могутні хорові «колони» -постулати: «Багатство і влада!». Низка «пустих» квінт хорового масиву призводить до трьох корот-

ких заключних реплік «Слава!». Отже, віра заколотників у те, що Ваал надасть їм багатства і влади, прославлення Золотого тельця є головними ідеями хору непросвітленого народу.

Оперно-хорова драматургія першої дії має наскрізний розвиток від картини будівництва нового дому — нового вільного світу, через сцену побиття камінням до прославлення Золотого тельця. У центрі оперно-хорової дії — протистояння двох релігій, двох типів світосприйняття — прибічників пророка Мойсея і заколотників на чолі з Авироном й Датаном. Але фінальний тріумф заколотників є тимчасовою перемогою неправого світу.

Другу дію розпочинає монолог Мойсея «Обгорнула мене самота» (№ 17). Дійсно, надалі пророк лишається сам на сам зі своїми думками, переживаннями, видіннями. Драматургічні функції хорового чинника різноманітні. По-перше, це створення нонперсифікованих образів («невидимі» хори — голоси пустині). По-друге, як і в Пролозі, одним із героїв оперної дії стає Хор. По-третє — уособлення голосу Єгови. В четверте, це створення у фіналі образу просвітленого народу. Хоровий Епілог має пророцький зміст-функцію, де народ разом з Поетом, Лією та Єгошуа стверджують час торжества рідної країни.

Монолог Мойсея заступає сцена спокуси, у якій зберігається принцип наскрізного розвитку оперно-хорової драматургії, спірання на *клятові* слова. Але у сцені спокуси композитором додається ще один драматургічний прийом, заснований на створенні ефекту хорової луни. Хор голосів пустелі (унісон партії альтів) відлунює останні слова Пророка з навіюванням демона пустелі Азазеля. Точне повторення інтонацій і слів демона спокуси, що завдяки луні, стають *клятовими*, призводить до суґестивного впливу на Мойсея, який опирається йому, демонструючи незворушну непохитність. Знову й знову Азазель за підтримки незримого хору «гадючими» інтонаціями й підступними словами продовжує «розхитувати» віру Мойсея. Звучність хору спокуси теж урізноманітнюється, поступово стає більш потужною: до унісону

альтової партії приєднуються партії сопрано, тенорів, а в заключній побудові — й басів. За рахунок безкінечних секундних інтонацій в тематизмі хору, повторення *клятових* слів та розмаїття тембрових поєднань відбувається посилення хорової ваги у спокушанні пророка. Важливу роль відіграє й динаміка, що поступово нагнітається: від *p* в початкових репліках альтів, до *f* в двох останніх мішаного складу. Але оскільки функція луни хору голосів пустині залишається незмінною, після більш голосної динаміки відразу настає її спад.

Але Мойсей непохитний. Звертаючись до Єгови, він молиться і, як наслідок, за ремаркою композитора, «Тінь від нього, у вигляді хреста, падає на сцену». Це — духовна перемога Мойсея, пророцтво наступної жертви в ім'я народу та появи майбутнього Месії, що ствердить християнство. Ніби здалеку, на *pp* чутно лейтмотив кайданів в оркестрі (сходження), а сцену поступово заповнюють люди. Мойсей їх не бачить. Хор спочатку має функції коментатора й, частково, відлуння (в партіях тенорів і сопрано). Спостерігаючи за Мойсеєм, коментуючи його дії, люди поступово починають прозрівати. Саме з цього хору розпочинається просвітлення народу. Молитва Мойсея призвела до звернення народу до Бога, тобто до єдності народної (вперше в опері!) саме в молитві. Ця єдність наочно демонструється у трьох хорових висхідних лініях, що розвиваються секвенційно, з кожним разом набуваючи все більшої динамічної сили. На *клятовому* слові «заклене», яке повторюється в хоровому викладі тричі, динаміка досягає *f*, але це ще не межа. Наступна репліка хору «то весь люд і весь край пропаде!» містить ключове слово «пропаде». Саме це слово-відчай звучить у хору двічі на *ff* і знаменує собою кульмінацію. Оркестрове завершення побудовано на лейтмотиві кайданів, що є обрамленням хору народу, й має функцію змістово-драматичної арки не лише до початку першої дії.

Хоча наступні епізоди оперної дії не містять хорових сцен, вони мають значну роль в обумовленні його майбутньої появи. Четверта картина другого акту опери змальовує новий щабель спокуси Мойсея. На від-

міну від Азазеля, Дух ніби матері Мойсея Йохаведи більш тонко й підступно, майже не розкриваючи своєї сутності, обплутує пророка. Та й тут Мойсей лишається непохитним. Тоді до Йохаведи приєднується Азазель (№ 23) й вдвох вони малюють страшні картини удаваного майбутнього гебрейського народу. І завагався Мойсей. І вперше з його уст злетіли слова невіри в Бога: «Одурив нас Єгова!». Оркестрове нагнітання (*tutti, fff*), грім передують набатному звучанню голосу Єгови: «За сумнів твій щодо волі моєї». Уособленням гласу Божого є могутній унісон неповного складу мішаного хору (альти, тенори, баси). Але драматургічне навантаження хору не обмежується тільки цією функцією. Пророцтво звучить в останніх рядках: «для страху всім, що рвуться вперед до мети і вмирають на шляху!». № 25 з п'ятої картини твору змальовує бурю, що пориває Мойсея (балетна сцена). Здавалось би, це є розв'язка сюжету. Та композитор вводить новий персонаж — пастуха Симеона (№ 26). Поява у передостанньому номері опери нового персонажу надає дії рис експозиції — початку нового етапу розвитку.

Симеон — то є персонаж над дією. Саме йому композитор доручає зробити висновок: «І безмежна скорбота лягла на затвердле сумління». На тлі інтонацій лейтмотиву кайданів з'являються поодинокі репліки хору: «Де він? Його нема!». Народ ще не розуміє, що майже діставшись Землі обітованої, втратив свого Пророка. Ці розпачливі слова стають ключовими, адже люди врешті-решт починають прозрівати: «Щезло те, без чого жити ніхто з нас не годний, що давало сенс життєвий, просвітляло і гріло».

Поява лейтмотиву кайданів символізує тут позбавлення народу від духовних оков, його прозріння. Так відбувається народження нової функціональної якості у розвитку наскрізного лейтмотиву-ідеї опери, що є переконливою ознакою наявності оперно-хорового симфонізму.

Раптова зміна темпу (*Presto* після *Moderato marciale funebre*), оркестрової фактури знаменує появу Лії, Єгошуа та натовпу — хору. Це ще одне драматургічно-змістовне «по-

вернення» дії: ті, хто закликав до побиття камінням, самі побиті будуть. Наступний діалог солістів й хору — рішучий, дійовий — призводить до фізичного знищення ватажків заколотників: побиття камінням Авірона й повішення Датана. № 28 змальовує збір у похід під проводом молодих керманичів народних Лії й Єгошуа. Хор-марш з притаманним йому чеканим ритмом, закличними інтонаціями містить ключові слова нового змісту «До походу! До зброї!». Застосовуючи імітації хорових партій та груп, М. Скорик змальовує збудження людей, їх рішучість. Кульмінаційною вершиною стають дві останні репліки хору, оркестру й солістів: одна з них — унісонна «До походу!», друга, заключна — «До бою!» — як вияв незламної рішучості у народі та його керманичів містить стрибок на октаву вгору у партіях Лії, Єгошуа та сопрано і тенорів.

Розвиток оперно-хорової драматургії другої дії пролягає від «незримих» хорів-спокуси через хор-прозріння «Се Мойсей на молитві стоїть» до уособлення гласу Божого «За сумнів твій» і дійових хорових побудов «До походу!». Отже, ціною власного життя Мойсей пробудив у народі самопізнання. Мужності, якої не вистачило одному Мойсею, народу, як соборній особистості, вистачить. Цю ідею стверджує Епілог опери, що прокладає арку до фіналу Прологу. Але якщо у Пролозі містився прообраз пророцтва, то в епілозі концентровано подана картина майбутнього раю, де *ключові* слова «Та прийде час!» звучать у Лії, Єгошуа, Поета й Хору велично й ствердно.

Висновки. Логіка хорової драматургії опери М. Скорика «Мойсей» розвивається за принципом від мороку до світла, від образу непросвітленого народу до ствердження народної самосвідомості. Домінування хорового начала в оперному цілому надає твору рис ораторії. За рахунок хорового чинника створюються образи: Хору як персонажу Прологу та Епілогу, заколотників та прибічників Мойсея, дітей, голосів пустелі, гебрайського народу. У відповідності до розвитку драматургії оперного цілого, хоровий чинник отримує наступні функції:

- носія ключових слів-символів (Хор з Прологу);
- персоніфікації ідей (хори прибічників Мойсея і заколотників);
- коментатора дії («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20);
- тла-відлуння (Хор з Прологу, ц. 2–8);
- осміяння (хори заколотників, № 9);
- спокуси («незримі» хори голосів пустині, № 18);
- дійову (хор заколотників «За каміння! Най загине!», № 11; хор просвітленого народу «До походу! До зброї!», № 28);
- пророцтва (дитячий хор «Ми будуємо дім», Хор з фіналу Прологу),

- уособлення гласу Божого («За сумнів твій»: неповний склад мішаного хору: альтова, тенорова і басова партії, № 24);
- символу духовної еволюції народу («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20; «Де він? Його нема!», № 26; «Де Авирон? Де Датан? Знайти і привести!», № 27; «До походу! До зброї!», № 28; «Та прийде час», Епілог).

Диференціація хору-народу на уособлення ідей темряви і світла сприяє розвитку таких драматургічних функцій хорового чинника в «опері-притчі» [4, с. 8] «Мойсей» М. Скорика як функції дії та протидії. Втілення цих функцій створює передумови для реалізації конфліктної оперно-хорової драматургії твору.

Література

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв; ред. кол. : В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини XX століття: шляхи розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : [монографія] / Л. Кияновська. — Львів : Сполох, 1998. — 216 с.
4. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець [передмова] / Л. Кияновська // Мойсей [ноти] : опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом : М. Скорик, клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І. Франка. — К., 2006. — С. 5–11.
5. Мойсей // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М., 1988. — Т. 2. — С. 164–168.
6. Мойсей // Библийская энциклопедия / [Труд и изд. Архимандрита Никифора]. — [Репринт. изд-ние]. — М., 1991. — С. 480–483.
7. Франко І. Я. Мойсей : [поема] // Твори : в 3 т. / Іван Франко; [ред. тому І. О. Дзевєрін; упоряд. і примітки М. С. Грицюти; вступ. ст. Д. В. Павличка]. — К., 1991. — Т. 1. — С. 525–573.

В статтє виявлено, що доминирование хорового нагала в оперном целом придает произведению герты оратории. Определены драматургические функции хорового компонента, воплощение которых создает предпосылки для реализации конфликтной оперно-хоровой драматургии.

Ключевые слова: оперно-хоровое творчество, оперно-хоровая драматургия, драматургические функции хора.

The article revealed, that prevailing of the choral beginning in opera whole gives work of lines of oratorio. Certainly dramaturgical functions of choral component, embodiment of which creates pre-conditions for realization of the conflict of opera-choral dramaturgy.

Key words: opera-choral creation, opera-choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.

УДК 78.03

А. А. Татарникова

«Ундина» Э. Т. А. Гофмана в русле взаимодействия традиций немецкого романтизма и бидермайера

Статья посвящена анализу жанрово-стилевой специфики «Ундины» Э. Т. А. Гофмана в контексте стиливых «доминант» немецкой культуры первой половины XIX века — романтизма и бидермайера.

Ключевые слова: романтизм, бидермайер, немецкая опера, зингшпиль.

Актуальность темы представленной статьи определена очевидным возрастанием в последние десятилетия в отечественном музыкознании интереса к немецкой культурно-исторической традиции первой половины XIX века во всем разнообразии ее проявлений. Предмет статьи ориентирован на исследование жанрово-стилевой специфики немецкого музыкального театра, становление которого осуществлялось под непосредственным воздействием двух стилистических «доминант» культуры Германии обозначенного периода — романтизма и бидермайера, определивших не только ее неповторимый облик, но и всего XIX века, определенного Гуго фон Гофмансталем как «великое немецкое столетие» [цит. по : 4, с. 82]. Оперное наследие Э. Т. А. Гофмана и, в частности, «Ундина» по праву составляет одну из интереснейших его страниц.

Э. Т. А. Гофман — одна из выдающихся фигур немецкой культуры первой половины XIX века. «Немецкий романтизм не знает имени более яркого и, по сути, для многих поколений читателей во всем мире олицетворявшего собой это литературное направление...» [2, с. 50]. Словами своего персонажа Ансельмуса из рассказа «Видения» немецкий романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) открыл читателям свою самобытность: «...Я родился под странной звездой, влияние которой застав-

ляет меня иной раз видеть и делать невероятные вещи, и хотя я чувствую, что сила эта выходит изнутри меня, но, тем не менее, она имеет мистическое отражение и во внешнем мире» [цит. по : 12, с. 3].

Как воплощение художника универсального дарования, Э. Т. А. Гофман олицетворял собой персонифицированный синтез искусств: писатель, поэт, композитор, живописец, график, музыкальный драматург, критик, оперный и симфонический дирижер, режиссер, певец, театральный декоратор и художник. «По будням я юрист и разве только чуточку музыкант, днем в воскресенье я рисую, а вечерами до поздней ночи я — весьма остроумный сочинитель», — писал двадцатилетний Гофман другу юности. Вот таким великим „совместителем“ он оставался почти всю жизнь» [8, с. 161].

Тем не менее, при всем разнообразии художественных «выходов» творческой деятельности, Э. Т. А. Гофман на протяжении всей своей жизни испытывал особое влечение, прежде всего, к музыке. О ней он размышлял постоянно. Музыкой проникнуто все его литературное творчество. «Пожалуй, нельзя назвать ни одного произведения Гофмана, в котором не присутствовала бы музыка, нередко прихотливо переплетаясь с другими видами искусства. Иногда музыка — сюжетная основа произведения („Кавалер Глюк“, „Дон-Жуан“,

„Советник Креспель“, „Фермата“, „Состязание певцов“), иногда она вплетается в повествование, составляя его органическую часть („Майорат“, „Счастье игрока“, „Мейстер Мартин-бочар“, „Крейслериана“)» [14, с. 359].

Многие литературные произведения Э.Т.А.Гофмана представляют собой изложение его эстетических взглядов, касающихся различных сторон поэтики музыкального искусства. Автор часто прибегает к оригинальным музыкальным аналогиям и сравнениям.

Столь пристальный интерес к разнообразным сторонам феномена музыки у Гофмана связан, на наш взгляд, не только с его собственным музыкальным дарованием, но с общеромантическим подходом к ней как основе творческого бытия, как воплощению в ней духа природы, ее божественного, вечного начала. Г.И.Мокеева в своей статье «Музыка как „ясно осознанное чувство“ (на материале сочинений Э.Т.А.Гофмана)» обобщает видение этим автором духовной сущности музыки, широко представленное в его литературных опусах. «Как „самое романтическое из всех искусств“ <...> музыка подталкивает человека к исканию совершенного, вечного, нетленного, поднимает его над суетой и „ничтожеством земного“, <...> пробуждает нетерпимость ко всему низкому, пошлому, грубому, уродливому в жизни, готовность вступить в бой за правду, за добро, за высокий идеал. Как искусство „истинно христианское“ <...> она неразделима с духом милосердия и любви, утешения и надежды, согревает сердце, очищает душу, дает „благотворное побуждение духу“ <...>; дарит „шифры конечного примирения“ <...> с жизнью и внушает „предчувствие высших истин и неземного блаженства за пределами видимого мира и здешней жизни“ <...>; вызывает слезы оттого, что мы не такие, какими она „хочет“ нас видеть, но и вселяет надежду, что, когда-нибудь мы такими станем» [13, с. 89].

Подобная эстетическая программа нашла запечатление и в музыкальном творчестве Э.Т.А.Гофмана, представленном целым рядом как инструментальных, хо-

ровых, так и музыкально-театральных произведений [6, с. 112–114]. Обобщая жанрово-стилевые и музыкально-эстетические особенности его музыкального творчества, Д.Житомирский вместе с тем констатирует, что «дарование Гофмана-композитора, хотя и несло на себе печать его активной творческой натуры, все же не поднималось до уровня его писательского таланта. Музыкальный язык его сочинений в большинстве случаев не отличался ни ярким своеобразием, ни острой выразительностью. Кроме того, они очень неравноценны по качеству, не откristаллизованы по стилю. Подражательность, консервативность, общие места соседствуют с моментами активных творческих устремлений. Совершенно очевидно, что автор, находясь почти всегда в процессе поисков, чаще всего не успевал или не умел закрепить достигнутое на том уровне, с той степенью полноты, какие рисовались ему в идеале» [5, с. 53]. Свою позицию о консервативно-классической «доминанте» музыкального стиля Э.Т.А.Гофмана Д.Житомирский также подтверждает мнением авторитетного немецкого исследователя Карла Георга Маазена, который писал следующее: «Быть может, возрождению гофмановской музыки препятствует то обстоятельство, что мы не можем найти в ней ничего похожего на гениально смелую фантастику, на причудливую, гротескную подвижность мысли, которые свойственны Гофману-писателю. Сегодня она кажется слишком мирной, слишком традиционной, недостаточно самостоятельной. Однако тот любитель гофмановской поэзии, кто обладает горячим сердцем и тонким слухом, найдет, быть может, в его композициях нечто такое, чего ему не хватало в литературных произведениях этого художника: лирический элемент» [5, с. 53–54].

Обозначенная стилистическая «инаковость», показательная для музыкального наследия Э.Т.А.Гофмана, на наш взгляд, символизирует не только индивидуальную позицию автора, воспринимавшего музыку на уровне вселенского гармонизирующего фактора, но и значимость в ней стилизованных качеств бидермайера. По мнению ряда

отечественных литературоведов (Е. Иванова, Ф. Федоров), творчество некоторых немецких авторов начала XIX ст. (10-е и 20-е гг.), попадая под процесс «демифологизации» в постромантическую эпоху, так или иначе становится соотносимым и с бидермайеровской стилистикой. Подобного рода стилевые «повороты» показательны для творчества Л. Тика, Э. Мерики, а также и для Э. Т. А. Гофмана. У последнего эти качества исследователи находят в ряде новелл 20-х годов («Угловое окно», «Мастер Иоганн Вахт», «Выбор невесты» и др.). В этих новеллах Гофмана «основополагающие принципы романтизма рушатся, при этом не превращаясь в реализм; „Угловое окно“ как теоретическая программа, „Мастер Иоганн Вахт“ как ее осуществление — это бидермейер, поэтому творческий путь писателя есть путь от романтизма к бидермейеру» [7, с. 113]. Виллибальд Алексис, подчеркивая переломный характер названных сочинений в стилевой эволюции автора, указывает: «Проживи Гофман подольше, и его субъективный огонь превратился бы в тепло объективности» [10, с. 299].

Значительная часть музыкальных композиций Гофмана, охватывающая период от 1800 до 1816 гг., стилистически, согласно цитированным выше выводам Д. Житомирского, более однородна и несет на себе отпечаток воздействия творчества венских классиков и, прежде всего, В. А. Моцарта. Опера «Ундина» (1816), знаменующая собой зрелый период жизни и деятельности писателя-композитора, по целому ряду своих стилистических показателей также может быть соотносима и с бидермайером (см. ниже).

Несмотря на высокую оценку инструментализма как идеального воплощения «абсолютной музыки», Э. Т. А. Гофман на протяжении всей творческой жизни активно обращался и к сфере музыкального театра. Как театральный композитор Гофман дебютировал в 1799 году зингшпилем «Маски» на собственный текст. Дальнейшее его творчество для музыкального театра представляет собой довольно пеструю картину. Характерно его обращение к Кальдерону, вызывавшему, как известно,

живой интерес немецких романтиков. Из пьес Кальдерона в переводе Августа Шлегеля («Испанский театр», 1803–1804) Гофман пытался использовать несколько сюжетов. Осуществленной оказалась лишь трехактная опера «Любовь и ревность», в основу которой положена пьеса «Ленты и цветы» (1807). Несколько музыкально-театральных пьес Гофман написал на сюжеты своих видных современников. Назовем зингшпиль «Шутка, хитрость и месть» по И. В. Гете (1801), зингшпиль «Веселые музыканты» по Клеменсу Брентано, музыку к пьесе А. Шлегеля «Дон Фернандо» (1811). Со своим другом Захарией Вернером он сотрудничал в постановке пьесы «Крест на Балтийском море» (1804–1805); с ним же вынашивал замысел создания «Фауста» (неизвестно, оперы или пьесы с музыкой) [14].

Как видим, при всем разнообразии музыкально-театральных замыслов, Э. Т. А. Гофман все же чаще всего отдает предпочтение жанру зингшпиля, в рамках которого он пытается реализовать свое представление об идеальной опере, сущность которой ему мыслится на уровне органического синтеза поэзии и музыки — качества, с его точки зрения, утерянного итальянской оперой. «Поэт и композитор, — говорит Гофман, — родные братья и члены одной и той же религии в царстве музыки». «Я признаю настоящей оперой только такую, в которой музыка сама собой вытекала из текста, как необходимое его дополнение» [14, с. 370–371]. Одновременно, Гофман, равно как и позднее К. М. Вебер, фактически стоит на позициях создания собственно немецкой национальной оперы. Неповторимый облик подобной оперы, по мысли Д. Житомирского, «определялся общей, чрезвычайно важной особенностью немецкого романтизма, которая у Гофмана проявилась весьма определенно: взаимоприятием абстрактного и жизненно конкретного, склонностью художника сплести эти, как будто полярные противоположности в некое причудливое единство. Поэтому в романтической опере новое значение поручает элемент национально-почвенный и бытовой» [5, с. 70]. Сказанное, на наш взгляд, во многом определяет и сти-

левую двойственность самого известного оперного «опуса» Э. Т. А. Гофмана — «Ундины», в рамках которой романтическая идея сопоставления (противопоставления) реального и природно-фантастического миров соотносится с достаточно четко представленной (а порой и доминирующей) народно-бытовой стороной сказочно-мифического сюжета, репрезентированной через патриархальный быт простых людей из народа, к которому в определенный момент примыкает и главная героиня оперы. Выделенные содержательно-смысловые аспекты «Ундины» Гофмана в сочетании с жанровой природой зингшпиля в итоге составляют двойственный стиливой «базис» данного произведения, в котором имеет место как романтическая стилистика, так и бидермайер.

Обозначенная «двойственность» данного произведения, на наш взгляд, генетически восходит не только к специфике немецкой культуры первой половины XIX века и жанрово-стилевой эволюции творчества самого Гофмана (см. выше), но и к духовно-смысловой специфике литературного первоисточника оперы — одноименной повести Фридриха де ла Мотт Фуке.

По мнению Д. Чавчанидзе — известного отечественного исследователя творчества писателя, «иногда маленькое произведение заставляет говорить о многом. Такова „Ундина“ Фуке» [18, с. 421]. Ее автор — известный немецкий писатель — был потомственным бароном из французских эмигрантов-гугенотов. Его ближайшие предки в своей жизни удачно сочетали военную деятельность с духовным саном, что в свою очередь сильно повлияло на внутренний мир и идеалы будущего литератора, для которого на протяжении всей жизни особо высокую значимость сохраняли понятия о рыцарственности, доблести, чести и достоинстве. Сказанное во многом определило тематику и образный строй многих его рыцарских романов. По мнению Й. фон Эйхендорфа, «у Фуке потрясала богатая, устремленная в одну точку фантазия, связанная с рыцарски-честной отдачей всех других духовных сил, и это делало его Дон Кихотом романтизма» [цит. по : 1, с. 19].

Одновременно, широкая образованность Фуке (свободное владение более чем десятью языками), его художественный талант, ориентированный на стремление «приобщить литературу своей страны и эпохи к литературе других времен и народов» [18, с. 429], определяли не только жанровый спектр его творчества, но и широту его художественных контактов, в число которых входило общение с Ф. Шиллером, А. фон Шамиссо, И. В. Гете, Гердером, Й. фон Эйхендорфом, А. Шлегелем, Э. Т. А. Гофманом и др.

Повесть Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» стала одним из наиболее резонансных произведений этого автора как для современников, так и для последующих поколений литераторов. С одной стороны, она воплотила актуальные для начала XIX ст. натурфилософские идеи восприятия мира как единства духа и материи, совмещенные, одновременно, с христианско-патриархальным базисом, столь показательным для немецкой культуры в целом. С другой стороны, по мнению Д. Чавчанидзе, «фантастическая повесть Фуке дала одну из тех схем внутричеловеческих законов, которые литература заполняет все новым и новым содержанием, — об этом по-разному свидетельствует сказка О. Уайльда „Рыбак и его душа“ и пьеса Ж. Жироу» [18, с. 437–438].

Генезис сюжета и образности повести Фуке восходит к разнообразным источникам. Первое место среди них принадлежит книге Парацельса «О нимфах, сильфах, саламандрах и прочих духах» [15], из которой собственно и заимствуется главная героиня Ундина — дух водной стихии, воплощенный в виде существа женского рода. При этом фабула всей повести построена на том, что Ундина, принадлежащая первоначально (согласно Парацельсу) к низшему миру элементалов (существ, не наделенных душой), добровольно приходит в мир людей, чтобы в освященном христианской церковью брачном союзе обрести высшую ценность, которой достоин изначально только человек — бессмертную душу. Активное стремление к этой цели и достижение ее в конечном итоге ведет к эволюции и преображению главной героини, становя-

щейся носительницей высочайших духовных (христианских) качеств, заметно выделяющих ее в человеческом сообществе и противопоставляющих ее водно-природной среде, из которой она изначально вышла.

Размышляя о существенной роли «русалочьего топоса» в культуре романтизма, включающего также и образ Ундины, Л. Кириллина отмечает, что «...западно-европейское поверие о духах стихий как о существах, изначально лишенных души, получает у романтиков философскую трактовку: Вечно Женственное как безначальное, безличностное и бессмертное, обретает облик прекрасного существа, столь же природного, сколь и сверхъестественного, путь которого к достижению единичности и неповторимости <...> лежит через любовь и смерть. Любовный мотив здесь столь же мистериален, сколь натурфилософский. Но при этом нередко оказывается, что ундина, виллиса или валькирия — более личность и человек, чем разбудивший ее чувства избранник» [11, с. 71].

Данное сюжетное ядро всей повести выявляет не только и не столько интерес Фуке к идеям Парацельса, ставшим отправной точкой для развития его художественной фантазии, сколько актуальность подобных натурфилософских идей в деятельности йенских романтиков, к которым Фуке был достаточно близок. Комментируя данный аспект повести Фуке, исследователь Е. В. Карабегова отмечает следующее: «Природа обладает духовным естеством (*geistiges Wesen*) и стремится перевоплотиться в человека, чтобы достичь истинного воплощения своей сущности (*die Wahre Erfullung ihres Wesens*) и осознания природой самой себя. Только в человеке природа достигнет своего истинного бытия. Этим и объясняется страстное стремление природного духа Ундины к обретению человеческой души, ведь тогда она сама станет человеком и поднимется на высокую ступень своего существа» [9]. Использование, таким образом, в качестве одного из источников образности теории Парацельса сообщает повести Фуке определенную «видимость реальной основы»,

изымающей данный сюжет из сферы «чистой фантастики» и сказочности. «Может быть именно поэтому, — отмечает Д. Чавчанидзе, — и у читателя остается от него ощущение не столько сказочности, сколько жизненности, воздействия скрытых жизненных закономерностей» [18, с. 452].

Данный аспект значительно усилен также иными сюжетно-смысловыми источниками повести Фуке «Ундина», среди которых обычно упоминают «Сказание о рыцаре Петере фон Штауфенберге» (XIV в.), легендарные предания о Мелузине и, наконец, средневековый роман «Ивейн» в вариантах Кретьена де Труа и Гартмана фон Ауэ [16; 17].

