

Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Искусствоведение

№ 6 (2015)



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АНТИКВА
Симферополь
2015

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол №5 от 27 мая 2015 г.)*

Редакционная коллегия:

*Главный редактор — Горенкин В. А., ректор ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», кандидат политических наук, доцент
Заместитель главного редактора — Чайка Е. В., кандидат искусствоведения, доцент*

Члены редакционной коллегии:

Медушевский В. В., доктор искусствоведения, профессор

Нилова В. И., доктор искусствоведения, профессор

Сова М. А., доктор педагогических наук, доцент

Каленская-Родзай Ю. А., доктор психологических наук, профессор (Польша)

Лю Биньцзянь, доктор искусствоведения, профессор (Китай)

Маркова Е. Н., доктор искусствоведения, профессор (Украина)

Давыдов Н. А., доктор искусствоведения, профессор (Украина)

Гребенюк Н. Е., доктор искусствоведения, профессор (Украина)

Ответственный секретарь — Элькан О. Б., кандидат культурологии

Таврические студии. Искусствоведение № 6. — Симферополь : ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2015. — 102 с.

Журнал «Таврические студии» включён в национальную информационно-аналитическую систему РИНЦ.

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несёт. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2015

© ГБУ РК «Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник», 2015

© ООО «Антиква», оригинал-макет, 2015

**ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
МУЗЫКОЗНАНИЯ**

УДК 008.2

В. В. Медушевский

Наши задачи¹

Современная действенная теория управления опирается на духовность и смыслоцентризм русской культуры, а также принципы социальной педагогики.

Ключевые слова: социальная педагогика; теория управления; духовная культура; смыслоцентризм; ценности.

Своё выступление я хотел бы направить к средостению теории и практики и назвать, по примеру И. А. Ильина: «Наши задачи». Проще, точнее не скажешь.

Наши задачи — это уже начало действенной теории управления, её решающее исходное звено. Жизнь невозможна без управления, управления не бывает без направления. Тьмы управленцев без «направленцев» — как слепой, ведо-

мый слепым. Отсутствие смысла, света и озарённых им целей отдаёт страну и народ под внешнее, да и внутреннее тайное управление корыстью и злобой.

Способных же направлять и вдохновлять людей на осмысленную творческую жизнь — мы называем единителями народов и поколений. К созданию творчески-направляющей, зрящей элиты звал любящих страну пламенный И. А. Ильин.

¹ Выступление на научно-практической федерально-региональной конференции «Творческое наследие выдающихся мыслителей и деятелей России и социально-культурное, государственно-правовое и эколого-экономическое развитие страны: И. Ильин, В. Зеньковский, Л. Карсавин, С. Франк, Е. Грубецкой и др. (в рамках проекта «Единители поколений»). Совет Федерации Федерального Собрания Российской Федерации. 28–29 сентября 2015 года. Печатается с согласия автора.

Что мы хотим для страны? Поднять экономику, право, образование, культуру, здоровье нации, демографию?

Это стороны жизни, а без смысловой сердцевины стороны не поднимаются. Экономика разворачивается, право льстит неправде, образование хиреет, коли воспитание смывается растлением: уж не до учёбы, когда надо гнаться за развлечениями. Демографический коллапс — следствие этого разврата ума, как это было и пред концом великой Римской империи. Демографический вакуум всасывает полную здоровья рабочую молодёжь с Юга Земли, великие переселения народов ведут к цивилизационным сдвигам и турбулентностям. Дети же унынием не рождаются — проще их убить. Но кровь вопиет к Небу, из искажённой психики детоубийц несётся шипение: нарожали детей, плодят нищету. Нищету на самом деле плодят наслажденцы. Менделеев, девятнадцатый ребёнок в семье, нищету не плодил, а открыл человечеству перспективы роста. От цунами воровства думают заслониться Гималаями бумага, подменяющих дела...

Порочные круги замыкаются, сжимаются, множатся без конца; раковая опухоль бессмыслия душит страну.

Как вырваться из удавки? Откуда истекает смысл бытия, рождающий творцов-гениев? Как побеждать кризисы жизни?

«Небо даёт человеку начало», — отвечал во втором веке Сыма Цянь. «Когда человек доходит до конца, он всегда возвращается к основе... тот, кто страдает от тяжких трудов и нужды, взывает к Небу». Онтологическая вертикаль, соединяющая Небо и землю, сохраняет свою силу и в современной синской цивилизации. Каждый её представитель с детства знает, что всё самое прекрасное, доброе, истинное, справедливое, всякая любовь и сила жизни приходят с Неба.

Онтологическая вертикаль стала огненной в христианстве, открыла непредставимую высоту человека, призванного к жизни в богообщении. Когда, в соответствии с учением Христа,

наибольшие в жизни не захотели зваться магнатами и магистрами (от *magnum* великий и *magus* колдун), но получили новое имя министров («слуг»), когда идея божественного служения овладела христианскими народами, — тогда христианская цивилизация расцвела бессмертными шедеврами музыки, бесконечно превзошла все иные цивилизации наукой, техникой, экономическим могуществом. Сходящий с неба смысл полон красоты, восторга, просвещает жаждущих света, меняет и обстоятельства, всегда согласующиеся с внутренним устройством душ. Освежение духа жизни переживается как вдохновение, восторг, поэзия жизни.

И что видим ныне? Сбылось предостережение апостола: «ради вас, как написано, имя Божие хулится у язычников» (Рим. 2:24). За преступлением следует возмездие, если не исправимся. За светобоязнь и безумную жажду кощунства отнят дух жизни, выдохлась жажда служения, исчез сверхзарплатный энтузиазм в труде, которым держится жизнь. От служения друг другу различиями дарований, растёт, по мысли Иоанна Златоуста, в народе любовь. И именно она, дарованная свыше, поднимает дух народа, раскрывая в людях творческую силу, являя их в пример человечеству.

Судьбы цивилизаций всегда зависели от верности народов онтологической вертикали, в меру открытого им света. Так и ныне: в основе соревнования цивилизаций лежит онтологический спор дьявольской грязи и небесной чистоты. На какой стороне мы?

В ответе на этот вопрос — завязка цельной, начинающейся с онтологической вертикали, смиренной пред Небом теории управления, неотрывной от смыслодвижительного направления.

Ближайшая наша ответственность — за нашу страну, входящую в зону православной цивилизации. В цивилизационном коде России, которому она не изменила до конца, заложены необыкновенные потенции, ещё не раскрытые на благо стране и миру.

Они касаются и теории управления, древнейшей на земле науки.

На сегодняшний день последнее её слово — управление по ценностям. России его мало. В соответствии с законом нашей цивилизации планку надо поднять выше — от ценностей к смыслу.

Такое возвышение теории управления не только не противоречит конкретным достижениям мировой управленческой науки, но и прекрасно согласуется с ними. Будет ли тело протестовать, если к нему приставить голову? Практика работы Социнцентра (в частности, и проведённый в Твери семинар) показала, что русские люди горячо откликаются на, так сказать, русифицированную теорию управления — по смыслам.

«Не одно из многого, а многое из одного», — догадались античные греки, и их догадка подняла великую эллинскую цивилизацию, проявилась в методе выводного знания, без которого немислима наука, в стремлении к тождеству бытия-мышления, в уникальном понятии логоса, единого слова-смысла, нисходящего в мир и превращающего его в космос-красоту, освещающего ум людей. Показательно, что не римляне, а эллины первыми из язычников подошли ко Христу, желая стать Его учениками, — и Он откликнулся на их приход пророческой величественной речью. Не случайно весь Новый Завет проговорился на греческом языке, а не на латыни, как можно было бы ожидать в силу владычества римлян. Торжествующее начало Евангелия от Иоанна именно на греческом языке воссияло в наивысшей красоте: «В начале был Логос!» Не наше слово, лишь тянущееся в высоту познания, но то Единое Божественное Слово, Которое сходит свыше.

Стремление к смыслу, к велениям совести стало стержнем русской цивилизации. Тоской по всеобщему смыслу жизни пронизана удивительно русская по духу повесть Платонова «Котлован». «Мне без истины стыдно жить», — признается её главный герой. «Во всём ищите великого смысла», — наставлял св. Нектарий Оптинский. «Во всём мне

хочется дойти до самой сути», — это Пастернак. Столь ярко выраженная смыслоцентричность России удивила Гегеля, заметившего, что русские люди добросовестно и безвозмездно трудятся, если в обществе есть нравственная идея, праведная цель.

Смыслоцентризм лежал в глубине русской педагогики. В положении о школьных отметках 1840-х годов критерием «удовлетворительно» считалось полное, без пропусков, знание предмета. Но — как многого, а не одного. При цельности взгляда на предмет знание оценивалось уже как хорошее. «Отлично» же свидетельствовало о высоте ума, сохраняющего цельность независимо от предмета, на который падает его взгляд. Это качество ума, которое И. Ильин называл «зрячестью», является неотъемлемым свойством тех, кого мы именуем единителями поколений и народов.

Смысл и ценности соотносятся как «одно» и «многое». В смысле — голографическое единство всех высших измерений бытия-мышления-вечности-истины-красоты-любви... Может ли истина быть некрасивой, или злой, или временной? Смысл энергией, зовёт к блаженству всеединства, даёт вдохновение, просвещает ум и сердце, окрыляет волю, поднимает цивилизации. При его умалении распадается ум, чернеет жизнь в странах и цивилизациях. История вступает в фазу всеобщей истребительной войны.

Смысл есть единая, совокупная, всеохватная возвышенная мысль о сущем, о заданиях человеческой истории, полная божественной красоты и чистоты, высшего добра — животворящей любви. Мысль, понятная всем людям и народам, вложенная в человека как его сущность, раскрывающая его собственную природу и потому дающая чувство глубинной свободы и безбрежных перспектив. Смысл возвышается над бесконечностью земных обстоятельств как Солнце правды. Сколько б ни было их, какими бы разным, счастливыми или трагическими они ни представлялись, смысл освещает их все, расширяет перспективы

видения до беспредельности, тем утешая и укрепляя человека в высшем в себе начале. Раскрывает возможности справедливых и добрых отношений между людьми, странами, народами, цивилизациями. Обнажает ужас бегания по лабиринтам конечных обманных ценностей. Наука без смысла — псевдонаука.

Смыслоцентризм, пронизывавший русскую культуру — великое благо для человечества. На России лежит долг возродить его для себя и мира. Как это сделать, позволив Одному голографически прорасти во многое: Логосу сущего — в «малые логосы» бытия (говоря словами св. Максима Исповедника)?

Каким способом онтологическое основание единой теории управления соединить с многообразием жизненных сфер и форм: государством, правом, хозяйственной деятельностью, образованием, культурой и другими?

Лет десять назад нами была предложена концепция социальной педагогики, охватывающая не только институционально выделенные сферы школьной, вузовской, специализированной педагогики и системы просвещения, но все без исключения сферы жизни от хозяйствования до политики и искусства. Наряду с точечной педагогической существует всепроникающая.

Так устроено всё. Есть обособленность, есть слитость. Дух смерти и безобразия разлагает всё до атомов. Дух жизни — сродняет людей, народы, раскрывая их неповторимость. В шедеврах искусства, сопрягая звук со звуком, слово со словом, — поднимал цивилизации. Дух низости их топит. В современном Китае миллионы китайских пианистов, в соответствии с конфуцианской доктриной финансируемые по приоритетному принципу, исполнением шедевров христианской цивилизации поднимают дух страны, а он охватывает и хозяйственную жизнь. Говорят: рынок. Но у нас-то рынок развалил всё. Дух игнорировать нельзя. В 90-е годы я спросил студентов-иностранцев, что они думают о современной России. Китайский студент, поучающе покачав

пальцем, ответил: «Нельзя отходить от традиции». Тем более, добавим мы, — от величайшей.

Социальная педагогика — это всё дело воспитания, совершаемое в обществе: в духе власти, права, хозяйствования, во всё. Нет абстрактных производственных отношений. Есть отношения зависти, корысти, наполняющие жизнь безобразием злобы, — либо отношения служения, от которых жизнь расцветает радостью любви, от которой рождаются дети, просветляется ум нации, окрыляется воля.

«По силе жития бывает познание истины, — говорит Исаак Сирий. Теория, то есть, по-гречески, созерцательная жизнь, и практика (жизнь деятельная) неразрывны. Скверной теории соответствует скверная практика и наоборот. Таков закон скверной социальной педагогики. А нам надо духом красоты и любви одновременно совершенствовать и ум, и волю во всех областях жизни. В идеале такой светлой педагогики человек человеку — апостол, в какой бы сфере жизни он ни трудился. И миссию свою он несёт не обилием слов, а делами жизни.

Принципом возвышения человека через конкретные дела жизни стремится руководствоваться Социнцентр в своих инновационных проектах.

Всем нам надо много потрудиться, чтобы открыть красоту в науке, в экономике, праве, в единстве всех сфер жизни. Притом именно открыть, а не выдумать. Истину, добро и красоту выдумать невозможно. Как солнце даёт биологическую жизнь планете, так Солнце правды рождает духовную жизнь народа. Но нужны открытые очи сердца. Видение направлений духовной жизни общества во всех сферах жизни — главное требование к творческой элите.

К этому подвигу длиной в жизнь не способен функционер, не знающий, зачем живёт. К подвигу способна только личность. Этим термином человечество одарили святые отцы. Личность, связывающую всё воедино, они противопоставили индивиду, зубами рвущему

соборную природу человечества на части. Дела призваны открывать в каждом человеке личность.

Пафос нашей совместной работы должен состоять в нахождении таких форм хозяйственной, правовой и культурной деятельности, таких способов возвышения и облагораживания разных сфер жизни, которые насыщали бы и самих участников конференции радостью творческого открытия.

Будем надеяться, что при такой работе в духе социальной педагогики, неотрывной от дел жизни, откроются и сформируются новые поколения единителей и направителей жизни, — искомой элиты. Надеяться, что накопленное в предлагаемых конкретных проектах окажется полезным для национальной жизни в целом, а совершенствование русской жизни будет полезным и для других цивилизаций. Альтернативы здесь нет. Иначе драка. Но майданный дух всегда под управлением корысти. У России есть иные методологические потенции. Это направление, осваиваемое Социнцентром, я бы назвал методом социально-педагогического реинжиниринга, который соотносим со всеми сферами жизни в соответствии с вышеприведённым определением социальной педагогики, лежащей в сердцевине всех прочих дел жизни. И он, истекающий из духовных потенций России, просится и в жизнь мира.

В нарастающей турбулентности мировых событий у России светлое будущее, если она вернется на путь призвания. Ныне она сама в кризисе, прежде всего духовном, от которого все прочие. Однако печальная данность текущего момента истории не отменяет заданности, которой судится всё и исправляется верностью призванию. Неотменимое призвание России, определённое всем ходом истории, — одухотворять все достижения человечества. И, включаясь таким способом в общие дела Земли, способствовать призванию человечества к любви.

Философия общего делания подготовлена русскими мыслителями. Она

вытекает из мудрости, открытой человечеству свыше. Методология смыслового реинжиниринга не противоречит чаяниям иных цивилизаций, ибо она не подавляет, не заменяет, но раскрывает то лучшее, что держит их изнутри.

Методология исходит из того, что живущий и жизнь неразрывны. Но живущий — важнее. Кто поспорит с этим? Жизнь — способ бытия живущего. «Каков делатель, таково и дело», — говорит Бог устами пророка Ездры (3 Езд. 9:17). Высота делателя определяется живущим в нём Духом. В понятиях синской цивилизации это Небо, это Дао. Китайское понимание надчеловеческого Духа в соответствующем пророческом иероглифе читается сверху вниз как «Небо», «покрывать», «капли воды», «три рта» или «личности» (предошущение Троицы?), «производящий чудо». В христианской традиции — это Святой Дух Троической Божественной любви.

Социально-педагогический реинжиниринг — это не экуменизм, не установка на насильственное перемешивание цивилизаций, на стандартизацию, обезличивание. Тем более — не претензия на доминирование противной для всех цивилизаций псевдоценности содомского либерализма, возносящего права над небесной правдой, возжигающего протесты в человечестве, праведные и неправедные (вплоть до глобального терроризма и апокалиптической войны всех против всех). В основании метода лежит идея свободы и права на суверенность цивилизаций.

И это тоже — дар уникальной традиции России, сохранившей, по слову Ильина, столько народов и совсем крохотных народностей с их языками и верованиями, сколько приняла их под свой покров.

Человечество не продолжит существование без совести, без чувства справедливости и правды, без красоты и истины, без великого смысла жизни. Без единения в лучшем. Всё лучшее нисходит с Неба. За правду, истину и красоту нужно страдать, ибо озверела тьма. Страдания накрывают мир,

чтоб он прозрел. Требуется мужество стояния в истине любви. Сколько еще можно позорить святых предков, малодушно оставляя истину в угоду либералистской пошлости?

Если не Россия возглавит покаянный поворот в человечестве, то кто? Кто защитит честь, достоинство, целомудрие в людях и народах? Да не мечом, а духом истины, ибо «не в силе Бог, а в правде», по слову святого Александра Невского. Только слава Божия способна напоить красотой и вдохновением искусства и науки, все стороны культуры и жизни. Россия имеет возможность вернуть мир от мировоззрения, дья-

вольски смотрящего на всё от себя, к радости богосознания, возвратившись к ней сама. Ведь не на фальши самодельных ценностей держится жизнь мира, а на великом смысле и цели, поставленной пред человечеством Владыкой времени и вечности.

С даром великой традиции, запечатлевшей близость Божию, России бояться нечего. Восставшая из праха Россия, исцеленная от западных безумий дарами своей культуры, нужна миру, чтобы мог он встретить с радостью, а не с ужасом великий час эсхатона истории и раскрытия вечности. Другого выбора не существует, ибо не считать же выбором ад.

The modern efficient theory of management is based on spirituality and centrism of sense of the Russian culture, as well as the principles of social pedagogics.

Key words: *social pedagogics; theory of management; spiritual culture; centrism of sense; values*

УДК 78.072.2

В. И. Нилова

История музыки по Карлу Нильсену (к 150-летнему юбилею)

Литературные произведения классика датской музыки Карла Нильсена в России почти не известны. В ряде статей композитора затрагивается проблема исследования музыки, а в статье «Музыковедение» он формулирует «единственно правильную историю музыки». Статья посвящена анализу взглядов Нильсена на музыковедение, в частности, на историю музыки.

Ключевые слова: Карл Нильсен; музыковедение; история музыки

Одной из современных тенденций отечественного музыковедения является «потребность в понимании нового», которая «приводит к повышенной актуализации посредника между композитором и исследователем, в роли которого всё чаще выступает «слово композитора» [2, с. 30]. Количество имён композиторов XX века, выразивших себя в слове, внушительно. К ним принадлежит и классик датской музыки, скрипач и дирижёр Карл Нильсен (1865–1931), современник двух других выдающихся юбиляров 2015 года Александра Глазунова и Яна Сибелиуса.

Литературные произведения Карла Нильсена в России почти не известны.

Источником знаний об этой стороне деятельности талантливого музыканта на русском языке пока является сборник «Живая музыка», изданный в Санкт-Петербурге в 2005 году в переводе Михаила Мищенко (он же автор предисловия и примечаний) [3]. Эссе Нильсена, объединенные под одной обложкой и изданные в 1925 году, были написаны им в разные годы и по разным поводам.

Мищенко озаглавил предисловие к книге «О чём сказал композитор», заведомо ограничив исследовательскую задачу следованием за словом композитора. Слово композитора здесь действительно звучит, и это слово не-

отделимо от эпохи и личности Нильсена-композитора.

Жанр предисловия не располагает пространством для подробностей, скорее он выполняет функцию «навигатора» для тех, кто умеет слушать, думать и истолковывать. Во избежание ошибок навигационного характера Мищенко умело направляет восприятие читателя на «исторический текст» Нильсена [1, с. 8].

В музыке Дании конца XIX–первой трети XX в. Нильсен занимал антиромантическую, антивагнеровскую позицию. Примером его отношения к музыке Вагнера является высказывание о лейтмотиве супружеской любви Зигфрида и Брунгильды из тетралогии «Кольцо Нибелунга». Нильсен писал, что этот мотив «представляется нам дурным и уже устаревшим, особенно если учесть, что это сочинено совершенно серьезно в так называемом высоком стиле (далее следует нотный пример. — *В. Н.*). Не только широкие интервалы делают этот мотив банальным — ибо Моцарт превосходит его в этом отношении в одной из фраз Сюзанны в Свадьбе Фигаро /.../ — но и вкус, *überschwengliche* (в пер. с нем. чрезмерное. — *В. Н.*) и нездоровое, что делает мотив Вагнера невыносимым. Против этого направления вкуса в музыке нет никакого другого средства, кроме обращения к первоосновным интервалам. Надо показать пресыщенным, что мелодический скачок на терцию следует принимать как дар Божий, скачок на кварту считать воодушевлением и на квинту — величайшим счастьем. Безумные излишества подрывают здоровье» [3, с. 72]. Нильсен был убежден в том, что, «расточительное в романтизме преувеличение сильных чувств» вредит искусству [3, с. 96]. Он постоянно указывал на необходимость «обратиться к тому, что есть и будет альфа и омега музыки, а именно — сами тоны и последовательность тонов, интервал. Их начисто забыли ради экспериментов с тембрами и другими внешними средствами» [3, с. 114].

В Дании у Нильсена был оппонент в лице его младшего современника композитора, пианиста, дирижёра, органиста Руда Лангора (*Rued Langgaard*, 1893–1952). Лангор ценил Вагнера, Нильсен же отдавал предпочтение Брамсу. Лангор наследовал листовскую традицию программности в музыке; Нильсен был убежден в том, что «размышлять, ослеплять или показывать картины музыка не может» [3, с. 56]. При этом, оба композитора высоко ценили Нильса Гаде (1817–1890) — датского композитора, дирижёра, музыкального деятеля, учредителя датского Музыкального объединения (1836) и первой датской консерватории (1867).

Эссе, вошедшие в книгу «Живая музыка», Нильсен называл «моими маленькими сочинениями на разные музыкальные темы» [3, с. 26]. В книгу он включил следующие «темы»: «Моцарт и наше время» (1906), «Слово, музыка и программная музыка» (1909), «О проблемах музыки» (1922), «Датские песни» (1921), «Музыковедение» (1923), «Фортепианные сонаты Бетховена» (1923), «Дар времени» (1925, написано специально для данного издания). Завершает книгу «Песнь острова Фюн» (1925). Это необыкновенное по тону эссе, созданное для данной книги, читается как признание Нильсена в любви к «одному из красивейших уголков мира», где звучит «певучее фюнское наречие», где «пчелы поют на свой особенный лад с собственной фюнской интонацией», где «на певучем фюнском щебечет дрозд», где «по-фюнски бьют часы и поют петухи», где «даже дерево дремлет и бормочет во сне на фюнском наречии», а крот «молчит по-фюнски» [3, с. 118–119].

Нильсен так объяснял выбор тем и подход к их освещению: «...мне было бы неинтересно писать о музыке с точки зрения специалиста, что к тому же излишне, поскольку существует множество выдающихся теоретических и музыкально-исторических сочинений на всех европейских языках. Напротив,

если я сталкиваюсь с вопросом, который открывает для меня что-то новое и затрагивает нечто важное в самой сути музыки, то почему бы снова не взяться за перо?!» [3, с. 26–27].

Обратимся к содержанию книги. Во введении Нильсен дал понять, что для него существует разделение трудов о музыке на теоретические и музыкально-исторические. Здесь же он высказал сомнение в том, что «о сущности и цели самой музыки сказать что-нибудь действительно понятное трудно, фактически невозможно. Надо помнить, что музыка не имеет ничего общего с областью понятий. В литературе понятие есть условие существования, в изобразительном искусстве оно может быть необходимым, но уже чистый орнамент декоративного искусства вступает в ту область, где музыка является самодержцем. Средства музыки, сам по себе музыкальный тон без какой-либо понятийной основы, могут оставить сильное впечатление» [3, с. 27]. Мысль Нильсена, облеченная в слова и приведенная как цитата из введения к книге — это его кредо и лейтмотив всей книги. О чем бы ни шла речь в эссе, критерием оценки Нильсена рассматриваемых «тем» всегда было его твердое убеждение в том, что «сущность музыки<...>невозможно выразить словами» [3, с. 28]. Памятуя об этом, не приходится удивляться его отношению к музыковедческим трудам, удостоившимся упоминания в «Живой музыке».

Единственное в книге эссе имеет название «Музыковедение». Поводом к его написанию стало издание исследования датского музыковеда, композитора и органиста Кнуда Йеппесена (1892–1974) «*Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*». Эта работа получила всемирное признание и переведена на европейские языки. В отечественных исследованиях музыки эпохи Возрождения труд Йеппесена также упоминается (правда, с иной транскрипцией фамилии — как Еппесен) в связи с результатами под-

счета датским исследователем количества диссонансов в частях мессы, различающихся в образном отношении. Симакова в связи с исследованием творчества Палестрины не забыла упомянуть Йеппесена: «Кажется не случайными в этом отношении результаты интересного наблюдения К. Еппесена, подсчитавшего во всех мессах <...> количество диссонансов в столь противоположных по образному решению частях, как *Crucifixus* («Распят») и *Benedictus* («Благословен будь»), которое, как и следовало ожидать, оказалось равным» [4, с. 51].

В отечественном музыковедении личность и деятельность Йеппесена практически не освещена. В статье о Йеппесене в Музыкальной энциклопедии приведены лишь данные, отвечающие формату издания, в частности, следующие: «Ученик Ангула Хаммерика и Т. Лауба (музыковедение) и К. Нильсена (композиция). Совершенствовался в Венском университете у Г. Адлера» [5, с. 371].

Тот факт, что Йеппесен был учеником Нильсена по композиции, объясняет пристрастность учителя в оценке научного труда своего ученика и принятие взгляда ученика на историю музыки. Венский педагог Йеппесена Гвидо Адлер является и основателем современного европейского музыковедения, и одним из основателей Международного музыковедческого общества. Активным участником этого общества стал и Йеппесен. В 1931–1954 годах он редактировал журнал общества «*Acta musicologica*», а в 1949 году занял пост президента (до 1952 года) общества. Адлер в 1898 году основал в Вене Институт музыковедения; Йеппесен основал аналогичный институт в 1950 году при Орхусском университете, профессором которого он был. Как основатель современного европейского музыковедения, Адлер предложил разделить музыковедческие дисциплины на исторические и систематические и обосновал это в работе «*Methode der Musikgeschichte*» (1919).

Как Адлер повлиял на взгляды Йеппесена, а тот в свою очередь на взгляды Нильсена — предмет специального исследования. В рамках же заявленной темы можно только предположить, что это влияние имело место, хотя бы потому, что во введении к «Живой музыке» Нильсен писал о разделенном музыковедении — теоретическом и музыкально-историческом.

Эссе «Музыковедение» читается как внутренний монолог композитора, размышляющего о волнующих его проблемах. Одна из этих проблем — «что в искусстве превыше всего — подчеркнуто эмоциональное или отмеченное печатью разума» и «что, условно говоря, может принести наибольший вред — отмеченное печатью разума или чувства?» [3, с. 95]. Уже было процитировано высказывание Нильсена о вреде сильных чувств для искусства музыки. Но он не отрицал достижений романтизма: «Конечно, у романтизма были свои достижения, и последовавший за романтизмом беспорядок был, можно сказать, одинаково разрушительным и плодотворным, подобно копанию кабана в лесном перегное. Но эти достижения были скорее случайными, и не ясно, на какой стадии следовало прекратить движение» [3, с. 97]. Это высказывание композитора, жившего на переломе столетий. Рефлексируя далее по поводу музыковедения, Нильсен отметил, что оно занималось «больше историей личности, историей культуры и архивными изысканиями, и в этих областях появились работы, заслуживающие глубокого уважения» [3, с. 97]. Здесь композитор не упомянул конкретных имён, но в более раннем эссе «Моцарт и наше время» назвал известных *биографов* (курсив автора. — В. Н.) Моцарта Отто Яна, Улыбышева и Ниссена, отозвавшись об их трудах критически. Нильсен не нашел в этих работах «настоящего понимания Моцарта и его искусства», а в отношении аналитических пояснений к произведениям заметил, что «читать их — значит тратить время зря», по-

скольку они «самоочевидны». Все же Нильсен выделил Яна, книга которого «имеет значительную ценность как книга по истории культуры». Книгу Улыбышева Нильсен назвал «претенциозной и безвкусной», а биографию Ниссена — «чудовищным вздором» [3, с. 33]. Каким же должен быть толкователь Моцарта? Он «обязательно должен быть музыкантом первого ранга и творцом того же типа и темперамента. Музыкальнейший музыкант мира может быть вполне понят и оценен только очень развитым художником» [3, с. 33].

В эссе о Моцарте по существу сформулированы критерии оценки трудов о композиторах: сходство типов темперамента композитора и музыковеда, понимание музыканта и его искусства, отсутствие самоочевидного анализа. В ещё одном эссе, предшествовавшем «Музыковедению» («О проблемах музыки»), Нильсен так высказался об истории музыки: «... об истории музыки можно почитать в каком угодно словаре и стать несколько умнее, но едва ли *музыкальнее*» (курсив автора) [3, с. 73]. Нильсен не отрицал необходимости «знать все главные сочинения разных музыкальных эпох», но, очевидно, в тот момент своей жизни он не нашел для себя идеал музыковедческого труда.

Труд Йеппесена Нильсен назвал образцовым и не скрыл гордости от того, что этот труд издан на датском языке. Он оценил «отрадные» перемены в музыковедении, связанные с появлением книги Йеппесена, которая по мнению Нильсена «побуждает нас обратиться к самим музыкальным произведениям, почувствовать их пульс, услышать их язык в тщательном анализе и любовном отношении автора к своему предмету */.../ музыкальное развитие внутри самого произведения есть и будет единственно правильной историей музыки*» (курсив мой — В. Н.) [3, с. 97]. Нильсен прямо указал на автора такой концепции истории музыки: «Об этом пишет сам доктор Йеппесен: «Итак,

история музыки — это история языка, история музыкальных произведений. Не история великих личностей, не история культуры, не палеография, не история музыкальных инструментов. Не история литургии, — как бы ни назывались теперь все эти дисциплины. Сами по себе они могут быть чрезвычайно важными, но считаться историей музыки они не могут. Это науки вспомогательные, их значение зависит от их способности прояснять историю развития самих музыкальных произведений» [3, с. 97–98]. Таким образом, в понимании того, что есть история музыки, Нильсен последовал за Йеппесеном, и ценность истории «великих деятелей» усмотрел в сокращении пути историка музыки к своим выводам.

В опубликованном в том же 1923 году эссе на книгу Вильяма Беренда «Фортепианные сонаты Бетховена» Нильсен вновь вернулся к разговору о биографиях композиторов и монографиях об их творчестве. Отметив, что эта книга представляет собой *справочник*, Нильсен в этом случае отметил его пользу для понимания фортепианных сонат Бетховена. Итогом многолетних размышлений Нильсена о музыке и музыкантах может считаться следующее высказывание композитора: «...мне

кажется, когда мы читаем о великих людях, об их борьбе и труде, чувство сопричастности пробуждается в нас в той же степени, что и при изучении их произведений. Поэтому можно только радоваться эстетико-психологическим толкованиям, которые никоим образом не вступают в противоречие с аналитико-стилистическими, а скорее дополняют и оживляют скелет и всё целое этой таинственной красной жидкостью, название которой напоминать излишне и присутствие которой узнаваемо, так что поток её как бы вдруг останавливается, и вы обнаруживаете, что всё дело в человеке, а не в принципах» [3, с. 104].

Разрозненные высказывания Нильсена о музыковедении и истории музыки не представляют собой части целостной системы взглядов. Суждения композитора менялись по мере того, как изменялись его творческие интересы. В своих высказываниях Нильсен прост, и его тексты не нуждаются в герменевтике. В попытке определить место литературных работ Нильсена на шкале истории придется вернуться в XIX век, когда в композиторском музыковедении главенствовала музыкально-критическая деятельность.

1. Мищенко М. О чем сказал композитор / М. Мищенко // Карл Нильсен. Живая музыка [Пер., предисловие и примечания Михаила Мищенко] . — СПб. : КультИнформПресс, 2005. — С. 7–19.

2. Науменко Т. «Стиль времени»: о некоторых тенденциях современного музыковедения // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам конф. 30 окт. — 1 ноября 2007 / РАМ им. Гнесиных. М., 2007. — С. 28–37.

3. Нильсен Карл. Живая музыка / Пер., предисловие и примечания Михаила Мищенко. — СПб. : КультИнформПресс, 2005. — 127 с.

4. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие. — М. : Музыка, 1985. — 360 с.

5. Ошис В. Еппесен (Jeppesen) Кнуд Кристиан // МЭ. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — Т.2. — С. 371 — 372.

Literary works of Danish classical music composer Carl Nielsen are almost unknown in Russia. The composer touched upon issues of music research. In the article «Musicology» Nielsen formulated «the only correct history of music». Of particular interest are Nielsen's views on musicology including music history.

Key words: Carl Nielsen; musicology; music history

УДК 821.161:7.07+7.038.6

Е. Н. Маркова

Т. Шевченко и современное искусство

Творческая личность и наследие Тараса Шевченко обнаруживают множество культурных параллелей, в том числе с прерафаэлитами, польским «сарматизмом», символизмом, бидермайером, веризмом, творчеством П. Верлена, Ф. Шопена, и превосходят ведущие тенденции современного искусства.

Ключевые слова: современное искусство; романтизм; символизм; неосимволизм; бидермайер; веризм

Творчество гения стилево симультанно, поскольку индивидуальность творца, устремлённая к субъективно избранной цели, всегда коррелирована «духом эпохи». Но также отмечена «зовами» Прошедшего и Грядущего, как реалиями мироощущения Избранника. Произведения Т. Шевченко с течением времени и в преломлении его творчества соприкасающимися с его наследием представителями театра, изобразительной сферы, музыкального мира и др. открывают разные грани гения Кобзаря, ёмкость выразительности сочинений которого постигается по мере продвижения в творческие интерпретации соответствующих

текстов. Безусловно, Шевченко был дитя своего времени, романтический стержень его искусства очевиден, а биография поэта-революционера, мученика и жертвенника на алтаре идейного служения имеет множественные параллели в биографиях его старших и младших современников, начиная от Дж. Байрона и кончая жизненно-творческим горением венгра по убеждению и словака по крови Шандора Петефи, кубинца Хосе Марти и др.

Современный подход к наследию Шевченко, учитывая неосимволистский стилевой тонус постмодерна [11, с. 99–134], особо констатирует параллелизм гения Шевченко твор-

ческим позициям Прерафаэлитов, его современников, художников и поэтов в одном лице, возрождение интереса к которым наблюдается в изданиях последних десятилетий [6, с. 46–48; 21, с. 137–213].

Внешний облик Шевченко и символистский потенциал его стихов удивительно роднит его с П. Верленом: параллелизмы творческой биографии украинского поэта-революционера и мученика Парижской Коммуны поражают уподобленностью — со сдвигом в датах на двадцать с небольшим лет. Впечатляет и близость механики стихотворчества у Шевченко и символистов — писание на основе типовых мелодий, что так наглядно фиксировано у Р. Рильке, а Шевченко признавался неоднократно, что сочинял по песенным мотивам. Это и осознаётся при непосредственном восприятии его стихов, народность которых чрезвычайно органично укладывалась в сугубо учёно-литературную форму поэм, берущих начало в творчестве предшественников трубадуров — филидов и бардов Ирландии-Британии VI–IX веков. А такой источник образует непосредственный выход на мелодийность символистской поэзии: прерафаэлиты исповедовали прерафаэлевские принципы, потому что опирались на средневековые, старохристианские идеи.

В данной работе делаем акцент на молитвенных образах и особой молитвенной интонации стихов Шевченко, которая поддержана слёзной осенённостью его образов. В работе А. Сокола сделан интересный подсчёт наиболее употребляемых слов и выражений в стихах Шевченко, а таковыми оказываются идеи «слёз» и «плача», неотрывные от православной Исповедальности и Покаяния как обязательного показателя истовости свершаемого. Данная религиозная ритуальность, зафиксированная в поэзии Шевченко в виде показательного образного на-

строя, органична в русле символистских предпочтений — значимость символистской установки для художественного реноме XX века в целом, при неприятии преемственности отдельными представителями «новой молодёжи» 1920-х (см. отторжение символизма Шестёркой [19, с. 161], др.), свидетельствуют авторы концепции современной музыки как музыки XX века.

Из пяти наиболее значимых имен в таких исследованиях [см. 10, с. 27–42] выделяется Р. Рети, который указывает исключительно на символизм К. Дебюсси как на источник всех методологических новаций XX столетия [17]. Т. Адорно, выделяя альтернативу И. Стравинский — А. Шенберг [20] в стилевом оснащении минувшего века, фактически базировался на постсимволистском устое открытий названных лидеров стиля XX века. Р. Влад [23] подчёркивал значимость К. Дебюсси и неальтернативных ему Стравинского–Шенберга, а с ним, фактически, солидаризируется С. Павлишин [15], заменяя Стравинского откровенно символистской фигурой Ч. Айвза и др.

Символистская парадигма XX века (см. варианты «герметизма» как сквозной «второплановой» и срединной стилевой линии минувшего века) имеет важные методологические последствия, связывая символистское мышление в целом (религиозное в своих основаниях [1]) с художественно-творческим как таковым, что и зафиксировано в названии книги А. Белого «Символизм как миропонимание» [2]. Прерафаэлиты, современники Т. Шевченко, откровенно апеллировали к иконописи в своих живописных полотнах, а в стихах — к молитвенной истовости обращения к идеалам... например, социалистического будущего Европы. Таковы стихи гениального живописца и талантливого поэта прерафаэлита Д. Г. Россетти:

*Далёкий звёздный свет — Социализм,
Нет, даже не заря,
А лёгкий отблеск неба...*

Сохранение в Украине с XVIII на XIX век того пласта, который в польской традиции назван был «сарматизмом», «литовское в польском» [22] и присутствие в Украине которого зафиксировано страннической биографией философа и поэта Г. Сковороды, связано с сохранностью некоторых старохристианских традиций, обнаруживающихся в творчестве великого поэта. В том числе это — в связях с христианско-кельтским присутствием, абсолютизируемым некоторыми авторами [8]. О том, что эта связь имелась, свидетельствуют в тематике стихов Шевченко темы монашеской ирландской поэзии (не забываем, что колокольный звон в русской церкви наследует не византийскую традицию, которая не знала колоколов, но кельтско-ирландскую [16, с. 143]).

Сопоставляем известное сочинение Т. Шевченко «Думи мої, думи» (1939; см. также стихотворение с тем же названием 1847 г.) и молитвенные стихи ирландского монаха IX века «О мыслях блуждающих». Так, у Шевченко:

*Думи мої, думи,
Лихо мені с вами.
Чом ви стали на папері
Сумними рядами?..
Чом вас вітер не розвіяв
В степу як пилину?
Чом вас лихо не приспало,
Як свою дитину?..*

*Бо вас лихо на світ породило,
Поливали сльози... чом не затопили,
Не винесли в море, не розмили в полі?..*

[18, с. 40]

Стихи анонима IX века:

*Мысли неподобные
горе мне от вас;
где вас ветры злые
носят всякий час?..*

*Над морями реюци,
там, где нет стези,
ово на земле еще,
ово в небеси, —*

*Мечетесь, блуждаете
вдоль мирских дорог;
редко забредете
на родной порог...*

[см. издание Диллона
и Чедвик, 4, с. 310–311]

Удивительно совпадают и другие образы великого украинского поэта, внука своего деда, судя по всему, получившего традиционное для казацкого старшины [5, с. 9–13] образование по старым Православным традициям. Также образы природы, то идиллически прекрасной, то бурной и грозной, составляют особую линию в поэтическом сочинительстве Шевченко в её опосредованности стихотворчеством монастырей средневековой Ирландии. Сравним красивейшие и всенародно известные стихи Шевченко из пролога к его поэме «Причинна»:

*Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилі підійма...*

и четверостишие «Ночной дождь» из рукописи Присциана (IX в.) из Санкт-Галленского монастыря:

*Холодная ночь в Мойн Море
Дождь льет, шумят потоки:
Ревет и в выси смеется ветер,
Звуча над укрытием леса.*

*Uar ind adaig i Móin Moir
Feraid dertain, ni deróil:
Dorddán fri-tib in gaethglan
Géissid ós chaille clithar.*

*Ночь холодна и в Мойн Мор
Льет дождь, потоков вой:
Ревет в вершинах и хохочет ветер
Над лесом, где укрыться нечем.*

[4, с. 280].

А вот совершенно бидермайеровский, то есть осенённый духовной идеей открытия своего рая на земле,

в скромной семейной бытийности, образ Шевченко «Садок вишневий коло хати...». Но ведь эти идиллические мотивы о ласковой природе и людях в ней, не менее чем образы грозных природных проявлений, составляли источник умиления монахов-поэтов старой Ирландии.

Итак, кельтский культурный компонент ярко окрашивает начало третьего тысячелетия, и по какой-то логике человечество в последние двадцать лет настойчиво поднимает из небытия сведения о старохристианском мире, о первокрещённых кельтах и об их месте в нашем сегодняшнем бытии. А ведь ещё в 1950-е молодёжное движение хиппи американский ирландец Т. Лири назвал «кельтским возрождением» [1, с. 21]. Кельтская кровь текла и у Шевченко: его мать — урожденная Бойко, а это — фамилия-этнотим.

Дух Санкт-Галленской православной традиции, родственной польскому «сарматизму», узнаваем в образной системе Шевченко, чуждой какой бы то ни было эротике: в его богатой и разнообразной лирике нет места любовным излияниям. Хотя, как свидетельствует биография, поэт был влюбчив и счастливо любим, но над всем и за всех в стихах — в стихах он изливался в любви Украине, причём Украине-неньке, Матери-Украине.

В этом плане напрашивается параллель с творчеством великого Ф. Шопена, у которого в сочинениях была единственная Возлюбленная, причем далёкая после 1831 года — это Родина, Польша. А пестрота богемного быта и увлечения не порождали у него эротических фантазий любовной лирики в сочинительстве: лира Шопена целомудренна и тем соотносима с поэзией трубадуров и миннезингеров, единственной достойной возлюбленной которых была Богородица [13, с. 5–28]. Поклонение у кобзарей и в поэзии Шевченко Матери-Родине напрямую наследовало трубадуров, с которыми сопряжена традиция ир-

ландских бардов, русских калик-песельников, уничтоженных в Англии и в Московии почти одновременно — в 1640-е годы. Часть спасшихся новгородцев бежала в Украину, под Житомир, звучные песельные фамилии которых — Короли, Крули, Короленки, Королёвы, Корольчуки и т. п. — не совпадали с жалкой участью «скомоухов», как их уничижительно определяют все учебные пособия и музыкальные справочники сегодня.

Символизм Т. Шевченко не чужд Н. Лысенко, наиболее выражен в хорах Б. Лятошинского, полифоническая насыщенность которых акцентирует интеллектуальную отстранённость, сюжетно решаемую у Шевченко цитатами из Святого писания, привлечением вышеупомянутой молитвенной интонации в строе стихов, возносящих житейские образы до библейских архетипических высот.

И мы всё это говорим в 2010-е годы, когда неосимволистский стержень мировосприятия «века информатики», раскрепостившего церковность и мистику после атеистических радений XIX–XX столетий, определил уверенность в поисках символистских соответствий, неотделимых от экспрессионистских-абсурдистских фантазмагорий, также показательных для выразительности шевченковских строк.

Это — образ Сна и сна-грёзы, уводящих от жалкой прозы существующего («Сон» — «На панщині пшеницю жала», 1858), и сна-наваждения всеосмеяющего («Сон». Комедія «У всякого своя доля», 1844), что родственно и «спящим» фигурам экспрессиониста начала XX века Э. Барлаха, и «ловцам снов» из романов М. Павича, населённых «покойниками», «лицами из ваших воспоминаний» [15, с. 102]. Показательны студийные постановки в Украине «Сна» Шевченко в фантазмагорийно-булгаковском прочтении образов, неотделимых от экспрессионистского антиэстетизма,

откровенной карикатурности представления жизненных сцен. Нечто приближённое к экспрессионистскому тону — «Сон» («Гори мої високії», 1848), а также озлобленная вариация на тему «Думи мої» — N. N. «О думи мої! О славо злая!», 1847, где восторженно везде воспеваемая поэтом Украина — предстаёт в убожестве: «А тес диво, всіма кохане — / У шинку покритка, а люде п'яні!».

Есть ещё сторона стилевых предвидений Шевченко, не отмеченная исследователями — это шевченковский веризм, который обозначился в хронологической параллели к становлению в Италии Дж. Верга. Концепция «Катерины» Шевченко, не менее, чем известная новелла Верга, может быть обозначена как «*Cavaliere rusticana*», поскольку акцент на образе несчастной покинутой, списанный во многом с жизненной истории Оксаны Коваленко, переплетается с жёсткой логикой спасения чести семьи родителями Катерины, изгоняющих из дому дочь и внука в соответствии с законами «сельского рыцарства». Этот веристский концепт шевченковских поэм и театральных сочинений замечательно обрисовывается той внехудожественной (надхудожественной) моральной значимостью сюжетов и образов, украинство которых осознаётся по контрасту с обще-европейскими структурами-смыслами поэмы, театра притчи, в границах которых диалектно разворачивается рыцарско-казацкая правда взаимоотношений героев шевченковских сюжетов.

Веристский комплекс составил специальное условие успеха украинского театра М. Кропивницкого — в Москве и в России [7, с. 54]. Не премьеры в Украине, но именно в Москве в 1899 на украинском языке постановка «Катерины» Н. Аркаса стала знаменательным событием театральной жизни первопрестольной. И, заметим, состоялось это на волне покоряющих успехов постановок «Сельской чести» П. Масканьи и по модели этой оперы-

новеллы написанного «Алеко» С. Рахманинова в 1890-е.

Шевченкиана Одессы и её веристские слагаемые образуют особую страницу художественной истории нации, и ракурсы этой специфики определяются неповторимым ментальным обликом названного города.

Неконфликтное с русским культурным ареалом украинство Одессы солидаризируется с православием русских, греков, арнаутов, болгар, молдаван и др. в поддержание равновесия со множественными иными конфессионально-национально выраженными общинами, в том числе с влиятельной еврейской, немецко-польской католической, немецкой-лютеранской и т. д. С Одессой связана музыкальная шевченкиана П. Нищинского — «Вечорниці» (сцена к II действию «Назара Стодоля», 1875 г.). Веристский потенциал шевченковской драмы определён первой русской версией текста, планировавшейся для постановки в Александринском театре в Петербурге в 1843 году, только впоследствии пьеса была переведена на украинский и напечатана в этом виде (1862 г.) [12, с. 24]. С Одессой связана и опера «Назар Стодоля», созданная К. Данькевичем в 1959 году в Киеве. Но киевлянином Данькевич стал только в 1953 году и проработал до 1969 г., оказавшись выброшенным из активной творческой жизни обстоятельствами личностного и политико-гражданского порядка (умер в 1984 году) [3, с. 162].

Невживание Данькевича в Киев имело свои объективные основания. Формально киевская опера «Назар Стодоля» органично продолжает одесский период 1905–1953 годов, который составил фундамент взлёта-признания и административного успеха композитора — ректора Одесской консерватории в 1944–1951 годах.

Шевченковская опера Данькевича «Назар Стодоля» сформирована психологическими-творческими устоями

«новороссийского украинства» Одессы. Артистическое чутье К. Данькевича подсказало ему творческую позицию, которая чрезвычайно показательна для Одессы и, одновременно, согласована с принятыми художественными нормативами. Речь идёт о веристском аспекте трактовки образов и композиторских концепций, который прослеживается в его сценических произведениях, суммарно определяемых как «романтические», хотя сама вторичность проявления этого стилистического качества свидетельствовала об академически-традиционалистском ракурсе трактовки указанного направления. А несомненная талантливость Данькевича определяла способность слышать своё время — и в рамках традиционализма и официального соцреализма он умел находить стилистические линии, придававшие неповторимый характер свежести и искренней пафосности его творческим проявлениям.

Опера «Назар Стодоля» определённым образом отличается от шевченковской концепции в пользу усиления веристских акцентов в либретто: причинённое первое действие с развёртыванием нерыцарских действий Хомя Кичатого придаёт социально-гражданскую масштабность бытовому действию персонажа. Но, главное, в опере отсутствует бидермайеровское-патриархальное Покаяние Хомя в финале, создавая напряжение конфликта отцов и детей (Данькевич написал это в канун молодёжного движения 1960-х, прошедшего под знаком конфликта поколений), показательного для многих новелл Верга. В пользу связи с веризмом свидетельствует сам тип мелодизма оперы Данькевича, декламационно-страстного, тяготеющего к мощным унисонам, эмблематичным для музыкального языка данного направления.

И ещё одно: Данькевич искренно привержен был идеям соцреализма — его отец был поклонником не

только украинства в целом, но и активно участвовал в революционных событиях, погиб в Гражданской войне в 1919 г. на стороне Революции. Веризм долго принято было противопоставлять соцреализму, имея в виду идеологические его тяготения в лице Пуччини в поддержку окружения Муссолини. Однако соцреализм родился задолго до Советского Союза и Союза советских композиторов: произведения, объявленные первыми образцами соцреализма, были — «Мать» М. Горького (1903), «Пеле-завоеватель» М. Андерсена-Нексе (1910), «Огонь» А. Барбюса (1916). Как видим по датам, это всё явления 1900–1910-х гг., эпохи утверждения и академизации веризма.

Особенность метода веризма, как и французского натурализма, составляет внедрение научного метода, лингвистически-диалектной правды, в том числе, актуальной социально-политической символики (см. политический символизм Анжелотти в «Тоске» Пуччини и др.) в художественную целостность произведения. В этом плане соцреализм образует методологическую параллель к веризму: внедрение социалистической идеи, трактованной как научно-достоверная мысль, в художественную ткань произведений. И в этом плане символичны романы М. Шолохова: их диалектный «донской» языковой колорит и осознанное исповедание идеи социализма. Веристский акцент поставил К. Данькевич и в балете «Лілея», развернув сюжетно «сельское рыцарство», не щадящее слабых, тогда как у Шевченко — символика Богородичного: лилия — королевский символ, освящающий мученичество.

Веризм на сегодня остается одним из самых актуальных стилистических ориентиров: в работе Лю Бинцяна [9, с. 326–353] убедительно прослежена веристская парадигма искусства XX — начала XXI столетия. А гениальное творение американского

китайца Тан Дуна опера «Первый Император» по тембральным предпочтениям, по общему драматургическому плану и по морали в защиту идеи нравственного верховенства артистической личности композитора Гао Цзянли, в сравнении с социально всемогущим Императором, составляет пролонгацию структурных оснований «Турандот» Пуччини [9, с. 337–343]. И получается, что веризм жив — и веристские нити мышления Шевченко.

В завершение данного очерка укажем на очевидные, кратко упомянутые («Садок вишневый коло хати»), идиллические-пробидермайеровские мотивы, столь показательные для минималистских «анестезийных-обе-

зболивающих» образов-звучаний. Умилительно и тишайше проходящие в стихах смыслы — «Тече вода з-під явора» — в трёх измерениях видения тварного: растений, животных-птиц и людей, приходящих к воде как мировой реке, пробивающейся из глубин («...яром на долину»), охватывающей лес и гору, вместилища тайны и Неба («...вода із-за гаю / та попід горою»), и благоговейно застывающая («...край города. / Вода ставом стала»), приветствуя Деву, надежду жизненного континуума. Наверное, это тема В. Сильвестрова, его благоговение перед красотой-чистотой способно приблизиться к Такому шевченковскому образу.

-
1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. — М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. — 502 с.
 2. Белый А. Символизм как миропонимание. — [Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. — М. : Республика, 1994. — С. 255–259.
 3. Данькевич Константин Федорович // Музыкальный энциклопедический словарь : [Гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 162.
 4. Диллон М., Кершоу Чедвик Н. История кельтских королей / М. Диллон, Н. Кершоу Чедвик. — М. : Вече, 2006. — 512 с.
 5. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев. — К. : Обереги, 2004. — 480 с.
 6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. : [науч.ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер.с фр.]. — М. : Республика, 1999. — 412 с.
 7. Кауфман Л. М. М. Аркас. Нарис про життя і творчість / Л. Кауфман. — К. : Держ. видавн. образотв. мистецтва і муз. літератури УСРС, 1958. — 132 с.
 8. Король Т. Світ східних галлів. Історична оповідь / Т. Король. — Брошнів-Осада : МПП «Тая», 2010. — 500 с.
 9. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография. — Одесса : Астропринт. — 393 с.
 10. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х — 1990-х років. Франція. — Австрія. Німечина. Італія. — Вип.1. — Одеса : Друкар. дім, 2010. — 128 с.
 11. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. — Одесса : Астропринт, 2012. — 164 с.
 12. Михайлов М. Константин Федорович Данькевич. Народний артист СРСР. — К. : Мистецтво, 1964. — 80 с.
 13. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. — Вип.1. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — 214 с.
 14. Павич М. Семь смертных грехов : [роман] / Милорад Павич : [пер. с серб. Л. Савельевой]. — СПб. : ТИД Амфора, 2010. — 186 с.
 15. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. — Киев : Музична Україна, 1980. — 212 с.
 16. Перевезенцев С. Россия. Великая судьба / С. Перевезенцев. — М. : Белый город, 2006. — 704 с.
 17. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. — Л. : Сов. композитор, 1967. — 67 с.
 18. Шевченко Т. Малий Кобзар. — Київ : Веселка, 1979. — 384 с.
 19. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. — Изд. второе, доп. и переработ. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
 20. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. — Frankfurt a.M., 1978. — 200 S.

21. Németh Lajos/ A XIX. Század
művészete. A historizmustól a szecesszióig. —
Budapest: Corvina Kiadó, 1974. — 226 p.

22. Tazbir J. Synkretizm a kultura
sarmatska. — Teksty, 1974, № 4, s. 46

23. Vlad R. Modernita e tradizionella
musica contemporanea. Torino, 1955. —
267 p.

Creative personality and heritage of Taras Shevchenko discover many cultural parallels, including the Pre-Raphaelites, the Polish «Sarmatian» symbolism, Biedermeier, verismo, the work of P. Verlaine, Chopin, and anticipate the major trends in contemporary art.

Key words: contemporary art; romanticism; symbolism; neosimvolism; Biedermeier; verismo

**НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ
АСПЕКТЫ КОМПОЗИТОРСКОГО
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА**

УДК 78.03

Н. А. Давыдов

Стильность игры как критерий качества исполнительства (баянно-аккордеонное искусство)

В статье подробно рассмотрено новое в баянно-аккордеонной научно-методической литературе понятие- «стильность игры»- на основе научной понятийно-терминологической системы, разработанной в докторской диссертации автора.