Столь многообразный генезис повести Фуке, одновременно, опирается на вековые традиции немецкой духовной культуры, сохранявшие актуальность на протяжении многих столетий, начиная с эпохи Средневековья и предельно актуализировавшиеся конкретно в творчестве Фуке на уровне художественного возрождения немецкой «старины» в эпоху создания повести «Ундина». Пристальный интерес к духовным корням нации и страны, которая стала для писателя второй родиной, обусловлен тем, что немецкая «старина» (в том варианте, как ее представлял и творчески воспроизводил Фуке и его современники) была воплощением той совершенной модели бытия, в которой человеческое природное и божественное являли собой некое гармоничное целое. Не случайно Д. Чавчанидзе оценивает «Ундину» как «вариант диалога с прошлым, в котором искали мировое целое, чтобы противопоставить его „атомистичной“ современности» [18, с. 455].

Таким образом, повесть Фуке «Ундина» (1811), появившаяся уже на «закате» немецкого литературного романтизма, являла собой сочинение, в котором оригинальным образом сочеталась ярко выраженная романтическая литературная традиция, а также те духовно-смысловые аспекты, которые позднее окажутся актуальными для культуры бидермайера и в этом качестве будут реализованы в одноименном зингшиле Э. Т. А. Гофмана.

Названное сочинение рождено на основе взаимодействия романтической и бидермайеровской стилистических традиций, показательных для немецкой культуры первой половины XIX века и определивших неповторимый жанрово-стилевой облик немецкого музыкального театра эпохи Реставрации. Романтическое начало в опере Гофмана очевидно и в наличии темы сопоставления реального и фантастического миров, и в идеальном облике главной героини как своеобразном символе Вечно Женственного, пришедшей в мир людей из водной стихии, и в наличии сюжетного мотива разочарования и осознания морально-этического несовершенства, царящего в мире людей и разрушающего в определенный момент тем самым гармонию Божественного, Природного и Человеческого. В «Ундине» Гофмана существенная роль принадлежит лирико-психологическому фактору в раскрытии образов главных героев, что обуславливает возможность драматургического совмещения композитором законченных номеров и сквозных сцен, использования лейтмотивной системы, свободного оперирования песенно-аризонным и декламационным типами музыкального высказывания при возрастающей существенной роли инструментального фактора, т. е. всех тех аспектов, которые определяют в дальнейшем сущность немецкой романтической оперы как таковой.

Вместе с тем, поэтико-интонационные особенности оперы Э. Т. А. Гофмана «Ундина» демонстрируют очевидную связь и с культурно-исторической традицией немецкого бидермайера. Сказанное очевидно и в стилистической однородности оперы, в рамках которой и реальный, и фантастический миры (за исключением образа Кюлеборна) апеллируют к общим музыкально-выразительным средствам («единый мир»), ослабляя тем самым признаки романтической драмы. Обозначенное стилевое качество очевидно и в явном избегании в либретто (автором которого стал сам Фуке) многих драматических ситуаций, достаточно ярко представленных в повести (соперничество Ундины и Бертальды, трагико-мистическая сцена похорон рыцаря

Хульдбранда с участием призрака Ундины и мн. др.). Существенным моментом образно-смысловой стороны оперы выступает также значимая роль морально-дидактического фактора повествования, защита патриархально-семейных ценностей, переводящих в определенный момент «Ундину» Э. Т. А. Гофмана в разряд «поучительной истории» из «немецкой старины». Сказанное подтверждается также умиротворенным финалом оперы, который, по словам К. М. Вебера, «оставляет чувство великого покоя» [3, с. 83]. Бидермайеровский аспект оперы Гофмана очевиден также и в типах главных персонажей (Ундина, Рыбак, Жена Рыбака, Священник Хайльманн), существенными качествами которых выступает простота, глубокая искренняя вера, всепрощение, духовно-жизненный опыт, т. е. те качества, которые были весьма показательными и для героев немецкого бидермайера [7].

Сказанное очевидно и в особенностях музыкального языка оперы Э. Т. А. Гофмана, отличающегося простотой, ориентацией на стиль В. А. Моцарта. Показательно обращение не столько к традиционным масштабным оперным формам, сколько к жанрам романса, баллады, куплетной песни, маршевой и танцевальной традиции. Подобного рода предпочтения во многом обусловлены, прежде всего, зингшпильной жанровой основой оперы, позволявшей для немецких авторов первой половины XIX века совмещать в подобных произведениях большую духовно-этическую (философскую) тему-идею с простотой ее музыкального запечатления (бидермайеровский принцип «большое» в «малом»).

Резюмируя сказанное, отметим, что широкий музыкально-культурологический взгляд на музыкальное наследие Э. Т. А. Гофмана, в частности, на его оперу «Ундина», репрезентирующую истоки немецкого музыкального театра и его стилевую специфику в целом, позволяет осознать те процессы в культуре прошлого, которые выявляют через художественное творчество и его стилиевые «выходы» глубинные преобразования человеческой сущности.

Литература

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. А. Антипова. — М., 2007. — 182 с.
2. Белобратов А. В. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария : Учеб. для вузов / А. В. Белобратов, А. Г. Березина, Л. Н. Полубояринова. — М. : Высшая школа, 2003. — 239 с.
3. Вебер К. М. Жизнь музыканта / К. М. Вебер // Советская музыка. — 1935. — № 10. — С. 82–88.
4. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм / М. Галушко // Советская музыка. — 1987. — № 7. — С. 80–85.
5. Житомирский Д. В. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана / Д. В. Житомирский // Житомирский Д. В. Избранные статьи. — М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1981. — С. 14–77.
6. Иванов-Борецкий М. В. Э. Т. А. Гофман (1776–1822) / М. В. Иванов-Борецкий // М. В. Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / сост., ред., вступ. статья и примеч. Т. Н. Ливановой. — М. : Советский композитор, 1972. — С. 112–125.
7. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. — М. : Прометей МПГУ, 2007. — 248 с.
8. Ионкис Г. Золото Рейна. Сокровища немецкой культуры. Очерки и эссе / Г. Ионкис. — СПб. : Алетей, 2013. — 432 с.
9. Карабегова Е. В. Немецкая романтическая волшебство-фантастическая повесть и ее развитие от йенских романтиков к Э. Т. А. Гофману : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Е. В. Карабегова. — М., 1984. — 373 с.
10. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея : Беседы по истории западных литератур. Вып. 3. Немецкий Орфей / Сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн // А. В. Карельский. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. — 608 с.
11. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. Кириллина. — Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 60–71.
12. Лаптева И. В. Культурологическое прочтение Э. Т. А. Гофмана на рубеже XX–XXI вв. : Онтологизм фантастического : автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора философских наук : специальность 24.00.01 — теория и история культуры / И. В. Лаптева. — Саранск, 2007. — 39 с.
13. Мокеева Г. И. Музыка как «ясно осознанное чувство (на материале сочинений Э. Т. А. Гофмана)» / Г. И. Мокеева // Вестник Гуманитарного института ТГУ. — 2010. — № 3. — С. 87–94.
14. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая / Редакция Т. Цытович. — М. : Музыка, 1975. — 512 с.
15. Парацельс. О нимфах, сильфах, саламандрах и прочих духах / Парацельс. — М. : Издательство Эксмо, 2005. — 400 с.
16. Прошина Е. Г. Природный мистицизм в художественной системе раннего немецкого романтизма / Е. Г. Прошина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2010. — № 4–2. — С. 935–937.
17. Прошина Е. Г. Романтическая концепция мифа и ее отражение в малой прозе Фридриха де ла Мотт Фуке : дисс. ... канд. филологических наук : 10.01.03 / Е. Г. Прошина. — Нижний Новгород, 2004. — 171 с.
18. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке / Д. Чавчанидзе // Ф. Фуке. Ундина. — М. : Наука, 1990. — С. 421–471.

Стаття присвячена аналізу жанрово-стильової специфіки «Унди́ни» Е. Т. Амадея Гофмана у контексті стильових «домінант» німецької культури першої половини XIX сторіччя — романтизму та бідермайєра.

Ключові слова: романтизм, бідермайєр, німецька опера, зінгшпіль.

This article analyzes the stylistic genre-specific «Undine» by E. T. A. Hoffmann in the context of style «dominance» of the German culture of the first half of the XIX century — Romanticism and Biedermeier.

Key words: Romanticism, Biedermeier, German opera, Singspiel.

УДК 783+792.56

О. В. Оганезова-Григоренко

Взаимодействие факторов отбора как механизм развития самоорганизующейся системы — актер мюзикла

В статье проанализирована и выявлена прямая и обратная связь факторов отбора как побудительного и универсального механизма эволюции диссипативной системы — актер мюзикла.

Ключевые слова: факторы отбора, тезаурус, детектор, селектор, актер мюзикла.

Актуальность исследования обусловлена как популяризацией и социальным заказом на жанр мюзикла в кругу любителей и профессиональных музыкантов, так и востребованностью профессии артиста мюзикла, соединяющего в себе умения и навыки вокалиста, актера и танцора на современном этапе развития общества.

Описывая функционирование самоорганизующейся системы «актер мюзикла», следует отметить, что эту систему можно описывать с нескольких позиций:

- как внутренний психофизиологический аппарат актера, акцентируя внимание на процессах когнитивного, т. е. познавательного характера, основной круг интересов которой заключается в формировании самого рабочего аппарата артиста, обучении, воспитании и познании его, иными словами, подготовке в профессиональной деятельности в прикладном аспекте;
- как самоорганизующуюся систему, стремящуюся к максимальной карьерной реализации — акме, акцентируя внимание на процессе построения тактики и стратегии карьерного развития артиста;
- как систему «актер-персонаж», акцентируя внимание на процессе формирования и «выращивания» артистом своей роли, т. е. на процессе внутренней профессиональной работы артиста.

Для анализа системы «актер-персонаж» с точки зрения синергетики наиболее оптимальным инструментом, на наш взгляд, является теория диссипативных систем. Пользуясь принципами теории диссипативных систем, наиболее наглядно и полно описывается процесс взаимодействия и взаимовлияния артиста-личности и артиста-персонажа.

Механизм развития роли описывается как синтез порядка и хаоса, как процесс иерархизации/деиерархизации в диссипативной системе. С помощью этих понятий можно описать то, как происходит самоорганизация в системе. Естественно поставить вопрос: почему самоорганизация вообще имеет место? Что играет роль той побудительной силы, которая заставляет диссипативные структуры как специфически усложняться, так и специфически упрощаться?

По мнению известного ученого, доктора философских наук В. П. Бранского, побудительной силой, ответственной за самоорганизацию диссипативной системы, является социальный отбор. Синергетическая теория отбора представляет прогресс как цепь мутаций, при которой достигается большая степень реализации некоего идеала [3, с. 122], трактует отбор как универсальный механизм развития диссипативной системы [3, с. 119].

Пользуясь синергетической теорией отбора, наиболее ярко можно понять и пред-

ставить принципы взаимосвязи и взаимовлияния различных аспектов личностных проявлений, способствующих успешной профессиональной деятельности, развитию карьеры и самореализации актера мюзикла.

Цель статьи — проанализировать взаимосвязь и взаимодействие факторов отбора в диссипативной системе актер мюзикла, как механизм стимуляции эволюционного развития системы.

Объект исследования — актер мюзикла как профессиональная самоорганизующаяся система в конкурентной среде.

Предмет исследования — специфика взаимодействия факторов отбора в системе актер мюзикла и их роль в профессиональной реализации артиста.

Целью взаимодействия всех факторов отбора для самоорганизующейся системы является достижение абсолютного идеала — суператтрактора [6, с. 119]. Если рассматривать диссипативную структуру «актер как социальная единица», суператтрактором в данном случае будет акме — вершина карьерного успеха.

Обращаясь к проблеме отбора как универсального механизма развития диссипативной системы, следует заметить, что сущность процесса чередования иерархизации и деиерархизации, стремление к всё более интегрированным формам порядка и дифференцированным формам хаоса заключается в осуществлении суперотбора — отбора самих факторов отбора [3, с. 124] или их изменение. Развитие происходит за счет возникновения совершенно новых структур в процессе деиерархизации (распада прежней системы), и, как следствие, создание новой иерархизации (структуризации системы на новом уровне), соответственно, возникновение новых качеств самой системы, в том числе и новых факторов отбора.

Отбор — это средство осуществления обратной связи от внешней среды к системе, таким образом, отбор информирует систему об ее положении во внешней среде [4].

Основные факторы отбора: *тезаурус, детектор, селектор* [6, с. 32]:

1) тезаурус — из чего делается выбор (множество диссипативных структур —

потенциальная структура, актуальная структура, результат деятельности);

2) детектор — с помощью чего делается выбор (внутренне взаимодействие между элементами диссипативной структуры);

3) селектор — на основании чего делается выбор (закон устойчивости — преломление внешнего взаимодействия через внутреннее) [3, с. 115].

Тезаурус составляет множество возможных диссипативных структур, возникающих потенциально в недрах существующей структуры как результат бифуркации. Иными словами, в аспекте актерской деятельности тезаурус — это возможный продукт профессиональной работы, который актер получит в результате традиционных профессиональных действий, причем «художественное наполнение» этого продукта всегда имеет массу вариаций.

В роли *детектора*, выбирающего из тезауруса определенную бифуркационную структуру и тем самым превращающего ее из возможной в действительную, выступает взаимодействие элементов внутренней среды [6, с. 34]. Роль детектора играет противоречивое единство конкуренции — кооперации, динамика которого трудно предсказуема [2, с. 120]. Иными словами, вся причудливая структура способностей и умений конкретного данного артиста может выдать огромное множество вариантов построения, наполнения и трактовки персонажа, в зависимости, с одной стороны, от специфики дарования артиста-исполнителя, с другой, от общего режиссерского решения спектакля. Благодаря этому взаимодействию возникает, шлифуется и выдается результат, продукт внутренней актерской работы, — продуманная, выстроенная, выверенная разумом и сердцем внутренняя структура — «душа» персонажа (в драматургическом, музыкальном и пластическом аспектах).

Селектором, тем, на основании чего происходит постоянное побуждение к изменению во внутренней структуре диссипативной системы, в данном случае, будет социальный аспект. На наш взгляд, социальный характер селектора объясняется не только «заказом» общества на определен-

ного рода художественный продукт (как побудительной силе к внутренней работе системы), но и личное стремление артиста к успешной социализации, которое достигается через его самореализацию в профессиональной деятельности.

Такой фактор отбора подробно описан в статье «Диссипативность как процесс профессиональной реализации самоорганизующейся системы — актер мюзикла». По нашему мнению, именно в сегменте детектора происходит основная профессиональная работа актера — внутренняя работа психофизиологического аппарата, направленная на «выращивание» персонажа.

Более подробно рассмотрим селектор как фактор отбора в диссипативной системе — актер мюзикла.

Мы уже отмечали то, что селектор несет на себе скорее социальную нагрузку. Селектор характеризует воздействие внешней среды на диссипативную систему. Воздействие это может иметь различный характер и уровень: от «социального» заказа на трактовку данного персонажа (спектакля) до проблем самореализации актера.

Как утверждает В.П. Бранский, локальное художественное творчество (каковым является актерский труд — О.О.-Г.), в отличие от глобального, имеет смысл и цель [2, с. 124]. Смыслом и целью для актера является самореализация в творчестве.

Самореализация включает в себя два аспекта: самовыражение — получение результата, представляющего максимальную ценность для своего творца, доставляющую ему максимальное удовлетворение; и самоутверждение — общественное признание полученного результата [6, с. 20–21].

Рассмотрим проблему самореализации актера мюзикла в процессе его профессиональной деятельности.

Заканчивая профессиональное учебное заведение (консерваторию, театральный институт), молодой артист имеет кроме определенного багажа знаний и умений, обусловленного профессиональной принадлежностью, также определенные психологические характеристики: трудоспособность, внимание к мелочам, умение переключаться, аккуратность в вопро-

сах освоения музыкального и драматургического материала, а также много характеристик психологического аппарата, обусловленных требованиями именно актерско-музыкантской профессии.

Однако попав в конкурентную корпоративную среду, актер приобретает и другие навыки и умения — социально-психологического характера: профессиональную хитрость — недоверие к мнению «доброжелательных» коллег, способностью раньше времени не раскрывать свои актерские «находки» (во избежание плагиата); коммуникативные навыки, умение манипулировать, аргументировать и продвигать свою позицию; устойчивость к морально-психологическому прессингу, эмоциональная выносливость; умение тактически и стратегически рассчитать и максимально эффективно использовать физические и эмоциональные ресурсы своего организма (например, в предпремьерном периоде).

В прикладном профессиональном аспекте в процессе работы в конкурентной корпоративной среде, т. е. на новом этапе развития актера мюзикла, отличном от этапа профессионализации, происходит переосмысление, обострение и совершенствование навыков профессиональной исполнительской комбинаторности — органичного взаимопроникновения актерства, вокала и хореографии, свойственного жанру мюзикла — безболезненные взаимопереходы пения и речи, совмещения пения и хореографии и т. п. Причем гармонизация этих аспектов идет не просто на уровне физической выносливости, но и на уровне органичного в художественном аспекте, одновременного использования всех трех приемов сценической выразительности, свойственных жанру.

В этот период на новом этапе происходит одно из самых стратегически важных познаний — «познание себя» актером. Для успешного существования в конкурентной среде важно знание и приятие актером своих сильных и слабых сторон, что помогает в нахождении «своего места» в актерском составе труппы, формировании своего профессионального имиджа, освоении и осознании своего наиболее успешного

применения с точки зрения склонностей психофизиологического аппарата — определение «актерского амплуа», и, как результат успешной работы, обретение профессиональной репутации — важного проявления признания в корпоративной среде.

Эти качества позволяют приблизить возможность получения результата, представляющего максимальную ценность и доставляющего максимальное эмоциональное удовлетворение: на личном уровне — успешное самовыражение, общественном — признание достижений в социальной и корпоративной среде — успешное самоутверждение. Самореализация теснейшим образом связана с таким важным аспектом самоорганизации системы «актер мюзикла» как самоподготовка.

Самоподготовка складывается из самообразования — приобретение таких знаний и навыков оперирования этими знаниями, которые не предусмотрены официальной системой образования в избранной области деятельности; и самовоспитания — развитие моральных качеств, которые не гарантируются социальной средой (особое значение имеет воспитание в себе способности противостоять прогрессивно нарастающим, создаваемым социальной средой трудностям в достижении цели) [6, с. 20].

Применительно к актерской профессиональной деятельности самореализация невозможна без самоподготовки. Причем эти процессы осуществляются на протяжении всей жизни актера по принципу существования *динамического хаоса*. Напомним, что динамический хаос — это хаос детерминированный, т. е. неизбежный, ведущий к развитию, творческий.

Р. А. Браже считает, что динамический хаос играет огромную роль в живых системах. Без него жизнь системы была бы неустойчивой. Динамический хаос в параметрах живых систем позволяет легко адаптироваться к изменениям внешних условий, определяя устойчивость их функционирования. Система же с жестко заданными параметрами будет в этих условиях испытывать перегрузки и может выйти из

строения [1, с. 59]. Таким образом, можно говорить о динамическом хаосе (состоянии постоянного отбора, постоянной бифуркации) как о необходимом условии существования и успешного развития диссипативной системы — актер мюзикла. Развитие (эволюция) диссипативной структуры — есть рост степени синтеза порядка и хаоса, обусловленный стремлением к максимальной устойчивости [5, с. 22], т. е. к максимальному результату, который может дать данная система.

Резюмируя вышесказанное, определим *тезаурус* — как некий «склад желаемых к воплощению мечтаний» — варианты моделей идеальной самореализации актера мюзикла; *детектор* — профессиональный код — внутренняя работа артиста-исполнителя, то, благодаря чему он может достичь мечты; *селектор* — способ воплощения внутренней работы в социальную жизнь, доведения своего продукта до потребителя — зрителя, причем целью этого воплощения будет не только самовыражение артиста, но и ожидание им социальной оценки своей работы.

Необходимо акцентировать внимание на том, что факторы отбора связаны между собой как в прямом, так и в обратном направлении. Например, селектор в качестве аспекта социального влияния на диссипативную систему выдвигает такой «раздражитель» детектора как конкуренция в профессиональной корпоративной среде, провоцирующая более интенсивную внутреннюю работу актера: «обыденно-профессиональную» — качественная внутренняя подготовка организма к репетициям и спектаклям; работу по самообразованию и самовоспитанию; базальное соблюдение «физической формы» артистом. Все эти и другие аспекты дают возможность удерживать лидирующие позиции в корпоративной среде и быть конкурентоспособным.

Как исходная точка и стимул к развитию реализуется в зоне детектора еще один важный «посыл» из зоны селектора — амбициозность — желание занять определенную социальную позицию как в корпоративной конкурентной среде, так и вообще, в социуме.

А вот «социальный заказ» на определенного героя (его трактовку) является взаимовлияющим аспектом в связке «детектор-селектор». Внутренний профессиональный мир актера может принять этот «заказ» или отвергнуть его. По нашему мнению, моменты жесткого эпатирования публики, наблюдаемого в современном массовом искусстве, принадлежат к результатам именно этого аспекта конфликтного взаимодействия между внутренним миром актера — детектором и влиянием внешних факторов среды — селектором.

Детектор и тезаурус, на наш взгляд, вызывает такой феномен, как постоянный внутренний отбор и корректировка своих качеств, постоянное сравнение себя со своим «идеальным» вариантом реализации. Это действенное сравнение реализуется за счет корректировки характера внутренней работы (интенсивность, содержательное наполнение). Также, по нашему мнению, именно детектор, как поле «внутреннего боя» для психофизического аппарата актера мюзикла, является «провокатором» изменения уровня запросов, корректировки задач актера с точки зрения его желания творческой реализации. Это явление актеры на профессиональном жаргоне именуют «творческий зуд». Именно он является фактором изменения самих факторов отбора, т. е. в процессе реализации, в творчестве, актер очень часто меняет, совершенствует, «рафинирует», ваяет как Пигмалион свою Галатею — идеальный образ себя. С точки зрения синергетики происходит процесс суперотбора — отбираются сами факторы отбора, что ведёт к изменению системы в целом.

Что касается связи селектора и тезауруса, то «сокровищница» идеалов (тезаурус) формируется за счет социального наполнения — это и престижность профессии в обществе на данном этапе, и заказ социума именно на такой код театральной коммуникации и тип героя. На наш взгляд, эти проявления запрограммированы архетипными корнями как в аспекте философском (герой — как выразитель тенденций в социуме — «мыслитель» или «чувствитель»), так и искусствоведческом (стилистика му-

зыкальной и драматургической партитуры материала), социальном (не элитарность — недоступность, требующая специальной подготовки, а демократичность — «понятность» жанра и способа воплощения сценического материала).

Также стоит отметить важный, свойственный только актерской профессиональной деятельности аспект взаимодействия факторов отбора между собой. Специфика работы актера мюзикла заключается в многократном исполнении одного и того же материала. Если в работе солиста филармонии эта проблема не является основной, то в работе в театральном спектакле актер оказывается зажатым «в тиски» решения спектакля (режиссерского, балетмейстерского, дирижерского, сценографического). Иными словами, при любом состоянии своего психофизиологического аппарата актер вынужден двигаться строго в русле, заданном постановщиками спектакля, т. е. энергетические восполнения, подпитка своего исполнительского аппарата целиком ложатся на плечи актера. И такой «конфликт» внутреннего состояния (детектора) и влияния внешней среды (селектора) приводит иногда к удивительным результатам. Тезаурус — «сокровищница возможного» — пополняется новыми вариантами. На языке художественного творчества это явление можно описать таким образом: каждый раз роль проживается актером заново, опираясь на свое психофизическое состояние в данный момент времени, и каждый спектакль рождает новую трактовку персонажа, новые краски в его исполнительском звучании. Примечательно, что новые краски в исполнении одного актера влекут за собой изменения в исполнительской палитре его партнеров по сцене, что дает возможность говорить об ином «звучании» спектакля.

Таким образом, только взаимодействие всех трех факторов — тезауруса, детектора и селектора — делает понятной творческую силу отбора и его способность к творению нового, лучшего, непредсказуемого. Отбор регулирует вариации способности системы к самодействию, выбирая такие ее формы, которые придают системе боль-

шую устойчивость [3, с. 119]. Относительно нашей системы — актер мюзикла и устойчивость — это: во-первых, гармонизация продукта труда — персонажа с «социальным заказом» и с режиссерским решением спектакля; во-вторых, гармонизация существования артиста в конкурентной профессиональной среде.

Опираясь на структуру социальной синергетики, предложенную В. П. Бранским [2], можно предположить, что самоорганизация как процесс жизненного развития системы (в нашем случае, система — актер мюзикла) представляет собой очень тонкое и сложное взаимодействие дифференциации и интеграции имеющихся, реализованных правил, структур и явлений в искусстве музыкального театра с дифференциацией и интеграцией неких идеалов, идеальных форм и отношений в профессиональной деятельности актера мюзикла. Иными сло-

вами, то «что есть» взаимодействует с «чего хотелось бы» и эти две структуры взаимно влияют друг на друга, переводя систему — актер мюзикла на новый виток эволюции как на уровне развития и совершенствования самого психофизиологического аппарата артиста, так и на уровне его социальной, карьерной, личностной реализации.

Подводя итог, логично утверждать, что процесс профессиональной жизнедеятельности и развития актера мюзикла может быть описан с помощью синергетических понятий, что дает возможность рассматривать процессы творчества не только как «таинство», но и как определенный алгоритм профессиональных действий, что полезно как в педагогических целях, в стратегическом планировании карьерного роста, так и для общего понимания картины глобального мира, все сегменты которого взаимосвязаны.

Литература

1. Браже Р. А. Синергетика и творчество : учебное пособие / Р. А. Браже // [2-е изд., испр. и доп.] — Ульяновск : УлГТУ, 2002. — 204 с.
2. Бранский В. П. Социальная синергетика как постмодернистская философия истории / В. П. Бранский. — ОНС, 1999. — № 6. — С. 117–127.
3. Бранский В. П. Теоретические основания социальной синергетики / В. П. Бранский // Вопросы философии, 2000. — № 4. — С. 112–129.
4. Концепция современного естествознания : учеб. пособие / [сост. А. А. Аруцев, Б. В. Ермолаев, И. О. Кутателадзе, М. С. Слуцкий] : [Электронный ресурс]. — Режим доступа : rudocs.exdat.com
5. Николис С., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах / С. Николис, И. Пригожин // [под ред. доктора химических наук Ю. А. Чизмадзе]. — М. : Мир, 1979. — 512 с.
6. Пожарский С. Д. Предмет, принципы и методы синергетической акмеологии : диссертация кандидата психологических наук : спец. 19.00.13 / С. Д. Пожарский. — СПб., 2002 — 146 с.

У статті проаналізовано та виявлено прямий та зворотній зв'язок факторів відбору як спонукального та універсального механізму еволюції дисипативної системи — актор мюзиклу.

Ключові слова: фактори відбору, тезаурус, детектор, селектор, актор мюзиклу.

In the article analysis and direct selection factors and feedback as a encourage and a universal mechanism for evolution of the system is dissipative particle actor musical.

Key words: factors of selection, thesaurus, detector, selector, musical actor.

УДК 7.072

Г. Д. Миленка

Динаміка розвитку театральної естетики Німеччини XVIII століття

У статті розглянуто розвиток теорії драми Німеччини від Х. Ф. Геллерта до Ф. Шіллера, а також проаналізовано ключові теоретичні позиції Лессінга, Гердера, Гете і Шіллера, які сприяли становленню німецького національного театру.

Ключові слова: театральна естетика, національний театр, Шекспір, теорія драми, драматургія, сценічне мистецтво.