***Ключевые слова:** стильность игры; баян; аккордеон; динамика; ритмодинамика; темпоритм; агогика; штрихи; сопряжение; линейность*

Актуальность заявленной темы продиктована всей исполнительской, педагогической и концертной музыкальной практикой. Её востребованность не так болезненна в среде отдельных, замкнутых педагогических коллективов, где образовались определённые критерии творческих единомышленников, сориентированных на сложившиеся нормы данной школы. Здесь можно говорить о возможностях усовершенствования этих норм на базе общего развития исполнительства и уровня его научно-теоретического, методологического обоснования. При оценивании же музыкального исполнительства коллективами, в частности, коллежиями конкурс-

ных комиссий, с представительством в составах жюри разных школ и направлений, особенно если их теоретические уровни в отдельных случаях недостаточные либо слишком разнородные, возникает необходимость в предварительных установочных рекомендациях председателей таких комиссий. Но только в случаях, если действительно существует благородное желание, чтобы конкурс оценивался на надлежащем профессиональном уровне, то есть, как говорится, честно.

Общеизвестно, что в жюри обычно приглашаются наиболее видные исполнители, педагоги, имеющие солидный опыт и оригинальные музыкально-эсте-

тические вкусы в оценивании качества представляемых конкурсантами программ, исполняемой ими музыки, а также уровня мастерства в исполнительской интерпретации. Неизбежно, что все они по своим вкусам — разные. Поэтому желателен установочный момент со стороны председательствующего, с целью единения коллективного внимания к определенным показателям, характеризующим «*комплекс вундеркинда*» (К. Мартинсен), т. е. *идеал* наилучшего исполнителя среди конкурсантов.

Современный уровень образцового исполнительства и его теоретическое обоснование в специальной научно-методической литературе позволяет определить комплекс *идеального образа* исполнителя, что и составляет цель данной статьи.

Идеал исполнителя

По принципу игры, всех баянистов и аккордеонистов можно условно разделить на две группы: тех, которые играют преимущественно «от клавиатуры» (Б. Асафьев), и тех, кто играет «от интонации». На струнных музыкальных инструментах, где атака звука определяется прямым воздействием на струну (смычком, плектром, ногтем, молоточком), это не столь существенно, и, очевидно, именно поэтому в соответствующей методической литературе, которая развивалась раньше баянной, такая проблема не поднималась.

Баян же сконструирован на механическом соединении двух отдельных элементов — клавиатуры и меха, что требует чрезвычайно изящного слияния мехо-пальцевых музыкально-игровых движений, без чего механичность органики инструмента доминирует над смысловой проинтонированностью исполняемого произведения.

Это менее заметно при исполнении музыкальных произведений, изложенных в однотипной фактуре токкатного или виртуозного характера, что может произвести вполне позитивное целостное впечатление об исполнителе на члена жюри, не учитывающего требований

в отношении стиливого разнообразия и надлежащей интеллектуально-художественной сложности конкурсной программы, целью которой должно быть определение уровня *образного мышления* музыканта по *качеству всестороннего исполнительского интонирования*. Последнее связано со стиливыми особенностями интерпретации разных музыкальных произведений, органичным проявлением чего является *стильность игры*. Вопросам интерпретации музыкальных произведений разных стилей посвящено большое количество научно-методической литературы в различных сферах музыкального исполнительства. Проблема же *стильности игры* на баяне (аккордеоне) в данной работе поставлена впервые. Теоретические основы для её раскрытия уже разработаны в специальной литературе.

Нашей задачей является обоснование критериев оценивания исполнительства баянистов/аккордеонистов в учебном процессе и на концертной эстраде, и, особенно, при проведении конкурсных соревнований, где сравниваются не только отдельные исполнители, но и представляемые ими школы.

Определённая *стильность игры* характеризует уже сформировавшуюся личность исполнителя и художественный уровень его мастерства. Поэтому перед жюри стоит задача выявить среди участников наиболее яркую личность, своеобразный *идеал* исполнителя, оригинальное лицо интерпретатора, музыканта-художника, чей уровень владения исполнительскими приёмами сформирован в соответствии с наивысшими современными критериями. Уже появление яркого конкурсанта на сцене характеризует его поведенческие качества: непринуждённость походки, внутреннюю собранность, естественность и целесообразность жестов и мимики в процессе игры, психологическую контактность с аудиторией.

Теоретический аспект проблемы

Стильность игры в обобщённом значении — это владение *целостным*

комплексом исполнительского мастерства, куда входят пять основных мобильных исполнительских средств:

1. *Динамика* в двух главных показателях её напряжений — как средство одухотворения музыкального процесса громкостной нюансировкой и как ощущение напряжения, создаваемого композиторскими средствами (ладово-гармоническим тяготением, метроритмикой, инструментовкой, фактурой, контрапунктом и др.).

2. *Агогика* как организующее начало исполнительского процесса — в определении темпоритма в его творчески-оперативной интерпретаторской модификации в исполнительстве.

3. *Артикуляция* музыкально-исполнительской риторики как конкретизирующая выразительность произношения звуков и их логического соотношения.

4. *Штриховая техника* как средство создания характера мелодических линий и вертикальных гармонических созвучий.

5. *Тембровая экспрессия* как средство художественного «расцветивания» логического процесса или общей звучности исполняемого музыкального произведения.

Комплексное использование названных факторов в исполнительском воплощении композиторского замысла плюс его интерпретация и артистизм, театрализация представления перед слушательской аудиторией даёт основания для научного определения понятия *стильность игры в наиболее широком* его значении.

Стильность игры в узком значении — это повторяемость применения технологических исполнительских средств в аналогичном музыкальном материале при максимальном совершенстве владения приёмами исполнительского звукопроизношения.

Остановимся на отдельных факторах, характеризующих *стильность игры* баяниста (аккордеониста).

• Логика исполнительского *микроструктурного интонирования*. Логике «написанной» музыкальной структуры

должна соответствовать логика музыкально-игровых движений исполнителя. Звеном, соединяющим нотный текст и его озвучивание, является исполнительское видение логики мелодической микро-макроструктуры. Специфика такого видения заключается в том, что микро-макроструктурные формы мелодики в исполнительском процессе предстают как формулы технического воплощения авторского текста. Художественная целесообразность действий баяниста определяется направленностью на произношение синтаксических форм предикта, икта и постикта, в соответствии с мелодической структурой — ямбической, хореической или амфибрахической логикой мотивов, фраз, предложений. Элементарные формулы произношения мелодических структур составляют основу исполнительского произношения более сложных построений, вплоть до целостного воплощения музыкального произведения. Поэтому термины «икт», «предикт», «постикт», «амфибрахий» мы трактуем не только в узкомотивном, интервальном значении, но и как широкие структурные построения — ямбические, предиктовые, утверждающие разделы формы — и постиктовые действия, которые суммируют, связывают, развивают музыкальную мысль. Им соответствуют повторяемые исполнительские приёмы воплощения: мягкость атаки ямбического предикта; тишина, спокойствие исходной звучности, которая переходит в прогрессирующее нарастающие громкости, устремлённое к опорной точке (икту); точная определённость, опорность икта (мягкая или твёрдая, краткая либо продлённая); внезапность или постепенность спада громкости в постикте; межмотивная звучащая тишина как фактор сохранения непрерывности развития музыкального процесса; параллель межмотивной минимальной и целесообразно максимальной звучности на стыке предикта с иктом как фактор создания вертикальной звучащей перспективы. Мастерство, с которым баянист использует эти повторения, является показателем стилистичности игры в

процессе смыслового интонирования мелодической микро-макроструктуры музыкального произведения.

- *Скрытое многоголосие*, которое стимулирует применение ряда повторяемых артикуляционных, штриховых, агогических, динамических исполнительских приемов. Повторяемыми элементами тут являются структурные элементы целостной мелодии: интонации, мотивы, фразы, составляющие определённые разномасштабные прерывистые характеризующие линии. Художественно целесообразная адекватность исполнительских приемов в создании повторяющихся характеристик скрытых голосов — показатель *стильности игры*.

- *Фоничность вертикальной звучности* — один из способов исполнительского создания прозрачности воплощения фактуры музыкального произведения, которому ещё не уделено надлежащего внимания в баяно-акордеонной методической литературе, хотя специфика этого музыкального инструментария требует особого внимания к поиску средств и приемов для: выделения основного рельефа крайних голосов (нижнего — басового и верхнего — ведущего); ощущения тишины в цезурах между фразами и в паузах, динамического эха звучности вспомогательных и второстепенных голосов; творческой импровизации, модификации динамического сопоставления художественной значимости компонентов фактуры, в процессе драматургического развития музыкального произведения. Имеем в виду, что на струнных инструментах фоничность естественная, а на баяне-аккордеоне создается искусственно.

Стильность игры тут проявляется в интерпретаторской мудрости исполнительского оперирования художественной целесообразностью: первое — соотношения главных и вспомогательных компонентов фактуры в начале их изложения; второе — выравнивания их ролей в процессе дальнейшего развития; третье — смены ролей (второстепенное выводится на первый план звучания); четвертое — целостно-акустической

«оркестровой» звучности вертикали в кульминационных — «туттийных» эпизодах, и др.

- *Адресность* исполнительского воплощения интонационно-фактурных комплексов, одухотворяющих логику диалогичности элементов структуры формы, которым присущ принцип прогрессирующего укрупнения масштаба в процессе развития драматургии музыкального произведения: от отдельных интонаций, мотивов, фраз, — до развёрнутых эпизодов и целостных художественно законченных его частей.

1. *Стильность игры* тут проявляется в упреждающем характере слухомоторных представлений и действий исполнителя, в их интерпретаторской определённости и соответствии художественной сущности композиторского замысла.

2. *Включение новых средств* музыкальной выразительности или мобильных исполнительских средств и приёмов (смена темпа, фактуры, контраст динамического напряжения, учащение ритмодвижения, и др.).

3. *Стильность игры* в исполнительском воплощении контрастов при введении новых средств музыкальной выразительности заключается в соблюдении принципа экономности: единичного, постепенного введения новых средств и приёмов. Так, при смене темпа, учащении ритмодвижения, контрастном наполнении фактуры, нежелательно форсировать громкость звука; при сопоставлении громкости ослабляется пиано перед форте и, наоборот, впечатление контраста падения громкости подчёркивается, когда усиливается форте предыдущего эпизода.

4. *Композиционное ритмоинтонационное строение музыкального произведения и «мобильные» исполнительские средства*. Стильность игры тут проявляется, например, в ощущении действенности темпометроритмической организации, в непрерывности раллентандо в кадансах, в логической проинтонированности мелодических структур при исполнении произведений И. С. Баха; в

тщательной проинтонированности мотивной структуры, чёткости артикуляционно-штриховых линий, изяществе динамических оттенков в произведениях В. А. Моцарта; в порывистости, динамичности в произведениях Н. Паганини; в изоощрённой рубатности, певучести в произведениях Ф. Шопена; в глубоком психологизме в мелодике П. И. Чайковского; в открытости чувств, импровизационности при исполнении обработок народного мелоса, др.

Технологический аспект

Комплексное применение конкретных приемов стилизации игры воплощается в ритмодинамике целостного исполнительского интонирования и включает 12 основных позиций, опубликованных ранее [5; с. 40–43], но в контексте данной статьи считаем необходимым повторить наиболее важное в сжатом изложении.

Так, первостепенным является *сопряжение (термин Б. Асафьева) вертикальной и горизонтальной динамики*, а точнее — адекватность вертикальной и горизонтальной процессуальной динамики, что выражается в соотношении меры опорности метрических долей, целесообразности качества атаки звука, соотношенности этих технических приёмов с логикой драматургического развития музыкального произведения. Создаваемая таким способом адекватность вертикальной и горизонтальной динамики является показателем стилизации игры баяниста (аккордиониста). При этом адекватность темпоритма и динамики в процессе исполнительского воплощения мелодической структуры, выраженная посредством эффекта запаздывания динамически-громкостного напряжения при крещендо и упреждающего характера его спада при диминуэндо, также является одним из аспектов стилизации игры.

Неоднократно упоминались в работах автора статьи и такие важные понятия, как *пульс восьмушки* (как способ слухомоторного контроля метроритмической структуры произведения и ор-

ганизации музыкального времени, гармонизации динамического напряжения разномасштабных длительностей по вертикали путём организации их темпоритмического соотношения); *стабильность линейной ритмодинамики штриха* (внутренняя ритмика артикуляционного средства как характеризующий фактор мелодического движения); *ритмодинамика фонической глубины* (как средство акустического воссоздания многокомпонентной фактуры на баяне или аккордеоне), *акцентуации* (как художественно целесообразного выделения опорного тона без громкостной динамики), *штрихового контраста* (как применения разных штрихов при исполнении двух и более голосов), *кантиленного подтекста отдельного звука* (то есть линейность как естественная основа музыкального интонирования на баяне/аккордеоне вне зависимости от прописанного штриха) и *временного масштаба в интонировании* элементов мелодической структуры в зависимости от масштабов этой структуры (как один из главных факторов *одухотворения* написанного нотного текста и *стилизации игры* музыканта).

В контексте вышесказанного существенно также роль национальной принадлежности исполнителя, который, как правило, неосознанно вносит элемент национальной выразительности в свою исполнительскую версию (см. об этом у Е. Чайка [9]), что также дополняет широту понятия стилизация игры.

Отдельного внимания заслуживает такой фактор, как *ритмодинамика эмоционально-смысловой диалогичности*: «Микроинтонирование отдельных тонов, интонаций, фраз мы рассматриваем как процесс произношения элементов целостной структуры-формы музыкального произведения, а их диалогичность — как первый шаг от микро- до макроинтонирования в исполнительском процессе» [5; с. 43], при соответствующем уровне *стилизации игры*.

При наиболее широком взгляде на данную проблему встает вопрос о ма-

кромаситабе музыкального произведения, что находит своё проявление в последовательности развития драматургии, становлении формы, вплоть до «диалога» крупных разделов произведения.

И, наконец, *артикуляционно-итриховая ритмодинамика* занимает наиболее близкое положение к собственно композиторским средствам музыкальной выразительности — ладу, функциональной гармонии, мелодии, фактуре, контрапункту, тембру — а значит именно в ней реализуется смысловая сущность, характер и художественная значимость голосов, всех компонентов фактуры музыкального произведения в его реальном, озвученном представлении, когда исполнитель достигает *стильности игры*, при условии мастерского владения техническими приёмами (скачковое движение, стаккатная игра, мелодическая игра, игра леджье-

ро, портато, портаменто, «жемчужная техника», тремоло и рикошет меха и т. п.). Слагаемые технического мастерства при исполнении на баяне/аккордеоне подробно описаны в учебнике Н. Давыдова «Теоретические основы формирования мастерства баяниста (аккордеониста)» [6].

Все вышеперечисленные приёмы, воплощаемые в ритмодинамике целостного исполнительского интонирования на баяне/аккордеоне, требуют от исполнителя чувства художественной меры, вкуса, соответствующего художественно-эстетического восприятия и характеризует его *стильность игры*. Наивысшей оценки заслуживает тот исполнитель, многоаспектная технологическая *стильность игры* которого одухотворена творческим интерпретаторским художественным мышлением, усиленным артистизмом его общения со слушательской аудиторией.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс // Б. Асафьев. Избранные труды. — Т. 5. — М. : Академия наук СССР, 1957. — 388 с.

2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной литературы / Л. Ауэр. — М. : Музыка, 1965. — 268 с.

3. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. — М. : Музыка, 1973. — 140 с.

4. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. — Л. : Музыка, 1961. — 199 с.

5. Давыдов Н. Ритмодинамика исполнительского интонирования на баяне / Н. Давыдов // Таврические студии : Искусствоведение. Культурология. — № 2. — 2012. — С. 38–44.

6. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. Давыдов. — К. : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2006. — 308 с.

7. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 207 с.

8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. — М. : Музыка, 1987. — 310 с.

9. Чайка Е. В. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации дис. ... канд. искусствоведения, 17.00.03. — Одесса : Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, 2007. — 195 с.

The paper represents «the stylishness of play» — the new concept of scientific and methodical literature for bayan and accordion based on the scientific conceptual and terminological system developed in the doctoral dissertation of the author of the article N. Davydov.

Key words: *stylishness of play; bayan; accordion; dynamic; rhythmodynamics, tempo rhythm; agogics; strokes; conjugation; linearity*

УДК 78.03 : 782

Е. Г. Басаргина

Вокальный стиль веристов как устойчивая художественная традиция

Статья посвящена выявлению сущностных элементов веристского метода в вокальном искусстве, его генезису и приёмам сохранения художественных традиций в музыкальном искусстве современности. Веризм составляет художественный метод, в котором научно-жизненная достоверность сочетается с художественной иллюзорностью жизненного отражения в творчестве, обнаруживая признаки художественного стереотипа вокального искусства современности, переживающего новый подъём в поставангардный период.

Ключевые слова: *веризм; оперный вокал; художественный метод; постмодернизм*

Актуальность избранной темы определена значимостью в современной художественной деятельности искусства неореализма, веристского по своим истокам, оказавшего огромное влияние на музыкальную жизнь минувшего XX века.

Объектом исследования является творчество композиторов-веристов конца XIX–начала XX века, их предшественников и продолжателей в современности. Предметом — культурно-исторические предпосылки и ведущие тенденции вокального стиля итальянских веристов начала XX века в параллелях к явлениям разных национальных культур.

Цель исследования — выявление художественных идей веризма-неореализма в музыкальной культуре как свидетельства глубокой органичности веристского оперного стиля для вокальной практики сегодняшнего дня. Конкретные задачи исследования: 1) выявление генезиса веристского метода в художественной жизни Европы; 2) выделение в искусстве веристско-неореалистических тенденций; 3) выделение выразительных средств веризма, актуализированных в оперном искусстве и дополненных неакадемическими принципами пения. Методологическая основа исследования — интонационный подход, фиксирующий единство музы-

кального и речевого факторов, что органично для традиций вокальной оперной музыки, изначально детерминированной текстовой основой оперного риторикой обусловленного пения.

Кристаллизующаяся в технике *bel canto* духовная основа оперы оказывается самодовлеющей в жанровой этимологии, одновременно представляя светское искусство, противостоящее церковному. Как выделено в исследовании В. Осиповой, [4, с. 181] ранние оперы справедливо могут быть названы «мадригальными», в которых сохраняется преемственность по отношению к духовному искусству [там же с. 4]. Соответственно, хоровые звучания и ариозность сольных-ансамблевых построений выступают исторически реальным истоком классики оперного *bel canto*. Последнее сложилось в виде «фигуративного» пения Неаполитанской школы, высшим проявлением которой стала церковная серьёзность трактовки сюжетов в пении профессионалов высочайшего класса — с детства обученных певцов риторов-кастратов и фальцетистов [1, с. 43–51].

В исследованиях Е. Кругловой [2] и Е. Русакова [6] сконцентрированы сведения об этом базисном этапе формирования европейской оперной вокальности во всем очаровании специфики такого рода пения, безвозвратно, с закрытием неаполитанских консерваторий в начале XIX ст., утерянного для последующих поколений. Блеск вокальной риторикой этого искусства сохранили для нас арии опер Дж. Россини, поскольку композитор прошел выучку будущего оперного певца старой, то есть риторической, школы, фиксируя в нотах приёмы и звучания, которые самостоятельно расставляли широко образованные певцы-кастраты и фальцетисты, намного превосходившие вокальной подготовкой и композиторов, и, тем более, женщин-певиц, солистов-инструменталистов и т. п.

Женские — «россиниевские» — чрезвычайно масштабные голоса призваны были заменить объёмность и

технику мужского искусного пения, но только в строгом следовании композиторскому тексту. Более поздний — «вердиевский» этап романтического вокала — восстанавливает прерогативы мужского пения, но в «естественности» мужского регистра, обогащённого особого рода техникой звучания в фальцетном регистре и с упором на физическую масштабность и «сверхдинамику» на высоких «блестящих» нотах (в опере 17–18 вв. громкое пение в высоком регистре было эстетически неприемлемым. Ценилось нежное звучание высоких звуков и наполненное мощное пение в низком и среднем регистрах).

Русская композиторская школа «обнажила» духовную основу, выдвигая в приоритете басовые партии и хоровое звучание по типу православно-церковной музыки. Опера называлась светской, при том, что красота и смысл выразительности определялись связью с христианской церковью.

Исторический социальный опыт Рисорджименто определил поэтизацию идеи сильной личности, высокая цель которой оправдывает нравственные нарушения. Отсюда жестокая простота действий романтических героев итальянской оперы, сильных характером, но при этом способных предать (Джильда — Риголетто) и др. Сильная воля, в инстинктивно-родовой целесообразности побуждающая героев к «гармонизирующему самоубийству», ставшая в центре нравственных критериев философии Ницше, отличает героев произведений веристов. Признаком веризма является колорит «сицилийского провинциализма», особо подчеркивающий «деревенское рыцарство», запечатленное в опере П. Маскани по новелле Дж. Верга «Сельская честь». Герои веристов — простые, даже простоватые люди, но подчиняющиеся нравственным нормам и правилам.

Собственно музыкальным воплощением веристской идеи в мелодике стала типовая декламационность, соседствующая с псалмодической обобщённой над-

личностной нотой, в которой имеется взаимосвязь с секвенцирующими мотивными построениями в духе «колорированных ходов» на последовательностях *anabasis — catabasis*. Так, веристским приёмом стала «нарочитая тривиальность» высказывания — декламационно-мелодический оборот, апробированный жанровый признак, соответствующий ритмо-фактурный показатель.

Опора на диалектную речь, обращение к бытовым сюжетам, установка на выразительность «прозы жизни» и динамизацию драматургии, действенность развития, избегание психологической усложнённости составляют основные черты веристской литературы. Миниатюризация литературной формы своеобразно преломилась у композиторов веристского направления, которые также стояли на позициях «сжатия» сюжетного развития, определяя тем самым приоритетность жанра оперы-новеллы. Произведения веристов строились на принципе «впитывания жизни», что сказалось на стилевом облике веристских новелл, как литературных, так и в сфере музыкального театра (см. оперы П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини). Дж. Верди, корифей итальянской реалистической оперы, обращался к либретто А. Бойто, писателя веристской ориентации. В то же время, классик веристской оперы Дж. Пуччини считал себя наследником традиции Верди. Таким образом, выстраивается принцип «наследственности», реализующийся на различных исторических этапах.

Оперная специфика выразительного пения Европы определяется мужской пластикой поведения вокалисток на сцене: пение на опертом дыхании предполагает сохранение позы «с колом в спине», с по-мужски развёрнутыми плечами. Неудивительно, что наиболее выигрышны в оперно-сценическом воплощении женщины «силового» типа — героини Глюка, Царица ночи из «Волшебной флейты» Моцарта, Абигайль из «Набукко» Верди, Изольда, Брингильда-валькирия и им подобные из опер Р. Вагнера, Кармен из одноимённого

сочинения Ж. Бизе. Композиторы-веристы — П. Масканьи, Р. Леонкавалло, У. Джордано и другие — подхватывают идею «психологического реализма» Дж. Верди, согласно которой герои призваны демонстрировать множество разных, даже противоположных проявлений движений души. Только веризм-натурализм акцентирует, сопоставляет биологически-примитивное и идеальное-родовое в личности, абстрагируясь от психологии индивидуализма и самоанализа, бывших главным показателем персональных проявлений в опере романтизма — критического реализма XIX века.

«Зов рода» наиболее последовательно обнаруживается либо в личностях, представляющих патриархальные нравы — будь то крестьяне Сицилии («Сельская честь» Масканьи), либо провинциальные актеры («Паяцы» Леонкавалло), либо представители люмпенизированной богемы, противостоящей «цивилизационным нормам» жизни («Андре Шенье» Джордано, «Манон Леско», «Богема», «Тоска» Пуччини). Наконец, это представители чуждых европейским стереотипам менталитетов («Девушка с Запада», «Чио-Чио-сан», «Турандот» Пуччини). Общим для всех этих персон является «растворённость» индивидуального в родовом, нормативном, что напоминает не рассуждающую психологию детей, сила и слабость которых определяется преобладанием родового инстинкта, нравственных нормативов в суждениях, а не способностями к мыслительной деятельности.

Указанные отличия искусства веристов от классики оперной сюжетики и типажей не снимают главного общего их типологического качества: оперности, то есть установки на «сплошное» пение, преимущественно сольного и ансамблевого звучания. И то, и другое образует разновидности «арий», то есть «учёных песен», «песен с риторикой», возникших в церкви и оттуда пришедших в оперу.

Церковное происхождение арий и ариозного вокала в совокупности опре-

деляет особого рода возвышенность пения на «бесконечном» (искусственно долгим) дыхании, символизирующем Вечность, Вечную жизнь. Поэтому веристская опера, при всех вольностях ее по сравнению с классической и романтической эпохой, базируется на специфической европейской технике «опёртого» пения. И одновременно, в наследование Верди, веристы подчёркивают «драматический» стиль пения, с опорой на так называемых «вердиевских» теноров, поющих высокие звуки «микстой», отчасти «прикрывая», вслед за Дюпре, высокие звуки фальцетного регистра. Этот «теноровый» вокал вердиевских опер замечательно интерпретировал Э. Карузо, великий итальянский певец, прославившийся не только на вердиевском, но и на веристском репертуаре.

В операх Пуччини знамениты не только арии, но и ансамблевые номера. Например, в опере «Мадам Баттерфляй», кроме сольных арий главной героини, известны и дуэты Чио-Чио-сан — с Сузуки, с Пинкертоном и др. Насыщение декламацией, речитативной речевой непосредственностью, наблюдается как в сольных ариях монологах, так и в ансамблевых сценах. Так называемые «дуэты-поединки», ставшие высоким достоянием музыки позднего Верди, хронологически соприкоснувшегося с творчеством веристов, вошли и в тексты современников Пуччини. Дуэт-поединок Тоски и Скарпья во втором действии оперы, названной по имени главной героини, образует номер, не менее драматургически значительный, чем сольные выступления Тоски, Каварадосси, Скарпья.

Особым открытием веристских опер-новелл является «вокально-инструментальная поэма» — в виде Пролога, вступительных номеров, замещающих оркестровую в чистом виде увертюру. У Пуччини оркестровая увертюра не выписывается, развернутым прологом нередко выступает первое действие как таковое. Особенно наглядно данный принцип обнаруживается в «Турандот», где вся огромная 1-я картина I действия

составляет лишь «предпосылку» событий, происходящих с главными героями во II и III актах. Заметим, именно в I действии массивны и самозначимы хоровые номера («голос народа»), а сольные — «эпизодичны», являются «дополняющими» к основному сценическому развитию (ариозо Персидского Принца, ариозо Лиу, монолог Тимура).

Эта черта выстраивания инструментально-вокального «зачина» у веристов явно воспроизводила принцип ранних опер, опер-мистерий, в которых словом заявленная мораль во вступлении к действию значила нечто более важное, чем «распетые» по сюжетным линиям стихи либретто, так называемого основного действия.

Обобщая сказанное отметим:

1) существенность связи драматургических приёмов оперы веристов с доинструментальным, «досимфоническим» этапом развития итальянской оперы, но в единстве с высотами завоеваний симфонического поэмого мышления — с системой лейтмотивов, инструментальных «вторжений» в декламационно выстроенное пение;

2) оперная самозначимость ариозного вокала в сольных и ансамблевых номерах, в которых кантилена на «бесконечном» искусственном дыхании указывала на высокий исток образа Вечности, привнесённого в оперу церковным искусством.