Метою і завданням даної розвідки є узагальнення пошуків німецьких просвітників в галузі театральної естетики та аналіз їх теоретичних міркувань, які посприяли становленню національного театру Німеччини. В першу чергу у цій площині варто відзначити імена Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете і Ф. Шіллера, зусиллями котрих театральне мистецтво остаточно набуває статусу професійного. Серед них першим, хто впритул підійшов до вирішення цієї проблеми, як відомо, був Г. Е. Лессінг. Сучасний український учений І. М. Юдкін-Ріпун називає постать просвітника визначальною для європейської культурної ідентичності, пов'язуючи його ім'я із ствердженням ідеї толерантності як визначального здобутку європейського гуманізму, а також із початком новоевропейського театру.

Проте, аби зрозуміти масштаб відповідних досліджень цих учених є сенс звернутися до теоретичного досвіду їх старших сучасників, міркування яких стимулюють певний інтерес з точки зору долессінгової теорії драми. Йдеться про Х. Ф. Геллерта і Й. Е. Шлегеля, вистави за п'єсами яких ставали предметом аналізу Г. Е. Лессінга у «Гамбурзькій драматургії». І хоча Х. Ф. Геллерт багато чому вчився у Й. Х. Готшета, зокрема під його керівництвом займався перекладами з французької, проте у своїх теоретичних роздумах і творчості не поділяв його крайнього раціона-

лізму і не погоджувався із беззаперечним поклонінням французькому класицизму. Х. Ф. Геллерт відмовляється від сліпого підкорення правилам класицистської драматургії і, всупереч Й. Х. Готшету, вважає головним вроджене дарування митця, а не благопридбане за рахунок дотримання правил, на чому, як вже відзначалося, наполягав останній [6, с. 247].

В історію філософсько-естетичної думки Х. Ф. Геллерт увійшов як філософ-мораліст, що не могло не позначитися на його творчості і теоретичних міркуваннях з питань теорії драми. Його філософським поглядам притаманне оспівування родинних цінностей і добropорядності, високої моральності і благочестя. Й. В. Гете, згадуючи надзвичайну популярність лекцій професора етики Геллерта, які він відвідував як студент Лейпцігського університету, у «Поезії і правді» відзначав, що „Геллерт, благочестивий за природою, створив свою систему моралі“, а його „твори“ стали „основою німецької моральної культури“ [5, Т. 3, с. 249]. У власних п'єсах і латинському трактаті «Про зворушливу комедію» (1751) філософ-мораліст проголошує ідеал «доброчесної чутливості», що втілюється у мистецтві і прикладній моралі. Невипадково джерело тих сил, котрі можуть зрівняти бюргера і аристократа, просту людину з ученим Геллерт бачив у шляхетності і красі почуттів.

Попередником Г.Е.Лессінга в галузі теорії драми був і Й.Е.Шлегель (1718–1748), котрий також починає займатися драматургічною і критичною діяльністю під безпосереднім впливом Й.Х.Готшеда. Ще у студентські роки він написав статтю «Порівняння Шекспіра з Андреасом Гріфіусом» (1741), де послідовно виклав готшедіанські погляди на драматургію, репрезентуючи в такий спосіб себе як прихильника класицизму. Так само як і Й.Готшед, Е.Шлегель піддавав критиці хаотичність композиції п'єси Шекспіра, але на відміну від Готшеда виявив інтерес до його трагедій; він «був серед тих, хто знайшов у Шекспіра переваги» і звернув увагу на «яскраву і глибоку характеристику персонажів» його п'єс [1, с. 341].

Щодо теоретичних проблем театрального мистецтва, Е.Шлегель пише низку статей, зокрема «Про наслідування» (1744), «Думки при сприйнятті данського театру» (1747), «Замилування», в яких досліджував засоби і можливості «наслідування природи» на сцені. Він більш глибоко, порівняно з його сучасниками, «розумів різницю між реальністю і художнім образом», вважаючи більш важливими «силу емоційного впливу» образу, ніж його схожість із дійсністю. До того ж, Е.Шлегель відкидав «наївно-реалістичне розуміння ілюзії в театрі, що було розповсюджено серед класицистів» [1, с. 341]. Вважаючи за необхідне рахуватися не лише з логічними, розумовим, а й емоційним сприйняттям глядача, Е.Шлегель йде далі Й.Х.Готшеда, але разом з тим, визнає непорушність основних положень класицистської естетики. Досліджуючи різницю між французькими і англійськими п'єсами, Е.Шлегель, одним з перших, висловив думку щодо національних особливостей драматургії. У його статтях також піднімається питання про «методи виховання народу за допомогою театру» [6, с. 246]. З цього приводу Л.Фейхтвангер у статті «Акторське мистецтво і релігійність» зауважив, що Е.Шлегель, як і всі «найвпливовіші естетики просвітництва», будував свою теорію драми «виключно на основі моралі» [13, с. 586].

Ці спостереження Е.Шлегеля більш сміливо і послідовно будуть розроблені

Г.Е.Лессінгом. Оскільки Лессінг, так само, як і Е.Шлегель, був драматургом, спостерігається тісний зв'язок його естетики із практикою сучасного театрального мистецтва. Болісно переживаючи відсутність національного театру у Німеччині, він докладає значних зусиль до розробки теорії драми і сценічного мистецтва. Вже в одній з перших теоретичних розвідок, у «Листах про новітню літературу», він рішучо виступає проти апології естетичних принципів французького класицизму. Критичний запал Лессінга, яким позначені і його наступні дослідження, спрямований не тільки на драматургію і теоретичні позиції П.Корнеля, Ж.Расіна, Н.Буало, але і на погляди його сучасників — графа А.-К.Кейльуса і Дж.Спенса, які відстоювали ідею підкорення завдань поезії образотворчим завданням живопису. Однак основним об'єктом критики Г.Е.Лессінга був Й.Х.Готшед, котрий взявся «конструювати» німецький театр за лекалом французької драматургії, а відтак гранично обмежив театральне мистецтво у відтворенні життєвих конфліктів і протистояння протиріч і живих пристрастей.

Виступаючи проти драматургічних схем, відсутності логіки розробки характеру і дотримання правила трьох єдностей, що було запозичене з нормативних канонів естетики класицизму, Г.Е.Лессінг звертається до творчості В.Шекспіра. Англійський драматург стає для нього зразковим майстром у розробці характерів і композиційної побудови драми як такої, що здатна охоплювати повноту буття. Вивчаючи вимоги Шекспіра до акторського мистецтва, Лессінг використовує їх у розробці ритмо-пластичних і мовно-інтонаційних засад сценічної творчості у «Гамбурзькій драматургії» [10].

Шекспір не лише для Г.Е.Лессінга, але і для Й.В.Гете та Ф.Шіллера, згідно висловлюванню К.О.Конраді, став для просвітників «майже міфічною фігурою» [8, с. 172]. Ф.Шіллер, зокрема, вивчав шекспірівський спосіб побудови характерів, вважаючи його зразковим; вміння зображувати народний контекст трагедії та значення характерних персонажів для відтворення руху життя. Й.В.Гете, водночас, захоплювався здат-

ністю Шекспіра ламати стереотипи, майстерністю створення цілісної композиції, прометеївською силою у «створенні людей у колосальних масштабах» [5, Т. 10, с. 264] та багато ін.

Г. Е. Лессінга, Ф. Шіллера і Й. В. Гете зближує і погляд на театр як інституцію впровадження нової моралі у свідомість людини. Силу морального впливу театру вони пов'язували з тим, що театральне мистецтво звертається не лише до розуму, але і до почуттів людини. Морально-виховна функція мистецтва стала домінантою естетичних міркувань майже всіх просвітників і багато в чому визначила вимоги, котрі висувалися до мистецтва. Г. Е. Лессінг розглядав театр як школу моральності, Гете, вболіваючи з приводу відсутності національного театру, вважає за потрібне «ефективно втрутитися у справи німецького сцени» [5, Т. 3, с. 478], а Шіллер взагалі переконаний, що «якби ми дожили до національного театру, то <...> стали б нацією» [14, Т. 6, с. 23]. Згодом саме завдяки творчим зусиллям трьох титанів німецького Просвітництва німецький національний театр посідає гідне місце у загальноєвропейському театральному просторі.

Проте саме критична діяльність Г. Е. Лессінга заклала естетико-теоретичний фундамент для формування теорії драми, а його «естетика» стала «дієвою теорією мистецтва» [2, с. 86]. Заслугою вченого стало те, що він вивільнив основні естетичні поняття XVIII ст. від «небезпеки омертвіння» [7, с. 388] і впровадив у практику системний підхід до розробки актуальних проблем мистецтва, театального зокрема. Для подальшого розвитку естетичної думки XVIII ст. важливим є і те, що у поглядах Лессінга останнього періоду життя вже можна побачити спробу осмислення сутності історичної дійсності, хоча і в межах теології. Але фундаментальна розробка концепції впливу історичного чинника на формування культури і мистецтва стала саме надбанням Й. Гердера.

Й. Г. Гердер, виступаючи опонентом І. Канта, вважав обов'язковим для мистецтва його пізнавальне і моральне значення, позбувшись якого воно перетворюється на чисту форму. Задля підтвердження дидак-

тичної і виховної функції мистецтва, він звертається до жанрової специфіки комедії, яка, на його думку, надає можливість не лише «посміюватися», а й вивчати людські звичаї. Виведені у комедії «дурні повсякденної життя, нудні дурні» на сцені показують «нудну гру», однак потрібно, щоб вони «не просто грали перед нами», а давали можливість «вивчати на їх прикладі те, що ми ніде в іншому місті не зможемо вивчити» [4, с. 222].

Виступаючи з обґрунтуванням єдності форми і змісту Й. Г. Гердер посиляється на твердження Г. Е. Лессінга стосовно відповідності структури трагедії її змістовній суті, а саме: трагедія «відмінно пристосована» для «збудження співстраждання і страху», і навряд чи «в іншій формі ці пристрасті можуть бути збуджені так сильно» [4, с. 222]. У такий спосіб в естетичних дослідженнях Й. Г. Гердера спостерігається притаманний всім просвітникам інтерес до театального мистецтва як такого, що максимально повно здатне реалізувати моральний імператив. Відзначаючи вплив театру на формування особистості, дослідник підкреслює, що «драматична форма більш за все показує внутрішню правду поезії, оскільки вона <...> і є її найвищим, всебічним і найбільш концентрованим вираженням. Вона дає видовища, у яких <...> ніщо не є грою для вуха і душі, все є дією, все повинне бути мотивовано» [4, с. 219]. Як засновник, за визначенням В. М. Жирмунського, першої історичної теорії мови [4, XXV], Гердер, співставляючи особливості французької і німецької мов, вважає їх вельми «різними за своїм змістом і духом» і в цьому, згідно його висновків, полягає причина «невисокої оцінки» французької трагедії у Німеччині. А неадекватність перекладу «найвишуканіших зворотів» мови французьких комедій без спеціальної мовної адаптації, підкреслює Гердер у чорновій редакції «Листів для заохочення гуманності» робить їх «жахливо онімечченими на нашій сцені» [4, 307].

Наслідуючи Лессінга, Гердер вважає правила класицистської естетики не придатними для драматургії і театру Нового часу. Виступаючи проти регламентації у ху-

дожній творчості, він, так само, як Лессінг і Гете, у своєму ствердженні реалізму і свободи митця звертається до драматургічних опусів Шекспіра. У п'єсах англійського драматурга Гердера, перш за все, приваблює те, що «індивідуальність кожної п'єси, як особливої світобудови, втілена в умовах часу, місця і творчості» [4, с. 16]. Порівнюючи Шекспіра із Софоклом, теоретик підкреслює їх тотожність у головному — у «вірності природі», яка виявляється у п'єсах Софокла у слідуванні єдності дії, місця і часу, а Шекспір «міг зберегти їй вірність, лише промчав свою світову подію і людську долю крізь всі епохи і місця, <...> де вони здійснилися» [4, с. 17]. Проте, при порівнянні шекспірівської і класицистської трагедій, остання опиняється в очевидному програві: на думку Гердера, при постановці Шекспіра неможливо подивитися заключний акт, щоб зрозуміти суть конфлікту, в той час, коли для вистав за трагедією французьких авторів цього цілком достатньо, оскільки «світову подію» вони «пропускають» і демонструють лише «заключні, найгірші наслідки — люди мруть як мухи» [4, с. 18]. В такий спосіб Гердер піддає критиці спеціальну «заримованість» класицистської п'єси «для сцени» [4, с. 17], що робить її відверто штучною і позбавляє театральне мистецтво можливості відображення природного драматизму життя. Ідеї Й. Г. Гердера здійснили помітний вплив на формування естетичних поглядів і драматургічну творчість Й. В. Гете періоду «Бурі і натиску». Згодом Гете відійде від штюрмерських ідеалів, його погляди на мистецтво набудуть іншого виміру.

У так званий період Веймарського класицизму естетичні позиції Гете вже будуть зорієнтовані на античну класику і будуватимуться на ідеї «наслідуванні природи» у класицистському значенні цього поняття. Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955) намагається зрозуміти відмову великого веймарця від «тевтонської люті» і перехід від «Бурі і натиску» до «Бурі і міри». У своїй статті «У пошуках Гете», іспанський філософ пише, що Веймар, де Гете у пошуках міри проходить «курс справжнього „іфігенізму“» [12, с. 454], «вирвав» його «з корінням з рідного ґрунту

і пересадив у безплідний сухий горщик смішного двору ліліпутів» [12, с. 453]. Разом з тим, Томас Манн (1875–1955), оцінюючи відхід Гете від попередніх естетичних позицій, дотримувався іншої точки зору, вважаючи, що «те, що називають розкладницьким, буває нерідко спрямоване не проти життя, а на його оновлення. Прагнення Гете до порядку, до міри і форми виражало його волю до приборкання <...> демонізму, могутньої натури, і ця воля чудово усвідомлювала своє велике народно-виховне значення...» [11, с. 49]. Позитивну роль «класицизму Гете» у справі професіоналізації німецького театру відзначав ще Г. Гейне (1797–1856), вважаючи, що «„іфландізм, котрий лютував у Німеччині“, був переможений Веймаром головним чином завдяки впливу Шіллера і Гете» [3, с. 207]. Йдеться про міщанські драми актора А. В. Іффланда (1754–1814), п'єси котрого, претендуючи на правдоподібність у відображенні життя пересічної людини, панували на німецькій сцені кінця XVIII ст., проголошуючи філістерську мораль доброчесних і працелюбних бюргерів. Проти такого вульгарного відтворення життя на сцені і виступив Г. Гейне, поділяючи, таким чином, погляд Й. В. Гете на театральне мистецтво як «особливий світ», де дійсність повинна з'являтися на сцені «у перетвореному поезією вигляді» [3, с. 208].

Очолити Веймарський театр, у коло своїх естетичних інтересів Гете включає питання теорії драми. Його захоплення античністю проявилось як у поглядах на драматургію («Про епічну і драматичну поезію», «Трагічні тетралогії греків», «Примітки драматурга» Людвіга Тіка, «Примітки до „Поетики“ Арістотеля»), так і акторське мистецтво («Веймарський придворний театр», «Правила для акторів» «Жіночі ролі на римському театрі, що виконуються чоловіками»). Гете трактує виставу як картину, що рухається і таку, що має бути підкорена нормам античної пластики, оскільки на сцені повинне панувати піднесене і витончене. Від акторів він вимагав регламентованої скульптурності поз, жестів, фронтальних мізансцен, строго обумовленої міміки та наспівного проголошення віршів.

Проте, поряд із прагненням втілення ідеалу рівноваженості і гармонійності, Гете також вимагав від акторів внутрішньої концентрації і необхідності вживатися у роль, оскільки театр повинен не лише відображати життя, але й морально виховувати. Так Гете-реаліст вступав у протиріччя із Гете-класицистом. Водночас, внесок Гете у професіоналізацію німецького театру є доволі суттєвим; величезною заслугою для театральної практики є введення ним у підготовчий процес вистави застольних репетицій, занять з дикції, вимога загально культурного й етичного розвитку актора-особистості, що позначилося на художній якості вистави.

Підкреслюючи, що «мистецтво актора полягає у мові і русі тіла» [5, Т. 10, с. 285], Гете враховує просторово-часові виміри сценічної майстерності. Невипадково у праці «Правила для акторів» Гете виділяє в окремі підрозділи вимоги до сценічної поведінки і сценічного мовлення виконавців, розробляючи цілу низку правил щодо інтонаційного проголошення тексту, жестікуляції, поз і рухів на сцені.

У розділі, що присвячений питанню акторської дикції, Гете, в першу чергу, вимагає від актора «чистого і досконалого проголошення кожного окремого слова» [5, Т. 10, с. 286] і «чистої німецької мови», яка вже на той період сформувалася, за твердженням Гете, завдяки «науці і мистецтву» [5, Т. 10, с. 285]. При цьому він надає конкретні поради стосовно кожного звуку і його сполучення з іншими; наголосу і пауз між словами, тобто наводить ретельно розроблену схему послідовного відпрацювання дикції, інтонаційних модуляцій, які і надають смисл змісту репліки.

Багато питань естетичного характеру вирішувалися Й. В. Гете у спілкуванні з Ф. Шіллером, з котрим його об'єднувала не лише дружба та робота у Веймарському театрі, але і спільні погляди на мистецтво.

Так само, як Лессінг, Гете і Гердер, Шіллер, особливо у період «Бурі і натиску», захоплювався творчістю Шекспіра, драматургічний геній котрого став орієнтиром у написанні його перших драм від «Розбійників» до «Дон Карлосу». Якщо згодом, під

впливом ідей І. Канта він прийде до ідеалістичної концепції мистецтва, то у штюрмерський період можна говорити про матеріалістичні погляди Ф. Шіллера. Зокрема, у драмі «Розбійники» в основу побудови образної системи Шіллером покладено теорію Й. К. Лафатера (1741–1801) щодо безпосереднього зв'язку зовнішнього вигляду людини з її психічною конституцією, якою захоплювався і Й. В. Гете. Виходячи з цієї ідеї, Ф. Шіллер вирішує проблему потворного у мистецтві. Результати його міркувань щодо меж тваринного у людині знайшли практичне застосування у розробці образу негативного персонажу драми, тоді як позитивний образ вибудовується, виходячи з концепції про природну людину Ж. Ж. Руссо. Через протиставлення потворного й ідеального та їх відкритий конфлікт відчувається прагнення Шіллера щодо втілення всебічного охоплення життя англійським драматургом. Не можна не відзначити і те, що у створенні цієї драми спостерігається і вплив теоретичних міркувань Лессінга [9, с. 263–264] щодо образу Ричарда III. Тотожність негативного персонажу «Розбійників» і шекспірівського образу у Лессінговому аналізі є очевидною.

Подібно до Лессінгової теорії драми, Ф. Шіллер у статті «Про трагічне мистецтво» здійснює класифікацію умов, що є обов'язковими для жанру трагедії, визначаючи такими правдивість зображення, наявність героїв, що викликають співчуття і завершену цілісність. Висловлена у зазначеній розвідці думка Шіллера щодо здатності мистецтва сприяти перемозі «морального почуття» над «інстинктом благополуччя і егоїстичній відданості людини своєму індивідуальному» [14, Т. 6, с. 44], «вчити нас у зв'язку з великим цілим відмовлятися від нашого маленького я» [14, Т. 6, с. 44], пов'язана із його впевненістю у суспільному значенні мистецтва.

З одного боку, поділяючи погляд на театр як моральну установу, здатну, крім того, вирішувати питання і державного значення, що вже остаточно було обґрунтовано Лессінгом, спостерігається розходження Шіллера з думкою останнього у питанні втілення у драмі «виняткового злочинства».

З точки зору естетичної позиції Шіллера втілення у драмі «виняткового злочинства» є потужною репрезентацією однієї зі сторін конфлікту, але, згідно переконанню Лессінга, така фігура має бути вилучена з кола персонажів трагедії.

Висновки. Таким чином, німецьке Просвітництво заклало науковий фундамент для системних досліджень і наукового осмислення теоретичних проблем естетико-мистецтвознавчого спрямування. Разом з тим, слід врахувати, що в силу аморфності політичного життя Німеччини більшість питань суспільно-соціального характеру, які відкрито звучали в естетичних вимогах англійських і французьких філософів, німецькими просвітниками переводилися у моральну й естетичну площину. У зв'язку з цим, театр як моральна установа, виявився тим «провокаційним» об'єктом, навколо якого розгорталися запеклі дискусії, а дослідження його теоретичних аспектів ставало пріоритетним вектором естетичних досліджень більшості німецьких просвітників. У німецькій естетичній думці практично неможливо відшукати жодної проблеми (хіба що постановницька режисура), яка б у тій чи іншій мірі не ставала предметом їхніх теоретичних міркувань, що дає підстави виділення саме «театральної естетики» в окремий напрям досліджень вже у XVIII ст. У свою чергу, театральна естетика Просвітни-

цтва, головним чином, будується на естетичних поглядах та проблемі теорії драми і сценічного мистецтва Лессінга, Гете, Шіллера і є такою, що стала основоположною для подальших пошуків у розвитку західноєвропейського театру і драматургії наступних століть. Актуальність закладених ними теоретичних основ і до цього часу залишається не лише підставою сучасного естетико-теоретичного аналізу (Т. Адорно, Е. Кассирер, Х. Ортега-і-Гассет, Р. Інгарден, Т. Манн, Е. Панофські, Г. Лукач, В. Беньямін, Б. Балаш, У. Еко), але й естетично-художньою платформою театральної практики (М. Рейнхарт, К. Зейдельман, К. Іммерман, Б. Брехт, Е. Піскатер та ін.). Театральне мистецтво сьогодення у пошуках нових форм, навіть не усвідомлюючи їх здобутки, все частіше доходить думки, що адекватність сприйняття театру це і є естетична реальність Ф. Шіллера, яка неможлива без духовного піднесення Й. В. Гете, врахування художньої правди і виразності Г. Е. Лессінга.

У зв'язку з цим, незважаючи на чисельні дослідження теоретичної спадщини німецьких просвітників, питання театральної естетики Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете і Ф. Шіллера, використання їх досвіду у театральній практиці наступних століть, а, головним чином, виявлення теоретичних проєкцій їх висновків в естетико-мистецтвознавчому просторі XIX–XXI ст., містить великий потенціал для подальших досліджень.

Література

1. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. — М. : Наука, 1967. — 455 с.
2. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. — М. : Искусство, 1963. — 312 с.
3. Гейне і театр / [вст. ст., составл., ред. и коммент. Дейча А.]. — М. : Искусство, 1956. — 424 с.
4. Гердер И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер // [вст. статья Жирмунского В. М.]. — М.-Л. : Художественная литература, 1959. — VII–LIX. — 392 с. .
5. Гете Й. В. Собр. соч. в 10 тт. / Й. В. Гете // [пер. с нем., под. общ. ред. А. Аникста и П. Вильмонта, коммент. Аникста А.]. — М. : Художественная литература, 1975–1980.
6. История европейского искусствознания. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. — 436 с.
7. Кассирер Э. Философия Просвещения / Э. Кассирер // [пер. с нем.]. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 400 с. — (Серия «Книги света»).
8. Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество : в 2 т. / К. О. Конради // [пер. с нем., предисл. и общая ред. Гугнина А.]. — Т. I. — М. : Радуга, 1987. — 592 с.
9. Лессинг Г. Э. Лаокоон / Г. Э. Лессинг // [редакция, вст. статья Фридендера Г. М.]. — М. : Художественная литература, 1957. — 519 с.
10. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг / [вст. ст. В. Р. Гриба, ком. Б. И. Пуришева, под. общ. ред. М. Лифшица]. — М.-Л. : Academia, 1936. — 455 с.
11. Манн Томас. Письма / Томас Манн // [пер. с

- нем.]. — М. : Наука, 1975. — 463 с. — (Литературные памятники, Академия наук СССР).
12. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет // [вступ. ст. Фридендера Г. М.; сост. Багно В. Е.]. — М. : Искусство, 1991. — 558 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
 13. Фейхтвангер Л. Собр. соч. : в 12 т. / Л. Фейхтвангер. — М. : Художественная литература, 1968. — Т. 12. — 767 с.
 14. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. / Ф. Шиллер // [пер. с нем., под. общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина]. — М. : Художественная литература, 1955. — 1957.

В статье рассмотрены вопросы теории драмы в Германии от Х.Ф.Геллерта до Ф.Шиллера, проанализированы ключевые теоретические позиции Лессинга, Гердера, Гёте и Шиллера, которые содействовали становлению немецкого национального театра.

Ключевые слова: театральная эстетика, национальный театр, Шекспир, теория драмы, драматургия, сценическое искусство.

The article deals with the dynamics of development of German theatrical aesthetics in XVIII century. In order to identify the main achievements in this area which are mainly associated with the names of G.E.Lessing, J.W.Goethe and Schiller, author analyzes the theoretical experience of their older contemporaries — C. F. Gellert and J. E. Schlegel.

Key words: *theatrical esthetics, national theater, Shakespeare, drama theory, dramatic art, theatrics.*

УДК 783.65 (477.84)

Г. С. Місько

Трансформації зимового обряду в сучасному культурно-мистецькому просторі (досвід тернопільського товариства «Вертеп»)

У статті висвітлюється проблема збереження та трансформації прикметності зимового обрядового дійства в сучасному молодіжному середовищі Тернопільщини.

Ключові слова: Тернопільщина, обрядове дійство, різдвяне колядування

Актуальність дослідження. Могутнім чинником збереження культурної спадщини українського народу є його звичаї та обряди, глибинні за образно-тематичним змістом та яскраво емоційні за його втіленням. Народна обрядовість, збагачуючись від покоління до покоління, характеризується творчим характером, здатністю у її відтворенні залучати особистість до творчої діяльності, активізовувати її креативність, що сприяє усвідомленню й утвердженню національних цінностей та забезпечує національній традиції пролонгацію в значному часі.

В сучасному мистецькому середовищі естафету поширення та популяризації обрядових дійств активно підхопила молодь. Спробуємо довести цю тезу на матеріалі аналізу діяльності художніх колективів молодіжного товариства «Вертеп» (Тернопіль), учасники якого вже більше як двадцять років збирають, вивчають, зберігають та реконструюють обрядові дійства та місцевий фольклор, популяризують в художньо цікавих формах національні надбання українського народу.

Аналіз попередніх досліджень. Проблема збереження традиції обрядового дійства, його автентичних та трансформованих форм, наближених до сучасного соціокультурного середовища, була і залишається актуальною для істориків культури (О. Воропай, М. Возняк [1]), етнологів та фольклористів (В. Гнатюк, О. Дей [3],

Є. Марковський [8], А. Іваницький, О. Смоляк, Й. Федас [12]). Різні аспекти втілення різдвяної теми, вертепних, обрядових дійств у мистецьких формах порушується в музикознавчих дослідженнях сучасних науковців, зокрема, у працях Л. Кияновської [7], Л. Костюковець [5], Т. Кривицької [6], І. Хланти [4] та інших.

Однак проблема трансформації обрядових дійств та місцевого фольклору саме в сучасному молодіжному середовищі ще залишається на маргінесі наукового інтересу. Отже, аналіз етнотентальних особливостей народних українських святкувань та обрядів, трансформації святкової традиційної культури в сучасному молодіжному середовищі є на сьогодні актуальною проблемою, що й визначило вибір заявленої теми.

Метою дослідження є аналіз культурно-просвітницької діяльності тернопільського молодіжного товариства «Вертеп», спрямованої на відродження національних духовних скарбів українського народу, зокрема адаптації традиційних обрядових дійств в сучасному культурно-просвітницькому середовищі краю.

На думку сучасних дослідників, традиційні форми календарної обрядовості, зокрема зимових різдвяних свят, всупереч несприятливим суспільно-політичним реаліям, у достатньому обсязі збереглися саме на Тернопільщині [11, с. 14]. Передусім це пов'язане із глибинно закоріненою релігій-

ністю місцевих жителів та значним авторитетом греко-католицької та православної церков. Дослідження даного аспекту побутування обрядових жанрів в зазначеному регіоні є необхідним для з'ясування витоків давніх традицій, вивчення їхнього сучасного стану, місця в духовній культурі нації.