Оперные партии в операх, относимых к ряду художественного проявления веризма, а также те, которые показывают предверистские стилистические элементы, образуют драматургическое качество и тембрально-фонический показатель, претендующий на сквозное положение. Это:

1) «провинциальное неразличение» высокого и низкого в нравственно-эстетическом проявлении героев и их характеров;

2) тяготение к жанру «малой арии» типа ариозо-каватины, содержащей «общие места» выразительности в разной конкретике проявления этого качества;

3) баритональные партии в веристской и предверистской оперности ста-

новятся заметным ориентиром в реализации «*cavaliera rustikana*», поскольку сложившиеся стереотипы оперных символов благородства и низости в данном жанровом раскладе странно переплелись — с опорой на эстетику верхнего регистра в низком звучании голоса.

Опора на приёмы старинной музыки в веристской опере, дающие выходы на пентатонику на тематическом уровне композиции, имеет специальное преломление в фактуре веристского оперного вокала. Речь идёт о принятых у веристов звучаниях в кульминациях «жирных унисонов», когда ведущая мелодия (см. завершение монолога Канио в финале I действия «Паяцев» Леонкавалло) дублируется фактически всей струнной группой. Такая фактура невозможна в классике оперного искусства, но этот примитивистский приём, напоминая практику популярного искусства городских предместий и уличных певцов, образует «сильное средство» выразительной палитры веристов. Понятно, что такого рода пение требует форсированного, особенно в верхнем регистре, звучания, невозможного в технике до 19 в. — ведь только в начале этого века стали строить оперные театры с огромными залами. Этот приём — явно детище нецерковной манеры; последняя исключает форсировку и динамический нажим. Но в том и оригинальность находок веристов, которые, с одной стороны, активизируют мистериально-церковные признаки в сюжетику и драматургии своих сочинений, а с другой, вводят альтернативные «уличные» приёмы (один из них — исполнительское «*portamento*») в оперный вокал. Подобные приёмы у Верди отмечает Е. Чайка: «В партии Яго просматривается двоичность опрощения — множественные унисоны, направленные к примитивистским средствам веризма, с одной стороны, а с другой — к

фактурно-жанровым накоплениям романтической-реалистической драмы, в которой мифостофелиада определялась скерцозно-танцевальным, в том числе вальсовым комплексом» [6, с. 29].

Унисон в завершении арии Каварадосси из III действия «Тоски» демонстрирует уверенное владение Пуччини этим художественным средством веристского оперного искусства. Ещё одна важная черта вокальных партий веристской оперы — её декламационность, в преодолении индивидуалистского, эмоционально-подвижного речитатива оперного классицизма-романтизма, в приближении к типовой псалмодичности, церковно-мистериальной подаче словесного текста, органично переходящего в арии-молитвы. Такова завершающая партию Туриды в «Сельской чести» Масканьи ария «Мама!» — не к возлюбленной, из-за которой неизбежна смертельная расплата, не к абстракции мужского достоинства, которое побудило героя противостоять сельской верхушке, но — к Матери, по-детски просто и молитвенно истово обращается он в виде последнего жизненного «прости».

Веризм составляет художественный метод, в котором научно-жизненная достоверность сочетается с художественной иллюзорностью жизненного отражения в творчестве, что сообщает этому подходу особую гибкость в приспособляемости к национальным условиям композиторского творчества и исполнения. Веристская выразительная палитра обнаружила признаки художественного стереотипа вокального искусства современности, переживающего новый подъём в поставангардный период, когда мелодическая экспрессия вновь стала ведущим фактором музыкального выражения, причём, с упором на общезначимые формы этого рода лирики.

-
1. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. — СПб.: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. — 303 с.
 2. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка. — № 4. — 2003. — С. 45–52.
 3. Маркова Е. Основы теории исполнительства / Е. Маркова. — Одесса: Астропринт, 2002. — 144 с.
 4. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы: дис. ... канд. искусствования. — Одесса, 2003. — 181 с.
 5. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. — 2006. — №1,2. — С. 1–5.
 6. Чайка Е. «Национально-стилистические показатели сценического решения партии Яго в опере «Отелло» Дж. Верди» / Е. Чайка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. — Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. — № 3. — С. 125–130

The article is devoted to identifying the essential elements of the method of verismo in the vocal arts, its genesis and techniques of conservation of artistic traditions in music of our time. Verismo makes an art method in which scientific and vital reliability is combined with art illusiveness of vital reflection in creativity, finding signs of an art stereotype of the vocal art of the present enduring new rise during the post-vanguard period.

Key words: *Verismo; opera vocals; artistic method; postmodernism*

УДК 783:281.9

Т. М. Каплун

Святая Евфросиния Суздальская в древнерусской житийной и певческой традиции

В статье рассмотрены различные аспекты воплощения образа святой Евфросинии Суздальской в древнерусской богослужебной традиции на уровне сопоставительного анализа житийной и певческой традиции. Отмечена близость круга топосов жития и службы святой византийской традиции.

Ключевые слова: святость; древнерусская певческая традиция; служба святым; Евфросиния Суздальская; поэтика образа

Образы святых жён отмечены в агиографической, житийной и богослужебной традиции Древней Руси особой теплотой и нежностью. Несмотря на большую значимость исследования древнерусских певческих памятников, связанных со службами древнерусским святым, все же данное направление представляется автору статьи мало исследованной областью современной музыкальной медиэвистики. Это и определяет актуальность заявленной в работе темы — изучение ряда особенностей духовно-содержательной и певческой сторон древнерусской службы святой преподобной Евфросинии Суздальской. Этой теме посвящена, насколько автору

известно, единственная статья московского исследователя Л. В. Кондрашковой, опубликованная в журнале «Музыкальная академия» (№1, 2003 г.) [6].

Как пишет Ю. К. Евдокимова: «Гимнография святым — это довольно объёмный и значительный пласт духовной поэзии, составляющий «плоть» службы большей части годового цикла богослужения. Кроме того, эта гимнография наполнена большим духовным смыслом, выраженным незаурядными художественными приёмами. Более того, она призвана не только воспеть память тому или иному святому, но и показать человеку пути духовного совершенствования, пути преодоления всевоз-

можных преград. Своего рода это школа духовного опыта личности. Однако при всей значимости этого направления в исследовании богослужебных тестов, к сожалению, нам не известно ни одного обобщающего труда в этой области. <...> Существуют только отдельные исследования, которые не дают общей картины по данному вопросу» [1].

Выделяя пять слоёв содержания службы русским святым, исследователь указывает на его *житийный* слой, поскольку в гимнографических текстах излагается определённая агиографическая канва, *образно-символический* слой с характерным и ярким кругом образов-символов, а также *исторический*, включающий перекрёстные арки между Новым Заветом и Ветхим Заветом в форме параллелизмов различных видов, *догматический* и *экзегетический* пласты. Уходящий вглубь веков пятый слой предстаёт как один из самых интересных в плане исторического развития гимнографии.

Кроме того, автор указывает на тот факт, что «в гимнографии святым разных «разрядов» преобладает тот или иной содержательный слой. Богатство и разнообразие слоёв определяет содержательный уровень гимнографических текстов» [1]. Выявлению вышеуказанных *слоёв содержания* службы Евфросинии Суздальской в их взаимосвязи с прославляемыми в песнопениях *духовными качествами святой девы*, а также в их проявленности на уровне *мелодического содержания* и посвящена данная статья.

Существуют различные типы христианского религиозно-нравственного женского служения в Древней Руси. Большую группу составляют *благоверные княгини* — жёны, чье служение проходило в семье (равноапостольная княгиня Ольга, муч. Иулиания Вяземская, преп. Марфа, супруга псковского князя Довмонта, преп. Феодора Нижегородская, преп. Анна Кашинская, преп. Евфросиния (великая княгиня Евдокия Московская), преп. София Суздальская (великая княгиня Соломония) и др.).

Общей типологической чертой данной группы русских святых жён является осуществление религиозного подвига в контексте власти [7, с. 70].

Другой тип служения представлен в житиях преподобных дев Евфросинии Полоцкой, Евфросинии Суздальской и княжны Анны, чей монашеский подвиг неразрывно связан с активным социальным служением [там же, с. 72].

Позднее оформляется третий тип служения — исключительно в рамках семьи — святых жён Руси досинодального периода (праведная Иулиания Лазаревская и преп. Иона (Васса) Псково-Печерская) [там же].

Среди наиболее почитаемых дев досинодального периода (X — начало XVII в.) — монахини: великая княжна Анна (XI в.), преп. Евфросиния Полоцкая (в миру Предслава, 2 пол. XII в.), преп. Евфросиния Суздальская (в миру Феодулия, 1 пол. XIII в.), преп. Харитина Новгородская (княжна, XIII в.), и две девы-мирянки XVI в. — праведные Гликерия Новгородская (+1552 г.) и Иулиания Ольшанская (XVI в.).

Евфросиния Суздальская — одна из первых русских женщин, которая проявила себя в подвижничестве иноческой жизни. Канонизация преп. Евфросинии Суздальской произошла в 1572–1581 гг., а мощи святой были обретены в 1698 г. [11, с. 612].

В начале XVI века в устной народной традиции рождается легенда о Евфросинии, которая легла в основу жития святой, написанного в период между 1558 и 1576 гг. иноком Спасо-Евфимьева монастыря Григорием. Между 1579 и 1586 гг. суздальским епископом Варлаамом к житию была присоединена «Повесть о последующих чудесах Евфросинии» [5, с. 375–376]. Ф. Г. Спасский относит указанные памятники к периоду расцвета агиографического и литургического творчества на Руси — XVI в., когда было написано и житие Евфросинии Полоцкой [13, с. 311]. Анализ текстов двух житий показывает их определенное сходство, связанное с тем, что суздалец Григорий опирался на более

ранний текст Жития Евфросинии Полоцкой, созданный полоцким монахом. Однако автор не стал полностью заимствовать сюжетную канву своего предшественника, полоцкого книжника. Так, если Евфросиния Полоцкая приняла постриг вопреки воле родителей, то Феодулия была готова исполнить пожелание своих отца и матери — поехала в Суздаль, чтобы стать женой местного князя. Две святые девы представляют «две культурные тенденции в женском монашестве Древней Руси — молитвенно-созерцательная (преп. Евфросиния Суздальская) и молитвенно-трудовая (преп. Евфросиния Полоцкая), сопряжённые с общественным служением» [7, с. 85].

Евфросиния была старшей дочерью Марии Романовны из рода Волынских Рюриковичей (ум. после 1241 г.) и внука Святослава, черниговского князя Михаила II Всеволодовича Святого (Черниговского) из рода Черниговских Рюриковичей (1179–1246 гг.), который вместе с боярином Федором принял в Орде мученическую смерть за то, что не поклонился языческим божкам, и которых Православная Церковь чтит как святых мучеников. Приняв постриг с именем Евфросинии в суздальском Ризоположенском монастыре, основанном в 1207 г., куда принимали незамужних девушек, она прославилась своими трудами.

В Житии благоверной княгини Евфросинии Суздальской отмечены следующие важнейшие в православии духовные качества:

1) рассудительность, высокая духовность и зрелость ума, свойственные святой с юных лет — образованность Феодулии и ее глубокое знание античной литературы поражало ее современников: «Она познала все книги Вергилийски и витийски, сведуща была в книгах Аскилоповых и Галеновых, Аристотелевых и Омировых и Платоновых...» [2, с. 143]. В списке изученной святой девой литературы есть труды Платона и Аристотеля, Гомера и Вергилия, Эскулапа и Галена. В «Житии» сообщалось,

что Феодулия с детских лет любила посещать Киево-Печерский монастырь, где выслушивала наставления местных постриженников и получала от них всевозможные книги. Феодулия превосходила своих сверстниц успехами в учении. Феодулию постригли с именем Евфросинии 25 сентября, в день преподобной Евфросинии Александрийской, и юная инокиня ревностно выполняла правило монашеской жизни;

2) способность через сновидения и покровительство самой Богородицы узнавать своё будущее и будущее своего города: «В юности увидела она во сне Страшный Суд: море огня и Райские обители. Пресвятая Богородица призвала её разделить блаженство праведных, а Господь держал в деснице Своей Книгу Жизни. В другом видении ей был показан Киево-Печерский монастырь и иноки его, славящие Господа. В то же время игумении Суздальского монастыря было откровение о том, что к ней должна прийти юная дева, которую необходимо принять в обитель» [цит. по 8]. Из снов же святая дева узнаёт о необходимости покориться родительской воле в вопросе замужества (в 1233 г. Феодулия была просватана за святого благоверного князя Феодора Ярославича, родного брата святого Александра Невского, но тайно молилась Богородице о сохранении девства, так как чувствовала призвание к монашеской жизни). Пресвятая Дева в сонном видении повелела послушаться родителей, сказав при этом: «Скверна не коснется твоего тела» (жених умер в день свадьбы). Многие благодатные дары получила преподобная Евфросиния от Богородицы. Тогда понятным становится значение слов Богоматери о служении преподобной Евфросинии, которая от рождения до последнего мгновения жизни своей была служительницей Божией Матери [8];

3) к чудесным способностям Евфросинии, дарованным ей свыше, относится также дар пророчеств (в результате безмолвствования преп. Евфросиния получила от Бога данный дар, благода-

ря которому она предсказала близкую кончину принявшей её игумении и мученическую смерть своего отца; также ей было открыто будущее разорение Суздаля от нашествия Батыя: «Будет лютое посещение, дабы избавиться от горьких вечных мук, сказал Господь, ...Тебе же и живущим здесь обещаю, что знамение Креста будет охранять твой монастырь» [цит. по 8], что и свершилось в 1238 г. Предание говорит, что Батый, узнав о том, что Евфросиния с сёстрами горячо молилась о спасении обители и потому войска хана так и не смогли подойти к монастырю, пытался с холма разглядеть монастырь, но тот сокрылся от него. Видела святая дева и явление Спасителя, который заповедал ей бодрствовать и укрепляться в подвиге монашества. Ни в одном из древних житий святых жён Руси нет столько упоминаний о благодатной помощи Божией Матери, как в житии преподобной Евфросинии Суздальской;

4) из даров Святого Духа была святая наделена даром исцеления, проявлявшийся как при жизни (когда на Руси начались эпидемии и моры, преподобной явилась Божья Мать и обещала дар исцелений, после чего она начала лечить не только сестёр в монастырской больнице, но и приходивших в обитель с тяжкими недугами; исцелённая ею девица Таисия приняла постриг в монастыре вместе со своею матерью), так и после смерти святой — «при гробе её верующие стали получать благодатную помощь и по благословению патриарха Адриана 18 сентября 1698 г. совершилось прославление преподобной» [там же]. Особенно действенна помощь преподобной в исцелении одержимых злыми духами. Как при жизни она вела непрестанную брань с бесами и побеждала их молитвой и смирением, так и после кончины Евфросиния Суздальская помогает отгонять бесов и освобождать человека от злобной силы, терзающей его душу и тело;

5) отметим также крайнюю степень аскезы Евфросинии Суздальской, вплоть до затвора и молчания (боль-

шую часть времени она проводила в молитве, а по ночам изучала слово Божие; иногда святая дева целые недели только пила немного воды), что сразу вызвало постоянную брань с бесами, начавшуюся вскоре после пострига Евфросинии, — преподобная много времени терпела их нападения и молилась об укреплении своём в этой брани, на что игумения сказала ей: «Без нападения врага не было бы твердых воинов царских, и Господь попускает любящим Его терпеть искушения, дабы явились добродетели их» [цит. по 8];

6) преподобная Евфросиния не только читала и пела на клиросе, но ей было поручено толковать Священное Писание и говорить поучения сёстрам и городским девицам. Евфросиния обладала редким для русского духовенства даром — умела говорить проповеди. Излюбленной её темой была греховность человека: люди постоянно должны гнать неподобающие мысли, которые идут от тела, обуреваемого страстями. Бог сотворил человека способным принимать решения и отличать благо от зла. После убедительных речей молодой монахини игуменьи говорила, что устами той вещает сам Господь. Вокруг Евфросинии собрались «юницы», во всём подражавшие своей наставнице.

Основной круг житийных топосов преподобных дев формируются в византийских житиях. К ним относятся следующие: рождение от благородных родителей, стремление к аскетической жизни, проявляющееся с юного возраста, нежелание брака — житийный топос, который можно условно обозначить, как жизнь святой в миру, топос искушения святой, видение своей кончины накануне смерти. Общим для византийских и древнерусских житий преподобных дев является «путь духовного преобразования человека. Данный тип имеет свой специфический ряд топосов, обусловленный целью — показать постепенное духовное возрастание святой. В этих житиях много чудес, протекающих в повседневной монастырской жизни»

[12, с. 63]. Святые подвижницы жили «в ином мире, но он был для них столь же реален и конкретен, как земной мир» [4, с. 338–339].

«Житие святой преподобной Евфросинии Суздальской» максимально приближено к византийскому канону, поскольку содержит все основные топосы данного типа. Описанные в житии чудеса сходны с чудесами в византийских житиях (в древнерусской женской агиографической литературе они не столь распространены) [подробнее см. : 12, с. 94].

Отметим как знак особой духовной отмеченности святой — покровительство Богородицы, которое осуществляется ею еще до рождения будущей святой: благоверный князь Михаил и его супруга Феофания долго не имели детей и часто посещали Киево-Печерскую обитель, где молились Богу о даровании им детей. Трижды являлась им Пресвятая Богоматерь и сказала, что молитва их услышана и родится у них дочь, которую нужно назвать Феодулией и которая будет служительницей Влахернской церкви.

После рождения дочери нарекли её Феодулией и крестили в Киево-Печерской обители, где восприемником новорожденной стал сам игумен.

За всематеринскую отзывчивость и благодатные дары уже при жизни народ почитал её праведной. Вся жизнь преп. Евфросинии была полна испытаний: смерть близких людей (жениха, отца, брата, наставника), великое разорение Отчизны, непрестанная духовная брань требовали терпения, кротости и мужества. Преподобная Евфросиния — великая русская терпеливица и воплощение терпения всех женщин Руси.

Имя преподобной до пострига Феодулия, данное ей родителями по обету Богородице, говорит о её предназначении, поскольку перевод имени обозначает «Раба Божия». Имя монашеское Евфросиния (греч. — «Радость») раскрывает особый дар духовной радости при терпении земных скорбей: преп. Евфросиния научает преображению

скорби мира в радость единения с Богом преподобническим подвигом через терпение. Монашеское имя Евфросиния является одним из самых распространенных среди святых жён Древней Руси — его носили несколько преподобных, благоверных и святых жён: преподобная Евфросиния, игуменья Полоцкая (+1173 г.; до крещения Предислава), благоверная княгиня Феврония (Евфросиния) Муромская (+1228 г.), преп. благоверная княгиня Феодосия Владимирская (в иночестве Евфросиния), мать Александра Невского (+1244 г.), преп. Евфросиния Московская (в миру благоверная княгиня Евдокия) (+1407 г.) и, наконец, дочь благоверного князя Михаила Черниговского, замученного в Орде, преподобная Евфросиния Суздальская (в миру Феодулия Михайловна Рюрикович).

В этом факте сокрыт глубокий духовный смысл: вся духовная жизнь древнерусской православной службы и в особенности служение женщин Древней Руси озарены радостью. Радость духовная — первый из семи благодатных даров Духа Святого человечеству. Сама Пречистая Матерь именуется Всерадостной Радостью нашей, и благодатная радость духовная — это и дар Богородицы русским жёнам. Они хранят этот дар в самых трудных обстоятельствах — без радости духовной невозможно было бы им нести тяготы жизненных невзгод, горестей и печалей земных [9].

Служения преп. Евфросинии Полоцкой и Евфросинии Суздальской предстают как служение диаконис в распространении и утверждении веры, в чем они явились продолжательницами дела княгини Ольги. «... они со временем становились духовными наставницами всех приходящих к ним людей. Преподобные девы — книжницы и просветительницы. Будучи представительницами знаменитых и влиятельных княжеских родов они в силу своего жизненного положения стали участницами в церковно-политической жизни Руси. Эта вовлеченность <...> свидетельству-

ет о складывании традиции церковно-политического участия женщины на основе личного авторитета» [7, с. 85].

В богослужебных текстах песнопений святой Евфросинии встречается ряд топосов, которые акцентируют в её образе следующие аспекты (последовательность топосов соответствует степени их значимости):

- духовность и дары Святого Духа: «храм Святаго Духа была еси, богоблаженная, темже Того дивных даров сподобилася еси» (3-я стихира из цикла стихир «На стиховне», глас 5), «прияла еси благодать» (1-я стихира из цикла «Ины стихирь», на стиховне, глас 8), «образ же бысть всем добродетелем духовным, темже Божия благодать духовная в тебе предпочла есть, всеблаженная» (3-я стихира из цикла «Ины стихирь», «На стиховне», глас 8), «сосуд избран Божественных даров» (2-й тропарь 1-й песни канона), «Божественным словом и благодатию Святаго Духа воспитавиши» (2-й тропарь 4-й песни канона), «река явилася еси дарований, наполняема Духом» (ин светилен 9-й песни канона);

- дар исцеления: «обильно источающи исцеления» (славник, глас 8), «душевные болезни очищати милостивно, чистая, духом прогонити духи», «темже твоими молитвами проси всем исцеления, преподобная Евфросиние» (2-я стихира из цикла «Ины стихирь», «На стиховне», глас 8), «источаеши слепым прозрение и всем болящим исцеление» (2-я стихира из цикла «Ины стихирь», «На стиховне», глас 8), «самая чудеса свидетельствуют, егда празднуется всевятая память твоя: хромым и расслабленным исправление, слепым прозрение» (Ин седален, глас 2);

- духовный свет: «явися яко второе солнце, еже во граде Суздале» (4-я стихира из цикла стихир на «Господи воззвах», «Ины стихирь», глас 2), «яко солнце возсияла еси в стране нашей» (славник, глас 8), «непрестанная молитвы светильник возжеши в сердце своем» (2-я стихира из цикла стихир «На хвалитех», глас 1), «души наша

просвещающи, преславная» (ин 3-й тропарь 9-й песни канона),

- чистота: «издетска бо возлюбивши чистоту» (2-я стихира из цикла стихир «На стиховне», глас 5), «сердце свое очистивши» (3-я стихира из цикла стихир «На стиховне», глас 5), «Девства чистый сосуд» (кондак канона, глас 2), «Девства чистотою возжегла еси свещу своего разума и просветила еси душевную чистоту» (ин кондак, глас 8);

- духовное веселие: «веселящихся будущим», «яко радости тезоименитая» (1-я стихира из цикла стихир на «Господи воззвах», «Ины стихирь», глас 2), «Святая твоя память Суздальскую страну веселит» (Ин тропарь, глас 4), «хвалебная ей песни вознесем, веселящися» (1-я стихира цикла стихир «На хвалитех», глас 1);

- заступница: «всем христианам скорое вспоможение и заступление» (1-я стихира цикла стихир на Господи воззвах, глас 2), «молитвами ея от страстей и бед избавление прийме» (1-я стихира цикла стихир «На хвалитех», глас 1);

- мужество: «Терпящи нынешняя мужественне» (1-я стихира из цикла стихир на «Господи воззвах», «Ины стихирь», глас 2), «Христу мужественно последовала еси, преподобная Евфросиние» (по 2-м стихословии седален, глас 2);

- терпение: «терпеливая Евфросиние» (3-я стихира из цикла стихир на «Господи воззвах», «Ины стихирь», глас 2);

- богоизбранность: «от чрева матерня избрана бывши» (2-й тропарь 1-й песни канона), «венец славы от руки Вседержителя прияла еси» (славник, глас 8);

- материнское начало: «яко милостивая мати» (3-я стихира цикла стихир на «Господи воззвах», глас 2).

Как видно из анализа богослужебных текстов, круг духовных качеств преп. Евфросинии Суздальской, представляющий в богослужебных текстах службы святой, гораздо шире житийных.

Круг песнопений Евфросинии Суздальской традиционен для православной службы святым и включает три

стихиры вечерни на «Господи воззвах» 2-го гласа и славник 8-го гласа. Автором данной статьи на нынешнем этапе исследования выявлены 4 списка древнерусской службы святой. Это: три рукописи Российской национальной библиотеки (С.-Петербург), две из которых относятся к Кирилло-Белозерскому собранию и записаны знаменной нотацией — беспометной (РНБ, К.-Б. 665/922, XVI в., л. 436–437 об.) и знаменной пометной нотацией (РНБ, К.-Б. 681/938, Ирмологий, XVII в., л. 309–310), а также одна рукопись середины XVII в. включает стихиры святой, записанные демественной нотацией (РНБ, Q I-186, л. 85–87). Кроме того, песнопения Евфросинии Суздальской присутствуют в знаменной частично пометной рукописи Российской государственной библиотеки (Москва) в собрании Разумовского (РГБ, Ф. №379, №63, Миня Служебная, л. 154-158 об.), которая была рассмотрена московским медиевистом Л. В. Кондрашковой [см. : 6].

Рассмотрим музыкальную поэтику образа святой Евфросинии Суздальской, в сравнении с житийными и богослужебно-вербальными топосами, выявленными ранее, на примере первой стихир на «Господи воззвах» второго гласа «Терпяще нынешняя мужественне» (в современной богослужебной практике данная стихира помещена в раздел «Ины стихиры, глас той же, По-

добен: Терпяще мучения», «глас той же», т. е. второй глас).

Анализ соотношения текстовой и певческой строк выявляет следующие особенности музыкального прочтения: в тексте стихиры подчеркнуты мужественность, терпеливость, духовное веселие преподобной и провозглашена спасительная роль «венцов нетленных» древнерусской святой девы. Звуковой диапазон песнопения охватывает мрачное и светлое согласия, т.е. наиболее употребительный объём знаменного распева.

Мелодика стихир довольно распевна благодаря включению лицевых и фитных тайнозамкнутых оборотов (на словах «вечнаго живота» применяется мрачная фита), попевок «перевязки» (на словах «получити», «сладок рай», «восприятие», «увяземя», — выстраивается семантический ряд, призывающий к подражанию духовной жизни святой), «храбрицы» (на словах «глаголаши» и «Евфросиния»), «площадки» (на словах «скорби» и «бога») и «кулизмы конечной» (на слове «нашимо»), лица «переволоки закрытой» (на словах «да венецы»).

Как очевидно следует из анализа попевочного и фитно-лицевого состава песнопения, образ преподобной святой Евфросинии Суздальской «выпевается» древнерусскими распевщиками тепло и вдохновенно.

1. Евдокимова Ю. К. Гимнография — «цвет древа жизни Церкви Христовой»: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/en/text/370167.html>

2. Жития русских святых. — Т. 2. — Сентябрь-февраль. — М. : Сибирская благозвонница, 2003. — 1039 с.

3. Зелёная Миня. Сентябрь. — М. : Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2003. — С. 490–504.

4. История всемирной литературы в 9 томах / под ред. А. Д. Михайлова, Х. Г. Когорлы [и др.]. — Т. 2. — М. : Наука, 1984. — 672 с.

5. Клосс Б. М. Избранные труды / Б. М. Клосс. — Т. II. — Очерки по истории русской агиографии XIV–XVI вв. — М. : Языки русской культуры, 2001. — 488 с.

6. Кондрашкова Л. В. «Любомудрие душевное, самодвижимое и бессмертное». Св. преп. Евфросиния Суздальская / Л. В. Кондрашкова // Муз. академия. — 2002. — №1. — С. 100–106.

7. Малкова Н. А. Женский религиозно-нравственный идеал в культуре Древней Руси / Н. А. Малкова : Дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — Теория и история культуры. — С.-П., 2010. — 224 с.

8. Преподобная (благодарная княгиня) Евфросиния Суздальская [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://ksana-k.narod.ru/Book/zheny/05.html>

9. Преподобная благодарная княгиня Евфросиния Полоцкая. — [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://days.pravoslavie.ru/Life/life6571.htm>

10. Пушкарёва Н. Л. Женщины Древней Руси / Н. Л. Пушкарёва. — М. : Мысль, 1989. — 286 с.