Вплив діяльності молодіжних об'єднань на пробудження національно-патріотичних сил на Тернопіллі був завжди достатньо значимим. Студенти, сільська молодь відкривали для себе, а згодом і для значного числа прихильників, світ народної духовної культури, що в умовах комуністичного переслідування довго була під офіційною забороною.

Активізація звернень до національних фольклорних джерел, зокрема, обряду різдвяних свят, стає помітною у діяльності сучасних молодіжних товариствах Тернополя, коли на межі 1980–90-х років відновили діяльність вже добре знані в краю товариства «Пласт», «Молода Просвіта», «Обнова» та інші. Поряд із ними розпочинає діяльність молодіжне товариство «Вертеп», що обрало для себе девізом слова Григорія Сковороди: «Пізнай свій народ і в ньому себе». Сталося це у 1988 році в Тернопільському педагогічному університеті, студенти і педагоги якого рішуче заявили про своє бажання «відроджувати національні традиції, звільняти свої душі і душі своїх майбутніх вихованців від гідкого мулу тоталітарної ідеології» [13, с. 6].

Товариство розпочало свою роботу із підготовки концертних програм. Перший виступ «Вертепу» відбувся 2 січня 1988 року на сцені рідного вишу, з нагоди святкування 125-річчя від дня народження Б. Грінченка. Природно, що з огляду на час проведення цього заходу (напередодні православного Різдва), до програми концерту було включено вертепне дійство. Успіх нового колективу перевершив усі сподівання, рецензії доводять, що, приміром, коляду «Нова радість стала» разом із хором співала стоячи публіка переповненої зали університету. [2, с. 8]. 23 лютого 1989 року установчими зборами колективу вишу студентське товариство під назвою «Вертеп» було офіційно затверджено. До першого складу товариства увійшли студенти різних фа-

культетів: філологічного, історичного, географічного, педагогів початкових класів. Головою був обраний Б. Гордасевич, студент філологічного факультету, мистецькими керівниками — викладачі музичних дисциплін факультету початкових класів, зокрема, О. Сташин та Н. Пронь. Координували роботу товариства М. Чернопиский, сьогодні доцент кафедри української фольклористики філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка, І. Герета, директор інституту Національного Відродження (м. Тернопіль) та ін.

Активна праця членів товариства охоплювала різноманітні напрямки: дослідницький, культурно-просвітницький, концертний, видавничий та ін. Однак всі ці напрямки були, насамперед, спрямовані на збереження, вивчення та популяризацію регіональних фольклорних традицій. Одним із головних заходів роботи товариства стають польові фольклорні експедиції по рідному краю, метою яких був пошук інформаторів, які б могли відтворити, обрядове дійство, або достеменно розповісти про нього. Зібраний матеріал автентичного фольклору надалі науково осмислювався, особливу увагу приділяли вирішенню його локальних специфічних особливостей. Не обмежуючись записом та розшифруванням зібраного матеріалу, учасники таких експедицій, за допомогою педагогів та фахівців музикантів систематизували зібраний матеріал за тематично-жанровими ознаками, відбирали найбільш цікаві, незнані, або призабуті зразки, а надалі реконструювали ці традиційні обрядові дійства у театральній сценічній виконавській формі, залучаючи їх до сучасного соціокультурного середовища.

Географічна мапа польових досліджень вертепівців охоплювала межі сучасної Тернопільщини, у якій поєдналися регіональні особливості музичного фольклору Західного Поділля, де особливо помітними є впливи католицької церкви та Волині, де традиційно побутує православ'я. Тож перед вертепівцями постало завдання дослідити стан збереження фольклорної спадщини та порівняти її особливості у середовищі географічно різних локусах краю.

Упродовж 1989–1993 рр. члени товариства брали участь у шести комплексних експедиціях як на Західному Поділлі, так і на Волині, при цьому — три експедиції були організовані Тернопільським краєзнавчим музеєм (Монастириський район, 1989, Чортківський та Гусятинський райони 1990), інші — власними силами товариства.

Збір та систематизація фольклорно-етнографічних матеріалів стали пріоритетною ділянкою в роботі «Вертепу». У фольклорних матеріалах, представлених товариством у наукових публікаціях та концертних виступах, найбільш повно і різноманітно було представлено жанр календарно-обрядового дійства, зимово-різдвяний цикл, у якому чільне місце посідали колядки, щедрівки, християнські коляди, маланчані пісні, що супроводжують обряд «водіння Кози».

Під час фольклорних експедицій учасникам вдалося зафіксувати рідкісні в сучасному середовищі обряди, зокрема, новорічні «ходіння з дідами» (Шумський район), різдвяні «ходіння з плужком», що сьогодні побутує в дитячому вертепі і має назву «гойкання» (Борщівський район), ляльковий вертеп, до того ж учасниками експедицій було знайдено вертепну скриньку з дванадцятьма персонажами (Монастириському району), що була передана до краєзнавчого музею, а також зроблено запис рідкісного свято-іванівського дійства «Свято Івана Лопуха» (Бережанський та Гусятинський райони) та ін. [2, с. 20].

Аналізуючи зібраний матеріал можна дійти висновків, що у північній частині Тернопільщини більш збережені традиційні колядки на релігійні мотиви: апокрифічні «Христос Спаситель в північ родився», «Радуйтеся всі людіє», записані від Джиган Г. К. в селі Темногайці Шумського району; «В Вифлеємі у печері Ісус Христос ся народив», записано селі Соснівка цього ж району.

Характерними для традиційних колядок є однорядкові та дворядкові строфи із приспіваними, які, за складочисленною будовою є більш розвинутими аніж заспів. Типи ритмічної організації у цих творах є традиційними, що підтверджує збереження строгої консервативності зразків даного жанру.

Вони зустрічаються в пасивному репертуарі інформаторів і позбавлені активної прикріпленості до різдвяної обрядової традиції [14, с. 6].

Рідкісними знахідками стали записи колядок, що в різних варіантах й досі побутують в сучасній різдвяній обрядовості. «Ой не спить, не спить», «Пане-господаре, що на тому дворі», щедрівки дівчині «Ой ранорано куроньки піли», хлопцеві — «В пановім дворі», а також мало відомі такі щедрівки на релігійні мотиви, як: «Ой сів Христос», «Через небо доріженька» записані у від Павлюк Агафії у селі Стіжок Шумського району.

Натомість, у локальному середовищі Західного Поділля добре збереглися і активно побутують у різдвяному обрядовому дійстві коляди християнського змісту, такі як: «Нова радість стала», «Весела світу новина», «Возвеселімся всі разом нині» та інші. Для цих зразків є властивими дворядкові та чотирирядкові форми варіаційного розвитку, силабомелодичні моделі ритму — подвійного об'єднання, об'єднання з дробленням тощо.

На півдні регіону, у новорічній обрядовості, найбільш представлені маланкові пісні, що виконуються лише в обряді водіння Маланки. Ці пісні характеризують строгі типологічні ознаки: ритмічна форма вірша (4+4 або 5+5), дворядкові строфи без приспівів (щедрівки «Ой на хаті, на вершечку», «З новим роком, з Маланкою» «Ой чинчику-Васильчику» та інші) [14, с. 7].

Окрім обрядової пісенності члени товариства (Р. Крамар, П. Шимків), дослідили потужний пласт повстанських пісень, що виконуються на мотиви відомих колядок. Ці пісні є поширені по всій території Тернопільщини і, враховуючи зацікавленість широкого кола слухачів, їх було видано (збірник Р. Крамара «Повстанські колядки», 1995 р.).

Товариство «Вертеп» активно проводило видавничу діяльність. В його творчих збутах — збірки «Нев'янучий цвіт весняної поезії», упорядкованої О. Сташишин (1989), до якої увійшло 32 гаївки [2, с. 25], у 1992 році світ побачила збірка розширеного видання веснівок та гаївок «Вже весна воскресла», упорядник Н. Пронь [9]. Різдвяна тематика

представлена у збірках «Христос родився», «Повстанські колядки», упорядник Р. Крамар, збірнику колядок і щедрівок у редакції Н. Шимків, вступна стаття О. Смоляка, П. Шимківа — «Щедрий вечір» (1998), сценаріях вертепних дійств, авторами яких були члени товариства Р. Крамар, Н. Пронь, О. Гуглевич [14].

Музично-етнографічну діяльність товариства представляє ще одна ефективна форма спілкування молоді з активно функціонуючою традицією — у сценічно відтвореному вертепі, або інших жанрах обрядових дійств, враховано безпосереднє спілкування з живою аудиторією. Саме членами товариства, у 1990 році вперше в Тернополі, на Театральному майдані міста виконувалися театралізовані вистави кращих вертепів. Ця акція стала традиційною і з кожним роком показ вертепів набирав нових обертів, тематично розширювався, і невдовзі переріс у обласний фестиваль вертепів, у якому вже брали участь кращі колективи західноукраїнського регіону. Такі фестивалі відбувалися на пленері, їх сценою стало Співоче поле (1991, 1994), або великі майдани інших міст. У 1992 році фестиваль вертепів відбувся у Львові. А в 1994 році сталася особлива подія в історії товариства — колектив було запрошено до Києва, де він виступав із вертепом на Майдані Незалежності. Тоді ж відбулися зйомки фільму про «Вертеп» у київському Скансені, в музеї народної архітектури та побуту.

Традиція фестивалів кращих вертепів міста та області, започаткована молодіжним товариством «Вертеп», активно продовжує функціонувати в сучасному суспільно-громадському житті краю, долаючи до нього значну кількість української молоді. З нагоди 5-річчя тернопільського товариства «Вертеп», управлінням освіти обласної держадміністрації, відді-

лом молоді і спорту тернопільської міської адміністрації, було організовано науково-практичну конференцію «Духовні скарби українського народу в житті молоді», що відбувалась 24–25 лютого 1994 року. Робота конференції охоплювала 5 напрямків, а саме: культурно-просвітницька діяльність товариства «Вертеп»; роль церкви у духовному житті молоді; музичний фольклор і хореографія в духовному розвитку молоді; вивчення мови і літератури як джерело духовності молоді та відродження традицій українських культурологічних товариств молоді. Учасники зібрання підкресли, що діяльність товариства дала активний поштовх у піднесенні культурно-мистецького та громадсько-політичного життя на теренах краю.

В 2013 році товариство готується урочисто відзначити 25-річчя з часу створення. Слід зауважити, що традиції започатковані вертепівцями продовжуються сьогодні вже дітьми його перших учасників. Створено також і родинні вертепи: сім'ї Гребеняків, Крамарів та інші, а під орудою мистецького керівника Н. Пронь функціонує дитячий фольклорний ансамбль «Пролісок», створена дитяча хорова студія при церкві Володимира та Ольги.

Культурно-мистецька та громадська робота товариства в різних аспектах діяльності дала активний поштовх для збереження народних музичних традицій. Товариство «Вертеп» дало змогу долучитись широкому колу поціновувачів української народної культури до неоціненної спадщини українського народу. У реконструкціях традиційних обрядових дійств в умовах сучасного мистецького середовища Тернопільщини було збережено регіональні особливості особливо яскравих музично-театральних жанрів національної культури.

Література

1. Возняк М. Давньоукраїнська поезія різдвяних свят: Коляди і вертеп / М. Возняк // Народна творчість та етнографія. — 2003. — № 1–2.
2. Духовні скарби українського народу в житті молоді : Збірник статей та матеріалів нау-

- ково-практичної конференції, присвяченої 5-ти річчю тернопільського товариства «Вертеп». — Тернопіль : Чумацький шлях, 1994. — 254 с.
3. Дей О. Сторінки з історії української фоль-

- клористики / О. Дей. — К. : «Наукова думка», 1975. — 271 с.
4. Закарпатський вертеп / Упоряд., підгот. текстів, приміт. та словник І. Хланти. — Ужгород : Закарпаття, 1995. — 235 с.
 5. Костюковець Л. Із спостережень над історією різдвяних псалмів-колядок / Л. Костюковець. // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. — Т. ССХХVI : Праці музикознавчої комісії. — Львів, 1993. — 527 с.
 6. Кривицька Т. Особливості обробок колядок і щедрівок в композиторській практиці 90-х років ХХ століття / Т. Кривицька // Музична творчість та наука в історичному просторі : Зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 73. — Київ: НМАУ, 2008. — 135 с.
 7. Кияновська Л. О. Різдвяна тема в українській професійній музиці / Л. О. Кияновська // Різдво в нашому домі. — Львів, 2003. — С. 281–287.
 8. Маковський Є. Український вертеп. Розвідки й тексти / Є. Маковський. — К., 1929. — Вип. 1. — 138 с.
 9. Нев'янучий цвіт весняної поезії. Гаївки, веснянки, гагілки / Упорядник Н. Пронь. — Тернопіль : Чумацький шлях, 1992. — 105 с.
 10. Повстанські колядки : Пісні зібрані у Західному Поділлі / Упорядник Р. Крамар. — Тернопіль : Лілея, 1995. — 95 с.
 11. Смоляк П. О. Драматургія лялькового вертепу Західного Поділля / П. О. Смоляк // Актуальні проблеми гуманітарної освіти. Зб. наук. праць / [за заг. ред. проф. Г. В. Онкович]. — Випуск 2. — Київ — Кременець, 2006. — С. 159–164.
 12. Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ–ХХ ст.) / Й. Федас. — Київ : Наукова думка, 1987. — 128 с.
 13. Чорнописький М. Товариство «Вертеп» — пролог духовного пробудження молоді / М. Чорнописький // Духовні скарби українського народу в житті молоді: Збірник статей та матеріалів науково-практичної конференції, присвяченої 5-ти річчю тернопільського товариства «Вертеп». — Тернопіль : Чумацький шлях, 1998, — С. 4–9
 14. Щедрий вечір : зимово — обрядовий фольклор Тернопільщини. — Тернопіль : Чумацький шлях, 1998. — 152 с.

Стаття освещает проблемы сохранения и трансформации традиции народных обрядов в современной молодежной среде Тернопольщины.

Ключевые слова: Тернопольщина, народные обряды, рождественские колядования.

In the article highlights the problem of preservation and transformation of the winter ceremonial events in the contemporary youth of Ternopil region.

Key words: Ternopil, ceremonial action, Christmas caroling, youth society.

УДК 78.071.1: 78.087.68.(477)

О. Л. Заверуха

Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около»)

У статті обґрунтовано специфіку хорового письма ліричного суголосся «Рідне Около» Ю. Алжнева, на яке впливають світоглядні настанови композитора, його система мислення, де ключовим є вибір концепційних, драматургічних, жанрово-стильових принципів (методів) письма та прийомів організації твору.

Ключові слова: світогляд, мислення, хорове письмо, жанрово-стильовий контекст, логос.

Постановка проблеми. Хорове письмо Ю. Алжнева уніфікується жанрово-стильовим контекстом та визначається філософсько-естетичними установками, властивими мисленню композитора. Зарахування хорових творів Ю. Алжнева до світського напрямку — умовне, оскільки в них присутня духовність, але не чисто релігійного складу, а пов'язана з глибинними витоками язичницьких вірувань. Про це говорить сам композитор у інтерв'ю з автором статті. На питання про те, якими світоглядними установками він керується у своїй творчості, він вирізняє кілька ключових слів — «любов», «храм», «віра», передуючи їм наступні тлумачення: «Любов, але не в християнському розумінні. Храм, але не як такий. У моєму розумінні храм — це небо і земля, храм, де є сонце, місяць, зірки... Люди плутають віру і релігію... Я дуже поважаю справжніх священиків. Але для мене храм — це Україна». Хорова спадщина Ю. Алжнева як предмет сучасного хоровознавства представлена у дисертаційному дослідженні В. Осипенко (2006) [див. : 3]. Авторка визначила структурно-семантичний інваріант хорового концерту, що пов'язаний не лише із зовнішніми умовами комунікації (форма, музична мова), але й із типом особистості автора, який пропонує власне авторську концепцію жанру. Зо-

крема, В. Осипенко в контексті розгляду специфіки хорового мислення Ю. Алжнева обґрунтовує поняття суголосся як «багаторівневе, фундаментальне поняття авторської концепції», що визначає «концепційний символ авторського стилю <...> його жанровий та формотворчий принцип» [3].

Актуальність теми пропонованої статті полягає у розкритті авторської моделі хорового письма композитора, що уніфіковано світоглядним та мислинневим аспектами твору.

Метою дослідження є обґрунтування світоглядного та мислинневого чинників хорового письма у ліричних суголоссях «Рідне Около» Ю. Алжнева. Об'єктом статті є хорова творчість Ю. Алжнева, а її предметом — тип хорового письма автора як увиразнення його композиторського мислення.

Жанр «ліричні суголосся», концептуальний для авторського методу творчості, уніфікується ритуально-обрядовою трактовкою хорового концерту як моделі «Коло Роду» (за В. Осипенко). Це відображується: по-перше, у самій назві твору «Рідне Около», що безпосередньо пов'язано з родом; по-друге, у тричастинності побудови циклу, де викладено в першій частині — чоловічий хор, у другому — жіночий і в третьому — дитячий. Це пов'язано, перш за все, з аналогією сім'ї, яка є Ціле «чоловік —

жінка — дитина», тобто розкрити ідею продовження роду та його безкінечність.

Композитор розшифровує свої базові ідеї, кажучи про їх особистісну інтерпретацію: «Мої власні ціннісні поняття базуються на дохристиянській філософії, а саме на її тотемі — тополя, береза, груша. Груша — основа життя, жіноча частка, жінка схожа на грушу, яблуко... Віра в існування богів, як і жертвопринесення було задовго до християнства». Метафори Ю. Алжнева дають образне уявлення про його музичне «звукоспоглядання» (вислів М. Римського-Корсакова), вказуючи на філософську основу його творчості — пантеїзм. Якщо філософія, за М. Мамардашвілі, є «свідомість вголос», то музичне мислення як еквівалент філософського є, за Т. Чередниченко, «свідомість слуху» [4, с. 40].

Ліричне суголосся «Рідне Около» — концептуальний твір, що дає музичну відповідь на питання про авторське звукоспоглядання. Для композитора первинною є вербально сформульована ідея, а вже техніка її втілення, за його словами, «виникає в слуховій свідомості сама собою». На запитання, поставлене з цього приводу, Ю. Алжнев відповідає так: «Мене не вчили писати в тій чи іншій техніці. Мене вчили малювати, а техніка — це тільки засіб... Слід писати так, щоб складне було простим, зрозумілим навіть тому, хто музику не розуміє. Техніка повинна бути спрямована на малювання»¹. Спрямованість техніки на «живу» інтонацію в хоровій музиці для Ю. Алжнева означає, що «слово має зазвучати як музика: закінчилося слово, а музикою намалював». І далі: «...інтонація — це одне, а її ціннісне переосмислення — інше». Ці короткі вислови прояснюють багато чого в співвідношенні не тільки слова і музики в його хоровому письмі, а й ціннісне ставлення до інтонаційної лексики, де основний акцент зроблений на національній українській стилістиці, насамперед, у її ладо-мелодійному вираженні. Таким чином, «шлях сходження» від ідеї до її слухового «переін-

тонування» й до інтонації як цілісного результату у творчому процесі Ю. Алжнева збігається з установками музичного мислення, що сформульовані В. Москаленко. Для визначення поняття «музичне мислення» автор використовує тріаду «інтонаційна модель — інтонування — інтонація» [2, с. 48–53].

Інтонаційною моделлю для твору «Рідне Около» слугує поетика і жанрова форма хорової пісні, перетвореної з явним ухилом у неофольклористичну мовну лексику. Прості, навіть типологізовані українські ладо-інтонації (зменшеного тетрахорду, трихорда в кварті, гексахорду із збільшеною секундою, рух по звуках тризвуку, характерні каданси на квінті ладу, збагачені септакордовими та нонакордовими вертикалями, хроматики, впроваджуваної в діатоніку) композитор домальовує інтонаційно-мелодійними образами.

«Ліричні суголосся» розкривають сутність використовуваної ним жанрово-стильової моделі. Це — лірична пісня, представлена у колективно-хоровому співі без виділення партій солістів, а «суголосся» як забарвлення означає «співзвучність», прагнення створити цілісний багатоголосий хоровий образ, що послідовно увиразнює головну філософсько-світглядну ідею: «Рідне Около» — «около» — це будинок («хата»), «рідне» — рід, який складається з чоловіка, жінки і дитини. Це і представлено в трьох частинах твору: чоловічий хор, жіночий і дитячий. Якщо співає дитина, то мова йде про продовження роду через неї. Ідея нескінченності — «вісімка у вісімці» — на цьому заснована філософська концепція твору, а саме — нескінченність роду.

Другий компонент тріади (В. Москаленко) хорового мислення і письма Ю. Алжнева, представлених у аналізі твору, — інтонування, що означає сам хід композиційно-драматургічного процесу, його реальне звукове втілення. З точки зору композиції даний твір близький тричастинному хоровому концерту з нетрадиційним драматургічним рішенням, обумовленим філософською ідеєю твору. Три початки («роду»), зафіксовані в програмі твору, і зумовили підбір поетичних текстів,

¹ Під словом «малювання» Ю. Алжнев розуміє «живописання», як свого часу А. Швейцер називав Й. С. Баха «найживописнішим композитором» [1, с. 525].

висуваючи на перший план тембровий ресурс, послідовно зіставляючись контрастно через чергування чоловічого, жіночого і дитячого хорів.

Сукупний результат жанрово-стильового моделювання та інтонування — інтонація (третій компонент «трихотомії» В. Москаленко) — виникає як би постфактум, як єдиний звуковий (слуховий) образ, що вбирає в себе загальний зміст використаних поетичних текстів і їх музичного втілення. Все це послідовно відображено в хоровому письмі частин твору. У першій частині («першому суголоссі») на текст Т. Мельничука «Червона журавлина» використана куплетна (варіантно-куплетна) модель хорової пісні-канта, розроблена автором музики з ухилом в образну психологізацію. Ключові образи-символи тексту — «журавлині крила» і «син» (приспів): «Крила... Крила... журавлині... Всі беріть і небо й білий світ... Не беріть у мене тільки сина... Тільки сина в мене не беріть!».

У музичному «домальовуванні» поетичних образів-символів композитор застосує різноманітну техніку концертно-хорового письма, поєднуючи милозвучність *tutti* і *divisi* в партіях чоловічого хору з епізодичними виключеннями верхнього і нижнього шарів, будуючи хорову пісенну модель зразка народного хору, де основний наспів проводиться саме в середніх голосах (ц. 1 партитури, авторська ремарка *Amoroso, con amore*).

Цьому розділу передувало унісонно-модичний вступ з шести тактів, що репрезентується безтекстово, на склад «Аа...» основний мовний модус ліричного суголосся — типово український по ладо-мелодиці, як би злітає вгору і застигає в статичній фразі, яка несе в собі узагальнену ідею всього циклу. Що стосується поводження з текстом, то тут послідовно витримується, як у першій, так і в двох наступних частинах, задекларований автором принцип психологічного «домальовування», представлений в ц. 3 і ц. 5 партитури вокалізами і співом закритим ротом.

У репризному розділі, утвореному завдяки поєднанню куплетних принципів з тричастинністю (ц. 8, авторська ремарка

Grave), попередній матеріал динамізується. При збереженні кола основних ладо-поспівок, їх комбінаторика набуває поліфонічної багатшаровості, що супроводжується і відповідними динамічними, темповими і метроритмічними зрушеннями. Кульмінація припадає на завершення (коду) частини (ц. 12): на витриманих вертикалях чоловічого хору інтонується текст «крила журавлині» в заключній септакордовій ферматі, що зависла на тоніці соль мінору — практично єдиної розширеної тональності цієї частини.

Характерна концепція не лише цієї частини, а й і всього ліричного суголосся — числова символіка, що пов'язана з ідеєю нескінченності — «вісімкою». Весь хор був даний у розмірі $4/4$ з попереми́нними вклученнями $3/4$ і $5/4$, які в сумі становлять собою також число 8 ($4+4 = 5+3$). Цей момент, поряд з деякими іншими, вже мелодійними, символами, — мікроінтонаціями образів природи — «тополі», «берізки», «зозулі», типових для поетичного паралелізму української народної пісенності, — складають інтонаційну ауру першої частини триптиха, нібито її природно-звуковий фон.

Друга частина — «Не стелися, тумане...» (на вірші В. Сосюри) — містить нову образно-звукову модифікацію попередньої «чоловічої» іпостасі ключової ідеї нескінченності роду. Як і в першому суголоссі, темі передує хоровий вокаліз на голосних «Уу...», «Оо...», «Аа...» (авторська ремарка «Нескінченно (*Infinito*)»). Це — узагальнена звукова ідея, що змальовує музичними засобами образ поезії В. Сосюри: «туман стелиться». Звукообраз відображено як застиглий, і в той же час рухомий завдяки ладово-модифікованим вертикалям, побудованим за принципом тематичної гармонії з двох трихордів в кварті — *b, d, e, i e, f, a* (тт. 1–9) та мажоро-мінорних світотіней. З ц. 1 (*Andantino*) в партіях жіночого хору починається рух, представлений терцієвими вторами *divisi* у других сопрано і альтів. Принцип терцієвої втори, що йде від канта, передається у мелодичний рельєф (з т. 16 партія перших сопрано імітаційно дубльована в партіях других сопрано). Тут

представлені трихорди, що звучали раніше, але не вертикально, а у горизонтально-мелодійному варіанті, супроводжувані терцією своєю другою альтів.

Вступ перших і других сопрано з текстом «не стелись, тумане, не шумить тополі...» (від ц. 2 партитури) фактурно накладається на триваюче введення терцією втори у перших альтів з одночасним вимиканням нижнього пласта хорової вертикалі. Починається діалог партій жіночого хору за принципом накладень-імітацій.

З ц. 3 вступає тематичний матеріал, що є ремінісценцією ключового образу першого «суголосья», представлений в прозорій гетерофонній фактурі, текстові репліки знову перериваються вокалізмом — поверненням колористичного образу «стелючого туману».

Подальший розвиток є фактурно пов'язаним з варіантами тематичного комплексу (цц. 4–9, авторська ремарка *Meno mosso*). В образну систему включається новий символ — «перекотиполе» («Вийди я у поле, там де синь навколо, де гогось шукає перекотиполе...»). В організації тематичного матеріалу весь час діє принцип повторюваностей-ремінісценцій. Так, наприкінці заспіву знову виникає епізод *infinito* зі вступу (ц. 6), де трансформується в повтор «текстової» висхідної гами, що звучала раніше у ц. 3.

Для забезпечення «нескінченності», відтворення якої є головною метою автора музики в цьому номері, використано цілий комплекс прийомів хорового письма. Ведучий серед них — принцип уникнення цезур, реалізований через прийом подвійного синтаксису, коли кінець однієї побудови збігається з початком іншої. Ланцюги повторюваностей, що йдуть від куплетності, композитор використовує задля «домальовування» текстів вірша В. Сосюри, керуючись, у цьому випадку, конструкціями, в яких синтаксис утворюється за допомогою застосування аналогії з вербальним текстом, однак не за рахунок «крапок» або «ком», а «багатьох крапок». Весь комплекс засобів хорового письма спрямований на досягнення цієї мети, включаючи і фактурну атрибутику — темпові (агогічні) і динамічні зрушення.

Разом з тим, у рухомій, «плинній» фактурі даного «суголосья» за законами музичної форми необхідна і архітектонічна завершеність. Вона досягається за рахунок рефренності та «арки», функцію яких виконує безсловесне *infinito*. Ним не тільки починається і закінчується дана хорова частина суголосья; образ-символ «туману» проникає і всередину форми, поєднуючись по вертикалі з текстовими мелодійними репліками партій жіночого хору. Приклад — епізод від ц. 10 до ц. 11 партитури, де перед кульмінацією (ц. 12), що припадає на кінець форми, зрушеної для досягнення динамічної «відкритості» вправо від точки золотого перетину, по вертикалі об'єднуються текстові та безтекстові тематичні імпульси, що складають в комплексі «малюнок» і «сенс» даного хору.

Музична форма не тільки цієї частини твору, а й всіх інших — виступає як композиційна організація звукового процесу, що має художньо-знакову функцію. Композитор використовує композиційні принципи, що склалися в процесі багатовікової художньої практики народнопісенної традиції (повторність, варіантність та варіювання).

У жіночому суголосьї продовжує діяти і метрична числова символіка, показана в попередньому чоловічому хорі у вигляді чотирьохдольності, періодично порушуваної змінними розмірами $\frac{3}{4}$ і $\frac{5}{4}$ (сумарно — «8»). З цієї ж метрики виростає і фінальний дитячий хор (третє «суголосья»), що є логічним завершенням авторської ідейно-художньої концепції.

Фінал циклу «Сонечко ясне»² покликаний, з одного боку, узагальнити зміст попередніх частин, з іншого — надати підсумковий висновок із загальної концепції. Дитячий хор містить обидва атрибути фінальної частини, представлені послідовно в куплетно-рефренному чергуванні, що продовжує лінію попереднього жіночого хору. Характерною особливістю фіналу є введення групи ударних інструментів (бубон, коробочка, дзвіночки), що додає за-

² Вірш В. Самійленка «Сонечко ясне» увиразнилось не лише у музичній творчості Ю. Алжнева, а й втілено у творі К. Стеценка під назвою «Вечірня пісня», яку виконують хорові колективи та співаки естради.

гальному звучанню особливий прозорий характер і підкреслює ритмічний «ігровий» компонент хорового письма, який в попередніх акапельних хорах не був ведучим.

«Сонечко ясне» починається інструментально. Ударні інструменти як би репрезентують свої тембри, створюють фон, на якому вступають хорові голоси (ц. 1 партитури, авторські ремарки «Повільно (*Leantachmente*)», потім «Рухливо (*Con moto*)»). Тематичний матеріал в партіях хору тут відсилає до теми чоловічого хору (початковий тризвук) з першої частини, символізуючи авторську ідею «продовження роду» («батько — син»). З ц. 2 починається епізод з новим матеріалом (власне тема дитячого хору), побудованим на поліритмії в поєднанні групи ударних інструментів і вокальних партій. Синкопування, зсув акцентний в чотирьохдольному такті надає музиці динамічний характер і компенсує її просту мелодійну основу («романсова» секста з наступним гамоподібним заповненням стрибка).

Вперше в циклі використаний швидкий темп («Швидко (*Alegro*)»), що в поєднанні з «Дзвінкою» ритмікою ударних інструментів і виразною вимовою (без складових розспівів) тексту голосами дитячого хору надає даному «приспіву» характер язичницького магійного заклинання. «Романсова» лірика, що асоціюється з даним текстом за її відомим пісенним втіленням «Сонечко ясне», переосмислюється Ю. Алжневим в іншому концептуальному ключі. Ритуальність, «заклинання», прохання-молитви, зверненої до сонця, становить головний змістовний модус фінального хору. У ньому все засновано на повторності, чергуванні питальних (приспів) і оповідних (заспів) інтонацій. При цьому фактурно і ладогармонічно обидва тематичних комплекси постійно оновлюються, що супроводжується виконавським нюансуванням, алогічними зрушеннями, кадансу відкритого типу, як правило, на дисонансних вертикалях модифікованої терцієвої структури (1 т. до цц. 4 і 5).

З ц. 7 починається завершальна стадія фактурно-тембрового розвитку фіналу. Масштаби повторюваностей скорочуються, в партіях хору з'являються *divisi* до восьми голосів

(кульмінація — «злам» *Lento* після *Con moto* в ц. 8 партитури), де звучність досягає *fortissimo*. Благання-заклинання досягає свого апогею, але надалі все повертається до вихідного стану («Не слухає сонце... за гори сідає»). З ц. 9 аж до коди (ц. 12 *Allargando*, де вперше звучить текст і з приспіву «Ой сонечко ясніше! Іще не лягай» зберігається повне *tutti* хору та ансамблю інструментів, сенс якого в максимальній концентрації єдиного образного стану: сонце, як джерело життя, є природною основою нескінченності роду «людського»).

У невеликій коді інструментальний ансамбль вимикається, а в партіях дитячого хору інтонують два основні інтонаційні звороти, що складають вихідний (початковий) лейт-комплекс тематизму всього циклу, — мотив з висхідним стрибком і рух по звуках тризвуку та малосекундові речитації. Перший мотив символізує рух і динаміку, а другий — статику, невизначеність, «відкритість», а в кінцевому підсумку — віру в нескінченність буття, його циклічне відродження (сонце зайшло, але вранці воно знову зійде).

Висновки. На прикладі ліричного суголосся «Рідне Около» Ю. Алжнева вимальовується не лише специфіка хорового письма, а й «Структурно семантичний інваріант» [3] українського хорового концерту як концептуального жанру, який в українській музиці займає особливе місце, подібне симфонії у західноєвропейській класиці. У тріаді «етос, логос, пафос» українські композитори, в тому числі Ю. Алжнев, звертаючись до жанру хорового концерту, керуються єдністю її складових, що втілюються на композиційно-драматургічному рівні. У центрі концертної концепції завжди знаходиться «Логос», що природно впливає зі співвідношення музики і слова, для яких ця складова є вихідною і реалізується в їх синтезі. Етос в системі «інваріант — варіант» жанру реалізується через національно-ґрунтовну основу мови, українську інтонаційність, що йде від фольклору і його академічного переінтонування. Нарешті, пафос, означає в жанровій системі хорового концерту емоційно зворотну психологізацію авторського висловлювання, пов'язану з «високим стилем», що насамперед є властивим хоровому концерту у ві-

тичизняній традиції. Все це виступає як філософсько-художній детермінант хорового письма, зокрема, в його індивідуальному втіленні Ю.Алжнева в проаналізованому ліричному суголоссі.

Перспективи подальших досліджень. Ліричне суголосся «Рідне Около» Ю.Алжнева потребує подальшої розробки у сфері обґрунтування виконавської інтерпретації світоглядного авторського висловлювання.

Література

1. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Швейцер Альберт // пер. с нем. Я. С. Друскина. — М. : Музыка, 1964 — 728 с.
2. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник. — Київ : МДПП «Друкар», 1998. — Вип. 28. — С. 48–53.
3. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на прикладі хорової творчості Ю.Алжнева): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Осипенко. — Львів, 2006. — 18 с.
4. Чередниченко Т. С. 40. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. Ценова, ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М., 1992. — С. 40–48.

У статті досліджуються питання застосування статистичних даних в історіографії. Прикладом позитивного використання кількісних даних в історіографії виступає аналіз двох збірок що до Кримської конференції, випущених в 1996 і 2001 рр. Стаття багата цифрами, діаграмами і фактами.

Ключові слова: історіографія, Кримська конференція, статистика.

This article investigates the application of statistics in the historiography. An example of the positive use of quantitative data analysis appears in the historiography of two books about the Yalta Conference issued in 1996 and 2001. Article is rich in figures, charts and facts. Paying special attention to comparative analysis and transformation of quantitative analysis in the analysis of the facts.

Key words: historiography, the Crimean conference statistics.

УДК 730.711.432

А. Э. Алиев

Смысловое и стилевое многообразие городской скульптуры

В статье рассмотрены объекты монументально-декоративного искусства, входящие в систему архитектурно-художественного облика города. Дан анализ смысловых и стилиобразующих свойств объемно-пластической скульптуры в градостроительном пространстве.

Ключевые слова: монументальное искусство, скульптура, пластический образ, архитектура, композиция, монумент.

Актуальность статьи и постановка проблемы. Монументальная и декоративно-парковая скульптура во все времена участвовала в архитектурно-художественном облике города. Ее присутствие на всех ступенях архитектурно-объемных решений свидетельствует об актуальности культурно-стилевого контекста города. Идеино-содержательная часть скульптур зависела от политического устройства, общественно-экономической формации государства, художественного вкуса и мировоззрения общества.

Ведущей в иерархии объемно-пространственной структуры города является монументальная скульптура, отражающая главные события в государстве, области или городе. На современном этапе развития социума данная проблема не теряет своей актуальности, что и обусловило необходимость детального рассмотрения данной проблемы.

Цель статьи — рассмотреть сложившуюся идейную и стилистическую практику существующих монументальных и монументально-декоративных объектов городской скульптуры.

К основным задачам следует отнести:

- исследование духовно-интеллектуального уровня пластических объектов искусства;
- анализ основных принципов взаимос-

вязи архитектуры с современными видами монументально-декоративной скульптуры;

- определение приоритетов идейно-художественного качества в практике сооружения скульптур в городской среде;
- выявление, исходя из накопленного опыта и актуальности проблем, перспектив развития монументального искусства в целом и скульптуры в частности.

Анализ публикаций. В результате анализа научно-методической литературы по изучаемой проблематике были выявлены работы обобщающего характера, касающиеся изучения роли и места скульптуры в столичных центрах. К сожалению, количество искусствоведческих, научно-исследовательских или культурологических публикаций, углубленно занимающихся анализом художественно-образного устройства региональных центров Украины, незначительно. Так же следует отметить и отсутствие комплексных программ преобразования, планомерного развития современных духовно-интеллектуальных объектов — произведений монументально-декоративной скульптуры — и введения их в архитектурную среду.

Отсутствие сформированной концепции и системного подхода в градостроитель-

ной политике города в области монументально-декоративного искусства порождает, в свою очередь, хаотичные унылые вариации скульптур, лишенных целостности.

Однако, несмотря на существенные проблемы в монументально-декоративном искусстве, имеется теоретическая база и положительный опыт Украины, России, республик СНГ по художественному устройству городской среды. Накоплен большой арсенал разнообразных пластических решений.

Заслуживает внимания ряд фундаментальных публикаций известных искусствоведов (И. Светлов, Н. Воронов И. Погодин и др.) по актуальным проблемам монументально-декоративной скульптуры.

Рассмотрению фундаментальных проблем развития монументально-декоративного искусства и вопросов синтеза архитектуры и пластического искусства были посвящены расширенные заседания Национального Союза художников и архитекторов Украины.

Следует отметить, что накопленный исторический опыт развития традиций в сфере художественного благоустройства города не всегда способен разрешить проблемы «тоскливых творений», а также взаимосвязи скульптуры и архитектуры как единого художественного пространства. Известный искусствовед И. Светлов, исследуя некоторые проблемы монументально-декоративной скульптуры, отметил: «Не хватает широкого взгляда на жизнь, умения отрешиться от проторенных путей художественного мышления, чувствуется оглядка на традиции, в сущности, весьма далекие от высокого искусства. Нередко поиски обобщения фактически подменяются плакатностью» [1, с. 172].

Изложение основного материала. Скульптура, выступая в синтезе с архитектурой как некий организм объемно-пространственного единства, в XX веке переживает эпоху расцвета памятников-монументов.

К ним относятся монументальные скульптуры, посвященные Великой Отечественной войне, памятники политическим деятелям, основателям государства, портретные изваяния выдающихся деятелей культуры и науки в виде памятников-бюстов.

Победа Советского Союза во второй мировой войне вдохновила творческую интеллигенцию на создание масштабных монументов военной тематики по всей стране. Массовость и востребованность военных памятников поддерживалась партийными и государственными органами в центре и на местах. Скульптуры, как правило, сооружались на значимых и решающих местах военных сражений. Согласно данным Республиканского комитета Автономной Республики Крым по охране культурного наследия в автономии насчитывается около 850 памятных мест и памятников, связанных с событиями войны. Военно-патриотическое воспитание было одним из ключевых направлений идеологической работы партийных органов, учебно-образовательных учреждений, трудовых коллективов и воинских подразделений.

Для претворения в жизнь партийных установок организовывались специальные маршруты партийных, комсомольских и пионерских организаций по местам «Боевой славы», где молодежь давала клятву на верность Родине. К сожалению, не все монументальные проекты воплощены на высоком художественном уровне. В большинстве памятников творческие задачи были решены банально, использовался некий композиционный штамп в виде сдвинутых бровей и суровых лиц. Одной из причин низкого художественного уровня сооруженных памятников является отсутствие прозрачных, объективных условий для проведения выставок-конкурсов на лучший эскизный проект, отсутствие профессионального опыта работы скульптора в архитектуре и окружающем пространстве. Кроме того, часто за монументальную скульптуру брались неквалифицированные художники, иногда вообще занимающиеся иным видом деятельности, а не скульптурой. Конечно, не все памятники прошли паспортизацию, а потому находятся вне правового поля местных органов самоуправления. В результате, мы имеем неухоженные и полуразрушенные монументы. За последние десять лет в Крыму одной из популярных и востребованных тематик в творчестве скульпторов по типологической шкале является статуйный памятник,

памятник-бюст, фигуры или полуфигуры (Т. Шевченко, И. Гаспринский, Ю. Богатилов, П. Чайковский, В. Вернадский и др.).

Со временем в Крыму произошел новый этап формирования нравственного идеала человека, что повлекло за собой создание совершенно новых условий для сооружения памятника-монумента, посвященного знаковому событию в крымском обществе.

В 2004 году в Симферополе на территории РВУЗ «Крымский инженерно-педагогический университет» создан масштабный памятник — монумент «Возрождение». В его содержательной основе лежит ключевая тема — «Возрождение крымскотатарского народа» — культурное явление в жизни крымского общества, призванное внести вклад в процесс воспитания духовности и культуры молодых людей.

По замыслу авторов — А. Алиева, И. Нагаева, З. Нагаевой, Ф. Якубова, А. Абдуллаева — монумент «Возрождение» символизирует стремление народа к знаниям, открытию тайн вселенского разума, духовному возрождению, светлым идеалам справедливости, мира и добра.

Концепция монумента основана на взаимосвязи и синтезе искусств, где идея и образ органично выражены не только через образительные, но и архитектурные формы. Таким образом, вопрос синтеза скульптуры с архитектурно-планировочной композицией актуален и способен решать сложнейшие художественно-образные задачи монументального искусства.

В 2005 году авторский коллектив монумента «Возрождение» был удостоен Национальной премии Украины им. Т. Г. Шевченко.

За последние десятилетия на городских, районных и сельских пространствах Украины, появляется декоративно-парковая скульптура, которая имеет глубокие корни и богатое наследие не только в организации архитектурно-пространственной среды, но и в содержательных идейно-образных аспектах.

К сожалению, крымская городская среда чрезвычайно бедна произведениями искусства, способными удовлетворить культурно-эстетическую потребность горожан. Таким образом, декоративная скульптура

могла бы в значительной мере обогатить городской облик, участвуя в архитектурно-художественном решении жилых и общественных зданий, парков, скверов и набережных. Растущий интерес зрителя к массовой культуре вообще и художественно-пластическим акцентам в городской среде в частности требует переосмысления художниками концептуальных основ известных образцов мирового искусства. Для того чтобы завоевать и утвердиться в окружающем пространстве, необходимо наработать богатейший образный и художественно-пластический опыт. Прежде всего, художникам необходимо восполнить недостаток знаний из области гуманитарных наук. Фундаментальное изучение мировой культуры, освоение исторических и философских знаний создадут основу для появления многоплановых монументальных и декоративно-парковых скульптур в окружающем пространстве.

По этому поводу И. Светлов писал: «В скульптуре, предназначенной для парков, бассейнов, детских площадок, зон отдыха, необходимой предпосылкой для появления впечатляющих образов является знание художником античной мифологии, народных сказаний и легенд, далеких и более близких к нашему времени...» [1, с. 173].

Следует отметить, что современное монументально-декоративное искусство испытывает значительные трудности. Сегодня практически отсутствуют многие виды монументального искусства, такие как скульптурные рельефы, рельефы с мозаикой, витражи с литыми цветными материалами, где художники могли бы успешно воплотить идейные замыслы в оформлении значимых фасадов административных, общественных и жилых зданий. На территории Крыма нет объемных конных памятников в долговечном материале. Причины такого положения следующие:

- отсутствие перспективного плана и системной работы по художественно-эстетическому освоению городского пространства;
- проведение конкурсов, на исход которых оказывается давление со стороны администрации;

- проблема бюджетного финансирования объектов искусства;
- сложные условия и отсутствие материально-технической базы для выполнения скульптур в долговечном материале (бронза, камень и др.);
- отсутствие научной и производственной базы при использовании современных материалов и технологий, создании скульптурных произведений.

Вместе с тем, профессиональная потребность и гражданский долг художников ориентированы на созидательную деятельность по формированию и созданию актуальной художественно-образной среды.

С развитием общества возрастает потребность горожан в эстетическом и художественном многообразии городской среды, где ведущую роль должны сыграть произведения садово-парковой скульптуры. В условиях, когда в Крым приезжают туристы, отдыхающие и гости с различных городов Украины и зарубежья, необходимым является создание узнаваемой и неповторимой художественно-пространственной среды. Для достижения этой цели необходимо системное и комплексное изучение архитектурно-художественной среды, поиск новых пространственных композиционных решений, использование передовых технологий и долговечных материалов в строительстве скульптурных сооружений не только в центральной части, но и в периферийных районах города. Определение тематической и функциональной направленности декоративно-парковой скульптуры зависит от специфики районов города, рода занятий жителей данной местности, наличия промышленных предприятий, учебных заведений или оздоровительных учреждений.

В условиях активного строительства и реконструкции городских объектов необходимо активизировать работу по созданию объемно-утилитарных произведений искусства внутри парковой зоны.

В последние годы вне зоны охвата, в запущенном состоянии находятся внутридворовые зоны отдыха и детские площадки, где можно было бы создать камерные декоративно-художественные комплексы, по-

священные известным сказочным героям и персонажам. С целью удовлетворения духовных и эстетических запросов горожан необходимо, прежде всего, создать условия для тематического разнообразия городской скульптуры, ориентированной на интеллектуальное и философское осмысление действительности, раскрывающей нравственное состояние общества. В последние годы на неофициальных городских территориях Украины появляются ненагруженные идеологией декоративные скульптуры частного, домашнего характера, зачастую, гротескные. Они представлены скульптурами, посвященными «Дворнику», «Водопроводчику», «Слесарю-сантехнику», «Памятник бездомной дворняге», и другими изваяниями, не имеющими определенных названий. Многие декоративные скульптуры лишены постаментов, что облегчает контакт зрителей с неофициальным предназначением художественного объекта. Несомненно, появление новых видов и нестандартных направлений декоративной скульптуры обогащает стилевое ландшафтное образно-художественное пространство города. Основное предназначение данных декоративных скульптур — радовать, удивлять и не оставлять равнодушными местных жителей и гостей города. Зачастую, подобные декоративные скульптуры не связаны с архитектурой, во многих случаях они устанавливаются интуитивно, без учета специфики данной территории и местности. Декоративная скульптура, выполняя собственные идейно-художественные задачи и выступая в тандеме с градостроительной архитектурой, является двуединой. Только двуединое комплексное решение проблем синтеза искусств может дать нам действительно значительные непреходящие ценности монументально-декоративного искусства.

При перспективном планировании и разработке объемно-ландшафтной среды необходимо изучение особенностей долговечных материалов в создании будущих декоративно-парковых скульптур. Только через благородный материал скульптура способна донести до нас свой мир художественных образов. Эффект оптиче-

ского восприятия определяется стилиевой фактурой, то есть неким состоянием поверхности материала из которого сделана скульптура, что составляет естественный, реальный и вещественный объем. Скульптура всегда находится в определенной пространственной ситуации (в закрытом помещении или под открытым небом). До сих пор не изучены и не зафиксированы соотношения размеров скульптуры с материальным воплощением и фактурой. К примеру, статуарная мраморная скульптура в открытом пространстве всегда проигрывает по отношению к скульптурам, выполненным в иных долговечных материалах. Такие скульптуры зритель видит не в детальном, а в силуэтном и обобщенном виде, где скрыты все детальные проработки. На открытом пространстве эффектнее смотрятся произведения из долговечных материалов гранитной породы или бронзы, имеющие четкость и структурность форм. Художественная трактовка поверхности скульптуры заключается в том, что соответствующим образом обработанный материал приобретает различную реакцию на падающий объем и свет. Бронза бросает блики в пространство, отражая лучи; мрамор словно всасывает свет из окружающей среды; фарфор дает рефлекторный свет. Одним из важнейших условий жизнедеятельности, плодотворной и эффективной работы монументально-декоративной или станковой скульптуры является свет. Свет, падающий на фигуру сзади, превращает ее в силуэт, меняет образ, скрывая все прелести и достоинства объемных частей, что, в конечном счете, губительно сказывается на восприятии скульптуры. Древние ма-

стера пластического искусства проблему освещения решали естественным путем. При установке памятника ориентировались по восходу и заходу солнца, то есть фасадная часть скульптуры была обращена к солнцу. И в настоящее время освещение монументально-декоративных скульптур в вечернее и ночное время остается актуальным. Современные технологии позволяют авторам для достижения наибольшей выразительности использовать широкий выбор особых способов монохромного и цветного освещения монументальной и декоративной парковой скульптуры.

Таким образом, вышеизложенный анализ исследований позволяет сделать следующие *выводы*:

- 1) монументально-декоративная скульптура является одной из главных составляющих художественно-образной структуры городского пространства;
- 2) скульптура в синтезе с архитектурой обладает потенциальной возможностью воплощения идейно-художественного замысла в окружающей среде. Реализация такой направленности требует изучения исторической характеристики, специфики местности и мировых аналогов;
- 3) актуальным является проведение конкурсных мероприятий по скульптуре, направленных на инновационные решения и интеллектуальное осмысление действительности;
- 4) повышение качества выполненной работы будет зависеть от преодоления административного напряжения в работе конкурсных комиссий по вопросам идейного замысла и определения художественного достоинства монументальной и монументально-декоративной скульптуры.

Литература

1. Светлов И. Некоторые проблемы монументально-декоративной скульптуры / И. Светлов // Советская скульптура. — М. : Советский художник, 1980. — с. 172–173.
2. Полякова Н. И. Скульптура и пространство / Н. И. Полякова. — М. : Искусство. — 1982.

У статті аналізується смислове і стиліове різноманіття міської скульптури. У статті розглянуті об'єкти монументально-декоративного мистецтва, що входять в систему архітектурно-художнього вигляду міста. Дається аналіз смислових і стилеформуючих властивостей об'ємно-пластичної скульптури в містобудівному просторі.

Ключові слова: монументальне мистецтво, скульптура, пластичний образ, архітектура, композиція, монумент.

The article deals with the objects of monumental and decorative arts which included in the system of architecture and the artistic urban look. The analysis of the semantic and style-forming properties of plastic body-sculpture in urban planning space is given.

Key words: Monumental art, sculpture, plastic image, architecture, composition, monument.

УДК 76.01:766

Т. О. Габриелян

Роль архетипа в проектной типологии бренда

В статье рассматривается вопрос влияния архетипа на визуальный язык бренда. Анализируются процессы системообразования (уточнение архетипа в проектных типологиях) и комплексообразования (определение образа в измеряемых характеристиках графического языка). Полуценная теоретическая модель типологического проектирования (типологизации) сопоставляется с графическим языком известного бренда.

Ключевые слова: архетип, бренд, графический дизайн, тип.

Постановка проблемы и анализ предыдущих исследований. Реклама как глобальная коммуникация обладает высокой скоростью распространения по всему миру и большой силой воздействия на массовое сознание. В сфере дизайна находится важный стилообразующий центр, который оказывает всё большее влияние на общие процессы формообразования в предметно-пространственной среде. Реклама и мода, как коммуникативные системы, имеют между собой много общего. В их основе лежит один из базовых, основных архетипов коллективного бессознательного — рождение нового. Бренд развивается, «рождается» из заложенной в него идеи, которая должна проявляться в каждом его графическом воспроизведении.

Дизайнер работает обычно с распределенной информацией о бренде (например, логотип) и опредмеченной (деловая документация и пр.), но на деле получается некий разрыв — отсутствие описания перехода из одного состояния к другому. Такая задача может быть решена только системно, т. е. должна быть разработана определенная система, которая не только будет содержать распределенные характеристики графического языка бренда, но также и процесс достижения опредмеченного состояния. Такое понимание процесса брен-

динга делает связь с адресатом системной. Сознание реагирует не на единичные визуальные «всплески», а начинает воспринимать общий язык коммуникации бренда. Одним из средств достижения целостного восприятия образа бренда является архетип. Архитепическое кодирование образа в процессе брендинга подробно раскрывается в работе М. Марк и К. Пирсон [1], где на конкретных брендах иллюстрируется связь архетипа с визуальным образом.

Архетипы в рекламе, в частности, в мире моды, рассматривает российский исследователь М. Ковриженко [2]. Эмпирический анализ работы С. Лиска [3] позволяет сопоставить теоретические модели с реальным воплощением их в жизни.

Цель статьи — охарактеризовать роль архетипа в проектной типологии бренда.

Изложение основного материала. Дизайн в целом можно представить состоящим из двух процессов: системообразования и комплексообразования [4, с. 53, 109]. Принцип системообразования является основой для создания единого целостного образа, а принцип комплексообразования уточняет этот образ в измеряемых единицах.

Системообразование или процедура типологизации, призвана показать неоднородность и многовекторность социокультурного пространства (наличие различных

типологий). Тип как базовая целостная единица, отражает определенное проявление действительности, т. е. он является некой ситуацией, неким образом жизни, идеальной моделью, несущей в себе определенную культурную программу. Задача дизайнера выявить или сконструировать в социокультурном пространстве эти типы. Примером может служить типологическое проектирование в дизайн-программе БАМЗ, разработанной ВНИИТЭ, в которой магнитофоны проектировались в соответствии со стилем жизни их будущих потребителей [4, с. 69, 157]. Были выделены четыре типа: «походный», «молодежный», «классический», «технический». Таким образом, тип — это еще не определение конкретных функциональных или стилеобразующих характеристик проектируемого объекта, это выявление основной идеи.

Как известно, в основе мифов лежит коллективное бессознательное, оно идентично у всех людей и образует всеобщее основание душевной жизни каждого. Мифология отражает жизненное отношение к душевным процессам, которые не зависят от сознания, но протекают вдали от него [5, с. 121]. Составные части мифов имеют «типическую природу» и обозначаются как «мотивы», «первообразы», «типы» или как «архетипы». Понятие «архетип» К. Юнг ввел в культуру XX века в значении «универсального образа», символа.

Архетипические знаки и символы являются определенным образом конкретизированными архетипами, выявленной их сущностью, в которых собран весь эмоциональный опыт многих поколений, живших на земле. Архетипы присутствуют во всех культурах и демонстрируют единство мифологического фундамента. Применение архетипов, например, в рекламе, является одним из способов организации восприятия реальности. Как отмечает М. Ковриженко, около 84 % всего массива рекламы содержит элементы, апеллирующие к архетипическому содержанию в коллективном бессознательном человечества [2, с. 107].

Важным свойством архетипа является его присутствие в жизни человека на самых разных понятийных, символических,

семантических срезах. В брендинге типологию можно сравнить с архетипами. В процессе построения бренда М. Марк и К. Пирсон выделяют двенадцать архетипов, такие как: «простодушный», «искатель», «мудрец», «герой», «бунтарь», «маг», «славный малый», «любовник», «шут», «заботливый», «творец», «правитель» [1, с. 33]. Основное различие между типом и архетипом заключается в уровне обобщения социокультурной ситуации. Если архетип является отвлеченным, размытым образом, то тип призван быть более определенным — направленным на конкретный образ жизни. Можно сказать, что архетип является и фоном и границами, в которых должен выявляться или проектироваться тип.

Термин «тип» может носить разный контекстуальный смысл. Под этим термином кроется целый спектр смыслов и понятий типа, выросших из разных историко-философских корней и методологических традиций. В данном исследовании под «типом» подразумевается многозначная структура бренда, и для изучения особенностей этой структуры возникает необходимость упорядоченного изучения и описания наиболее характерных признаков. Выстраивая типологию, исследователь стремится отразить структуру исследуемого объекта в интересующем его аспекте.