11. Сергей, архиеп. (Спасский). Полный месяцеслов Востока / архиеп. Сергей. — Т. II. — Восточная агиология. — М. : Типография современных известий, Типо-Литография В. А. Паркова, во Владимире. — 2409 с.

12. Солоненко Л. В. Поэтика древнерусских женских житий / Л. В. Солоненко : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. — Владивосток, 2006. — 176 с.

13. Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество (по современным Минеям) / Ф. Г. Спасский. — Париж, 1951 (переизд. — М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2008). — 544 с.

The article examines various aspects of the embodiment of the image of St. Euphrosyne of Suzdal in Old Russian liturgical tradition — at the level of the comparative analysis of hagiographic and singing tradition. The similarity of toposes of hagiography and service of sacred Byzantine tradition is marked.

Key words: sanctity; Old Russian singing tradition; service the sacred; St. Euphrosyne of Suzdal; poetics of an image

УДК 008:78.01

Н. С. Безкоровайная

Музыка как универсальный язык диалога в культуре: композитор В. Безкоровайный

В статье рассматривается музыка как диалогический феномен культуры в контексте анализа творческого наследия композитора Василя Безкоровайного.

Ключевые слова: музыка; культурология; диалог; контекст; вокальные произведения

Культура — сложноорганизованное, разворачивающееся во Времени пространство жизни человека и общества. Одним из её ценностно-смысловых измерений является сфера искусства. Последнее — самодостаточный феномен, удостоверенный наличием Традиции (культурная Память) и жанрово-стилевым разнообразием. Данность, «наличность» искусства в истории человечества объясняется, на наш взгляд, тем, что художественный образ — это персонифицированный (словами, звуками, красками и т. д.) смысл «итога» творческого процесса. Мета-образы, или «вечные» темы (Ромео и Джульетта, Орфей, Дон Жуан, Отелло и другие) образуют

«метахудожественный слой культуры» (А. Самойленко) [4], позволяя сбываться человеческому смыслополаганию.

В накопленном «опыте» искусства совершенно особое место занимает музыка, которую, по нашему мнению, необходимо рассматривать шире рамок музыковедческого подхода. «Оно, музыкальное, дано и есть, не имея в этом качестве ни малейшего отношения к видовой специфике искусства, поскольку родом из действительности. Только тогда, когда человек сосредотачивается и отбрасывает себя в «звучность», когда звучность востребуется, поскольку мысль, перепрыгивая через речь и грамматику, желает оказаться

непосредственно собой — начинается и длится история музыки» [5, с. 120]. В данной цитате сконцентрирован философский подход к феномену музыки. Также подчеркнем, что внимание к последнему имеет длительную научно-историческую традицию (к примеру, труды «Музыка как предмет логики» и «Основной вопрос философии музыки» А. Ф. Лосева).

Обращение к культурологическим основам анализа, являющегося целью данной работы, позволяет рассматривать музыкальное искусство в «точке» пересечения двух подходов: «музыка в контексте культуры» и «культура в контексте музыки». Общими понятиями здесь выступают: смысл, ценность, духовность, традиция, память, творчество, жизнь, Человек (не только как субъект, но как Личность). Их содержание раскрывается в процессе сопряжения следующих различий: бессмертие мира — финитность человеческой судьбы; вечность искусства — завершённость конкретного произведения; сакральное и профанное в искусстве и «жизнетворчестве» (Л. Выготский); память (Канон) жанра и его реализация в авторском стиле. Перечисленные «различия» являются, по нашему мнению, взаимообуславливающимися и закономерно выводят на проблему диалога. Соответственно, методологическим основанием служат известные фундаментальные труды М. М. Бахтина. Подчеркнём также, что их адаптация в сфере музыки привела к появлению «музыкальной» бахтинологии [см. подробнее: 4, с. 50–75]. Ключевой здесь представляется монография А. И. Самойленко «Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога» [4]. Перенесение теоретических положений данной работы в интегративное поле культурологии, а также рассмотрение в таком аспекте жизни и творчества композитора Василя Безкоровайного определили задачи нашей работы.

Аксиоматично, что музыка — сама по себе, в своём глубинном генезисе — есть диалогический феномен: от соз-

дания конкретного произведения, как результата диалога композитора с окружающим миром, до восприятия и слушательского переживания, как процесса соотносимости личностных установок с «озвученной» концепцией автора. Очевидна многоуровневость музыкального диалога, включающая также и проблему интерпретации по линии «автор — исполнитель», и роль критики в отношениях «композитор — слушатель», и функцию музыковеда в анализе «общемusикальное — авторское (самобытное)». Конкретное сочинение есть взаимосопряжение в рамках композиции следующих диалогических пар: жанр — стиль, консонанс — диссонанс и т. д. В целом, диалогическая природа музыки и её бытование (создание, исполнение, слушание) очерчивают предметное поле музыкально-культурологического анализа. Сложность последнего обусловлена тем, что, во-первых, каждый уровень являет собственную экспликацию смысла, раскрывающегося в процессе понимания. Иначе говоря — рассмотрения, вслушивания, «вглядывания» в нотный текст, принятия/непринятия, что можно обозначить как диалогические усилия анализирующего субъекта (участника диалога). Во-вторых, смысл проговаривается в слове, «нуждается» в нём, ибо только в такой форме и может быть «присвоен». В данном аспекте исследовательская задача углубляется спецификой музыки, «язык» которой «... символичен по природе — по условиям формирования, то есть, связан со сложно-опосредованными путями семантической конкретизации, а сложность эту усиливает не-предметность, не-фактографичность, свобода от внешней реальности музыкальных символов, их <...> вне-наглядность и вне-понятийность» [4, с. 44]. Также подчеркнём в упомянутом «поле» особое место камерно-вокальной музыки, жанровая специфика которой основана на синтезе слова и звука, требующем собственного «слова» в осмыслении музыкально-вербального образа, в «говорении» о нём.

Вышесказанное представляется, на наш взгляд, определённым теоретическим фундаментом, иницирующим и конституирующим множественность аналитических сценариев. Они структурируются конкретными артефактами музыкальной культуры. Так, два обстоятельства побудили нас обратиться к наследию Василя Безкоровайного: на субъективном уровне — «обнаружение» его произведений в поиске собственной музыкально-этнокультурной идентичности; на объективном — понимание неполноты музыкально-культурного пространства без жизнотворчества людей, по известным историческим причинам оказавшихся в иной этно-музыкальной реальности [см. подробнее: 1, 2].

Иная страна, другой звучащий мир, бесспорно, стали мощными факторами формирования композиторского стиля. Три хронотопа образуют деление творческой судьбы В. Безкоровайного: «свой» — аутентичный украинский и «чужие» — австрийский и американский. Следовательно, уже в первом — укрупненном плане — очерчивается проблема диалога культур. Реальное пребывание в другом культурном (в первую очередь, языковом) пространстве, как объективная данность бытия, и собственная этноментальная идентичность (мышление и сознание), как «внутренний» голос, образуют этот уровень диалога. С внешней стороны, он выражается музыкально-общественной деятельностью композитора: контрапунктом всей его жизни является создание хоровых коллективов, руководство ими, а значит — репертуарная политика, репетиционные процессы, концертная практика, общение с известными музыкантами. Так было на родине в Ивано-Франковске (Станиславе), Львове, Золочеве, Тернополе [см. подробнее: 1, с. 287–288] и продолжалось за границей: В. Безкоровайный — представитель правления Хора Украинского конгрессового комитета Америки, педагог филиала (г. Буффало, штат Нью-Йорк) Украинского музыкального института Америки. Парал-

ельно общественной деятельности, Безкоровайный выступает как композитор и педагог. Область его композиторского творчества включает хоровую музыку и камерно-вокальные жанры, в том числе обработки украинских народных песен, сочинения для детей, популярные песни, «солоспивы» на стихи украинских поэтов, духовная музыка. В этом же ряду находится музыка на библейские тексты (псалмы «Вскую отринул мя еси», «До тебе, Господи», «Боже, в ім'я своє» и подражание 11-му Псалму на слова Т. Шевченко «Мій Боже милий»), свидетельствующие о напряжённой духовной жизни композитора, о его сокровенном диалоге с высшими, заветными смыслами Бытия.

В музыке В. Безкоровайного ошутимы жанровые истоки, что подчеркнута ремарками автора в сочинениях, обозначенных (в названии или в подзаголовке) словом «танго» [3, с. 123–142]. Напомним: tango (исп.) и его разновидности (gitano, andaluz, criollo, porteno, argentino) относятся к группе танцев «канте фламенко» и до середины 19 в. были распространены как сольный женский танец с кастаньетами; к 1890-м гг. — стал парным, с собственной хореографией «дуэта любовной страсти»; в 1910 г. жанр проник в Париж («аргентинское танго») и получил широчайшее распространение. Подтверждением последнего служат его трансформации: танго-песня и самостоятельная (авторская) инструментальная пьеса. Столь подробная историческая справка оправдана следующим: к 1949 г. — переезду Василя Безкоровайного в США — танго, обладая «собственной» ритмоформулой и интонационно-метрической узнаваемостью, является атрибутом музыкально-бытовой повседневной культуры. Однако, сочинения композитора («Танго Стефи», «Ти вже не мій», «Ой, місяцю», «Вже прийшла весна») не являются, по нашему мнению, авторской стилизацией/«подражанием» популярной музыке танцевально-прикладного характера. Типичная, легко различаемая метроритмическая формульность

танго абсолютно не совпадает с характерными для украинской песенной лирики интонационно-мелодическими оборотами. В процессе слушания этих произведений (подчеркнём: все написаны в миноре) становится понятным, что здесь воплощается не танец в прямом смысле, а его обобщённый и узнаваемый «образ», символизирующий внешние реалии «теперешней» жизни и вынужденный авторский диалог с ними.

Кроме того, в текстах содержатся присущие украинской лирической песне обращения к природе: «ой місяцю, місяченьку», «ти, зоре ясна» [3, с. 130], «соловейка спів» [там же, с. 124], «кохались, неначе в гаю квіти» [там же, с. 140], «твої очі-блатки» [там же, с. 135], «ой, весно, весно, весно, ти наша мати» [там же, с. 147], «весно наша мила» [там же, с. 149], «чому з тобою ми не хвили?» и «чому не птахи ми з тобою?» [там же, с. 158, 159]. Поэтому каждая из перечисленных камерно-вокальных миниатюр «слышится» как диалог украинского лирического героя (вокальная партия) с непреодолимыми обстоятельствами иной — «символ-танго» — культуры (фортепианная партия). Мастерство композитора, чутко следующего за текстом, проявляется в постепенном эксплицировании смысла (истинного глубокого переживания) музыкально-«диалогическими» приемами: то ритм танго «прорывается» в пение, то фортепиано вдруг повторяет песенную интонацию в моменты пауз в вокальной партии; важные, кульминационно-смысловые моменты подчеркиваются дублированием голоса и инструмента. Таким образом, диалогический подход наиболее полно раскрывает подлинную суть композиторского «послания» слушателю, завуалированного в конфигурации жанрово-стилевого диалога. Песня «Вже прийшла весна» — это танго-«воспоминание» о мимолетной встрече, вспыхнувшем счастливом мгновении и неизбежном расставании, которое в музыке предопределено «несовместимостью» повторяющейся трёхзвучной попевок (интонационная

реминисценция украинских народных веснянок и щедривок) и ритмоформулы танго в аккомпанементе. Так автором музыкально закодирована идея невозможности счастья на чужбине, несмотря на то, что танго «боги творили», и оно «чарує нас так, як любов» [3, с. 125].

Иной смысл зашифрован языком музыки в танго «Ой, місяцю». Мажорное вступление партии фортепиано, как традиционное «приглашение к танцу», внезапно сменяется минором: контрастное сопоставление одноименных тональностей (соль-мажор/соль-минор) — типичный авторский приём В. Безкоровайного. Композиция основана на удивительном несовпадении мелодии вокальной партии (типичные, символизирующие национальную украинскую песенность мелодические обороты в миноре) и неукоснительно-строго выдерживающего ритмоформулу танго аккомпанемента. Подчеркнём: если абстрагироваться от инструментального сопровождения (например, пропеть данное произведение а capella), мы услышим стилизацию характерной для украинской музыкальной культуры лирической народной песни, без заметных вкраплений иностилевого материала. Поэтому, на наш взгляд, можно говорить об использовании здесь не жанра танго, а обобщённого образа танго-«воспоминания», раскрывающего содержание в диалоге интонационно-семантической «неслышимости», в котором композитор заявляет о необходимости сохранять «свои» этнические корни в пространстве «чужой» культуры.

В посвященном супруге «Танго Стефи» символика танца раскрывается в ином ключе: это танго-«приглашение», призыв насладиться редким, случайно данным обстоятельствами счастливым моментом бытия «здесь и сейчас», ибо будущее, «завтра», на чужбине — пугающе-неизвестно. Краткое традиционное вступление у фортепиано в миноре вдруг «оборачивается» теплым мажорным обращением к любимой женщине («блиском сяють очі, твої очі-блатки», «о люба Стефо», «в вир танку кидайся сяло і про світ увесь

забудь» [3, с. 134–135]. Но смысловой акцент этого произведения — в минорном (!) припеве: «... бо завтра все мине і прийде жаль, і знову сірі дні, нудьга...» [там же, с. 136].

Таким образом, приведённый выше краткий анализ некоторых произведений В. Безкоровайного более полно раскрывает глубинный смысл музыкальных артефактов. В данном случае — в экспликации жанрово-стилевого содержания, как диалога «танго», символизирующего иную культуру, и присутствующего в ней авторского «украинского голоса».

Необходимо подчеркнуть, что такая модель (основанная на диалогическом взаимосопряжении подходов «музыка в контексте культуры» и «культура в контексте музыки») сохраняет исследовательский потенциал и в анализе других камерно-вокальных сочинений Василя Безкоровайного. Не имея возможности в рамках статьи рассмотреть всё творческое наследие композитора, кратко остановимся на «австрийском хронотопе» его жизни. Точно датированы здесь два произведения: «Для проліски» [3, с. 126–127] и «Одне слово» [там же, с. 128–129]. Образец типичной романсово-бытовой лирики «Для проліски» не содержит музыкальных аллюзий иной культуры, наоборот: последняя, как выясняется в процессе слушания, — есть импульс для глубокого внутреннего диалога автора с известной ему «собеседницей» о неизбежности расставания. Семантически-репрезентативная конфигурация диалогического пространства образуется здесь двумя полюсами. Один из них — композитор, мысленно обращающийся «к ней» (в запеве): «я знаю, ти будеш питати...», «я знаю, ти скажеш...», «не хочу, щоб...», «хай мрії твої...» и т. д. Другой — композитор, принявший окончательное решение (припев): «Тому я відходжу неждано, без „вбач“ і без „прощай“...». Авторский самодialog, заложенный в этих словах, безусловно, имеет и убедительное музыкальное воплощение: контраст метрической трёхдольности речитативной мелодики при

минимальном аккомпанементе с интонационной романсовостью в двухдольном фактурном сопровождении типа «бас-аккорд». Также упомянем характерный для композитора приём неожиданного сопоставления фортепианного вступления с вокальным: инструментальная партия предвосхищает вокальный припев, образуя идеальную завершенность песенно-куплетной формы (вариативного запева и константного припева).

«Одне слово» — иронично-сдержанное «обращение» зрелого (67-летнего), знающего жизнь человека к молодежи (к «юнакам» и «дівчинам»), которая «и жить торопится, и чувствовать спешит» (П. Вяземский), точнее, как сказано в тексте у композитора: «...замість оду написати яку, він каже лиш одне слівце: „Люблю“!» [3, с. 128]. Содержательное резюме припева можно кратко изложить так: слова нужно искать, это затруднительно, да и не много ли вообще сказано?... Однако подлинная смысловая глубина этой миниатюры раскрывается посредством музыкального языка. Монологичность обращения, проявившаяся в дублировании (на протяжении всего произведения) голоса и инструмента — кажущаяся. Это диалог человеческих ценностей между «словами» и «словечками», где одна, но сокровенная, выстраданная лексема «люблю» может семантически упрощаться и становиться поводом для скоротечных отношений. Со стороны музыки диалог «озвучен» яркими тональными чередованиями, высвечивающими смысл словесного текста, и контрастами двухдольной и вальсовой трёхдольной метроритмики.

Важно, на наш взгляд, отметить, что в творческом наследии Василя Безкоровайного есть потрясающие по глубине, вне-«хронотопные» произведения, апеллирующие к «вечным» ценностям. Их изучение, в опоре на музыкально-культурологическую контекстную модель анализа, выявляет максимально возможную полноту диалогических (то есть смыслопорождающих) усилий Че-

ловека в культуре. В пример приведём сочинение для тенора в сопровождении виолончели и фортепиано «Думи мої» на слова Тараса Шевченко. И название, и литературный источник, и состав исполнителей, и развёрнутая по форме балладная композиция, и динамическая палитра от *piano* до *fortissimo*, смена темпов и размеров, обилие семантически-важных пауз и авторских ремарок в тексте — бесспорно многоуровневый диалог автора и с окружающим миром, и с самим собой. Сочетание явленного

музыкально-вербального, проартикулированного и «подразумеваемого», увиденного в подтекст, несказанного, образует особое пространство этого произведения.

В целом, анализ феномена музыки (как естественно-необходимого элемента человеческого бытия) в интегративном «поле» культурологии выводит нас на новый, перспективный уровень понимания «вечности», т. е. внеисторической оправданности музыкально-озвученных смыслов.

1. Безкоровайная Н. С. Творчість Василя Безкоровайного як об'єкт мистецтвознавчого дослідження / Н. С. Безкоровайна // Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. — Вип. 38. — Київ: НМАУ, КДВМУ, 2011. — С. 287–297.

2. Безкоровайная Н. С. Возвращение сокровищ в украинскую музыкальную культуру: творчество композитора В. В. Безкоровайного / Н. С. Безкоровайная // Культура народов Причерноморья. — Научный журнал. — № 225. — Симферополь: ТНУ им. В. И. Вернадского, 2012. — С.154–157.

3. Безкоровайний В. Вокальні твори / В. Безкоровайний // Потне видання (українською мовою). — Симферополь : Всеукраїнський інформаційно-культурний центр, 2014. — 183 с.

4. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.

5. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки / В. К. Суханцева. — К. : Факт, 2000. — 176 с.

The article considers the music as the dialogical phenomenon of culture which is a context of the analysis of a creative heritage of the composer Vasyl Bezkorovayny. The author addressed to the culturological bases of the analysis and considers «music in the context of culture» and «culture in the context of music».

Key words: music; culturology; dialogue; context; vocal compositions

УДК 78.021:786 :78.03

Ю. К. Дробот

Понятие свободного варьирования в западноевропейской клавирной музыке XVII–XVIII веков

Свободное варьирование рассматривается в контексте теории и практики клавирного искусства XVII–XVIII вв. Данное понятие отграничивается от близких по смыслу явлений, характерных для клавирного исполнительства эпохи барокко и раннего классицизма. Выявлены основные принципы свободного варьирования в клавирной музыке.

Ключевые слова: свободное варьирование; импровизация; орнаментика; мелизматика; диминуция; фермата; каденция; варьированная реприза

Актуальность данного исследования обусловлена современной ситуацией в музыкальной практике и музыкознании. Последнее всегда стремилось уточнить и отточить свой терминологический аппарат, а ведь многие понятия, связанные с эпохой старинной музыки, до сих пор остро в этом нуждаются. Всё чаще в эпицентр музыковедческих исследований попадают старинные трактаты, нотные тексты давно ушедших эпох, изучаются принципы и факторы музыкального мышления того времени.

С другой стороны, в современном исполнительстве значительно актуализировалась аутентичная традиция, осо-

бенно в отношении старинной музыки. Музыканты-«практики» — концертующие исполнители — также стали углубляться в изучение этого вопроса, делиться результатами своих исследований посредством научных публикаций, мастер-классов, многочисленных фестивалей старинной музыки. Активизация аутентизма в музыке, представителями которого являются Роджер Норрингтон, Николаус Арнонкур, Густав Леонхардт, Эрвин Бодки, Пауль Бадура-Скода, Кристоф Руссе, Алексей Любимов, Татьяна Гринденко и многие другие современные исполнители, подняла целый ряд проблем, сопряжённых с этим направлением.

Во-первых, это проблема старинного инструментария: каковы отличия современных инструментов от их прототипов, как передать аутентичное звучание на инструментах современной конструкции и возможно ли это в принципе — или же старинную музыку можно полноценно воплотить в звуках, только реконструировав клавишины, органы, виолы, лютни старого образца?

Во-вторых, это проблема нотного материала: всё чаще музыканты стремятся изучать и исполнять старинную музыку не по редакциям, а по уртекстам, нивелируя риск искажения авторского замысла редактором. «Уртекст, как документ эпохи, наиболее ярко отражает внутренние закономерности старинной музыки, её стилевые особенности. Однако всё это становится понятным музыканту знающему, просвещённому, владеющему тайнами её музыкального языка, без труда расшифровывающему её семантическое поле» [9; с. 5]. Но в этом и состоит суть проблемы: в инструментальной музыке XVII–XVIII веков нотная запись фиксировала не весь музыкальный текст, а только его основу, которая дополнялась исполнителем в соответствии с определёнными правилами. Варьирование и орнаментирование нотного текста было обязательным компонентом концертной практики и домашнего музицирования предклассической эпохи. Особенно ярко это проявилось в клавирной музыке: постоянно совершенствующийся клавишный инструмент обладал колоссальными для того времени возможностями использования богатейшей орнаментики. Однако правила варьирования практически не фиксировались в теоретических трактатах и методиках обучения игре на инструменте, дошедших до наших дней, и эта уникальная исполнительская традиция была почти утрачена.

Восстановить это достояние европейской музыки стремились многие исследователи: Э. Даннройтер, А. Бейшлаг, Р. Левин, М. Друскин, О. Захарова, М. Лобанова, В. Носина, С. Грохотов,

Н. Диденко, Н. Копчевский; в последние годы в отечественном музыкознании появился целый ряд диссертационных исследований, посвящённых проблемам барочной и раннеклассической музыки — Н. В. Скрипниченко (1999), Е. А. Шлыкова (2000), А. Н. Захваткин (2007), Е. В. Безрядина (2009), Ф. Б. Ситдикова (2012) и других. В этих работах рассмотрены проблемы эстетико-стилевой характеристики старинной музыки и эволюции клавирного исполнительства, подняты вопросы расшифровки нотного текста барочного и раннеклассического периода, исследованы принципы орнаментики и импровизационности в композиторском творчестве, затронуты музыкальные произведения большинства европейских композиторов XVII–XVIII веков. Однако по-прежнему в научных публикациях сосуществуют различные, порой недостаточно точно дефинированные понятия, которые, благодаря своей распространённости в музыкальной практике, ещё и используются в различных контекстах.

В русле обозначенной проблематики весьма актуальной представляется цель данной статьи, которая заключается в выявлении сущности свободного варьирования в контексте европейской клавирной музыки XVII–XVIII веков. Достижение поставленной цели обусловлено решением двух взаимодополняющих задач: 1) теоретическое обоснование понятия «свободное варьирование» и 2) изучение особенностей практического его применения в комплексе принципов и средств, распространённых в клавирном исполнительстве эпохи барокко и раннего классицизма.

Объектом исследования является европейская клавирная музыка XVII–XVIII веков, предметом — функционирование в её недрах особой исполнительской практики «свободного варьирования». Как уже отмечалось, эта практика была повсеместной, но достичь высот мастерства в ней было непросто: с одной стороны, правила ва-

рыирования были весьма обобщёнными и регламентировали лишь общие нормы изменения музыкального текста при его повторе, с другой стороны — конкретные примеры варьирования крайне редко фиксировались в нотном тексте, а значит освоить их слуховым опытом, ввести в арсенал своих исполнительских приёмов и в итоге «присвоить» собственному стилю можно было только путём слушательского восприятия. Именно об этом в 1739 году писал И. Маттезон, указывая, что суть варьирования «может быть выведена не столько из правил, сколько из традиций и большого опыта» [5; с. 73].

Постепенно ведущие европейские музыканты и теоретики начинают включать в свои трактаты указания на принципы варьирования (Преториус, Дирута, Маттезон, Форкель, Кванц и т.д.). Уже тогда намечается терминологическая разнородность в описании этих явлений, которая приведет в дальнейшем к синонимичности многих музыкальных терминов. Наиболее известные в то время понятия — это так называемые техники «диминуирования, то есть превращения нот долгой длительности в более мелкие», и колорирования, «то есть «раскраски» опорных нот мелодии пассажами, орнаментами» [5, с. 14]. Эти технические приёмы применялись при переложении вокального произведения для музыкального инструмента, что нередко встречалось в практике позднего Возрождения и барокко. Примерно с XVI века диминуцией (*diminutio* дословно переводится как «уменьшение») называли «дробление основных тонов мелодии на группы более мелких по длительности нот» [10, т. 2, с. 246], причём подобный приём был известен и ранее, но не имел столь ярко выраженной ритмической характеристики, а наряду с другими украшениями именовался словом *flores* — то есть «цветы» (в этом его близость понятию «расцвечивать», позже — «колорировать»). В итальянской традиции также встречались синонимы *fioretti* (цветы), *passaggi* (пассажи), в немецкой — *coloratura* (ко-

лоратура, украшение, от *coloro* — окрашиваю, приукрашиваю). Бернгардт в 1664 году указывает на равенство понятий *variation*, *passagio* и *coloratura*, подчёркивая тем самым их связь с принципом варьирования. Примерно в тот же период возникает производное понятие колорирование, которое обозначало мелизматически украшенные верхние голоса полифонического произведения (музыковеды связывают происхождение этого явления с эпохой позднего Средневековья и мелизматическими и «цветистыми» органумами).

С XVIII века в обиход прочно входит термин «орнаментика» (от *ornamentum* — украшение), который обозначает совокупность различных приёмов использования звуков относительно мелкой длительности, украшающих основной мелодический рисунок: пассажи, тираты, фигурации, фиоритуры. Иногда к сфере орнаментики относят также тремоло, вибрато и «некоторые виды нотированных ритмических изменений, осуществляемых в процессе исполнения, — рубато, ломбардский ритм, и так называемые неравновеликие ноты (*notes inégales*). Последние применялись во французской клавесинной музыке [10, т. 4, с. 105]. Диминуция и колоратура считались формами свободной орнаментики, которая в дальнейшем уступила место регламентированным расшифровкам украшений (школа французских клавесинистов). Считается, что инструментальная музыка переняла от вокальной «трактовку орнамента как средства повышения выразительности, как своего рода ораторский приём возбуждённой речи» [5; с. 51].

В музыке XVII–XVIII веков орнаменты подразделялись на «произвольные» и «основные», а благодаря трактату Ф. В. Марпурга (1755) они стали называться «композиционными» и «исполнительскими». Первые — это орнаментации «широкого дыхания, большой интонационной напряжённости, которые раздвигали, расширяли соотношения между опорными нотами мелодии»

[5, с. 69]. Вторые — более краткие, обозначающиеся специальными знаками и более близкие понятию «мелизм». Под мелизмом, по определению И. Гиллера (1780), в то время понимается «всякий тянувшийся слог, имеющий более одной ноты» [5, с. 70]. Однако этот приём уже наделяется определёнными конструктивными и выразительными функциями. Согласно М. Друскину, основными функциями мелизмов являются выразительная (украшение, оживление, динамическое обогащение), смысловая (подчеркивание, выделение важного звука) и артикуляционная (произношение) [5, с. 73].

Пожалуй, наиболее употребимым является понятие «украшение», которое используется в большинстве трактатов и исследований. Д. Тюрк называет украшения также «произвольными дополнениями» [3, с. 69], М. Друскин — «свободными дополнениями» [5, с. 47], что подчёркивает их импровизационный, нерегламентированный характер. К. Ф. Э. Бах в своём известном трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» [13] употребляет слово «манера» в значении «украшение» и подчёркивает выразительную и синтаксическую функцию этого приёма: «Манеры связывают ноты, оживляют их, придают им, когда нужно, особый вес и значительность, делают их приятными, в результате чего слушатель становится внимательнее. Они помогают раскрыть содержание произведения» [3, с. 44].

Интересно отметить, что иногда в этот терминологический ряд попадали понятия, которые на первый взгляд совершенно не связаны с варьированием и обычно применяются с иным значением. Так, К. Черни употребляет именно в таком контексте термин «фермата» (как известно, имеющий значение свободной и художественно целесообразной пролонгации длительности звука или паузы), указывая, что её также можно «импровизировать». По его мнению, такие случаи типичны для старинного концерта со свойственной ему «остановкой в конце последнего *tutti*, после которой

исполнитель должен сымпровизировать большую фермату» [3, с. 86].

Таким образом, целый ряд понятий, связанных с варьированием и мелодическим обогащением произведения, привёл к формированию их комплексного значения, прежде всего, как *технического приёма*. Другая же группа терминов, использующихся с XVII–XVIII веков и сохранившихся поныне, связана с фиксацией в них сути не приёма, но *процесса*: это варьирование и импровизация. М. Друскин называет импровизационность и вариантность «двумя взаимосвязанными предпосылками развития клавирной музыки» [5, с. 14] и объясняет это особенностями практики игры на клавире: «Где бы не протекала деятельность клавириста: в театре, где он давал ритмически-аккордовую поддержку оркестру, хору или солисту-певцу, в концерте, где он сопровождал инструментальный ансамбль или играл собственные сочинения, расшифровывал ли партию континуо или создавал заново замысел лишь эскизно записанного произведения — всюду в исполнении клавириста выявляется импровизационное начало <...> До конца XVIII века сохраняется неразрывная связь между композиторской и исполнительской деятельностью» [3, с. 45].

Как известно, в искусстве импровизацией называется особый вид творчества, когда произведение создаётся непосредственно в процессе его исполнения (*improvisus* в дословном переводе означает «неожиданный, внезапный»). Как указывает И. Ямпольский, колорирование и орнаментика были приёмами исполнительской импровизации в XVI–XVIII веках [10, т. 2, с. 507]. Но при этом под импровизацией чаще понимается сочинение собственного текста, а не видоизменение авторского текста при исполнении. К. Ф. Э. Бах в вышеупомянутом труде подчёркивает, что «импровизацию называют свободной, если она не содержит размера, меняет больше тональностей, чем это происходит с другими пьесами, которые со-

блюдают размер. <...> Для этих пьес, создаваемых из экспромпта, требуется знание композиции в полном объёме» [13, с. 325], что явно указывает на его понимание свободной импровизации как спонтанного сочинения произведения. Среди старинных трактатов, посвящённых этой проблематике, выделяется «Систематическое руководство по импровизации на фортепиано» К. Черни, в котором автор использует в качестве синонимов «импровизацию» и «фантазирование», при этом упоминая совершенно различные уровни их функционирования: жанровый (например, в прелюдиях), уровень формы (каденции) и приёмов варьирования («ажурные и изящные украшения» [3, с. 86]). Но, в целом, показательна тенденция к пониманию импровизации как процесса творчества, совпадающего с моментом первого исполнения. Современный взгляд на данную проблему обоснован в работе Н. Скрипниченко, который называет этот вид импровизации «устной» или «спонтанной импровизацией», в отличие от «квази-импровизации», которая существует в письменной традиции [11]. Здесь же автор обосновывает сущность импровизационности как фактора композиторского мышления, то есть, в современном музыкознании акцент переносится с категории «процесс» на категорию «фактор». Какое же понятие может включить в себя не только эти две категории, но и исторически более ранний, рассмотренный выше — «технической приём»? Очевидно, этим понятием является варьирование.

Традиционные значения термина «варьирование» связано с принципом обновленного повторения. В. Цуккерман понимает варьирование одновременно и как «метод обращения с материалом», и как «объективно возникающий при этом в произведении процесс» [12, с. 3]. Он даёт следую-

щее определение варьирования: «Это сохранение повторяемой основы при постоянном её обогащении» [12, с. 3]. Свободное же варьирование, как уже отмечалось ранее, было тесно связано с практикой импровизации, благодаря чему и именовалось свободным. Понятие «свободное варьирование» встречается у К. Ф. Э. Баха (*Willkürliche Veränderungen*), оно проистекает из практики «свободной орнаментики», о которой упоминалось ранее. В его время свободное варьирование могло охватывать как мелодическую структуру произведений, так и их фактуру (например, «украшенный генерал-бас» в трактате И. Гейнихена). Таким образом, свободное варьирование — это принцип музыкального мышления, связанный с процессом обновления ранее прозвучавшего материала и основывающийся на определённых технических и композиционных приёмах, близких орнаментике и импровизации¹. Целесообразно ограничить область применения данного понятия сферой старинной музыки, в частности — европейской музыкальной практикой XVII–XVIII веков.

Что касается изучения особенностей практического применения свободного варьирования в клавирном исполнительстве данной эпохи, то здесь необходимо обратиться к двум основным источникам: теоретическим трактатам и нотному материалу. Изучая принципы свободного варьирования по теоретическим исследованиям (так называемым «наставлениям» И. Кванца [6], К. Ф. Э. Баха [13] и др.), можно выявить следующие наиболее общие моменты:

- Местоположение свободного варьирования в музыкальной форме: в клавирной музыке это преимущественно развивающие и репризные разделы. «Украшать» тему целесообразно лишь после того, как она уже прозвучала в своем первоначальном виде. Учитывая,

¹ Интересно отметить, что понятие «свободное варьирование» существует и в лингвистике, где обозначает особое соотношение языковых единиц, которые в определённом контексте могут быть взаимозаменяемыми, например «ноль» и «нуль», «лиса» и «лисица», и др. [8].

что в этот период многие музыкальные формы переживают своё становление, некоторые их разделы приобретают совершенно уникальный характер — например, так называемые варьированные репризы старинных клавирных сонат.

- Интенсивность варьирования: при использовании свободного варьирования необходимо сохранять мелодическую основу темы, которая должна оставаться узнаваемой, но при этом «избавляется» от обусловленного повторением однообразия. Преимущество нужно отдавать тем темам, которые в первоначальном виде не достаточно раскрыли свой выразительный потенциал и «не произвели достаточного впечатления» (И. Кванц). При варьировании следует избегать монотонной повторности приёмов: например, если тема основывается на секвенционном развитии, то каждую фразу необходимо видоизменять с помощью различных средств.

- Разнообразие приёмов свободного варьирования: в клавирной музыке могут быть использованы как мелодические средства обновления темы (наиболее подробно рассмотрены в трактатах), так и ритмические, фактурные, гармонические. Последние требуют соблюдения «принципа гармонического соответствия» — благозвучия между разными голосами фактуры. Мелодическое варьирование в большей степени связано с заполнениями скачков, использованием орнаментики, добавлением к заключительной ноте во фразе форшлага или трели. Ритмическое варьирование предполагает изменение ритмических фигур на пунктирные, триольные, квартольные и т. д.

Подтверждением и конкретизацией вышеперечисленных положений может и должен служить нотный материал, который, пусть и в крайне малом количестве, но всё же сохранился до наших дней. М. Друскин отмечает, что «лишь единичные издания или случайно сохранившиеся рукописи дают некоторое представление о выразительном значении инструментальных орнаментаций, которые импровизировались исполни-

телем по канве авторского текста» [5, с. 51], и приводит в последнем разделе своего исследования перечень доступных нотных материалов. Так, для изучения доступны клавирные сонаты К. Ф. Э. Баха, который во имя педагогических целей создал целую серию произведений: это «Шесть сонат для клавира с варьированными репризами» (1742), Шесть сонат, посвященных герцогу Вюртембергскому (1744), Шесть сонат в приложении к «Опыту истинного искусства игры на клавире» (1753), «Шесть сонат для дам» (1770), «Сонаты для знатоков и любителей» (1779–1787) и многие другие. Особую ценность имеют сонаты с выписанными варьированными репризами, которые являют собой некое практическое руководство, наглядное «наставление» К. Ф. Э. Баха для успешного освоения клавиристами искусства свободного варьирования.

Как правило, при свободном варьировании К. Ф. Э. Бах подвергает изменению первые части сонат, выписывая в нотах видоизмененные повторения разделов формы. В некоторых сонатах предлагаются варианты не только первой, но и второй части, а финал сонаты № 3 из серии «Шесть сонат для клавира с варьированными репризами» предлагается в трёх (!) версиях. Среди часто используемых приёмов, типичных для композитора, отметим заполнение скачков фигурациями с более мелкими длительностями, секундовое опевание затактового звука в начале темы, терцовое опевание (*Anschlag*) при исполнении восходящих скачков, целенаправленное использование максимального количества различных приёмов варьирования при многократном проведении темы.

В дальнейшем развитии европейской клавирной музыки наблюдается тяготе-ние к большей степени фиксации музыкальной мысли, в том числе и в области свободного варьирования. К моменту расцвета эпохи венского классицизма орнаментика стала не столько повсеместной исполнительской практикой, сколько «дозированным» музыкальным средством, которое, однако, ещё долго

сохранит своё важное место в системе музыкального языка Нового времени. Импровизационное начало уступает место так называемой *opus*-музыке. У В. Моцарта практически все мелизматические варьирования темы выписаны в нотах. К моменту становления зрелого стиля Л. Бетховен просит исполнителей своих произведений не импровизировать каденции, сочиняя и выписывая их самостоятельно. Тем не менее, венский классицизм вызревал в недрах клавирной музыки XVII–XVIII веков (см. обоснование в диссертации Е. В. Безрядиной [4]), и многие черты старинной музыки можно проследить на примере классических произведений (тем более что они гораздо более доступны для исследователей). Профессор Гарвардского университета, всемирно признанный специалист в области старинной клавирной музыки Роберт Левин рекомендует: «Возьмите тему из сонаты Моцарта и проследите все её возвращения. Вырежьте из нот все проведения темы и склейте их между собой. Проанализируйте, что именно меняется при повторении. Обведите карандашом каждую новую ноту, появляющуюся в каждой новой версии темы, и укажите, какого рода это добавление (задержание, опевание, репетиция и так далее). Таким образом, многое становится понятно и легко. Единственное, что вы действительно должны сделать, — это захотеть...» [2].

Выводы. Итак, на примере клавирных произведений XVII–XVIII веков можно глубоко изучить характерные эстетико-стилевые черты эпохи и полноценно раскрыть сущность понятия свободного варьирования в исполнительском искусстве эпохи барокко и раннего классицизма. Знакомство со старинными трактатами и обобщение богатого исследовательского опыта в сфере старинной музыки позволило в рамках данной статьи дать теоретическое обоснование термину «свободное варьирование». Именно это понятие,

вызревавшее в недрах музыкальной теории и практики XVII–XVIII веков и постепенно обособившееся от близких по смыслу понятий орнаментики, диминуции, мелизматики, импровизации и др., заключает в себе наиболее широкое и всеобъемлющее толкование варьирования как *принципа* музыкального мышления той эпохи. Категория свободного варьирования объединяет в себе разные уровни функционирования данного принципа — от наиболее масштабных (фактор композиторского мышления, процесс становления формы) до наиболее узких, специализированных (перечень технических приёмов).

Рассмотренное понятие имеет под собой прочную базу — музыкальную практику предклассической эпохи, характеризующуюся активной ролью импровизационного начала и определённой степенью исполнительской свободы — но свободы, регламентированной некими канонами, системой типизированных средств, музыкально-историческим стилем. Свободное варьирование как мощная тенденция клавирной исполнительской практики определяется сосуществованием композитора и исполнителя в одном лице, и современные музыканты, специализирующиеся в области старинной музыки, обязаны учитывать эти особенности. По большому счёту, это важно не только для представителей аутентичного исполнительства, но и для любого настоящего музыканта. Настоящий музыкант не может быть просто исполнителем — а должен быть немного композитором, со-творцом. В этом контексте упомянем ещё одно меткое высказывание Роберта Левина, который «обвиняет» XX век в том, что он создал опасность для классической музыки — он отделил композиторов от исполнителей: «Я уверен, что момент, когда останутся исполнители, а творцы музыки исчезнут — это будет концом музыки. Потому что жить в музее невозможно...» [1].

1. Абсолютный слух. Импровизация в музыке. — [Телепрограмма]. — Электронный ресурс. — Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=IQQueolONRk>
2. Айзикович Т. Роберт Левин. По канату без страховки // Сайт всероссийской музыкально-информационной газеты «Играем с начала». — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://gazetaigraem.ru/a23201302>
3. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики / А. Алексеев. — Киев: Музична Україна, 1984. — 166 с.
4. Безрядина Е. Формирование классического стиля в клавирной музыке XVIII века. — Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Музыкальное искусство. — Саратов, 2009. — 23 с.
5. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. — Л. : Музгиз, 1960. — 284 с.
6. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. Кванц // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : [Ред. сост., автор вступит. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — 631 с.
7. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. / Н. Копчевский. — М. : Музыка, 1986. — 96 с.
8. Лайонз Дж. Структура языка. Введение в лингвистику / Дж. Лайонз. — [Пер. с англ. под ред. и с предисл. В. А. Звегинцева]. — М.: Прогресс, 1978. — 544 с.
9. Ланге В. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки / В. Ланге // Семантика старинного уртекста: Сб. статей. — [Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова]. — Уфа: ЛМС УГИИ, 2002. — С. 3–16.
10. Музыкальная энциклопедия. — В 6-ти томах. — [Под ред. Ю. В. Келдыша]. — М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982.
11. Скрипниченко Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: на примере клавирных произведений барокко. — Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство. — Магнитогорск, 1999. — 18 с.
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.
13. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen / C. Ph. E. Bach. — Berlin, 1753 und 1762. — 2 Teile. — 341 P.

The free variation is considered in the context of the theory and practice of klavier art of the XVII-XVIII centuries. This concept is delimited from the faithful phenomena, inherent for klavier performance of the era of baroque and early classicism. The basic principles of the free variation in klavier music are revealed.

Key words: *free variation; improvisation; ornamentation; melisms; diminution; fermata; cadence; varied reprise*

УДК 78.071.1:786.2:78.03

Юй Ле

Последние сонаты А. Скрябина как явление индивидуального стиля композитора

Статья посвящена систематизации сведений о последних сонатах А. Скрябина в связи с проявлением в них религиозной экстастики, идущей от русской христианской традиции. Сонаты анализируются с позиции литургийной экстастики, исключающей концентрацию субъективизированно выражаемого трагизма и «демонических» воздействий образности Сонаты h-moll Ф. Листа, и объективно содержащую радость видения «нетрагичности бытия». Как мистериальность, так и литургийность противопоставляются драматическому стержню классической и романтической сонаты, направляемые принципиальной статикой ритуального действия, тяготеющего к рондальной повторяемости ведущей идеи и общей симметрии строения.

Ключевые слова: соната; жанр; стиль в музыке; экстетика; символика музыки

Актуальность заявленной темы определена высоким значением наследия русского композитора и пианиста в мировом художественном достоянии. Символизм как стилевая позиция А. Скрябина, особенно четко обнаруживающаяся в его поздних произведениях 1910-х годов, органично вписывается в «неосимволистскую» [7] стилевую волну поставангарда 2000-х годов: в репертуаре современных исполнителей именно эти поздние сочинения автора «Прометея» составляют преобладающий массив. В нашем случае выделены Девятая и Десятая сонаты, не только потому, что составляют, как и другие сочинения русского композитора, пред-

мет исполнительской деятельности автора статьи, но, главное, в связи с удивительным пониманием-признанием этого рода сочинений композитора, которое имеет место в Одесской музыкальной академии, хранящей память об успехе Скрябина в 1898 г., накануне его первого и триумфального заграничного турне во Францию [8, с. 92].

Целью данной работы является систематизация сведений о последних Сонатах (Восьмая, Девятая, Десятая) как произведениях, отмеченных не только «мистическим предчувствием смерти» [3, с. 148], что настойчиво связывают с данными сочинениями [8, с. 367, 378–382], но и запечатлением в них идеи

«нетрагизма бытия» [12, с. 3–5]. Эта последняя осознаётся в связи с Десятой сонатой, хотя очевидны не только хронологические, но и смысловые параллели указанных Сонат Скрябина 1910-х гг. Соответственно, конкретные задачи работы таковы: 1) обобщить сведения о последних Сонатах Скрябина в связи с проявлением в них религиозной экстастики, идущей от русской христианской традиции [12, с. 3]; 2) анализировать Восьмую, Девятую и Десятую сонаты как проявление литургийной экстастики, исключая концентрацию субъективированно выражаемого трагизма и «демонических» воздействий образности Сонаты *h-moll* Ф. Листа и объективно содержащей экстазную радость видения «нетрагичности бытия», как это высказал А. Скрябин в интервью для одесского Южного музыкального вестника за 1915 г. [12].

Методологической основой работы выступает интонационный подход, показательный для понимания речевой обусловленности музыки, в разработках Б. Асафьева [1] в стилево-компаративном качестве, а также в подходах Б. Яворского [см. описания его теории 2; 5], тяготевших к герменевтическому принципу характеристики музыкальных смыслов. Интонационный метод, образующий единство стилевого компаратива и герменевтической аналитичности, имеет аналогии к позициям китайского искусствоведения, как это запечатлено в работах Ма Вей [6] и У Голин [9].

Объект исследования — фортепианное творчество А. Скрябина, предмет — последние, Восьмая, Девятая, Десятая сонаты композитора. Научная новизна работы определена самостоятельностью семантического анализа структур и тем-образов указанных сонат в контексте их направленности на адрамматизм выражения. Практическая ценность работы обусловлена востребованностью её материалов в классе специального фортепиано и в курсах истории музыки музыкальной высшей и средней школ.

Три последние Сонаты для фортепиано А. Скрябина выделяются «постпрометеевской» хронологией их написания и, по существу, параллельной работой над ними в 1913 г. Фактически самой поздней является Восьмая, материал которой замечен в партитуре «Предварительного действия» к Мистерии [8, с. 379] и строение которой связывали с максимальным проявлением скрябиновской серийности, определявшей медитативность как превалирующее обнаружение её образа. В монографии В. Рубцовой подчеркивается значимость последних Сонат и сочинений этого периода в целом как тех, что свидетельствуют о «сосредоточенности и углублённости высказывания художника», об обращённости «его внутреннего зора... к истокам мысли на фоне контекста, слагаемого её развитием» [8, с. 390].

Речь идет о некотором возрождении идей-образов, отличавших начало творческого пути А. Скрябина и сопряженных с опорой на шопеновский жанровый расклад вальса-прелюдии-этюда (см. ор. 1–8 Скрябина). Обобщая представление об этих ранних сочинениях композитора, вышеупомянутая автор монографии отмечает: «Обращение к камерной интимности, романсово-лирическая песенность и танцевальность, элегичность чувства, слитого с настроениями русской природы... — всё это нашло многообразное преломление в раннем творчестве Скрябина» [8, с. 70].

В связи со сказанным обращает на себя внимание ссылка на уже отмеченное интервью композитора, запечатлённое на страницах Южного музыкального вестника за 1915 г. — мысли о «преодолении драмматизма» в творчестве и воплощении в целом образа «нетрагизма бытия» [12, 1915 г., с. 3–5]. Такой поворот выразительной направленности в последних сочинениях легко прочитывается в Десятой сонате, однако напряжение вызывает сложившиеся представления о «трагизме» Девятой и Восьмой, фактически, ставшей последней Сонатой композитора.

А ведь в книге И. Бэлзы отмечается письмо Скрябина к Зилоти с сообщением об окончании трёх названных Сонат, и высказана мысль, что эти сочинения «в какой-то мере связаны между собой» [3, с. 147]. И. Бэлза чутко комментирует известные ссылки на трагизм Девятой сонаты: «Было бы, конечно, наивно связывать образы Девятой сонаты только с ухудшившимся самочувствием композитора, так же, конечно, как ошибочно было бы объяснять фразу, сказанную им Н. Н. Римской-Корсаковой, “мистическим предчувствием смерти”» [там же, с. 148].

И все же Девятая и Десятая сонаты рассматриваются в альтернативах «черной мессы» («сатанинской») и «лучезарной пасторальности» [8, с. 382, 386], хотя обе содержат мотив сопоставления большой и малой терций (ср. тт. 7–8 Девятой и тт. 1–2 Десятой сонат). Наличие же медленного вступления к *Allegro* роднит Восьмую и Десятую сонаты, указывает на некоторые принципиально общие драматургические стимулы названных сочинений, а также на общность церковно-символических фигур в начальных и смыслово-определяющих темах обеих Сонат. Это хорально-псалмодическая последовательность в тт. 1–5 Восьмой как образ Высокого, последовательность *catabasis* как Нисхождения в тт. 1–2 в Десятой. Что касается превалирования серийности в Восьмой, то, возможно, она проступает здесь демонстративней, однако монотематическое строение и Девятой, и Десятой сонат погранично к тому, что называют «развивающейся вариацией» из серии-темы.

Пасторальная «лучезарность» Десятой сонаты, исходя из хронологии написания и очевидной связи с одновременно почти законченными Девятой и Восьмой, должна быть осознана в связи с «мистериальными» показателями образа Восьмой и «литургийности» Девятой. Прилепившаяся к последней характеристика «черной мессы», по аналогии с мефистофельским образом Сонаты Листа, требует специальных коммен-

тариев, но в данном случае фиксируем главное: фаустианство листовской Сонаты никак не порождает мысль об аналогии к мессе — а этот мистический жанровый показатель Девятой сонаты Скрябина осознается очень чётко.

Как мистериальность, так и литургийность противостоят драматическому стержню классической и романтической сонаты, направляемому принципиальной статикой ритуального действия, тяготеющего к рондальной повторяемости ведущей идеи и общей симметрии строения. Симметричность очевидно проступает в Девятой сонате — в обрамлении начальной темой. Почему-то в анализах мотивно-тематического состава Девятой сонаты никак не комментируется мотивный комплекс начальной темы, трактуемой в качестве главной партии сонатной структуры, который очевидно содержит фигуру Кольца, Круга — см. последовательность (*h-b-a-as-h*), которая символизирует Всё, Бога [4, с. 25, 27]. Эта же высокая символика Божественного присутствия заключена в неоднократно повторяемом комплексе Десятой сонаты (*f-fes-es-d-es-e-f*), особенно заметном в тт. 25–28 названного сочинения. Данный тематический комплекс тт. 17–28 и 349–360 никак не выделяется в анализах; производность его мелодического рисунка от мотива-2 в т. 3 очевидна, но очевидна и фактурная самостоятельность, определяющего литургийную направленность звучания, связываемого почти исключительно с «образами природы» и «птичьих концертов скрябиновских симфоний» [8, с. 386; 3, с. 148].

Наименование «черной мессы» Девятая соната получила от сходства третьего мотива главной партии, тт. 7–9, с «мефистофельским смехом» второго мотива главной партии *h-moll*’ной Сонаты Ф. Листа. Однако и у Листа данный образ отнюдь не однозначен: контур Креста клеймит-отстраняет данный образ разрушительного скепсиса, иначе не может определять отношение к Злу композитор, искренне веровавший и

преломлявший оригинально гётевское фаустианство. У Скрябина наблюдаем нечто подобное: пародийное псалмодирование-стаккато вычерчивает контуры Круга и Креста одновременно (*ges-es-g-ges*), то есть содержит дважды-знак Божественного, включая сосредоточение на антитезе первому (см. ремарку *mysterieusement murmuré* — «мистическое бормотание»).

Начальная тема тт. 1–4 (ремарка *legendaire*) имеет хроматические нисходящие в изложении Искупления-покаяния в смысловом проявлении отрезка *catabasis* (*h-b-a-as — f-e-es-d* в тт. 1 и 2). Выделен фонический комплекс тритонности, который содержит явные тоникальные показатели в ладовом строении Сонаты и сопряжён с «лидийскими зовами» старославянской религиозной музыки (именно такова оценка лидийской ладовой системы у Ф. Шопена [13, с. 72–76]), что освящает вышеприведенная ремарка *legendaire*. Следующая в тт. 5–7 последовательность *catabasis* в ладово-интервальной транскрипции «гаммы Римского-Корсакова» тон-полутон, концентрирующей в горизонтальной проекции тритоновость.

В контексте сказочного двоемирия Н. Римского-Корсакова люди — нелюди, последние сопрягались с оппониравшим людскому внечеловеческим ареалом. Неудивительно, что Н. Н. Римской-Корсаковой здесь была услышана «подкрадывающаяся смерть», а драматургия целого определялась «борьбой со смертью» и «победой смерти» в конце [8, с. 380]. Однако образ смерти на том жизненно-творческом этапе не составлял для Скрябина антитезу жизни в «мудром созерцании вечных проблем бытия» [там же, с. 391], итогом которых выступил тезис о «нетрагизме бытия» (см. выше). Общий тонус звучания — от жанровой подоплеки этого начального фрагмента, решённого в духе колыбельной-инвенции, а также — от Освещённости последовательности *anabasis* тт. 5–7.

Специально обращаем внимание на терцовое сцепление большой терции —

большой сексты/уменьшённой септимы в начальной теме (*g-h — cis-b*), последняя образует инверсию малой терции, — соотношение большой и малой терций фигурирует в Десятой сонате в качестве знака «пейзажности-пасторальности» [8, с. 387]. Откровенное сопоставление этих терцовых ячеек отличает мотив *mysterieusement murmuré* тт. 8–9, а минорная гармония в нем (квартсекстаккорд *b-es-ges*, т. 8) соотносима с подобным же ладово-фоническим колоритом *lumineux vibrant* в тт. 37–38 Десятой сонаты, за которым следует его же «дважды-мажорная» подача в виде увеличенного трезвучия с секстой в начале первой побочной в т. 73.

Все сказанное иллюстрирует неоднозначность трактовки начала музыки Девятой сонаты как «ужаса и зла», которое неизбежно всплывает в контексте ее слышания в «сказочных» заветах Н. А. Римского-Корсакова, что, в свою очередь, нашло отражение в описании образов скрябиновской Сонаты В. Дельсоном [см. 3, с. 148]. Отмечаем вывод С. Павчинского о тоникальности *cis-f-g-h* для звуковысотного строения Девятой сонаты, а также поправку Ю. Холопова (*es-cis-f-g-h*) [8, с. 386], что в терцовой последовательности *cis-f-g-h-es* образует пятизвучную серию. Сопоставление этих данных с серийностью Восьмой сонаты, где семизвучный ряд *g-h-d-f-a-c-e* вбирает всё разнообразие преобразований тем-образов, указывает на принципиальную соотносимость средств-смыслов указанной триады Сонат, законченных Скрябиным в 1913 г. Обращаем внимание на принципиальную терцовость опорных структур, демонстрирующих некоторое новое — «постпрометеевское» — качество выражения в наследии Скрябина, остраивающее превалирование квартности и тем приближающее к «шопенизмам» первых опусов композитора.

Главное же достояние Возвращения к истокам, которое замечено исследователями в связи с рубежными произведениями 1913–1915 гг., — это преодоление драматических потенций

сонатной структуры посредством гипертрофии монотематизма, в том числе снимающего противостояния кантилены и скерцозности как позитива и негатива, завещанных поэмностью Ф. Листа. Девятая Соната-поэма Скрябина, много-составная одночастность которой явно восприимчива к композиционным показателям автора «Фауст-симфонии», демонстрирует тематическую унификацию, в которой главным показателем оказывается стирание контрастов между кантиленой и скерцозностью, бывшем главным средством противопоставления добра и зла в музыкальном решении.