Отметим, что бренд не может создаваться с использованием множества архетипов. Бренд — это образ *конкретной* мечты. Характер человека всегда один и тот же, но он может проявляться по-разному в различных ситуациях — это уже имидж. Таким образом, можем утверждать, что имидж — это внешняя оболочка проектной типологии (типа).

Архетипический элемент в товарном знаке бренда является базовым графическим символом, определяющим природу данного знака и нашедший свое отражение в этом знаке, прежде всего с целью указания на характер деятельности фирмы. В качестве примера рассмотрим бренд «Nike», который занимается производством спортивной одежды. Согласно классификации и утверждению М. Марк и К. Пирсон, «Nike» основан на архетипе «героя» [1, с. 108]. Это

подтверждает и название, которое означает имя богини Ники (в древнегреческой мифологии — богиня победы) и в слогане компании — Just do it («Просто сделай это»). Как базовая идея, он проявляется во всей коммуникации бренда.

Бренд «Nike» производит одежду для представителей различных видов спорта, здесь мы рассмотрим только три из них: гольф, футбол и баскетбол. На рисунке 1 представлена классификация направлений деятельности бренда в логотипах. Архетип отражается в логотипе бренда — динамичного движения вперед. В свою очередь, данная смысловая нагрузка представлена графически и в проектных типографиях (гольф, футбол, баскетбол). Каждая из них является отдельным социокультурным пространством группы людей, что требует уникального и индивидуального подхода к разработке визуальной коммуникации. В руководстве по визуальной идентификации бренда для каждой проектной типографии сформулирован свой личный графический язык: правила построения и использования логотипа, основной и дополнительный шрифт, рекомендации по верстке полиграфической рекламной продукции, связь с брендом и т. п.

Ранее мы сказали, что архетип — это некоторая смысловая граница, в которой находится набор типов. Данное утверждение показано на примере логотипов бренда «Nike». Графически это можно представить в виде квадрата, разбитого на несколько частей, где каждая часть определена как конкретный тип, то есть область, в которой разрабатывается визуальная коммуникация данной конкретной типографии. В свою очередь, каждая из частей также может быть разбита на дополнительные уточняющие типографию области. Так как архетип является фоном, он включает в себя наличие как минимум двух планов, переднего и заднего, при этом задний план всегда наличествует в каждой из типографий (рис. 2).

Детализацию проектной типографии можно проиллюстрировать на примере компании «Nike» в категории продукции для любителей футбола. Проанализируем только три из них: Mercurial, CTR360,

Total90 [4, р. 26–28]. В них заложены следующие смыслы: скорость; полный (360°) контроль; точность (Рис. 3). Компания решила детализировать проектную типографию и разработала для каждой свой графический язык. Во-первых, каждый из продуктов имеет свой логотип, в котором отражена базовая идея (переход от полужирного начертания к нормальному — ускорение; контраст тонких и залитых жирных букв — абсолютный контроль; цифра 0 графически представленная как мишень — точность и аккуратность). Во-вторых, под каждым из логотипов размещена информация уточняющая суть продукта. В-третьих, для каждого разработана индивидуальная иконка — отражающая его смысл. Для каждого продукта определен собственный шрифт, на основе которого выполняется индивидуальная типографика. Таким образом, мы получаем дополнительный уровень детализации проектной типографии позволяющей более точно взаимодействовать с потребителем.

Во втором примере практически отсутствует графическая связь с брендом производителем, т. е., если разрабатывать рекламный визуальный ряд только на основе графического языка продуктов, то потребитель не сумеет идентифицировать его с брендом. Данную задачу «Nike» решает следующим образом — на объекте визуальной коммуникации часть информации размещается в формате базовой типографии. На рисунке 4 представлены три плаката, в разработке которых используется как графический язык продуктов (шрифт и типографика), так и главной проектной типографии (логотип Nike и слоган Make the difference — Делай иначе).

Таким образом, соблюдая принцип иерархической связи между архетипом, проектными типографиями и детализацией типографий, можно получить единую систему графического языка бренда.

Отметим, что речь идет о построении долгосрочного взаимодействия с адресатом, что проявляется в общем стиле. Поэтому должна быть четко определена классификационная характеристика как единичного объекта, так и всего ансамбля визуальных

Архетип			
Проектные типологии	Тип 1	Тип 2	Тип 3
			

Рис 1. Архетип и проектные типологии (гольф, футбол, баскетбол) бренда Nike в логотипах

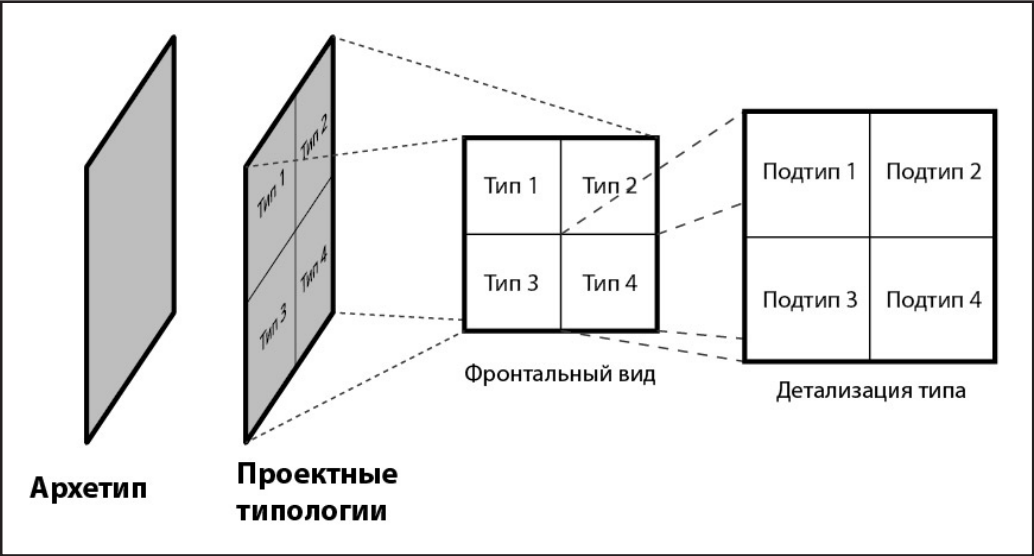


Рис. 2. Принцип типологического разбиения пространства базового архетипа, а также принцип детализации типа

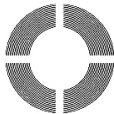
	Продукт 1	Продукт 2	Продукт 3
Логотип продукта			
Логотип с уточнением сути продукта			
Индивидуальные графические образы продуктов			

Рис. 3. Принцип детализации проектной типологии на примере графического языка трех продуктов для любителей футбола компании «Nike»



Рис. 4. Принцип графической связи архетипа, типологии и ее детализации

сообщений. Можно сказать, что классификация — это набор правил, следуя которым дизайнер проектирует объект. Тем не менее, правила не являются догмой или каноном, они являются стилеобразующими характеристиками. Если дизайнер примет решение внести изменения в визуальные характеристики, то он должен привести в соответствие и все связанные с ним элементы объекта.

В свою очередь принцип взаимосвязанности элементов системы должен проявляться и в конкретных характеристиках элементов графического языка. Определение данных характеристик и объединение их в группы согласно принципу типологического проектирования будем называть процессом комплексобразования (классификации).

Выводы. Системообразование иллюстрируется как процесс выявления главной идеи бренда — архетипа, уточнение его в проектных типологиях, которые, в свою очередь, также могут быть детализированы. Принцип иерархической связи от архетипа к типологиям и их детализации объеди-

няет элементы бренда между собой. Смысл, заложенный в архетипе и типологиях, проявляется графически в каждом визуальном сообщении бренда.

Комплексообразование уточняет образ в измеряемых характеристиках. Такой подход позволяет говорить о создании графического языка, который может быть описан, а впоследствии понят и воссоздан различными дизайнерами, сохраняя при этом единый, целостный визуальный код бренда. Таким образом, мы определили, что процедура типологизации позволяет выявить целевую группу, а также отобразить возможность и целесообразность разработки индивидуального графического языка для каждой из проектных типологий и даже для последующей их детализации.

Перспективы дальнейшего исследования. Типология дает основание для классификации системного объекта по формально-эмпирическим признакам. Исходя из этого положения, может быть разработана типологическая классификация бренда по таким признакам, как визуальные и образные характеристики.

Литература

1. Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / Пер. англ. под ред. В. Домнина, А. Сусенко. — СПб. : Питер, 2005. — 336 с.
2. Ковриженко М. К. Креатив в рекламе / М. К. Ковриженко. — М. : Питер, 2004. — 253 с.
3. Лиска С., Бизнес-графика / С. Лиска. — М. : ИД РИП-Холдинг, 2007. — 320 с.

4. Методика художественного конструирования. Дизайн программа: методические материалы / В. Ф. Сидоренко, Л. А. Кузьмичев, А. Л. Дижур [и др.]. — М. : ВНИИТЭ, 1987. — 172 с.
5. Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. — М. : Изд-во политической культуры, 1991. — С. 119–129.
6. Nike football. Brand standards. [Электронный ресурс]. — http://issuu.com/logobr/docs/brand-book_nikefootball

У статті розглядається питання впливу архетипу на візуальну мову бренду. Аналізуються процеси системостворення (уточнення архетипу в проектних типологіях) і комплексотворення (визначення образу в характеристиках графічного мови, що вимірюється). Отримана теоретична модель типологічного проектування (типологізації) зіставляється з графічною мовою відомого бренду.

Ключові слова: архетип, бренд, графічний дизайн, тип.

The article discusses the impact on the archetype of the visual language of the brand. The processes of education system (clarification archetype project typologies) and complex (definition of an image in the measured characteristics of graphic language.) The resulting theoretical model typological design (typology) is associated with a graphical language known brand.

Key words: archetype, brand, graphic design, type.

ПРОБЛЕМИ
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 378

А. В. Кравченко

Професійна музична освіта в Житомирі: етап становлення

У статті розглядаються музичні освітні заклади, що діяли в Житомирі на початку ХХ століття. Описуються навчальні програми, викладацький склад. Наголошується на високому рівні музичного виховання унівєства в загальноосвітніх закладах.

Ключові слова: музична освіта, концертна діяльність, культурне життя Житомира.

Актуальність дослідження. Важливою складовою культурно-мистецького життя Житомира перших десятиліть минулого століття була музична освіта, високий рівень якої не лише безпосередньо впливав на загальний культурний простір міста, але й готував майбутніх професіоналів, які надалі могли надійно забезпечувати в ньому подальший розвиток музичного мистецтва. Дослідження музичної освітньої системи передбачає аналіз усіх етапів її розвитку, однак зосередимо увагу лише на періоді активного формування, який у Житомирі, в атмосфері бурхливого розвитку всіх форм мистецької діяльності, припав саме на початок ХХ століття.

Метою запропонованої статті є огляд музичних навчальних закладів у зазначений період та визначення їх впливу на подальше становлення музичної освіти в Житомирі.

Деякі аспекти культури міста цього періоду відтворені в працях Н. Бовсунівської, І. Копоть, Г. Мокрицького, К. Шамаєвої. Однак інформація про музичну освіту в цих роботах має загальний характер та подається, як правило, у контексті більш широкої тематики. Тому дослідження специфіки музичної освіти в Житомирі вимагає деталізованого підходу.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ століття Житомир, адміністративний центр Волинської губернії, був значним культурним осередком. Плекаючи давні

культурні традиції, митці продовжували їх розвивати: у місті працювало кілька театрів та кінотеатрів, активну діяльність вели численні громадські товариства різного спрямування, існувало кілька концертних залів, що дозволяло проводити публічні виступи місцевим та приїжджим музикантам, у тому числі й оперним трупам. Про усі прояви мистецького життя докладно повідомляла місцева преса. Саме з цього джерела до нас дійшла первинна інформація про наявність музичних закладів та досягнення в сфері музичної освіти, як загальної, так і професійної. Своєю чергою уточненню, поглибленню та доказовості фактів сприяють матеріали місцевих архівів, спогади очевидців, зафіксовані в літературі, епістоляріях, інтерв'ю тощо.

Музику викладали в усіх загальноосвітніх навчальних закладах: народних та професійних училищах, гімназіях, приватних школах. Кожен з них мав власний хор, у деяких освітніх осередках були й свої оркестри. Для кращої підготовки хористи та оркестранти відвідували індивідуальні заняття з вокалу або гри на музичному інструменті. Варто зазначити, що такі уроки, як правило, проводили високопрофесійні викладачі з консерваторською освітою, які паралельно викладали і в спеціальних музичних закладах. Присутність у загальноосвітніх інституціях таких педагогів сприяла створенню хорових, оркестрових, ансамблевих творчих колективів

високого рівня. Музичне життя таких закладів було напрочуд насиченим і захоплювало до своєї орбіти не лише учнів, але й загалом місцевих любителів музики. Так, на сцені приватного восьмикласного Комерційного училища Н. Ремезової виступали не лише його учні та педагоги, але й місцеві музиканти та відомі артисти, які приїжджали до міста на гастролі. Доволі високий виконавський рівень демонстрували й власні творчі колективи училища: хор під керівництвом знаного в місті диригента М. Бернатовича, струнний оркестр, очолюваний О. Філіповим, духовий оркестр під орудою М. Титова. На численних концертах, що влаштовувалися з приводу свят і ювілеїв, учні виконували вельми складні як для непрофесіоналів твори, наприклад, хори Д. Бортнянського, арії та сцени з опер П. Чайковського, романси російських композиторів, інструментальні п'єси та ансамблі.

Насиченій музичній діяльності Комерційне училище завдячувало, насамперед, своєму директорові — Миколі Лятошинському, батькові майбутнього видатного українського композитора Бориса Лятошинського. Історик за фахом, Микола Леонтійович надзвичайно любив музику, а також розумів її важливе значення у вихованні молоді.

Значний рівень музичної освіти в Комерційному училищі був не поодиноким прикладом. У Першій чоловічій гімназії Житомира також викладалися співи та музика, і хоча ці предмети були необов'язковими, велика кількість учнів наполегливо відвідувала музичні заняття, досягаючи певних успіхів. Для навчання мистецтву хорового співу допускалися здібні учні різних класів, які у вільний від основного навчання час займалися сольфеджіо та іншими музичними дисциплінами, необхідними для розвитку слуху й голосу. Отримавши початкову музичну підготовку, такі учні вступали до основного складу хору.

Окрім хорового колективу в Першій чоловічій гімназії функціонував невеликий оркестр (у складі 15 виконавців). Творчі колективи ставали незмінними учасниками літературно-музичних вечорів, що регу-

лярно проводилися в гімназії. Зазначимо, що у гімназії всі бажаючі мали змогу навчатися сольному співу та грі на музичних інструментах. Це підтверджують дані рапорту (звіт за 1907/08 навчальний рік) М. Гайдая, який працював у гімназії в 1905–1909 рр., де зазначено, що співу навчалось 113 учнів. На музичних заняттях в якості посібників М. Гайдай, в майбутньому відомий український фольклорист і диригент, використовував підручник та музичну хрестоматію М. Єрошенка, що була розрахована на дворічний курс навчання.

У гімназії діяло два хорових колективи. Церковний хор, що формувался з учнів нижчих та вищих класів, маючи в своєму складі 40 хористів, регулярно брав участь у богослужіннях, що проводилися в Гімназійній церкві. Склад світського хору, який регулярно виступав у публічних концертах, розширювався до 50–60 учасників за рахунок залучення осіб неправославних віросповідань [8, лл. 55–55-зв.].

Музична підготовка в загальноосвітніх навчальних закладах виконувала важливу функцію естетичного виховання учнівства, формуючи їх високий культурний рівень, що, природно, мало великий вплив і на загальну мистецьку атмосферу міста.

Професійною підготовкою музикантів займалися спеціальні навчальні заклади — музичні школи та музичні класи. Однією з перших у Житомирі відкрилася приватна музична школа П. Грінберга (1885 р.), навчальний курс якої був розрахований на сім років. Тут викладалися гра на фортепіано, вокал, хоровий спів та теоретичні дисципліни: сольфеджіо, теорія музики, аналіз форм, гармонія й контрапункт, історія музики. Гру на духових інструментах вивчали досить поверхнево — лише для оркестрової підтримки струнних та клавішних. До школи приймалися учні різного віку. У закладі працювали професійні музиканти-педагоги: Я. Вейнберг (фортепіано), М. Єлецька та Д. Чебанов-Лавров (вокал), П. Грінберг (скрипка та теоретичні предмети). Школа користувалася неабияким авторитетом, до деяких її педагогів учнів приймали за конкурсом. Так, у газетному оголошенні про новий набір до школи

в 1900 р. вказувалося: «До класу п. Местечкіна можуть бути прийняті не більше ніж п'ять учнів понад наявного комплексу» [7, с. 1]. Така інформація свідчила про професійність та високу популярність серед житомир'ян викладача фортепіано Л. Местечкіна. Навчання в школі було платним, однак незаможні учні з хорошими головами могли безкоштовно відвідувати уроки хору [7].

Вихованці школи брали активну участь у концертному житті Житомира. Учнівські концерти проходили у великих залах і за рівнем організації не поступалися концертам професійних музикантів: оголошувалися анонси, друкувалися афіші, вхід був платним, у пресі друкувалися рецензії. Один з таких вечорів відбувся у залі Громадянського зібрання 5 листопада 1900 року. З рецензії, вміщеній у газеті «Волинь», дізнаємося, що особливо вдалим були виступи скрипальки класу П. Грінберга — Горовиць, яка виконала Баладу та Полонез А. В'єтана, та піаністів класу Л. Местечкіна — Вержбицької та Брунс, які виконали Прелюдію Ф. Шопена та Вальс Ф. Шуберта-Ф. Ліста. У концерті також прозвучали Сюїта для 3-х скрипок Германа та «Пісня птахів» з опери «Снігуронька» М. Римського-Корсакова у виконанні ансамблю учнів Грінберга. Рецензент зазначав, що подібні концерти є корисними для молодих музикантів та викликають неабияку зацікавленість публіки [3, с. 2].

У 1898 році в Житомирі було відкрито ще одну приватну музичну школу. Її засновницею стала випускниця музичного училища Київського відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ) Є. Куцевська, яка викладала гру на фортепіано та теоретичні дисципліни (елементарну теорію, сольфеджіо, гармонію, історію музики). Уроки вокалу проводив артист російської опери Д. Чебанов-Лавров. Навчання в школі передбачало проходження трьох курсів, на кожному з яких учень мав займатися не менше року. Учнів приймали без обмеження соціального стану та віку (починаючи від семи років) [2].

За два роки, у 1900-у році, перелік приватних шкіл поповнили фортепіанні класи О. Ружицького. Впродовж дев'яти років

(1888–1897 рр.) він керував фортепіанними класами в м. Єкатеринославлі. Кількість учнів цього талановитого та досвідченого педагога сягала трьох десятків. У Житомирі піаніст відкрив класи з аналогічною програмою навчання. Тут працювало три відділення: підготовче з річним курсом, а також дворічні — молодше та старше. За програмою та рівнем освіти п'ять років навчання на цих відділеннях відповідали п'яти курсам Московської консерваторії [1].

Окрім власних приватних фортепіанних класів О. Ружицький заснував музичні класи при Житомирському Артистичному товаристві. Рівень підготовки учнів тут дорівнював шести класам консерваторії. Тут, серед інших, викладали віолончеліст Василь Коломойцев, майбутній учасник косенківського тріо; піаніст і органіст Теофіл Ріхтер, батько славетного піаніста Святослава Ріхтера. Найвідомішим у майбутньому випускником класів, і зокрема самого О. Ружицького, став український композитор Борис Лятошинський.

У класах при Артистичному товаристві традиційно викладалися такі предмети, як гра на фортепіано, струнних (скрипка, віолончель) та духових інструментах (мідних та дерев'яних), сольний та хоровий спів, теоретичні дисципліни, ансамбль, диригування. Програма навчання розподілялася на чотири курси: річний підготовчий, та дворічні нижчий, середній та вищий.

Учасники Артистичного товариства регулярно влаштовували концертні зібрання — так звані «музичні середи», кожна з яких ставала помітною подією в місті. Тому учні класів при товаристві мали чудову нагоду слухати виступи власних викладачів, а найкращі — навіть музикувати з ними на одній сцені.

Найбільш впливовою музичною освітньою установою в Житомирі на початку XX століття стали музичні класи місцевого відділення Імператорського Російського музичного товариства. Великий внесок у заснування як самого товариства, так і класів при ньому зробив російський композитор Володимир Ребіков. Раніше він організував у Москві товариство російських композиторів, потім відкрив відділення ІРМТ та

училища при них у Кишиневі й Єкатеринославлі. За його ж ініціативою було створено і Житомирське відділення ІРМТ.

Музичні класи ІРМТ готували виконавців на різних музичних інструментах (фортепіано, струнні та духові інструменти), а також співаків, хорових диригентів, учителів музики. Багато викладачів були представниками солідних музичних шкіл: Берлінської (піаніст В. фон-Фріман), Лейпцизької (віолончеліст Л. Плайєр), Московської (Є. Галлі) та Петроградської (С. Прокопович) консерваторій.

У 1911 році класи ІРМТ були реорганізовані в Музичне училище: окрім спеціальних предметів тут викладали так звані «наукові» загальноосвітні предмети за програмою чотирьох класів чоловічої гімназії: Закон Божий, арифметику, географію, загальну історію, російську та іноземні мови (німецьку й французьку). До того ж існувало підготовче відділення для учнів від шести років, у якому навчали грі на фортепіано та скрипці.

Разом із Житомирським відділенням ІРМТ було створено Товариство опіки над незаможними учнями музичних класів, що засвідчило турботу організаторів не лише про навчання учнів, але й про їх повсякденне життя.

Вихованці училища мали широкую концертну практику не лише в стінах рідного навчального закладу. У міському театрі в концертному, або навіть у сценічно-театральному виконанні, ставилися фрагменти з опер. Так, 23 січня 1912 року солістами, хором та оркестром музичного училища було здійснено постановку уривків з опер «Вертер» Ж. Массне (1 картина) та «Трубадур» Дж. Верді (3 дія) [5, с. 1]. Насиченою програмою відрізнявся 1-й симфонічний учнівський концерт 22 жовтня 1915 року. Оркестр училища під керівництвом Л. Местечкіна виконав Увертюру до опери

«Руслан та Людмила» М. Глинки, «Ніч у Лісабоні» та «Пляску смерті» К. Сен-Санса. Прозвучали також Скрипковий концерт Ф. Мендельсона, Фортепіанні концерти Л. Бетховена та Е. Гріга [6, с. 1].

Одним з найяскравіших випускників училища став учень директора Л. Местечкіна в майбутньому знаний український композитор Михайло Скорульський, який ще під час навчання впродовж чотирьох років працював викладачем обов'язкового фортепіано. Дирекція відзначала його видатні педагогічні здібності, наявність необхідної авторитетності та сумлінність, завдяки яким клас М. Скорульського був особливо успішним [4, с. 262–263].

На початку ХХ століття було закладене міцне підґрунтя професійної музичної освіти в Житомирі. Високий рівень загальної та спеціальної мистецької підготовки забезпечували викладачі — випускники провідних європейських консерваторій. Важливо, що всі вони одночасно працювали в різних освітніх закладах, а також давали приватні уроки, що підвищувало загальний культурний рівень учнівства Житомира. Післяреволюційні роки були позначені постійними реорганізаціями музичних навчальних закладів: було закрито приватні школи, а громадські багаторазово переформатовувалися згідно вказівок радянської влади. Так, найголовнішими музичними спеціальностями було визнано колективні — хоровий спів та оркестр, натомість увага до сольного виконавства зменшилася, що було також пов'язано із еміграцією багатьох викладачів. Однак освітні традиції, закладені на межі століть, створили надійний фундамент для подальшої пролонгації мистецьких надбань, що й забезпечило належний культурний клімат сьогоденного Житомира, а також високий рівень його професійної музичної освіти.

Література

1. Дело по ходатайству дворянина Александра Ружицкого о разрешении ему открыть в г. Житомире курсы фортепианных классов. — ЦДАУ, ф. 442, оп. 629, спр. 264.
2. Дело по ходатайству Евгении Куцевской о разрешении ей открыть в г. Житомире музыкальную школу. — ЦДАУ, ф. 442, оп. 628, спр. 583.
3. [Местная хроника] // Волинь. — 1900. — 7 ноября.

4. Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / Михаил Скорульский // Сост. Р. Н. Скорульская. — К. : Музична Україна, 1988. — 326 с.
5. [Объявление о концерте] // Жизнь Волыни. — 1912. — 20 янв.
6. [Объявление о концерте] // Там само. — 1915. — 18 окт.
7. [Объявление о наборе учеников] // Волынь — 1900. — 9 янв.
8. [Отчёт Житомирской Первой мужской гимназии за 1907 г.]. — ДАЖО, ф. 72, оп. 1, спр. 891.

В статье рассматриваются музыкальные образовательные учреждения, действовавшие в Житомире в начале XX века. Описываются учебные программы, преподавательский состав. Делается акцент на высоком уровне музыкального воспитания учащихся общеобразовательных заведений.

Ключевые слова: музыкальное образование, концертная деятельность, культурная жизнь Житомира.

The article deals with the Zhytomyr music educational institutions in the early twentieth century. The subjects and teaching stuff are described. It is emphasized on the high level of the general schools students' musical upbringing.

Key words: music education, concert activity, cultural life of Zhytomyr.

УДК 781.7 (574)

Л. А. Дерев'янюк

Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки

У статті розглянуто естрадний спів як соціокультурне явище з проекцією на якісну підготовку вокальної особистості, подано роздуми щодо новітніх методик навчання співу, зокрема, «співу в мовленнєвій позиції», окреслено його методичні основи, висвітлено зміст поняття «естрадний спів», науково обґрунтовано полемічні питання методичних засад естрадного співу.

Ключові слова: вокальна педагогіка, спів у мовленнєвій позиції, естрадна манера співу, вокальна особистість, імпеданс, артикуляція, співацьке дихання.

Постановка проблеми. Вокальна музика сьогодні існує в полі масової культури, продукція якої постійно поповнює молодому поколінню «інтонаційний словник» його епохи. Стрімке зростання активності молоді, її участь в різноманітних популярних шоу-програмах, вокальних конкурсах, творчих проектах, кастингах є свідченням надзвичайної популярності вокальної музики і, водночас, складних суспільних трансформацій, які, виявляючи переваги і прогалини музично-естетичного виховання підростаючого покоління, окреслили гострі кути в проблемах вокальної підготовки вчителя музичного мистецтва. Тому виправданим є відгук на соціокультурну потребу і виокремлення естрадної манери співу на факультетах музично-педагогічного напрямку, де прийнятною завжди була вокальна підготовка вчителя, спрямована на отримання знань, умінь і навичок академічної манери співу. Однак, зважаючи на доцільність такого підходу, варто визнати певні дискусійні моменти, оскільки не існує обґрунтованого визначення поняття «естрадний спів», затьмарені його методичні основи, серед багатьох методів і прийомів роботи над голосом з'являються такі, що викликають полеміку, зокрема, «спів у мовленнєвій позиції».

Дослідження проблеми. Вокальна підготовка є однією з провідних у процесі професійного становлення студентів, вона

завжди була в полі зору науковців і займала чільне місце серед важливих питань професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва та сучасної теорії музично-педагогічної освіти, які розкриваються у працях Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського. Різномановітні аспекти в галузі осягнення вокального мистецтва розглядаються в дослідженнях В. Антонюк, І. Герсамії, Н. Гребенюк, Б. Гнидь, В. Іванова, Л. Прохорової, Т. Ткаченко. Актуальними є роботи, які стосуються вокального навчання студентської молоді — Л. Василенко, В. Доронюка, Л. Лабінцевої, О. Матвєєвої, М. Маруфенко, О. Прядко, Г. Панченко, Г. Стасько, С. Крамської та ін. Поза тим, безпосередньо питанню естрадного співу присвячені роботи А. Арутюнової, Н. Дрожжиної, М. Мозгового, О. Кліппа. Більшість досліджень у галузі вокальної педагогіки спрямовані на вирішення проблем розвитку співацького голосу в академічній манері і формування відповідних вокально-технічних навичок, а також здатності до художньо-творчої діяльності, розвитку особистісних якостей співака та ін. Сучасний вчитель повинен володіти багатобічними та ґрунтовними знаннями про голос, його гігієну, охорону, розвиток і функціонування не тільки у вокальному, а й у мовленнєвому режимі роботи, вокальні напрямки, манеру співу, методи та прийоми роботи над постановкою

голосу, надавати кваліфіковану консультацію та вміти демонструвати без шкоди для голосу зразки різноманітних сучасних вокальних прийомів та ін. Студент, у свою чергу, має чітко знати спільності та відмінності між мовленням і співом, академічною та іншими манерами співу (наприклад, володіючи естрадною манерою співу).