Представленный Скрябиным в Девятой сонате акцент на экстатической сосредоточенности выражения — знаменателен: сопоставление разного (см. грани монологичности экспозиции) стирается, «двойная» динамическая реприза, локализирующая внимание на единстве кантиленно-скерцозного симбиоза, решена композитором в контексте экстатического подъёма интенсивности заданного выражения, что привносит литургийные ассоциации в произведение, образ «мессы». Этот литургийный подтекст возвращает применяемым риторическим символам тем Сонаты их духовный смысл.

Акцентирование черт литургийности в Десятой сонате привносит в представление об её образе то «слёзное напряжение», о котором, как показал анализ, небезосновательно заявлял Скребков, что и сообщает реально осознававшуюся связь с произведениями, которые принято противопоставлять данному сочинению в сонатной триаде 1913 года. Ассоциативность сонатных отношений в Десятой сонате и подобие её строения Восьмой, открывающейся также медленным вступлением, позволяют с уверенностью подчеркивать вариантно-строфическую структуру целого, серийный аспект техники в котором определён тоникальностью терцовых соединений *c-e* — *f-a*, преобразующихся в финальный аккорд *c-f* — *a-e-h*, что позволяет выделить терцовую цепь *f-a-c-e-g-h* с соответствующими

хроматическими изменениями в качестве 6-тизвучной серии Сонаты. Шопенизм Скрябина в данной Сонате обнаруживается в опоре на шопеновский жанровый знак прелюдийности, совмещение которого с сакральностью мотива Круга подчеркивает высокую символику образа.

Сосредоточение Скрябина на экстатической восторженности возвращает общепринятым риторическим символам их сугубо духовный смысл, обходя душевную непосредственность — и это проявляется в синтезе шопеновских жанровых знаков: ноктюрновость и скерцозность, причём, с превалированием первой, ноктюрновости. Не забываем, что образ Шопена для современников зафиксировал «Карнавал» Р. Шумана, в котором не национальная эмблема мазурки-полонеза, но музыкальный индекс Дж. Фильда отметил отличительную черту игры-композиции польского гения. Ноктюрновость — в исходном духовном значении церковного пения «Ночных стражей» [10, с. 50] «разлита» в Десятой сонате Скрябина благодаря мелодийной-лирической выразительности звучания тем-образов, которая «собирается» в кантиленные припевы тт. 21–28 и подобных им в дальнейшем развитии образа, в том числе это «предитоговый» комплекс в завершающем разделе Сонаты, тт. 353–358.

Откровенно ноктюрновая фактура («парящая» мелодия с арфообразным сопровождением) обнаруживается в теме главной партии, однако в единстве с темповым признаком *Allegro* и «дробной» трёхдольностью, характерными для скерцо. Лиризированная мазурка — в первой побочной, которая знаменует кульминационный «прорыв Преодоления» в разделе, характеризуемом как разработка. Вальсовая грация оттеняет облик второй побочной. Тишина Покаяния, в средоточии кротости и умиления, то есть в церковной тонкости смирения души звучит «кода в коде» Сонаты.

В целом, три последние Сонаты Скрябина оказываются связанными ор-

ганикой «возвращения к истокам» шопеновского творчества, его жанровой среды прелюдий-ноктюрнов, отстраняющей драматические борения в пользу монологической лирики, охватывающей целостность крупной поэменной композиции, тем самым перерождая эту последнюю из театрально-философического противостояния идей-образов в заветах Листа в гимнически-литургийное Восславление динамики души, устремленной к Восторгу радости развития Мысли: «...мысль подвижна и не скована раз

навсегда выраженными формами. В ней жажда развития. Она — процесс. Она — достижение и вновь стремление. Экстаз, спад, тишина и вновь подъём. И так без конца» [8, с. 390].

Это — о последних трех Сонатах в целом, которые совокупно направлены на литургийную экстатику стилевого обнаружения, образующего органичную составляющую творчески финальной сонатной триады гения русской музыки.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М.-Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Берченко. — М. : Издат. дом «Классика-XXI», 2005. — 372 с.
3. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин / И. Бэлза. — М. : Музыка, 1987. — 176 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М: Издат. Ассоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. — 289 с.
5. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. — М. : Композитор, 2000. — 111 с.
6. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции та исполнительства. — Автореф. канд. дис. — Одеса, 2004. — 17 с.
7. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. — Одесса: Астропринт, 2006. — С. 76–128.
8. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / В. Рубцова. — М. : Музыка, 1989. — 448 с.

9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть. — Автореф. канд. дис. — Одеса, 2006. — 16 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон : [Пер.с англ.] — Ч. I. — IV. — СПб. : Мирт, 2003. — 428 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. — М. : Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. — 260 с.
12. Южный музыкальный вестник, 1915, август, №№ 8–9. — С. 3–5; 1916, № 1–2 янв. — С. 3.
13. Chopin F. / Redaktor naczelny Z. Lissa. — Warszawa : Uniwersytet Warszawski Dział Wydawnictw, 1960. — 335 s.
14. François Couperin. L'art de toucher le Clavesin — Die Kunst das Clavesin zu spielen — The Art of playing the Harpsichord. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. — 39 S.

The article systematizes information about the last sonatas of Scriabin according to the displaying religious ecstasies coming from the Russian Christian tradition. Sonata are analyzed from the standpoint of liturgical ecstasies excluding concentration subjectively expressed the tragedy and «demonic» influences of Sonata h-moll Liszt's imagery, and having an objective vision of joyfulness «untragedy being». The mystery and liturgical drama opposed classical and romantic sonata rod sent by principled static of ritual action, gravitating to rondo repeatability of leading idea and general structure symmetry.

Key words: sonata; genre; style in music; ecstasies; music symbols

УДК 78.083.21 : 78.071.1

Е. П. Мартыненко

Вариационная форма в творчестве Бориса Чайковского

Творчество Бориса Чайковского рассматривается с точки зрения преломления вариационных принципов, в частности анализируются произведения, написанные в вариационной форме. Творческий метод композитора заключается в сочетании классических основ формообразования с новаторскими решениями — фактурно-тематическими, стиливыми, рационально-конструктивными, а также формами второго плана.

Ключевые слова: *вариации; вариационная форма; вариационность; soprano ostinato; рационально-конструктивные приёмы; полифонические приёмы; форма второго плана*

Характерной тенденцией современного музыкального искусства является поиск новых творческих решений. Этот процесс затронул самые различные стороны музыкальной организации и со всей полнотой проявил себя в сфере формообразования. Композиционный план музыкального произведения всё чаще обуславливается глубоко индивидуальным, неканонизированным творческим актом, а сама форма выступает в качестве полноправного объекта творчества. По мнению Ю. Холопова — это важный принцип и ведущая тенденция развития современной музыки: «Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою осо-

бую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы» [11]. Однако, как утверждает Т. Кюрегян, «переход к индивидуально творимым формам, ставший знаком времени Новейшего, <...> не означает, впрочем, будто типовые формы классико-романтической традиции ныне вовсе сошли со сцены» [7, с. 266].

Данный тезис уже достаточно давно и чётко сформулирован теоретической мыслью, вызывая необходимость практических исследований более частного характера, которые выявляли бы не только общие тенденции формообразования, но и специфику конкретных композиторских решений в области той

или иной формы. В этом ракурсе особый интерес представляет вариационная форма, как одна из самых ранних форм европейской музыки, претерпевшая значительные изменения в процессе своей эволюции и получившая в современном искусстве абсолютно новый, уникальный статус. Кроме того, актуальность настоящей статьи обусловлена обращением к музыкальному наследию Бориса Чайковского (1925–1996) — выдающегося советского и российского композитора XX века, пианиста, педагога, профессора Московской консерватории, творца, который всегда находился, по словам музыковедов, «в центре музыкальных событий и на обочине общественного внимания» [6, с. 8].

Цель статьи — выявить особенности трактовки вариаций в творчестве Бориса Чайковского. Основными задачами исследования являются определение основных черт вариационной формы на современном этапе её развития и анализ отдельных сочинений Б. Чайковского, реализующих вариационный принцип. Объектом исследования стали наиболее характерные в этом контексте произведения (Трио для фортепиано, скрипки и виолончели; Виолончельный концерт; Камерная симфония; «Тема и восемь вариаций»), предметом же — индивидуально-стилевые принципы трактовки вариационной формы в них.

Современная музыка, столь активно переосмысливая и переоценивая достижения прошлых эпох, порождает специфические эстетико-стилевые модусы вариационной формы. С одной стороны, противоречивый XX век выдвинул на первый план извечный дуализм центрированности и центробежности, который заключён в самом генотипе вариаций. «Вечные» идеи единства в многообразии и разнообразия в целостности, воплощённые в наиболее ранних образцах народно-песенного творчества, в мотетах средневековья, в дублях к танцам эпохи становления светской придворной музыки, в барочных хоралах и классико-романтических

вариациях, в XX веке обернулись обновлёнными стиливыми ликами вариационной формы. Композиционными итогами подобных «прочтений» формы стали вариации с глубокой трансформацией темы, с предельным обострением жанровости, «инверсионные» вариации с темой в конце цикла (В. Д. Энди, А. Шнитке, Р. Щедрин), вариации в серийной и додекафонной технике (композиторы «нововенской школы»), алеаторические вариации (Б. Шеффер, К. Штокхаузен, В. Лютославский, В. Екимовский).

С другой стороны, традиционные приёмы формообразования тоже не сдали своих позиций: ностальгия по идеалам прошлого, эстетика всевозможных «нео» привела в XX веке к возрождению полифонического типа вариаций и вариаций на *basso* и *soprano ostinato*. Подобные тенденции нашли отражение в творчестве многих современных композиторов, формируя новые индивидуально-стилевые направления в развитии вариационной формы.

В любом случае, создавая произведения на основе традиционных принципов формообразования или же пытаясь изобрести нечто совершенно новое, современный композитор стремится максимально индивидуализировать результат. Одни авторы переосмысливают и усложняют традиционные композиционные нормы, внедряют характерные для современных стиливых течений техники или свойства тематизма, используют формы второго плана (термин В. Протопопова) и т. д. Другие творцы целенаправленно стремятся к созданию абсолютно новых композиционных идей, как, например, В. Екимовский, который к своим сочинениям «предъявил жёсткое и обязательное требование: каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей» [4, с. 34]. И композиторы-традиционалисты, и композиторы радикальной направленности в данном случае движутся к одной цели, о которой пишет Ю. Холопов: «Девальвация антропоцентризма осуществляется,

парадоксальным образом, путем гипериндивидуализма, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней» [11].

Одним из крупных мастеров второй половины XX века, наследие которого представляет особый интерес в русле данной проблематики, является Борис Чайковский. Творческая установка художника на наследование классических (в широком смысле) приёмов формообразования вовсе не исключает мастерского использования им богатств современной музыкальной лексики. Исследователи творчества Б. Чайковского неоднократно называли *варьирование* одним из основных методов развития музыкального материала в его произведениях. Принцип варьирования реализуется в творчестве композитора на самых различных уровнях: от использования приёмов интонационного развёртывания и «прорастания» (термин В. Протопопова) — до вариаций как целостной концепции произведения.

О «вариационном развёртывании интонационного ядра» у Б. Чайковского пишут В. Лихт [9, с. 15], Ю. Евдокимова [3, с. 30], Г. Григорьева и А. Головин [2, с. 13]. Метод варьирования считают ведущим принципом его музыкального мышления такие исследователи, как Т. Лейе [8], В. Келле [5], К. Корганов [6]. Также музыковеды указывают на особый интерес композитора именно к вариационной форме, к которой Б. Чайковский неоднократно обращался на протяжении всего творческого пути.

Среди первых его опытов работы с вариациями — финал Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1953) и третья часть Симфонии для струнного оркестра (1953). Почти десятилетием позже был создан Виолончельный концерт (1964), третья часть которого представляет собой грандиозные вариации на *soprano ostinato*. Миниатюрный вариационный цикл, состоящий всего из темы и двух вариаций, использован в одной из частей Камерной симфонии (1967). Наиболее масштабного воплощения формы композитор достиг в

цикле «Тема и восемь вариаций» для симфонического оркестра (1973). Следует отметить и тот любопытный факт, что некоторые исследователи пишут о романсе «Если жизнь тебя обманет...» из цикла «Лирика Пушкина» (1972) как о самых оригинальных «вариациях» в творчестве Б. Чайковского. Имеется в виду необычная структура романса, основанная на дважды повторенном поэтическом тексте А. С. Пушкина, в композиционном плане образующая два различных варианта музыкальной трактовки одного и того же стихотворения в рамках одного романса. И хотя это скорее своеобразные варианты интерпретации поэтического художественного образа, не имеющие прямого отношения к вариационной форме, тем не менее, такая обширная и в своем роде уникальная палитра различных трактовок вариационности в творчестве Б. Чайковского доказывает его особое отношение к данной форме.

В трактовке вариаций наблюдается определенная эволюция, идущая параллельно развитию стиля композитора: наиболее ранние произведения демонстрируют довольно традиционный подход к использованию возможностей формы (в начале творческого пути происходит становление эстетико-стилевых поисков автора, во многом ощущается влияние его учителей — Д. Шостаковича и Н. Мясковского). Например, в Трио для фортепиано, скрипки и виолончели финальная часть построена по принципу постепенного перехода от строгого — к свободному варьированию. Выбор названий для каждой из частей Трио — Токката, Ария и Вариации — порождает ассоциации с барочными жанрами, а сам цикл уподобляется сюите. Возможно, Б. Чайковский в тот период интуитивно ощущал актуальные идеи возрождения музыкальных стилей ушедших эпох. Во многом композитор продолжал линию своего учителя Д. Шостаковича, в творчестве которого аллюзии, отсылающие к эпохе барокко, нередко встречаются именно в камерной музыке. В Трио на-

поминание об эпохе барокко содержится не только в жанровых определениях частей, но и самом музыкальном материале. В динамичной, подвижной Токкате доминируют полифонические приемы развития, свободно используются контрапункты тем, имитации и стретты. Ария концентрирует лирическое начало в обилии мелодий широкого дыхания и выразительных подголосков, сплетающихся в фактуру линейного типа. Заключительный, обобщающий этап цикла — Вариации — скрывает более глубокие и сложные связи эпох в трактовке формы произведения. Вариации выстраиваются от «строгого» по своей сути, темброво-фактурного варьирования (первые четыре вариации) к постепенному усложнению жанровых трансформаций темы (включая скерцозность, токкатность, колокольность и даже джазовую основу). Таким образом, к завершению произведения налицо оказываются все атрибуты «свободного» сценария вариационной формы с обогащением мелодической и ладогармонической структуры темы современными музыкально-языковыми средствами.

В зрелый период творчества Б. Чайковский пытается найти в вариационной драматургии новые, созвучные его времени идеи. Например, в вариациях из Виолончельного концерта композитор сочетает принципы *organo ostinato* с формой второго плана — сонатной, тем самым преодолевая потенциальное однообразие остиной композиции за счёт динамичной и диалектической сонатной драматургии. Тема вариаций уникальна по своей структуре и необычна по способам развития: она основывается на предельно краткой моноритмичной мелодии в духе *perpetuum mobile*, состоящей всего из десяти звуков, и резко отличается от выразительно-певучих, кантиленных, развернутых тем, традиционных для «глинкинского» типа остиной-мелодических вариаций. Тема повторяется 96 раз, претер-

певая тональные, темброво-фактурные и полифонические изменения. Группировка этих изменений реализует сонатную драматургию: тонико-доминантовый тональный план в сочетании с инверсией темы воссоздаёт соотношение ГП и ПП, активное темброво-фактурное и мотивное развитие напоминает разработку, а финальное сведение всех тем к тонике — репризу.

На дальнейшую эволюцию вариационной формы повлияли творческие поиски Б. Чайковского, показательные для так называемого «этапа конструктивизма» в его биографии. Это период, когда композитор заинтересовался рациональными способами организации формы, серийной техникой, репетитивностью. В русле этих поисков создана Камерная симфония, в которой идея «камерности» отразилась не только в «скромном» инструментальном составе, но и в выборе структуры каждой части — предельно краткой и лаконичной для данного типа формы¹. Вариационная форма, использованная во второй части симфонии, предстаёт в минимально возможном варианте — в виде простейшей темы и двух её вариаций. На первый план выступают рационально-конструктивные приёмы изложения и развития: принципы симметрии, репетитивность, аддитивные процессы, числовая прогрессия, музыкальный логогриф (от греч. *logos* — слово, *griphos* — загадка и *grifos* — сеть; это род шарады, в котором новые слова образуются посредством постепенного отсечения отдельных слогов или букв; в музыке — это особый вид прогрессии). Интервальный состав темы постоянно сохраняется, подчиняясь лишь логике обращения интервалов (в первой вариации), репетитивным приемам (во второй вариации), логогрифа (в коде). Мотивное и жанровое развитие, показательное для более ранних опусов Б. Чайковского, здесь практически отсутствует.

¹ См. подробнее в статье автора «Камерная симфония Бориса Чайковского: вариации в контексте рационально-конструктивных тенденций формообразования» [10].

Вершиной эволюции вариационной формы в творчестве композитора по праву считается масштабное симфоническое полотно под названием «Тема и восемь вариаций». Здесь жанрово-стилевая трансформация темы и конструктивные приёмы развития достигают своего наивысшего воплощения. Основой вариационного процесса становится небольшая тема, словно «карандашный эскиз» набросанная лёгкими штрихами простейших мотивов в одноголосном изложении и призрачном тембре флажолетов струнных. Из этих интонаций по воле автора извлекается то одна, то другая яркая и краткая ячейка, и на её основе возникает масштабная самостоятельная вариация. И хотя тема в целостном своём облике не является инвариантом цикла, однако внутри неё заложены все главнейшие импульсы для мощного дальнейшего варьирования. Интонационные сегменты темы легко идентифицируются слухом как наиболее акустически сильные интервальные «слагаемые» обертонового ряда — октава, квинта, кварта, терция... Потому и столь узнаваемы они в каждой вариации, несмотря на отсутствие полного проведения темы (которое появится лишь в коде).

На фоне предельной интонационной простоты темы столь выпукло и контрастно воспринимаются вариации, уходящие максимально далеко от инварианта и друг от друга. Здесь ошутимы и сказочно-фантастические скерцозные образы, и пронзительная лирика, и риторические, сигнальные возгласы, и излюбленные композитором микрополифонические разделы (например, грандиозный 24-голосный двухтемный канон с одновременным контрапунктом темы и её инверсии — в седьмой вариации). В данном цикле Б. Чайковский варьирует не только тему, но и так называемые субтемы — например, едва слышимый подголосок, впервые изложенный в первой вариации у струнных *col legno*; лирическую кантиленную мелодию, предвосхищающую шестую вариацию;

октавные остро-ритмичные мотивные ячейки, ставшие основой для «тембровой фуги» в третьей вариации и т.д.

Таким образом, достигается максимальная степень контраста между вариациями, а развёртывание формы приобретает своеобразный характер, подчинённый центробежным тенденциям. Такой драматургический профиль формы можно условно назвать поливекторным, благодаря тому, что от минимума (простейшей темы) исходят разнонаправленные векторы развития её интонационных ячеек, устремляя вариационное движение не к единой цели, находящейся в «линейном» русле развития, а к потенциальному множеству целей. По мнению Т. Кюрегян, векторность является важнейшим показателем процессуальности нововременной формы, характеризующейся направленным движением к некоему иному [7]. Это повлекло за собой обновление драматургического профиля вариационной формы в «Теме и восьми вариациях», когда от инварианта расходятся «в разные стороны» всевозможные его преобразования, словно лучи от источника энергии.

Итак, творчество Бориса Чайковского являет исследователям оригинальный художественный опыт претворения композиционной идеи вариаций, который складывается в одно из ярких индивидуально-стилевых направлений развития формы в современной музыке. Достижения композитора в этой области подчиняются определённым эволюционным тенденциям, намечающим путь постепенного ухода от типовых образцов классико-романтической традиции в сторону совершенно новых, уникальных композиционных решений, переосмысливающих драматургическую концепцию формы. Б. Чайковским пройден путь от «стандартной» трактовки вариаций (Трио для фортепиано, скрипки и виолончели), подчиняющихся «линейному» развёртыванию формы, через возрождение остигатных вариаций и применение форм второго плана (Виолончельный концерт), через ис-

пользование рационально-конструктивных принципов выстраивания формы (Камерная симфония) — до масштабной симфонизированной концепции, воплощающей драматургически новый «векторный» профиль формы («Тема и восемь вариаций»). Не изобретая совершенно новых форм и в целом относя себя к художникам академического направления, Б. Чайковский, тем не менее, выступает как современный автор, в полной мере владеющий новейшими методами изложения и развития материала и оперирующий передовыми достижениями музыкальной лексики.

Индивидуально-стилевые черты в трактовке вариационной формы проявились у Б. Чайковского в следующих типичных приёмах:

- стремление к предельной простоте инварианта — обычно это одноголосное изложение, краткий объём, моноритмичность и простейшая интонационная структура темы. Композитор добивается максимальной интонационно-ритмической нейтральности темы и обеспечивает широчайшие перспективы для её развития, вплоть до качественно нового уровня одноголосного изложения (тема звучит в унисон у всего оркестра в коде цикла «Тема и восемь вариаций»);

- преобладание двух «разнонаправленных» типов варьирования — с одной стороны, это принципы свободного варьирования, которые основываются на мотивной разработке и жанровой трансформации темы (в простейшем

варианте это проявляется в Трио, в наиболее сложном — в «Теме и восьми вариациях»); с другой стороны — это отказ от мотивного развития в пользу рационально-конструктивных методов (полифонические приёмы, инверсия, ракоход, канон, прогрессия, логогриф, репетитивные и аддитивные процессы — в Виолончельном концерте и Камерной симфонии);

- индивидуально-стилевые особенности трактовки вариационной формы в творчестве Б. Чайковского всегда являются естественным итогом воплощения музыкального замысла, а не «искусственным поиском» новаторских решений или результатом самоцели-установки на уникальность структуры. Художественная концепция сочинения — определяющий фактор при выборе формы и основных принципов её становления. Таким образом, предельная индивидуализация вариационной формы в творчестве Б. Чайковского становится непосредственным отражением изначальной идейной и эстетической установки автора.

Аналитическое изучение новых модулов вариационной формы в наследии Бориса Чайковского представляется особенно актуальным в условиях современной музыки, ибо не только раскрывает природу конкретных композиторских решений в этой области, но и во многом обнажает общие тенденции развития формы в XX веке.

1. Алпарова Н. Смелость быть простым / Н. Алпарова // Музыка России. — Вып. 5. — М. : Сов. композитор, 1984. — С. 143–165.

2. Григорьева Г., Головин А. О музыке Бориса Чайковского: Размышляют композитор и критик // Сов. музыка. — 1985. — №10. — С. 8–15.

3. Евдокимова Ю. Борис Чайковский и его Вторая симфония / Ю. Евдокимова // Сов. музыка. — 1970. — №2. — С. 26–34.

4. Екимовский В. Автобиография / В. Екимовский. — Изд. 2. — М. : Музиздат, 2008. — 480 с.

5. Келле В. Смысла живая основа / В. Келле // Сов. музыка. — 1984. — №9. — С. 13–17.

6. Корганов К. Борис Чайковский: личность и творчество / К. Корганов. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2001. — 200 с.

7. Кюрегян Т. Музыкальная форма / Т. Кюрегян // Теория современной композиции : Academia XXI : Учеб. пособие. — М. : Музыка, — 2005. — С. 266–312.

8. Лейе Т. Особенности гармонического стиля Б. Чайковского / Т. Лейе // Советская

музыка 70-х–80-х годов. Стил ь и стилевые диалоги. — Вып. 82. — М. : ГМПИ им. Гне- синых, 1985. — С. 144–161.

9. Лихт В. Новая симфония Чайковского / В. Лихт // Сов. музыка. — 1981. — №8. — С. 12–17.

10. Мартиненко О. П. Камерна симфонія Бориса Чайковського: варіації в контексті

раціонально-конструктивних тенденцій формоутворення / О. П. Мартиненко // Мистецтвознавчі записки. — Вип. 23. — К. : Міленіум, 2013. — С. 41–47.

11. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов. — Электронный ресурс : [Режим доступа] : <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>

The article deals with the refraction of variational principles in the artistic heritage of Boris Tchaikovsky; musical works in the form of variation are analyzed. Creative composer's method is a combination of forming classical bases with innovative solutions — texturally-thematic, stylistic, rational and constructive, as well as the form of the second plan.

Key words: *variation; variation form; variational; soprano ostinato; rational and constructive methods; polyphonic techniques; form of the second plan.*

**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ПЕДАГОГИКИ И ПСИХОЛОГИИ**

УДК 378: 168.522

М. А. Сова

Онтологическая рефлексия как психологический механизм развития субъекта культуры

В работе раскрываются методические аспекты рефлексивного познания художественного универсума, освещаются этапы конструирования модели образа мира в процессе онтологической рефлексии, рассматриваются психологические механизмы взаимодействия между субъектом культуры и художественной действительностью.

Ключевые слова: *онтологическая рефлексия; художественный образ мира; модель рефлексивного познания музыки*

Современные процессы изменения социально-экономической и культурной жизни общества ориентируют исследователей на изучение духовно-психологических процессов, происходящих в обществе и внутреннем мире человека. В связи с этим возникает необходимость в актуализации антропоцентрических и трансцендентных ценностей на фоне социометрических. Ведь гуманизация общества осуществляется только через гуманизацию жизнедеятельности каждой личности: её знаний, ценностных ориентаций, творчества, самопознания, установления связи с другими людьми и миром, понимание смысла жизни. Отсюда актуальность приобретает ис-

следование проблемы развития личности как субъекта культуры и создание условий, способствующих глубинным индивидуально-личностным проявлениям его сознания. В этом аспекте перспективным направлением научного поиска является развитие рефлексивной активности будущего специалиста в процессе художественного познания мира. Поэтому следует акцентировать внимание на значении субъективного фактора познания художественного мира, что предполагает принципиально новые тенденции подготовки специалиста, ориентированные на формирование у студентов самостоятельной позиции, способности осмысливать под влияни-

ем ценностей культуры свое «Я», чувствовать необходимость в духовном самосовершенствовании.

Однако часто в музыкальной практике предпочтение отдаётся объективному теоретическому анализу, условия которого не учитывают специфику личностного постижения произведений искусства, развитие творческой самостоятельности при индивидуальной интерпретации художественных образов, не стереотипном решении студентами проблем познания действительности. Между тем, современная научная мысль приходит к выводу: эффективность систем преподавания в значительной степени зависит именно от характера субъективного переживания предметов искусства. Оно обеспечивает индивидуально-неповторимое понимание образов, придаёт процессу познания личностно-творческого «звучание». Следовательно, значимость приобретает развитие у студентов способности к онтологической рефлексии, которая выступает показателем сформированности их как субъектов культуры.

Анализ литературы по исследуемой проблеме позволяет утверждать, что феномен рефлексии широко рассматривается в научной мысли. Так, в контексте философского анализа гармонизация отношений человека и мира является одной из центральных в теориях М. Хайдеггера, В. Библера, Ч. Пирса, Р. Леонхарда. Обобщение теоретических положений учёных позволяет сформулировать такие принципы рефлексии: человеческое мышление, направленное на осознание субъектом собственной сущности; предметное рассмотрение содержания знания и методов познания человеком окружающего мира и своего бытия; деятельность самопознания, которая раскрывает особенности внутреннего мира личности.