З позицій викладача академічного вокалу такий підхід є жорстким з огляду на проблему охорони голосу, однак завдання вокальної підготовки студентів полягають не тільки у вихованні співака-виконавця, а й у вихованні високопрофесійного фахівця, який був би спроможний продемонструвати різні манери співу, здійснити корекцію голосу своїм вихованцям. Виявлення сутності методичних основ естрадного співу зумовлює звернення до думок авторитетних вчених, педагогів-практиків, вокалістів, які займаються різноманітними аспектами даної проблеми.

Мета статті: привернути увагу фахівців до методичних проблем естрадної вокальної педагогіки, виявити її провідні методичні основи.

З появою дисципліни «естрадний спів» похитнулися академічні устої постановки голосу, але не визначились її власні. Втім, надзвичайно популярний в молодіжному середовищі естрадний спів потребує визначення підґрунтя, яке б розмежовувало методичний інструментарій цих двох напрямків. В пошуковий період з'явилась методична, науково-популярна література різного ґатунку, ідеї якої були втілені в практику підготовки співаків, зокрема, книга відомого американського співака і педагога Сет Ріггса «Як стати зіркою» — школа для вокалістів з аудіо уроками, де автор пропагує «спів у мовленнєвій позиції». Методичні настанови і система дещо екзотичних тренувальних вправ зводяться: до вивільнення зовнішніх м'язів гортані; природного невимушеного звукоутворення; «малого» дихання; згладжування регістрів і перехідних нот; розвитку повного діапазону голосу; використання емоційно-образних моделей навчання та ін.

При всій неоднозначності прийняття педагогами методики Сет Ріггса, на наш по-

гляд, вона представляє значний інтерес і є ефективною для розвитку голосу в будь-якому напрямку, що стверджує і сам автор. Запропонована ним система вправ потребує чималих енергетичних затрат, однак цікава тим, що розкриває резонансні можливості повного діапазону голосу людини з включенням високої та низької співацьких формант, що є характерним для техніки співу з сильним імпедансом, а отже, можна переконливо стверджувати, що вправи справді є універсальними, розрахованими на оптимальний режим роботи голосового апарату, яким і є спів у академічній манері. Існує думка, що чим краща методика, тим складніше описати її словами, саме тому Сет Ріггс застерігає «...будьте обережні: спів у мовленнєвій позиції не значить, що співати треба саме так, як говорити» [12, с. 28].

Вокальні педагоги наголошують на важливості методичних засад академічного звуковидобування як базового. В певній мірі це так, однак естрадний спів має свої особливості, вони легко ідентифікуються слуховим аналізатором і по природі своїй більш близькі до таких понять як «вокальне мовлення», «мелодекламація», «декламація», «крик». Варто наголосити, що «вокальне мовлення» є критерієм досконалості голосу і властиве кращим зразкам академічного співу. І, як виключення, саме такі вокалісти вільно володіють естрадною манерою співу, без «домішок» академічного звука, який надає неприємного забарвлення, особливо жіночим голосам. З огляду на це, варто звернутися до витоків «бельканто», яке з'явилося з оперної практики співаків, і включало «...музичну декламацію, інтонаційно насичений виразний речитатив, який невдовзі став головною характеристикою бельканто». Існувало оцінювання звуку в таких характеристиках: «м'яка та ніжна манера співу», «майстерність співочої декламації», «граціозність співу», «легкість, навіть якась невимушеність виконання», що близьке до вищесказаного, а гнучкість голосу і пластичність вокалізації досягалися завдяки свідомому управлінню диханням, звукоутворенню у високій позиції, регістровій рівності голосу на всьому діапазоні, однорідністю тембру, м'якою атакою звуку [2, с. 68].

В. Морозов, розглядаючи мовлення та спів в площині фонетичного методу роботи над голосом, щодо думки «співати як говорити» наголошує, що «...природність співацького мовлення не означає, що воно повинне бути тотожним розмовному мовленню як по звучанню, так і по фізіологічним механізмам утворення, оскільки механізми утворення мовленнєвих і вокальних голосних у висококваліфікованих співаків суттєво різні». Спільним для них є резонанс, а саме — характеристичні тони у мовленнєвих звуках, що утворюються завдяки підсиленню резонатора та визначені Г. Гельмгольцем, та опора на функції резонансу в теорії мистецтва співу В. Морозова. Процес мовленнєвого звукоутворення — «управління мовцем резонансними властивостями свого голосового апарату» [7, с. 79]. Можливо, що витривалість голосу солістів відомих рок-груп є свідченням використання саме вокального мовлення та існуючих голосових «резервів», як додаткових джерел органічного звуку, побудованих на резонансному звуковидобуванні з активізацією його захисної функції. Такої думки притримується і В. Ємельянов, який аргументовано доводить, що вокаліст досягає резонування не певним положенням звукоутворювальних органів, а досить різним їх розташуванням і діяльністю, зумовленою домінуючим у співака системутворюючим фактором. Таке бачення унеможливує існування догм на певне сталі розкриття рота, укладення язика, артикуляційні рухи, дикцію. З огляду на це, цікаво знати, що один і той же мовленнєвий звук можна вимовити істотно різними артикуляторними механізмами. Формантні частоти, що визначають фонетичні якості голосних, зумовлюються резонансними властивостями звукоутворюючих органів, причому кожна форманта залежить не тільки від ротоглоточного каналу резонатора, а й від інших його параметрів: об'ємності, міри розкриття і форми ротової порожнини, від акустичної взаємодії поміж ротовою і глоточною порожниною та носовим резонатором та ін. Певні зміни в роботі параметрів ротоглоточного резонатора можуть компенсуватися відповідними змінами інших його величин.

Отже, резонансного звучання голосу співака можна досягнути достатньо різними артикуляційно-фізіологічними механізмами налаштування резонансної системи голосового апарату.

З точки зору варіативного підходу можна говорити про резонансний ізоморфізм, як однаково позитивний при певних відмінностях в деяких деталях вокальної техніки співака. Стосовно мовленнєвої манери співу звертають на себе увагу такі поняття В. Ємельянова: «маскувальна артикуляція», «голосні малого об'єму», підкреслюючи важливість індивідуальної саморегуляції артикуляційних органів під час фонації, отже, насправді, для естрадного співака таке положення рупора може вважатися за мовленнєве.

Відтак, не можна робити висновок за зовнішніми чинникам про особливості функціонування голосового апарату в різних співацьких манерах, цей процес потребує спеціальних наукових розвідок міждисциплінарного порядку. Автор зазначає, що буденне мовлення формується у людини ще в дитинстві в ході оволодіння немовлям дитячим лепетом, тобто у процесі несвідомих експериментальних спроб пошуку звуків для наслідування дорослим і управління власним голосом. Сценічне мовлення, вважаючись досконалою мовленнєвою манерою, складається зі специфічних співацьких елементів, які засновані на механізмі сигналів домовленнєвої комунікації, воно є посередником поміж мовленнєвим і співацьким рівнем фонації. Так, для тихого буденного мовлення властивий механізм сипу чи хрипіння, в основі гучного буденного мовлення лежить крик чи стогін, у стресовому стані голос людини залучає домовленнєві сигнали плачу, виття. Коли ж рівень передачі інформації сягатиме фіксованої звуковисотності, то такий спів буде вже називатися фольклорним і базуватися на гучному буденному мовленні. [3, с. 58]. Вагомим для нас є факт існування на базі фольклорного співу різних жанрів професійного співу — національна народна манера співу, естрадна, академічна, джазова, вокальні пародії. Кожна з них спирається на мовленнєві елементи, які закладені в го-

лосових сигналах домовленнєвої комунікації. На підставі цього дослідник робить вагомий висновок щодо наявності в маскувальному вигляді емоційних впливів голосових сигналів домовленнєвої комунікації й у іншомовних співаків, завдяки чому мовленнєва інформація стає зрозумілою [3, с. 59].

У зв'язку з цим зупинимось на важливості контролю співака за власним фонаційним процесом, який пов'язаний з відчуттям вібрацій в резонансних зонах, і, відповідно до них, усвідомлення корекції свого звуковидобування. Важливу думку з цього приводу викazuje В.Смельянов, акцентуючи увагу на важливих питаннях голосової функції як управляючої підсистеми і голосового апарату людини, що є саморегулюючою, самонастроювальною і самонавчаючою системою. Тому вона здатна відібрати і визначити захисні механізми при співі будь якою манерою. Ці механізми упорядковуються естетично і збагачуються слуховими уявленнями безпосередньо про кожну з манер. Насправді, жодна технологія академічного співу не може сповна застосовуватися неакадемічними вокалістами, проте саме академічна манера здатна сприяти формуванню правильних основ співу. Володіючи нею, голос співака (без шкоди для себе) відповість на будь-який творчий імпульс, оскільки саме при академічній манері, яка ґрунтується на резонансній теорії, напрацьовуються захисні механізми голосу.

В пошуках теоретичних основ визначення естрадної манери співу ми ознайомилися з результатами наукових пошуків О.Кліппа [4], який розглядає професійну підготовку майбутнього вчителя музики в контексті взаємозв'язків сучасних напрямків вокального естрадного мистецтва, класифікує їх і подає визначення ключових положень. Виявлені художньо-стильові і виразально-технічні особливості естрадного вокалу спрямовані на виховання у особистості співацьких навичок естрадного напрямку. Автор досить ретельно проаналізував стан проблеми, однак дещо спрощеним є його судження щодо мовленнєвої позиції співу, яка у його концепції є визна-

чальною для оптимального режиму фонації у естрадних співаків, оскільки така манера співу відрізняється невимушеним звуковидобуванням і супроводжується відчуттям легкості і комфорту. Дослідник розглядає актуальну проблему необхідності формування естрадної манери співу у майбутніх вчителів музики і стверджує, що для естрадного вокалу оптимальною умовою буде використання техніки лише слабкого імпедансу, яким є спів у мовленнєвій позиції, що, на нашу думку, не зовсім так. Саме поняття «мовленнєва позиція» співу, на жаль, не має чіткого наукового обґрунтування, проте, незважаючи на полемічний характер основної концепції автора, варто відзначити його сміливість у науковому підході, який, похитнувши консервативні погляди на методику навчання естрадному співу, створив власну, що спрямована на формування вокально-мовленнєвої культури особистості майбутнього вчителя з урахуванням інноваційних тенденцій.

Слушні думки щодо вивільнення голосу та артикуляційних процесів у мовленні та співі викazuje Крістін Лінклейтер. Розглядаючи роль голосних у співі автор стверджує, що для їх витонченого звучання повинні бути задіяні: м'яке піднебіння, ротова порожнина, губні м'язи, які видозмінюючись, впливають на якість звуку, оскільки будь-який мимовільний порух пов'язаний з м'язовим напруженням і тембральними змінами. Позиція і цієї авторки зводиться до того, що формування голосних сягає своїми витокami в домовленнєві процеси, регульовані мимовільними м'язами, і будь-яка напруга перехоплює подих, змінює висоту тону, внутрішньо притаманну кожному голосному звуку. Висота тону, закладена при формуванні голосних звуків, зовсім не означає висотно-позиційної сталості голосних [5, с. 102]. Механізм звукоутворення зводиться до того, щоб допомогти м'язам без напруги підхопити імпульс кори головного мозку, а потім залишити ці м'язи вільно функціонувати [5, с. 110]. Вагомим при цьому вважається раціональність у роботі м'язів, яка і слугує критерієм правильного формування голосних звуків. Цікаву думку викazuje автор стосовно роботи

м'язів різної групи при формуванні приголосних звуків, наголошуючи на розрізненості функціонуванні губних м'язів та нижньої щелепи і надаючи перевагу при вимові приголосних звукоутворюючому фактору, який знаходиться в зоні «купола». Таке напружене звукоутворення визначається високими резонансними можливостями голосу і також створює враження мовленнєвої позиції співу.

Підсумовуючи сказане, зробимо висновок, що спів у мовленнєвій позиції — це лише візуальне сприйняття. Щоб створити враження «легкої» фонації необхідна досконала робота голосового апарату, зокрема дихання, яке у всі часи вважалося основою і створювало ілюзію легкості і невимушеності процесу фонації. Інтернет-ресурси дозволяють провести порівняльний аналіз співу світових зірок академічного і естрадного вокального мистецтва і впевнитись у тому, що чим вища майстерність співака, тим приємніша, спокійніша його міміка, а природній невимушений вираз обличчя насправді може відповідати мовленнєвим критеріям і лише на крайніх звуках діапазону артикуляція стає більш напруженою, оскільки спів — це «скоординована

діяльність системи голосотворення та художньо-вокального мовлення» [1, с. 122].

Розглянуті аспекти вокальної підготовки естрадних співаків виявили необхідність збагачення новітніми знаннями і розширення методичних горизонтів вокальної педагогіки, осучаснення її змісту. Змістовна інформація статті, думки відомих вчених і педагогів-практиків щодо поняття «спів у мовленнєвій позиції» зводяться до того, що артикуляційні навички не є сталим утворенням манер співу, а отже вони не можуть слугувати їх визначальним критерієм. В основі будь-якої манери лежить варіативність академічних вокально-технічних навичок, застосовуваних відповідно до слухових уявлень та манери співу, наближеної до еталонного зразка. Відтак, «спів у мовленнєвій позиції» не тотожний мовленню і є лише зовнішнім, ілюзорним, естетично-виправданим утворенням з глибинним змістом. Запозичивши у В. Ємельянова влучне поняття «неакадемічна манера», можна визначити, що: «Естрадний спів — це неакадемічна манера співу з широким спектром художніх виражальних засобів і розгалуженою звуковою палітрою з тенденцією до сильного імпедансу».

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (Сольний спів). Підручник для студентів і викладачів сольного співу / В. Г. Антонюк. — К.: ЗАТ «Віпол». — 2007. — 174 с.
2. Драч И. И. Художественная выразительность итальянского бельканто как системы музыкального интонирования / И. И. Драч // Из истории национальных оперных школ : Сб. науч. трудов. — К.: КГК им. П. И. Чайковского, 1988. — С. 64–76.
3. Ємельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Ємельянов. — Изд-во «Лань», 2003. — 194 с.
4. Клипп О. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : автореф. дис. . канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / О. Клипп. — М., 2003. — 25 с.
5. Кристин Линклайтер Освобождение голоса / Кристин Линклайтер // [перевод. Ларисы Соловьевой]. — 1994. — 117 с.
6. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва / М. В. Микиша. — К.: Муз. Україна, 1971. — 90 с.
7. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — М.: Наука, 2008. — 589 с.
8. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. / Ольга Миколаївна Олексюк. — К.: КНУ-КиМ, 2006. — 188 с.
9. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): [монографія]. / Г. М. Падалка. — К.: Освіта України, 2008. — 272 с.
10. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Л. В. Прохорова. — Вид. 2-е. — Вінниця : Нова книга, 2006. — 384 с.
11. Прядко О. М. Розвиток співацького голосу: методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів / О. М. Прядко. —

Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. — 92 с.

12. Сет Ригтс. Как стать звездой. Аудиошкола для вокалистов / Сет Ригтс. — М. : 2000. — 102 с.
13. Стахевич О. Основы вокальной педагогики : Ч 1. Природно-научные теории сольного пения : курс

лекций : навч. посібник для студентів диригентсько-хорових факультетів музичних і педагогічних вузів / О. Стахевич. — Суми, 2002. — 91 с.

14. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы : [Монография] / В. И. Юшманов. — С-Пб. : Изд-во «ДЕАН», 2001. — 128 с.

В статье рассмотрено эстрадное пение как социокультурное явление с проекцией на качественную подготовку личности певца, даны размышления, касающиеся новых методик обучения пению, в частности, «пения в речевой позиции» охарактеризованы его методические основы, определено содержание понятия «эстрадное пение», научно обоснованы полемические вопросы методических основ эстрадного пения.

Ключевые слова: вокальная педагогика, пение в речевой позиции, эстрадная манера пения, вокальная личность, импеданс, артикуляция, певческое дыхание.

The article analyses the popular vocal music as a socio-cultural phenomenon with the projection on the qualitative training of the person-vocalist; the article revises the new methods of improving singing including the method of «speech level singing», outlines the methodological grounds of this method; the article highlights the meaning of the concept «popular vocal music» and gives the scientific grounds for the polemical issues of the popular vocal music.

Key words: vocal pedagogics, speech level singing, popular singing, popular vocal music, vocalist, impedance, articulation, breathing techniques.

УДК 785:37.036:37.04

С. Я. Мамбетов

Особенности творческой самореализации подростков в процессе ансамблевого музицирования

В статье рассмотрена проблема творческой самореализации подростков в условиях деятельности ансамбля народной музыки. Раскрыта сущность данного процесса в условиях деятельности ансамбля народной музыки на основе принципов и педагогических условий, направленных на раскрытие, развитие, самосовершенствование музыкальных способностей и творческого потенциала воспитанников путем изугения народных музыкальных традиций.

Ключевые слова: творческая самореализация, ансамбль народной музыки, музыкальные способности, творческий потенциал.

Актуальность исследования. Национально-духовное возрождение нашего государства невозможно без ознакомления с музыкальными сокровищами народного творчества. Народная музыка во всем ее разнообразии всегда была незаменимым средством воспитания, формирования знаний, умений, навыков, творческих качеств ребенка, фундаментом духовного развития и художественно-творческой самореализации личности, раскрытия его возможностей, способностей, творческого потенциала. Деятельность ансамбля выдвигает вопрос создания условий для интенсификации личностного самовыражения и творческой самореализации подростков в ряд острых и актуальных проблем современной педагогики.

Анализ литературы. Педагогический анализ проблемы творческой самореализации осуществляется в нескольких направлениях: 1) изучение особенностей обеспечения личностной самореализации учащейся молодежи (Н. Комисаренко, А. Ковалев, Л. Левченко), 2) подготовка к профессиональной самореализации (Б. Гершунский, З. Гиптерс, И. Волощук), 3) профессиональная самореализация как один из основных критериев сформированности культуры личности (И. Зязюн, М. Недашківський, О. Щолокова) в процессе музыкального

восприятия (О. Ростовский, О. Рудницкая), художественно-эстетического развития молодежи (А. Болгарский, Б. Брилин, Т. Завадская), ее духовного обогащения (В. Доний, И. Ермакова, Г. Несен).

Цель статьи — теоретически обосновать педагогические условия творческой самореализации подростков в условиях деятельности ансамбля народной музыки.

Основное содержание статьи. Сегодня, когда в обществе поднимается вопрос возрождения духовности и национального сознания, особое значение приобретает изучение музыкальных традиций народа Украины. Именно в их широком использовании усматриваются значительные резервы эстетического и музыкального воспитания подрастающего поколения. Ведь через эстетическое переживание реализуется назначение народного искусства, которому присущи яркая образность, эмоциональность, доступность, высокие эстетические и нравственные качества.

Чтобы сделать процесс творческой самореализации подростков целенаправленным, целесообразно учитывать, что переход от детства к взрослости является основной особенностью подросткового периода жизни ребенка. В это время происходит не только его физическое созревание,

но и интенсивное формирование личности, энергичный рост моральных и интеллектуальных сил и творческих возможностей. Подростки начинают критически относиться к людям, замечать их сильные и слабые стороны, определенным образом оценивать их, сравнивать с собой. В это время закладываются основы мировоззрения, формируются морально-эстетические убеждения, художественные вкусы, принципы и идеалы, складывается система оценочных суждений, определяется общая направленность социальных установок, растет стремление к самоутверждению, самосовершенствованию, самовыражению, самореализации.

Значительные воспитательные возможности заложены в народных традициях, в которых воспитание происходит в контексте жизни народа, семьи — непринужденно, естественно. Таким образом, традиционность как характерная черта народной жизни существует в синкретическом единстве всех своих сторон: нравственных, трудовых, этических, эстетических и т. п.

Непосредственной составляющей народных традиций являются традиции музыкальные, охватывающие все виды и жанры народной музыки. Украинские народные музыкальные традиции в целом обозначены художественно-тематическим и стилевым единством. Вместе они составляют региональную специфику, которая заключается, прежде всего, в характере музыкального строя фольклора, его ладовом, интонационном и метро-ритмическом строении. В народной украинской музыке путем длительного отбора, постепенной кристаллизации выработался комплекс самобытных художественных средств и стилизованных закономерностей музыкальной выразительности.

При создании ансамбля, прежде всего, возникает проблема организации различных по таланту, темпераменту, воспитанию, характеру музыкантов в единый организм. У каждого из участников ансамбля необходимо пробудить желание совместно создавать единый коллектив, что требует от них самоограничения, самопожертвования, самоотдачи.

В процессе коллективного ансамблевого музицирования у партнеров традиционно возникают межличностные отношения, которые образуются по принципу предметно определенных функционально-ролевых взаимодействий, однако со временем они приобретают относительно самостоятельный характер. Активное общение в процессе ансамблевой деятельности способствует развитию навыков эффективного взаимодействия с людьми, облегчает межличностные контакты и вне музыкально-исполнительской деятельности, способствует самовыражению и самореализации личности. Целью общения подростков является самораскрытие и познание своего реального «Я» с точки зрения личностных перспектив.

По мнению современных исследователей (И. Бех, Л. Божович, Д. Донцов, О. Щолокова и др.), общению, в виде сотрудничества со взрослыми, подражанию социальным моделям поведения, восприятию и воспроизведению произведений музыкального искусства принадлежит решающая роль в личностном развитии ребенка. По свидетельству ученых, общение составляет обязательное условие процесса усвоения индивидом достижений человечества.

Эмоционально-положительная атмосфера в коллективе открывает для ансамблистов перспективу духовного, творческого развития, которая может осуществиться благодаря собственным усилиям участников коллектива и зависит от уровня развития их сознания, воли, интересов. Коллектив может быть сильным при полном раскрытии и проявления индивидуальности каждого участника. Как утверждают О. Клепиков и И. Кучерявый, управлять творчеством человека невозможно без учета его взглядов, убеждений, интересов, потребностей, мотивов деятельности [5, с. 56].

Следует подчеркнуть, что особое значение в процессе ансамблевой игры приобретает установление и поддержка психологических контактов между партнерами. Нередко ансамблевые и индивидуальные погрешности в игре провоцируются не исполнительскими, а психологическими факторами (отсутствием необходимой реак-

ции, творческой интуиции, недостаточно чутким восприятием художественных намерений партнеров). Установлено, что интерпретация исполнителями произведения часто зависит от следующих факторов: эмоциональный тонус, настроенность на исполнение, состояние исполнительского аппарата, состояние здоровья, погоды и т. п. Практика показывает, что ошибка одного из участников ансамбля (фальшивая нота, самопроизвольное ускорение темпа, техническая неумелость) вызывает погрешности у другого. Всё это свидетельствует о наличии эмпатического сопереживания исполнителей или эстрадного волнения.

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что эмоционально-положительная атмосфера в ансамбле народной музыки предполагает духовное взаимопонимание и психологическую совместимость партнеров, то есть становится залогом успешной деятельности коллектива и художественно-творческой самореализации подростков.

Существуют различные научные взгляды, касающиеся изучения проблемы согласованности исполнительских намерений, улучшения звучания, объема музыкальных знаний и творческого потенциала, успешности творческой самореализации подростков — участников ансамбля.

Для наилучшего исполнения музыкальных произведений и самореализации музыкантов существуют следующие признаки ансамблевого музицирования: согласование интонационного, темпоритмического, штрихового и динамического аспектов исполнения, основанных на принципе наличия чувства ансамбля. Вместе с тем необходима и психологическая подготовка к ансамблевому исполнительству (наряду с другими важными моментами профессиональной подготовки), воздействующая на вышеперечисленные признаки коллективного музицирования. Комфортный моральный климат так же способствует успешной работе ансамбля и самореализации его участников.

Раскрывая содержание технически верного ансамблевого звучания, А. Готлиб отмечает специальные требования к ансамблистам и определяет следующие ком-

поненты ансамблевого исполнения: синхронное звучание, единство темпа и ритма, уравновешенность по силе звучания всех партий, единство динамики, согласование штрихов всех партий, единство приёмов фразировки. По мнению педагога, способность слушать партнеров или «ансамблевая фокусировка слуха» является средством успешного совместного ансамблевого музицирования [3, с. 67].

В. Попонов определяет феномен ансамблевой культуры в творческом и исполнительском плане, излагает основные принципы усвоения специфических ансамблевых навыков и обосновывает важнейшие критерии уровня ансамблевой культуры. Он считает, что принцип согласованности всех исполнительских намерений ансамблистов обеспечивает логику распределения фактурных элементов, их размерность и сопряженность во всех видах ансамблевых передач [6, с. 19].

Заслуживает внимания исследование Л. Бочкарёва. Автор выделяет свойства личности и специальные музыкальные способности, необходимые для самореализации ребенка в ансамблевой деятельности, а именно: «общительность, концертная тревога, волевые качества, самооценка, музыкальный слух, музыкальная память, концертное внимание, эмпатия и т. д.» [2, с. 25].

Технически грамотное ансамблевое исполнение предполагает в первую очередь: синхронизацию звучания всех партий (единство темпа, ритма) уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики) согласованность штрихов всех партий (единство приемов, фразировка).

Д. Благой, рассматривая тенденции в развитии ансамблевого исполнительства, отмечает, что искусство ансамбля в своей сущности базируется на равноправии, своеобразной «полифонии» в проявлении и реализации творческих намерений всех исполнителей [1, с. 17]. По его мнению, специфика формирования ансамблевого мастерства вдвойне влияет на развитие профессиональных качеств музыканта: с одной стороны, расширяет возможности художественного воздействия (разнообразие тембров, источников выразительности,

равноправия выявления творческой воли нескольких музыкантов), а с другой — suggests, что объясняется общим приспособлением ансамблистов (скованность отдельной личности в рамках совместной игры). Важнейшим требованием к ансамблистам является, по мнению ученого, умение слушать партнеров как при исполнении темы с сопровождением, так и при общем звучании ансамбля. Свобода музыкального выражения не должна сковываться ансамблевым типом исполнительства, поскольку совместное музицирование полностью сохраняет внутреннюю безграничность такой свободы, хотя и в меньшем количестве, чем при сольном выступлении [1, с. 21].

Известно, что активность ребенка является одним из решающих условий его развития, творческой самореализации в ансамблевой деятельности. Она представляет собой сложную категорию, выступает в составе двух аспектов: внешнего (отношение к различным видам деятельности) и внутреннего (качеств личности, необходимых для участия в различных видах деятельности). Для обеспечения музыкальной активности детей во время обучения в ансамблях народной музыки следует придерживаться определенных принципиальных положений, а именно:

- формирование музыкально-исполнительских умений и навыков на каждом этапе обучения игре на музыкальных инструментах и изучения нового учебного материала должно опираться на ранее усвоенные знания и навыки;

- музыкальный учебный материал и конкретные исполнительские действия во время обучения игре на музыкальном инструменте необходимо вводить в учебный процесс в определенном порядке (от самых простых до постепенно усложненных приемов) с учетом логической связи между ними; при этом учебный материал может делиться на части и отдельные фразы;

- овладев частью музыкально-исполнительского комплекса игровых навыков и освоив соответствующие сведения по нотной грамоте, участники ансамбля должны уметь делать выводы о качественной сто-

роне исполняемых ими музыкальных задач и упражнений для сознательного закрепления в своей памяти новых учебных достижений как компонентов определенной системы знаний и умений.

Одновременно необходимо зафиксировать внимание обучающихся на том, что участники народно-инструментального коллектива должны научиться осознавать наличие связей между предшествующими и последующими занятиями. Только при обеспечении взаимосвязи между ними возможно правильное воспитание у учащихся всего комплекса необходимых исполнительских умений и навыков, образования в их сознании и памяти целостной системы соответствующих музыкальных знаний.

Основой активного отношения детей к музыкальному искусству является педагогическое воздействие учителя, которое направляется на пробуждение и развитие музыкальных способностей, самостоятельности учащихся, их инициативного отношения к исполнению музыкальных произведений, стимулирование и обеспечение участия последних в музыкально-исполнительской деятельности коллектива.

Таким образом, значительное количество исследований свидетельствует о том, что особенности творческой самореализации подростков в условиях деятельности ансамбля народной музыки требуют от руководителя совмещения коллективных форм работы с индивидуальными, помогая, тем самым, отдельным учащимся овладевать первоначальными навыками игры на инструменте и одновременно ставить более высокие требования к воспитанникам, которые достигли определенного уровня исполнения.

Исследуя психолого-педагогические особенности работы с музыкальным самодеятельным ансамблем, А. Добровольский и М. Иванов отмечают важную роль положительного микроклимата и психологической совместимости юных музыкантов, как фактора оптимизации совместной ансамблевой деятельности и успешной творческой самореализации исполнителей. Исходя из этого, предлагается применять педагогический метод моделиро-

вания типовых репетиционных ситуаций, а именно, самостоятельное: ознакомление коллектива с новым произведением, проведение репетиций на начальном этапе разучивания музыкального опуса и генеральной репетиции, где руководитель ансамбля присутствует в роли наблюдателя и координатора с последующим обсуждением ситуаций моделирования [4, с. 55].

Концертно-исполнительская деятельность ансамблей предусматривает выступления детей на сцене. Сфера данного вида деятельности расширяется за счет: выездных концертов в учебные заведения, где учатся участники ансамбля, на предприятия, на которых работают их родители, участия в городских, областных и республиканских смотрах, конкурсах и фестивалях. Желание самореализовать себя как можно лучше помогает развитию уверенности в своих способностях, знаниях, умениях, навыках, способствует самосовершенствованию, самоутверждению, самоуважению и формированию творческой самостоятельности. Именно она спланирует детей в стремлении добиться успеха в своих выступлениях, получить надлежащую благодарность зрителей, способствует развитию традиционно ценностных качеств учащихся: смелость, воля, трудолюбие, национальное достоинство, эмоциональность, нравственность в отношениях, коммуникабельность, толерантность и т. д.

На современном этапе развития концертного исполнительства прослеживаются тенденции возвращения к живому исполнительству. Практика руководства ансамблями подтверждает наличие положительных и отрицательных моментов. К положительным факторам можно отнести следующие: выступления коллектива не должны быть детерминированы объективными факторами (погода и наличие электрического напряжения), выступления в малых залах и перед небольшими ау-

диториями способствует тесному общению со зрителем, а также является подражанием традициям инструментального исполнительства на Украине. Живой звук ансамбля народной музыки дает возможность услышать всю палитру звуков народных инструментов, оригинальность тембров и голосов, ставя перед юными исполнителями задачи уверенного и точного исполнения своей партии, чувствуя партнера, что, в свою очередь, благоприятствует самореализации в качестве опытного исполнителя.

К негативным факторам относятся: современные технические средства позволяют выступать детским коллективам на больших сценах, а это предполагает наличие усиленных средств в репетиционной работе, что далеко не всегда возможно, т. к. усиленные средства меняют живое звучание и вносят в выступление коллектива неуверенность, а выступления под фонограмму вообще довольно сложны для детского ансамблевого исполнения. Во время своей игры ребенок должен слышать то, что он играет, исполнение под фонограмму исключает у них такую возможность.

Таким образом, успешность творческой самореализации подростков в ансамбле зависит от многих факторов. Овладение ансамблевым музицированием возможно путем включения разнообразных форм работы с коллективом, чередования видов деятельности и создания различных по составу ансамблей на базе одного творческого коллектива, что обеспечит развитие у воспитанников интереса к ансамблевой деятельности, компетентности в области народного искусства, знаний в области музыкального тезауруса, а также овладению музыкально-исполнительскими умениями, созданию эмоционально-положительной атмосферы сотрудничества в коллективе, художественно-творческому общению с музыкой и их направленности на художественно-творческую самореализацию.

Литература

1. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Благой // Камерный ансамбль : Педагогика и исполнительство : Сб. ст. — М. : Музыка, 1979. — С. 5–31.
2. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. — М. : Институт РАН, 1997. — 352 с.

3. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. — М. : Музыка, 1971. — 94 с.
4. Добровольская А. И., Иванов М. А. Социально-психологические характеристики самодеятельных музыкальных ансамблей / А. И. Добровольская, М. А. Иванов // Вестник Московского университета. — Серия 14 : Психология. — 1990. — № 4. — С. 51–57.
5. Клепиков О. И., Кучерявий І. Т. Основы творчої особи / О. І. Клепиков, І. Т. Кучерявий. — К. : Вища школа, 1996. — 195 с.
6. Попонов В. Самодеятельный оркестр народных инструментов / В. Попонов. — М. : Профиздат, 1960. — 76 с.

У статті розглянуто проблему творчої самореалізації підлітків в умовах діяльності ансамблю народної музики. Розкрито сутність процесу в умовах діяльності ансамблю народної музики на основі принципів і педагогічних умов, спрямованих на розкриття, розвиток, самовдосконалення музичних здібностей та творчого потенціалу вихованців шляхом вивчення народних музичних традицій.

Ключові слова: *творча самореалізація, ансамбль народної музики, музичні здібності, творчий потенціал.*

The problem of the art-creative self-realization of teenagers in conditions of the folk music ensemble activities is considered. The essence of teenagers art-creative self-realization in conditions of the folk music ensemble's activities is disclosed on the basis of principles and pedagogical conditions directed to the opening, development, self-improving of musical abilities and creative potential of children through the way of learning folk traditions.

Key words: *art-creative self-realization, ensemble folk music, musical ability, creative potential.*

УДК 378.147:159.9.949.5 — 057.87

Л. Э. Акпынар

Мотивация обучения студентов в высших учебных заведениях творческой направленности

В статье автор раскрывает проблему мотивации обучения студентов в университете, выявляет средний показатель коэффициента мотивации по трём шкалам: «приобретение знаний», «овладение профессией», «получение диплома».

Ключевые слова: мотив обучения, мотивация, знания, овладение профессией, качества личности.

Постановка проблемы. Мотивы оказывают наибольшее воздействие на деятельность и поведение человека. Мотив (от лат. *movere* — двигаю, толкаю) — объект, цель, на которое, в конечном счёте, направлено поведение человека [5]. Мотив — совокупность внешних и внутренних факторов, которые позволяют удовлетворить потребности индивида, направить его активность. Мотив — одно из ключевых понятий психологической теории деятельности, разрабатывавшейся ведущими психологами А. Н. Леонтьевым и С. Л. Рубинштейном. Мотивы связаны с познавательными процессами человека (воображение, мышление, речь, восприятие, память и т. д.) и могут быть осознаваемыми и неосознаваемыми. Наиболее простое определение мотива в рамках теории деятельности: «Мотив — это опредмеченная потребность». Мотив часто путают с потребностью и целью, однако потребность — это, по сути, неосознаваемое желание по устранению дискомфорта, а цель — результат сознательного целеполагания. Например: жажда — это потребность, желание утолить жажду — это мотив, а бутылка с водой, к которой человек тянется — это цель [5].

Впервые термин «мотивация» употребил в своей статье А. Шопенгауэр. Сегодня этот термин понимается разными учеными по-своему. Например, мотивация по

В. К. Вилюнасу — это совокупная система процессов, отвечающих за побуждение и деятельность. А К. К. Платонов считает, что мотивация, как явление психическое, — есть совокупность мотивов.

Термин мотивация в психологии используется в нескольких значениях. Как указывает В. А. Семиченко [6, с. 34], первое значение — наличие определённой системы факторов, побуждающих к соответствующей активности, совокупность причин, побуждающих человека к действию или бездействию в различных ситуациях. Второе значение — осознанное использование системы побудителей, способствующих активизации определённых действий. Третье — процесс развёртывания определённой системы побудителей в структуре соответствующей деятельности.

В процессе обучения, при решении познавательных задач может доминировать мотивация престижности, успеха, самоутверждения (быстрее и лучше всех справиться с заданием), а может — мотивация самой деятельности (интересно).

В западной литературе используются два термина: экстринсивная мотивация, обусловлена внешними условиями и обстоятельствами, и интринсивная, внутренняя мотивация с личностным отношением к самой деятельности, например, нравится получать знания, но не для результата, а потому, что в

процессе занятий этим видом деятельности возникают позитивные эмоции. Экстринсивные мотивы (или внешние мотивы, их часто называют мотивами-стимулами) — мотивы долга и ответственности, стремление получить одобрение других людей, повысить свой социальный статус, получить материальное вознаграждение и т. д.

Как правило, смыслообразующие мотивы наиболее полно выражают зрелую, нравственную личность. Именно в осуществлении смыслообразующих мотивов, а не мотивов-стимулов, человек видит подлинный смысл жизни. Внешняя мотивация усиливает количество совершаемых действий, работы, полученных результатов, а внутренняя — качество. Увеличивается внутренняя мотивация с усилением уверенности в себе.

Цель статьи. Раскрыть проблему мотивации обучения студентов в университете, выявить средний показатель коэффициента мотивации по трём шкалам: «приобретение знаний», «овладение профессией», «получение диплома».

Анализ последних исследований и публикаций. В современной психолого-педагогической теории и практике над проблемой мотива, мотивации обучения работало много учёных: Е. Шпрангер, Д. Голланд, М. Цукерман, Ф. Хоппе, В. И. Гарбузов, Л. Д. Столяренко, А. Б. Ермолаев, Е. П. Ильин, Н. Д. Игнатьева, В. А. Семиченко, М. В. Савчин, В. С. Юркевич, В. С. Аванесов, Ю. М. Орлов, Е. В. Залюбовская, Я. В. Васильев, М. Кубышкина, А. А. Реан, Т. И. Ильина, В. А. Якунин и др.

Основной материал исследования. Внутренняя мотивация (интринсивная) — конструкт, описывающий такой тип детерминации [2; 3] деятельности, когда иницилирующие и регулирующие ее факторы проистекают изнутри личности и внутри самой деятельности. Внутренне мотивированная деятельность учения не имеет других поощрений, кроме самой активности, поэтому является самоцелью, а не служит средством для реализации другой цели. Она переживается субъектом деятельности как состояние радости, удовольствия и удовлетворения от самого процесса

учения. К внутренним мотивам учения студентов в вузе С. А. Пакулина [2; 3] отнесла широкие познавательные мотивы и мотивы самообразования, которые связаны с содержанием и достижением высоких результатов в учебной деятельности. Они возникают в ходе самостоятельной познавательной деятельности, ориентированы на овладение новыми знаниями, непрерывную познавательную активность, инициативу, стремление к компетентности, самостоятельности, тем самым обеспечивают способность студентов преодолевать возникающие трудности в процессе обучения.

Внешняя мотивация (экстринсивная) — конструкт для описания детерминации деятельности в тех ситуациях, когда факторы, которые ее иницируют и регулируют, находятся вне субъекта деятельности и вне процесса деятельности. Мотив является внешним, если главной причиной деятельности учения становится получение чего-либо за пределами самого процесса учения. Внешние мотивы составляют мотивацию заданного и стихийного учения, основанную на действиях, которые студенту задали выполнить, а результатом являются исполнительские действия. К внешним мотивам С. А. Пакулина отнесла: узкие учебно-познавательные мотивы, получение хорошей оценки, стипендии, диплома, подчинение требованиям преподавателя или родителей, получение похвалы, признания сокурсников и др. Внутренние мотивы учения студентов вуза относят к релевантным, внешние мотивы — к иррелевантным, первые имеют, вторые не имеют прямого отношения к приобретаемым профессиональным знаниям, умениям и навыкам в процессе обучения [3].

Релевантной, соответствующей выбору профессии и удовлетворенности ею, является мотивация учения, связанная с наличием у студентов непосредственного интереса к самим приобретаемым профессиональным знаниям, умениям и навыкам. Иррелевантной является мотивация, основанная на иных побуждениях к получению данной профессии, вынуждающих студентов приобретать соответствующие знания, умения и навыки [3].

Внутренняя мотивация учения, включающая в себя внутренние мотивы поступления в высшие учебные заведения, широкие учебно-познавательные мотивы и мотивы самообразования, релевантные профессиональные мотивы, имеет следующие характеристики [3]:

- широкие учебно-познавательные мотивы, заложенные в самом процессе обучения (интерес к профессии, получение удовлетворения от самого процесса обучения, стремление к приобретению глубоких знаний, получение интеллектуального удовлетворения, стремление к самореализации, самосовершенствованию);
- тенденция к продолжению учебной деятельности, исходя из активности и самостоятельности самого субъекта обучения;
- предпочтение сложности и объема учебной задачи (предпочитают задания оптимальной трудности и трудные задания);
- высокая когнитивная гибкость в учебной деятельности;
- стремление к творческому решению проблем, учебных задач;
- субъект обучения продуктивно адаптируется к вузовской среде и в вузовской системе обучения.

Внешняя мотивация обучения, включающая в себя внешние мотивы поступления в соответствующее учебное заведение, узкие познавательные мотивы, иррелевантные профессиональные мотивы, имеет следующие характеристики [3]:

- мотивы, не связанные с самим процессом обучения, находятся вне учебной деятельности (стремление не отставать от сокурсников, достичь уважения преподавателей, добиться одобрения окружающих, избежать осуждения и наказания, работать в высокооплачиваемых структурах);
- тенденция к продолжению учебной деятельности, исходя из присутствия внешнего подкрепления, зависимости от других;
- предпочтение отдается упрощенному и не требующему большого количе-

ства времени учебному действию (выполнение простых заданий; стремление выполнять то, что положено, чтобы получить достаточный балл по модульному или др. видам контроля);

- слабая когнитивную гибкость в учебной деятельности;
- креативность подавляется, способствует росту напряженности;
- субъект обучения довольно сложно приспосабливается к вузовской среде и системе обучения.

В исследовании приняли участие студенты 2 курса РВУЗ «Крымский университет культуры, искусств и туризма»:

- направление «Искусство»: студенты специальности «Музыкальное искусство» специализаций «Эстрадное пение», «Оркестровые народные инструменты»; специальности «Театральное искусство» специализаций «Режиссура эстрады и массовых праздников», «Режиссура драматического театра»; специальности «Хореография» специализаций «Современная хореография», «Народная хореография»;
- направление «Культура»: студенты специальностей «Музейное дело и охрана памятников истории и культуры» и «Книговедение, библиотековедение и библиография». По направлению «Сфера обслуживания» — студенты специальности «Туризм».

Общее число респондентов составило 112 человек.

С целью определения мотивации обучения студентов в вузе была использована методика «Мотивация обучения в вузе» Т. И. Ильиной [6, с. 358-360]. Студентам была предложена анкета, которая включала в себя 50 утверждений. Респонденты определили своё согласие или несогласие с утверждениями поставив, соответственно, знаки «+» или «-».

Дифференциация ответов осуществлялась по трём шкалам:

- 1) «Приобретение знаний» (стремление к приобретению знаний, любознательность);
- 2) «Овладение профессией» (стремление овладеть профессиональными зна-

ниями и сформировать профессионально важные качества);

3) «Получение диплома» (стремление приобрести диплом при формальном усвоении знаний, стремление к поиску обходных путей при сдаче экзаменов и зачётов).

Обработка и интерпретация результатов осуществлялась следующим образом:

По шкале 1 «Приобретение знаний»: за согласие («+») с утверждениями 4 студенты представили на своих листах 3,6 балла, 17 — 3,6 балла, 26 — 2,4 балла; за несогласие («-») с утверждениями 28 — 1,2 балла, 42 — 1,8 балла. Максимум, который можно было получить по данной шкале, составлял 12,6 баллов.

По шкале 2 «Овладение профессией»: за согласие с утверждениями 9 студенты представили — 1 балл, 31 — 2 балла, 33 — 2 балла, 43 — 3 балла, 48 — 1 балл, 49 — 1 балл. Максимум, который можно было получить по данной шкале, составлял 10 баллов.

По шкале 3 «Получение диплома»: за несогласие с утверждением 11 студенты представили на своих листах — 3,5 балла; за согласие с утверждениями 24 — 2,5 балла, 35 — 1,5 балла, 38 — 1,5 балла, 44 — 1 балл. Максимум, который можно было получить по данной шкале, составлял — 10 баллов.

Вопросы 5, 13, 30, 39 являлись нейтральными, и в обработку не включались, однако ответы, полученные на них, также интересно было проанализировать (таблица 1.).

По результатам тестирования видно (таблица 2., см. Приложение), что у студентов 2 курса средний показатель коэффициента мотивации по шкале «приобретения знаний», отражающей стремление студентов к приобретению знаний, уровень их любознательности, составляет наивысшие показатели 8,5 баллов — у студентов специальности «Музейное дело и охрана памятников истории и культуры» и 8,08 баллов — у студентов специальности «Музыкальное искусство», специализация «Эстрадное пение». Самый низкий показатель 4,45 баллов у студентов специальности «Театральное

искусство» специализации «Режиссура драматического театра». При возможном максимуме — 12,6 баллов.

По шкале «овладение профессией», отражающей стремление студентов к овладению профессиональными знаниями и умениями, профессионально важными качествами, средний показатель коэффициента мотивации колеблется от 7,07 баллов — у студентов специальности «Театральное искусство» специализации «Режиссура эстрады и массовых праздников» в группе А; и до 3,75 — у студентов специальности «Театральное искусство» специализации «Режиссура драматического театра». При возможном максимуме — 10 баллов.

Высоким является средний показатель коэффициента мотивации по шкале «получение диплома», который отражает стремление студентов «приобрести» диплом при формальном усвоении знаний и найти обходные пути при сдаче экзаменов и зачётов, составляет (из возможных десяти баллов) 6,63 балла — у студентов, обучающихся по направлению подготовки «Сфера обслуживания» специальности «Туризм». Баллы по данной шкале колеблются от 4,8 до 6,63.

Выводы. Таким образом, наблюдаются значительные колебания в баллах показателей коэффициента по шкалам «приобретение знаний» и «овладение профессией». Однако мы определяем и довольно высокий средний показатель коэффициента мотивации по шкале «получение диплома» у большинства студентов, обучающихся на 2 курсе в РВУЗ «КУКИИТ».

Проведенное исследование не исчерпывает всех аспектов данной проблемы, а предполагает продолжение научно-поисковой работы для обоснования вопросов мотивации обучения студентов в вузе. Практического внедрения требуют сравнительные исследования по динамике мотивации обучения студентов в вузе с 1 курса по 5 курс, мотивации обучения магистров в вузе.

Таблица 1. Методика «Мотивация обучения в вузе» (Т. И. Ильина).
Анализ ответов студентов на вопросы теста
(в исследовании принимали участие студенты 2 курса
РВУЗ «Крымский университет культуры, искусств и туризма»)

№ п/п	Вопросы	Ответы
5	Какое из присущих вам качеств вы выше всего цените?	Честность, доброта, верность, отзывчивость, чувство юмора, сдержанность, ответственность, искренность, любовь к искусству, утонченность, энергичность, прямолинейность, трудолюбие, щедрость, оптимизм, надёжность, общительность, вежливость, открытость, пунктуальность, активность, свободолюбие; умение прощать, сострадать; скромность, эмоциональность, справедливость, самостоятельность, смелость, жизнерадостность, доброжелательность, целеустремлённость, гуманность, терпимость.
13	От каких присущих вам качеств вы хотели бы избавиться?	Лень, рассеянность, вспыльчивость, непунктуальность, обидчивость, грубость, излишняя правильность, чрезмерное доверие, безволие, эгоизм, трусость, повышенная эмоциональность, гордость, агрессивность, раздражительность, застенчивость, упрямство, наивность, злопамятство, доброта, общительность, неуверенность в себе и своих силах, слабохарактерность, невнимательность, апатия, нетерпимость, зависть, прямолинейность (правдивость), недоброжелательность, мнительность, несамостоятельность, нерешительность, скромность, сдержанность, страх, ненависть, медлительность, зависимость от мнения других.
30	Какое из присущих вам качеств больше всего мешает учиться?	Лень, нерациональное использование времени, неорганизованность, невнимательность, несосредоточенность, наивность, честность, безответственность, активность, откладывание дел на завтра, необщительность, пессимизм, гордыня, увлечение другим видом искусства.
39	Какое из ваших качеств помогает вам учиться?	Целеустремлённость, трудолюбие, упорство, ответственность, смекалка, сообразительность, сила воли, терпение, подвязанный язык, энергичность, любознательность, вера в свои силы, стремление к лидерству, к успеху; экспериментаторский дух, доброта, любовь к профессии, любовь к творчеству, организованность, усидчивость, настойчивость, коммуникабельность, самостоятельность, креативность, стрессоустойчивость, эрудированность, страх, обязательность, чувство долга, заинтересованность.

Таблица 2. Тестирование. Методика «Мотивация обучения в вузе» (Т. И. Ильина) (в исследовании принимали участие студенты 2 курса РВУЗ «Крымский университет культуры, искусств и туризма»)

Шкалы	Средние показатели коэффициента										
	ЭП	ОНИ	РЭ (а)	РЭ (б)	РД	СХФ	НХФ	МД	КБ	Тур	Возможный максимум
Шкала 1. «Приобретение знаний»	8,08	6,6	7,71	5,45	4,45	7,72	5,95	8,5	6,6	5,76	12,6
Шкала 2. «Овладение профессией»	5,0	6,6	7,07	5,0	3,75	4,25	6,54	5,0	4,4	5,07	10
Шкала 3. «Получение диплома»	5,83	5,0	6,14	6,25	5,88	6,38	4,8	6,32	6,5	6,63	10

Литература

1. Немов Р. С. Психология : учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 3 кн. / Р. С. Немов. — 3-е изд. — М. : Гуманит. издат. центр «ВЛАДОС», 2000. — Кн. 3 : Психодиагностика. Введение в научное психологическое исследование с элементами математической статистики. — 640 с.
2. Пакулина С. А. Адаптивные способности студентов педагогического вуза: структура, факторы и средства развития / С. А. Пакулина. — М. : Изд-во СГУ, 2008.
3. Пакулина С. А. Психологическая диагностика мотивации достижения успеха студентов педагогического вуза / С. А. Пакулина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. — № 12 (88).
4. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад; редкол. : М. М. Безруких, В. А. Болотов, Л. С. Глебова и др. — М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. — 528 с. : ил.
5. Психология : словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. — М. : Политиздат, 1990. — 494 с.
6. Семиченко В. А. Проблемы мотивации поведения и деятельности человека. Модульный курс психологии. Модуль «Направленность» / В. А. Семиченко. — К. : Миллениум, 2004. — 521 с.

У статті автор розкриває проблему мотивації навчання студентів в університеті. Виявляє середній показник коефіцієнта мотивації за трьома шкалами: «придбання знань», «оволодіння професією», «отримання диплома».

Ключові слова: *мотив навчання, мотивація, знання, оволодіння професією, якості особистості.*

The author exposes the problem of learning motivation of students at the university. Reveals the average ratio of motivation on three scales: the «acquisition of knowledge», «skills development», «diploma».

Key words: *motive of training, motivation, knowledge, skills development, the quality of the individual.*

Відомості про авторів

Акпинар Лемара Енверівна — кандидат педагогічних наук, в. о. доцента кафедри книгознавства, бібліотекознавства та бібліографії РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Алієв Айдер Енверович — доцент кафедри образотворчого мистецтва РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», заслужений художник України

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна — професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України,

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

Дерев'нко Людмила Анатоліївна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Габрієлян Тигран Олександрович — викладач кафедри режисури РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», арт-директор студії дизайну «Tagart»

Заверуха Олена Леонідівна — викладач кафедри хорознавства та хорового диригування та естрадного співу Харківської державної академії культури, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Засць Віталій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Каленська-Родзай Юлія — доктор психологічних наук, ад'юнкт кафедри психоло-

гії Педагогічного університету імені Комісії національної освіти в Кракові (Польща)

Кравченко Анастасія Василівна — аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

Лю Цяньцянь — кандидат педагогічних наук, лектор Аньянського педагогічного університету (Китай)

Мамбетов Сервет Якубович — доцент, проректор з виховної роботи РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»

Місько Галина Степанівна — асистент кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка

Миленька Галина Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Муравська Ольга Вікторівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Новак Ганна — доктор філософії, професор, проректор Музичної академії імені Ф. Нововейського (м. Бидгощ, Польща)

Ню Нин — аспірант кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, народна артистка України

Повзун Людмила Іванівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету, докторант Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Рощенко (Авер'янова) Олена Георгіївна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії світової і української культури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна — викладач вищої категорії Одеського училища мистецтв і культури імені К. Ф. Данькевича, здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

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 публікацій, в яких започатковане розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених 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 статі — 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 одному 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 інтервал 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

Каленская-Родзай Ю. А. Чувство самоэффективности музыканта-исполнителя как детерминант эффективного представления достижений на сцене 5

Nowak A. Mazurek fortepianowy w XX wieku — kulturowa tożsamość i «duch czasu» 12

Лю Цяньцзянь. Национально-стилевые особенности фортепианного творчества Родиона Щедрина 17

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

Давидов М. А. Наукові здобутки виконавського музикознавства — чинник прогресу музичної педагогіки 25

Засць В. М. Особливості становлення київської школи народних інструментів 30

Повзун Л. Виконавська жестикуляція як складова ансамблевого інструменталізму 36

Ню Нин. Внутрижанровые преобразования в творчестве С. Прокофьева (на основе образцов учебного материала) ... 41

ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Шуман и Жан-Поль. Фрагменты жизнетворчества. Методологические искания 49

Муравская О. В. «Дворянское гнездо» В. Ребикова и жанрово-стилевые аспекты «музыкально-психографической драмы» 56

Бєлік-Золотарьова Н. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» 65

Татарникова А. А. «Ундина» Э. Т. А. Гофмана в русле взаимодействия традиций немецкого романтизма и бидермайера 72

Оганезова-Григоренко О. В. Взаимодействие факторов отбора как механизм развития самоорганизующейся системы — актер мюзикла 79

Миленська Г. Д. Динаміка розвитку театральної естетики Німеччини XVIII століття 85

Місько Г. С. Трансформації зимового обряду в сучасному культурно-мистецькому просторі (досвід тернопільського товариства «Вертеп») 95

Заверуха О. Л. Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголося «Рідне Около») 97

Алиев А. Э. Смысловое и стилевое многообразие городской скульптуры 103

Габриелян Т. О. Роль архетипа в проектной типологии бренда 109

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Кравченко А. В. Професійна музична освіта в Житомирі: етап становлення 117

Дерев'янюк Л. А. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки 122

Мамбетов С. Я. Особенности творческой самореализации подростков в процессе ансамблевого музицирования ... 128

Акпынар Л. Э. Мотивация обучения студентов в высших учебных заведениях творческой направленности	134
--	-----

Відомості про авторів	140
-----------------------------	-----

Вимоги до написання статей	142
----------------------------------	-----

Таврійські студії. Мистецтвознавство № 4. 2013.

Формат 283 × 189. Папір офсетний 80^г/_{м²}
Гарнітури «MaiolaPro». Ум. печ. л. 18,25.
Друк різнографічний.

РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Оригінал-макет — Студія дизайну «Tagart»
tagart2007@gmail.com

2013 р.