С психологической точки зрения рефлексия, согласно позиции С. Рубинштейна, является переосмыслением своего сознания и стереотипов опыта человека и выступает, с одной стороны, основой и условием интеллектуальных

новообразований, а с другой — препятствием для них, позволяет раскрыть два способа отношения человека к жизни. Первый способ — это жизнь, которая не выходит за пределы непосредственных связей субъекта с окружающими его предметами и явлениями. Он не может занять внешнюю позицию и находится «внутри» жизни, не осознавая своего отношения к ней. Второй способ связан с выявлением рефлексии, он прекращает, прерывает этот непрерывный процесс жизни и выводит человека за его пределы. Человек вроде «занимает позицию вне его» [4, с. 38]. Таким образом, рефлексия можно считать решающим моментом, который заканчивает первый способ существования человека в мире. В этом случае сознание выступает как некий разрыв психики, как выход из полного погружения в непосредственный процесс жизни с целью выработки отношения к нему через размышления и рассуждения. От такого осознанного отношения к бытию зависят и соответствующие действия субъекта [4, с. 53].

Однако, как показывает практика, недостаточность методических материалов для развития рефлексивной активности студентов в процессе познания музыки вызывает определенные трудности при формировании у них личностных и профессиональных качеств. Это обосновывает целесообразность внедрения психологических механизмов рефлексии в процесс самосовершенствования будущих специалистов, в процесс познания художественного образа мира в процессе онтологической рефлексии.

Цель научной статьи — рассмотрение онтологической рефлексии как психологического механизма развития субъекта культуры.

В реализации поставленной цели процесс развития субъекта культуры предполагает, прежде всего, углубление во взаимоотношения между человеком и миром, формирование универсальной гибкости мыслительных действий, необходимых для творческого освоения

предметов культуры в соответствии с её специфической всеобщностью и сущностью. С этих позиций рассматриваемый процесс выступает не суммативным освоением многочисленных образцов культуры, средств выразительности, видов художественной деятельности, а определяется степенью полноты и глубины проникновения субъекта познания во всеобщую сущность предметов культуротворчества.

Поскольку акт универсализации интеллектуальных способностей субъекта является актом соотнесённости и согласования его мыслительных действий с всеобщими формами культуры, то логично определить рефлексивный процесс познания мира ведущим средством универсализации психической активности реципиента. Через гармонизацию индивидуальных умственных действий личности и всеобщих форм культуры универсальность познавательной деятельности социального субъекта переходит в виды интеллектуальной деятельности субъекта индивидуального.

Первоначальной формой становления психической функции человека является продуктивный творческий процесс, который обеспечивает построение в сознании образа мира в его универсальности, а также выбор способа существования индивида в этом мире как многослойном пространстве культурно-исторической предметности.

Как известно, каждая пространственная форма культуры, будучи многомерной и многогранной, конституирована различными отношениями. Среди механизмов построения отношений в процессе познания художественного мира значимость приобретает рефлексия как раздвоение, разрыв, остановка, выход за пределы непосредственного.

В научной литературе рефлексия рассматривается как форма теоретической деятельности общественно развитой личности, которая направлена на установление взаимосвязки отношений между человеком и миром, выражается в единстве человека, природы и социу-

ма, а также во взаимодействии субъектов в пространстве культуры.

Рефлексия как взаимосоответствие отношений человека и мира присутствует не только во внешнекультурных процессах — единства человека и природы, общества, искусства, но и во внутрикультурных процессах — взаимодействия субъектов в пространстве культуры, в частности, музыкальном. Таким образом, сама культура проявляет себя по-разному: в первом случае — как качество культурности, во втором — как комплекс внутрикультурных отношений, то есть форма бытия культуры. При этом субъект-объектное единство внутри культуры предстает в виде коммуникативного поля интересубъективности, в котором оказывается рефлексивный характер активности личности. С помощью интересубъективного конструирования музыкального произведения происходит взаимовлияние субъектов художественного общения. С одной стороны, другое «я», воспроизведённое языком искусства, конструируется в предмете культуры наряду с «я» воспринимающего, с другой, «я» реципиента присутствует в интересубъективной ткани произведения, воздействует на творческое «я» композитора, исполнителя или реципиента. Так образуется «нерв» контактности, сосредоточенный искусством, становится реальным личностное освоение смысла образов, гармонии интересубъективных отношений, благодаря чему происходит обогащение культуры субъекта. Значение интересубъективного момента организации перцептивно-интеллектуальной деятельности заключается в возникновении новых объектов с новыми свойствами, новых поворотов в поисках решения проблем, нового понимания творчества, а через него — жизни.

Однако субъект-объектное единство внутри культуры также является сферой всеобщей жизни, которая включает кроме самих субъектов и их действий, весь универсум культурных феноменов и отношений между ними.

Онтологическая рефлексия — это тот психологический механизм, благодаря которому осуществляется пересечение разных плоскостей культурного пространства — природного, социального, исторического, аксиологического, структурного, психологического, семиотического. Поэтому рефлексия выступает пограничной зоной, в которой возникают новые формы культуры с новым качеством. В этом процессе своеобразии искусства заключается в том, что оно составляет художественную рефлексию окружающей действительности и требует от субъекта не только чувства красоты образов, но и осмысления собственных переживаний культурной действительности, иногда не совсем понятной, противоестественной, но как продолжение своей воли и радости. И не случайно, что именно художественное сознание всегда мгновенно реагировало на социальные изменения, радикальные переломы цивилизации, вбирая в себя новые амплитуды мироощущения и миродуховности. Примером могут выступать атональные, додекафонные музыкальные системы, гиперреалистические и энергетические абстрактные системы в живописи, хэппенинг в театральном искусстве, возникшие как реакция на массовые геноциды и политическое насилие, атомные взрывы и экологические беды, как философский вопрос о судьбе мира, призыв к уходу от «низких» реалий в «высокие» сферы духа. Ощущение «духа культуры» в процессе познания мира искусств может происходить только в условиях личностного освоения субъектом художественного пространства, дополнения концептуального смысла текста душевными переживаниями.

В условиях художественного постижения мира культуры и своего места в нем, онтологическая рефлексия имеет следующие тенденции развития: а) переход от развития рефлексии внутри одной из ее форм к одновременному развитию рефлексии во всех её составляющих; б) переход от низшего уровня целостности рефлексии, охватывающей

только культурные ситуации, к более высокому уровню — обобщению и распространению рефлексии на событийном уровне культуры; в) переход от последовательного к постоянному осуществлению рефлексии.

Рассмотренным тенденциям соответствуют иерархии уровней онтологической рефлексии в генезисе её становления и качественного преобразования. В этом процессе важная роль принадлежит созданию художественного образа мира. Разработка модели художественного образа универсума предусматривает выделение в её структуре «мира ядра», что требует изучения внутриядерных процессов и явлений, и «мира притяжения» силовых полей, открывает красоту универсальной энергетически спектральной геометрии мира, его энергетическую функциональность.

Ядро — центральная часть модели — составляет единство личности и предметных условий культурной ситуации. Оно образуется в процессе принятия индивидом культурной ситуации. Например, принятие задачи решить проблему интегративных формообразований в искусстве «потока сознания». «Мир ядра» включает образцы феноменологии и фактологии, а также содержательный, предметный и операциональный компоненты, направленные на создание художественного образа, поиска формулировки проблемы, мыслительного преобразования культурной ситуации, поиск путей решения проблемы.

Вместе с тем, определённый слой в ядре составляют факты и прецеденты, которые выходят из установок личности, её внутренних оснований для оценки и восприятия мира культуры. Поэтому важно не только рассматривать личность через контекст, в который она входит, но и понимать, что эта фактология (предметно-операциональный план) обусловлена данной личностью.

«Мир притяжения» силовых полей «надстраивается» над пространством личности и отражает совершенство континуума и контрастов космически

абстрактных форм, силовых отсвечиваний спектров-цветов. Они соответствуют современному мировосприятию, специфика которого заключается в видении лаконизма форм, движения и переходов к напряжённости силовых полей, определяющих структуры универсума.

Отражающий слой проявляет и объясняет личность в контексте окружающей среды. В музыкально-педагогическом процессе создание окружающей среды предполагает применение групповой рефлексии на основе культурного диалога. Во время межперсональной рефлексии производится и рельефно проявляется индивидуальная траектория мыслительной траектории личности. Отражательная система личности выступает как групповая рефлексия, включает вербальные и невербальные проявления, а также образный компонент построения картины и действенный компонент — отражение действий, которые преобразуют реальность.

Введение понятия «экран», которое является системой отражения — личностной рефлексией, что предполагает не специализацию модели групповой рефлексии на созерцании и ретроспекции, а предусматривает отражение исходных позиций, режимов функционирования рефлексивной и преобразовательной личности. Конкретизируя область отражения, отметим, что её сущность заключается в осуществлении рефлексии, направленной на глубину познания, и в преобразовании, ориентированном на трансформацию ценностей, коррекцию и обогащение функции отражения.

Итак, значение включения преобразовательного аспекта рефлексии в структуру данной модели видится в установлении взаимосвязей и взаимодействия между центральной частью — ядром — и её внешними рефлексивными слоями в соответствующей специализации.

Каждый из слоёв выполняет функцию отражения, направленную на создание картины. При этом, степень специализации этих слоёв является

своеобразной. Так, например, внутренний ядерный слой выполняет функцию формирования образа проблемы, а второй и третий внешние слои — функцию создания группового и личностного образа мира. Специфика всех элементов, находящихся на экране, видится в низкой степени их конкретности и высокой степени символичности элементов рефлексивного слоя. Символичность элементов снимает напряжение в чувственной сфере и одновременно делает развитие картины события благодаря взаимодействию рефлексивного и ядерного слоёв.

Взаимодействие ядра и экрана («мира притяжения») следует рассматривать в виде динамических картин. Их создание происходит в четыре этапа, согласно структуре онтологической рефлексии.

На первом этапе онтологической рефлексии в процессе создания художественной модели мира осуществляется вхождение в объективную реальность, происходит восприятие объективного мира произведения, личностный смысл которого принадлежит предметной стороне сознания субъекта. Когда мы чувствуем трагическое беспокойство душ шекспировских героев, духовный подъём от красоты готического собора, переливы красок импрессионистской палитры, то это нечто такое, что присуще самому искусству, а не особенностям психологического состояния субъекта. Именно из чувства «чистой» объективности произведения, погружения в его содержание с целью осознания «жизненного мира искусства» и мобилизации внутренних сил для культуротворчества начинается онтологическая рефлексия.

Прежде всего происходит отображение и создание фоновой картины, то есть фона, усиливающего яркость отдельных точек, дискретов, излучений. Так, например, космический многомерный образ мира воспринимается в виде геометрии и спектральности силовых напряжений, энергетических волновых потоков, вибраций, ритмов, взаи-

модействий, определяющих структуру космоса. Они объединяют многочисленные цветные, тембровые, акустические пространства, создавая иллюзию космически-множественной пространственности и сверхреальности. Поэтому конструктивным методом построения фоновой картины художественных композиций, кристаллизации упорядоченных структур в хаосе является цветовая (тембровая) энергетическая динамика (сонорная музыка, ассоциативная поэтика, аудиовизуальное и компьютерное искусство, дизайн).

Второй этап рефлексивного акта определяется переносом внимания реципиента с объективного художественного бытия произведения на субъективные особенности восприятия искусства. Заинтересованность непосредственной предметностью меняется на контактирование с глубинными слоями собственного «я». Реципиент классифицирует художественные впечатления и реакции на них, воспринимает самого себя в качестве исследователя своей активной интеллектуальной деятельности: наблюдений, внутреннего диалога, анализа, размышлений, поиска, возникающих при движении художественно-эстетических чувств. В этом процессе реципиент учится быть свидетелем своих мыслей, объективно наблюдать за собственными чувствами, концентрировать свои размышления, контролировать их направленность, то есть осуществлять саморегуляцию. Иначе в процессе динамизации модельной картины на втором этапе рефлексивного акта происходит иррадиация «излучений», т. е. движение спектральных образований к центру — ядру.

Именно эти «излучения» образуют векторы, которые разделяют сферу осмысления на отдельные зоны, выделяют фокус картины и способствуют интенсификации поискового процесса. Возникает ситуация внутреннего диалогического общения между наилучшими в сознании моментами события: оценке психологических ориентиров «потока сознания», смыслов сюрреа-

листических образов, геометрических, колористических и акустических абстракций, вопросами, которые задают направления поиска.

Применение интерпсихической формы рефлексии в самом действии предусматривает создание системы позиционных связей и отношений субъектов, детерминированная сосуществованием разных взглядов, способов самоопределения. Для осуществления межперсональной рефлексии, которая осуществляется параллельно с рефлексией профессионального сообщества, необходимо выделить в контексте события многочисленные точки зрения, которые определяют возможности развития культурной ситуации.

Таким образом, создаётся позиционная общность между субъектами, решаются культурные проблемы «здесь и теперь». При этом онтологическая рефлексия становится аналогичной процессу развернутого анализа ситуации профессиональным сообществом, что происходит не после события, а в сознании одного субъекта параллельно с событием.

Следовательно, субъектом рефлексивности выступает событийная и позиционная общность. В ней реципиент самоопределяется, чтобы занять определённое место, с которого открывается и создается картина мира (и образ себя в нём). Рефлексивные действия и операции должны подняться до уровня личностного отношения к культурным образцам, человеческим позициям, как к потенциальным возможностям своего «я».

Вследствие познания своих интенциональных переживаний, самоопределение в пространстве человеческих отношений, ценностных ориентиров и культурных норм, художественные впечатления от произведения приобретают личностно-субъективный смысл, композиционные формы сводятся к интенциональным формам.

Поэтому третий этап рефлексии можно определить как возврат от субъективности к объекту познания через

комплекс объективных и субъективных интерпретаций на основе представлений, связанных с конкретным образцом. Так осознается смысл предмета культуры, а его эйдос (идея) сочетается с субъективной интенциональностью реципиента.

Нахождение связи между интенцией художественного значения и его реализацией благодаря выявлению познавательного смысла художественного языка и духовных ценностей произведения осуществляется на основе установления связей между наилучшими частями картины и структурными образованиями. Здесь раскрывается специфика художественных явлений с помощью образных аналогий, сравнительного анализа, синтеза, моделирования, схематизации.

Разработанные модели являются отражением целостного видения художественных образов, выявлением их интегральных характеристик, пространственно-временных, причинно-следственных, коррелятивных, функциональных связей и отношений. На данном этапе осуществляется организация деятельности художественного сознания в новую целостную деятельность путем соорганизации ее внутренних компонентов и нахождения взаимосвязей новой деятельности с условиями внешней культурной ситуации, а также о мышлении конкретных условий в разных вариантах. В этом ракурсе происходит конструирование новой картины художественной действительности и определяется вероятность совпадения субъективной реальности с исходными внешними условиями.

На четвертом этапе онтологической рефлексии активизируется включённость собственного «я» в концептуальное понимание искусства. Деятельность сознания приобретает интегрированный характер, мышление проявляется через двуединые пары: чувственное и понятийное, эмоциональное и рациональное, абстрактное и конкретное, индивидуально-интуитивное и художественно-образное. Единство художественных процессов и представленных ими психических

состояний человеческой чувственности означает раскрытие культурной эйдетики и завершение перехода от внешней предметности художественного материала на начальном уровне деятельности сознания к внутреннему, субъективному уровню саморазвития, то есть саморефлексии личности.

На этом этапе рефлексивного акта завершается преобразование художественного произведения в культурный объект, который является идеальным предметом в его интенциональной предметности. Сознание достигает высшего уровня активности, характеризуется слиянием объективного и субъективного в художественном мире. Совпадение художественных констант с субъективными переживаниями реципиента приводит к реконструкции смысла, который воплощён в произведении композитором в культурные смыслы и личностные интенции воспринимающего. Этот акт свидетельствует о единении художественного текста и культурного контекста и переживаний субъекта, при условии чего исчезает дуализм, раздвоенность собственного «я» и бытия искусства. Реципиент становится одним целым с предметом культуры и благодаря этому, проникает в его мир. Так создается рефлексивный иномир, который является условием для самопроекции и саморегулирования реципиента. Этот интерсубъективный момент организации процесса рефлексивного познания, в котором исчезают границы между смыслом художественного текста и внутренним миром реципиента, является важным для эффективности педагогических процессов. Его значение заключается в возникновении интимных чувств, новой культурной позиции, новых поворотов в поисках решения своих проблем, нового понимания искусства, а через него — жизни.

Преобразование рефлексии в стиль жизни, её глобальное осуществление в контекстах культурных, социальных и межперсональных отношений, во взаимоотношениях контекста бытия, различных событиях и параллельных актах определяет сущность завершаю-

шего этапа онтологической рефлексии. Её инструментальным оформлением выступает направленность личности, рассматриваемая как ценность познания собственного жизненного мира и художественного универсума культуры, стратегия построения системы жизненных отношений личности и межперсональных отношений субъектов познания.

Следует отметить способность проникать в мир другого — мир его чувств, образов, ассоциаций, ценностей. Ведь в отношении «Я — Ты», акцент должен быть не на «Я» или «Ты», а на самом дефисе. Это позволяет подчеркнуть роль взаимодействия и состояния интересубъективного единства, возникающего вследствие связи разума и интуиции, логического и бессознательного. Отметим, что любой творческий процесс снимает альтернативу сознательных и сверхсознательных реакций, потому что через погружение в сферу бессознательного субъект осознаёт новые стороны своего «я» и, таким образом, приобретает новые возможности для своего духовного развития.

Итак, психологическим механизмом развития личности как субъекта культуры в рефлексивном процессе познания явля-

ется взаимопроникновение личности в мир искусства и мира искусства в личность через осознание самого себя в музыке и освоение мира искусства как постижение своего духа. С одной стороны, художественная действительность находится над человеком, а с другой, человек сам открывает себя художественному миру.

Значение этого способа познания в форме личностного знания для развития музыкальной теории и практики состоит в раскрытии внутренних ресурсов личности для создания образа мира, косвенном стимулировании проявлений потенциала индивидуального развития специалиста. Психологический резонанс возникает благодаря созданию вариантов художественных картин мира, разработка которых предполагает учет внутреннего опыта социального сознания и перцепцию художественного восприятия личности. Тем самым создается «свободное пространство» информативной содержательности, выступающего интересубъективным моментом, что предполагает высокий уровень обобщения и отвечает задаче личностного познания бесконечной информации современной культуры и жизни.

1. Мяло К. Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком — культура, человек, картина мира / К. Г. Мяло. — М.: Прогресс, 2010. — 234 с.

2. Клышева Т. А., Павлова Л. А. Особенности музыкальной рефлексии как психолого-педагогическая проблема обучения учителя / Т. А. Клышева, Л. А. Павлова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — Вып. 2 (6). — Т. 3, 2011. — С. 18–25.

3. Рачинский Д. Д. Структура бытия и онтологическая рефлексия: философско-методологический анализ: дис. ... докт. философ. наук: 09.00.01 — Онтология, теория познания. — М.: Московский государственный университет сервиса, 2002. — 357 с.

4. Рубинштейн С. Л. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн. — М.: Наука, 1997. — 258 с.

5. Свитова Т. В. Рефлексия как способ саморазвития музыканта-исполнителя / Т. В. Свитова // Известия государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — Вып. 61. — СПб. — С. 28–38.

6. Щекочихина О. Д. Культурологическая рефлексия системы музыкального образования в истории России: дис. ... канд. философ. наук.: 24.00.01 — Теория и история культуры. — Саранск: Мордовский государственный университет имени М. П. Огарева, 2003. — 176 с.

The article reveals the methodical aspects of the reflected perception of the art universe, highlights the stages of the world image modeling and works out the psychological mechanisms of interaction between the culture subject and the artistic reality.

Key words: *ontological reflection; artistic image of the world; the model of the reflexive cognition of music*

УДК 378:008:168.522

С. А. Денежная

Инновационная методика целостного анализа художественного произведения

В научной статье рассмотрена инновационная методика целостного анализа художественных произведений, направленная на достижение системности культурологических, общехудожественных и музыкальных знаний на основе алгоритмизированного подхода.

***Ключевые слова:** методика целостного анализа художественных произведений; интеграция культурологических; общехудожественных и музыкальных знаний; алгоритмизированный подход, мысленные действия-операции*

В современный период реформирования качества образования перед высшей школой стоят проблемы, решение которых предполагает многомерное познание мира искусств. В связи с этим актуальными становятся поиски способов взаимодействия художественных явлений и предметов. Этот процесс осуществляется с осознанием того, что доминантой в этих изменениях является преобразование человека, самосовершенствование его духовных качеств.

Анализ научных исследований позволяет констатировать повышенный интерес ученых к проблеме модернизации процесса художественного позна-

ния (Н. Миропольская, Н. Сегеда [4], Е. Чайка [6]), что обуславливает необходимость в разработке новых программ и технологий духовного развития творческой молодёжи.

Однако разработка методик, обеспечивающих совершенствование процесса познания произведений, недостаточно представлена в музыкально-педагогических исследованиях. Одним из направлений качественного освоения искусства является достижение концептуальности как основы интегрирования знаний в целостную систему.

Цель статьи — разработать методику целостного анализа художественных произведений.

Предлагаемая методика имеет целью достижение целостной системы культурологических, общехудожественных и специальных (музыкальных) знаний студентов, определяется такими задачами исследования: сформировать у них умение осуществить целостный анализ произведений искусства на основе алгоритмизированного подхода, выработать оценочное отношение к художественной действительности; развить способность творчески интерпретировать композицию благодаря мыслительным действиям-операциям.

Методическая работа заключается в определении дидактических единиц учебного материала, а также в разработке алгоритма перцептивно-аналитических действий и мыслительных операций, направленных на достижение системной целостности знаний. Использование динамических способов организации познавательного процесса согласно разработанной методике помогает студентам овладеть теоретическим планом интеллектуальной деятельности по индивидуальной траектории действий-операций, а также логикой процесса понимания искусства, способами перцепции, анализа и интерпретации.

Следует отметить, что в научной литературе сложились три основных типа методологических инструментов анализа художественного текста: 1) «традиционные» инструменты анализа внешних связей текста (социологический, историко-культурный, сравнительный, биографический и творчески-генетический анализ); 2) «новые» инструменты анализа внутренних связей текста (структурный, семиотический, стилистический анализ); 3) инструменты анализа социального функционирования текста (изучение критической литературы о произведении, конкретно-социологический анализ аудиторий).

Применение предложенной методики предусматривает интеграцию указанных выше методов в единый «сквозной» метод (система методов), применение которого предполагает

системно-целостное изучение художественного текста.

Разработанная методика целостного анализа произведений предусматривает аналитическое проникновение в сущность художественного предмета в сочетании с интуицией и чувственными переживаниями, включает пять последовательных мыслительных действий, из которых состоит метод смысловопонимания произведения. Этот метод целесообразно использовать при изучении творчества эпохи помпстмодернизма, в частности, при анализе кантаты «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке. Выбор этого произведения обусловлен тем, что оно является примером локальной интеграции искусств (разных эпох, стилей, языков и целых культур), сосредоточенной в одном произведении композитора. В кантате А. Шнитке интегрируются классические традиции прошлого и новаторство современности, определяются пути развития искусства будущего.

Первое мысленное действие-операция включает выбор исходной мировоззренческой позиции, общее суждение о произведении, определение парадигмы интерпретации. На данном этапе формируется установка на эстетическую ценность кантаты А. Шнитке — философское осмысление проблемы человека и мира, поиски смысла жизни.

Общее суждение о произведении создается в процессе самостоятельного поиска «жизненной истины» искусства. При этом познание начинается не с информационных сообщений об анализе произведения известными искусствоведами, а из художественного опыта, приобретённого в процессе первичного восприятия. Реципиентам предлагается ответить на такие вопросы: «Какие основные стороны произведения Вы можете выделить?», «Какие моменты кантаты произвели наибольшее впечатление?».

В процессе осмысления восприятия упоминается морально-эстетическое чувство, возникающее под влиянием сильно действующей кульминации (убийство Фауста). Шокирующий эф-

фект приходится на стилистически «сниженную» музыку в центре кантаты — дерзкое банальное танго смерти. Студенты начинают размышлять над тем, почему впечатляющая и эмоционально убедительная музыка звучит в эпизоде дьявольской казни блудного Фауста, почему ощущаются не только боль, но и унижение?

Ответом на эти вопросы служит то, что музыка достигает апогея в длительном эпизоде произведения, где объясняется, как наказывают того, кто продал душу дьяволу и сошел с истинного пути. Этот эмоционально-кульминационный фрагмент становится исходным импульсом, вокруг которого концентрируется кантата и процесс художественного познания.

Далее аналитическое изучение произведения предполагает определение главной интерпретационной установки — историзма, обуславливает выбор подходов, методов, направленность мысленных действий-операций и процедуры анализа. Реализация этого методологического принципа предусматривает изучение истории возникновения художественного явления, выявление его значения для современности, рассмотрение произведения в связях с другими явлениями, сопоставление его как образца авангардизма с классическими традициями.

Второе мысленное действие заключается в определении смысла и ценности внешних связей произведения благодаря его многоаспектному исследованию с использованием системы подходов, объединённых в единый интегрированный подход.

Философский подход к анализу произведения, предусматривает: а) решение мировоззренческих и эстетических проблем; б) раскрытие художественных средств их воплощения: отражение образов, не исчерпываемые жизнью героя, а отражающие в себе богатство жизни всего человечества, и тем направляя мнение автора от индивидуального к общечеловеческому (например, лирическая исповедь Фауста

в процессе развития художественного материала превращается в финальном хорале в эпический образ, наполненный морально-этическими мотивами); в) примат диалектического начала, что проявляется в особенностях художественного мышления — взаимопроникновении классического и авангардного стилей как систем художественного мышления, синтез которых отражает действительность в её противоречиях и развитии.

Социологический подход предполагает раскрытие реальных аспектов действительности и динамики общественного сознания, явлений социальной и духовной жизни общества на материале исторической классики. Характерной особенностью социального аспекта произведения является стремление автора объединить чувства, мысли и волю широкой аудитории: как сторонников «серьезной» и «легкой» музыки, так и адептов народного творчества, с целью духовного обогащения общества.

Психологический подход основывается на тематической канве произведения, в которой слышится эхо психологической темы «униженных и оскорблённых», прошедшей через классическую литературу XIX в. — произведения Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Т. Шевченко. Музыка кантаты наполнена развитием гуманистических традиций, сохранением «человеческого в человеке».

Гносеологический подход к определению смысла произведения раскрывает интеллектуальное движение европейского общества, называемого Веком Разума. Это движение, выраженное в кантате, предполагает поиски смысла жизни и абсолютной истины, изучение законов природы, понимание внутренних и внешних связей Вселенной, использование научных открытий на благо человечества.

Культурологический подход включает диахронный и синхронный анализ. Диахронный аспект характеризуется обращением к историческим традициям в современном контексте, установлением

связей произведения с достижениями искусства прошлого как аккумуляторами философского и морально-эстетического опыта человечества и как инструментами массового демократического влияния искусства. Главные линии преемственности в творчестве А. Шнитке проявляются, прежде всего, через полифонию И. Баха и его образную сферу. А. Шнитке апеллирует к образам возвышенной духовной красоты, морального долга, которые выполняют роль этоса, основного антитезиса зла. Это образы хоралов и строгой пассакалии, выступающие философским центром произведения.

Подражание традициям П. Чайковского выражается в элементах психологической драмы, остроте контрастов.

Внимание к творчеству Г. Малера проявляется в обращении к трагикомическому, использовании «банального» материала, смещении эстетических плоскостей.

Культурологическое рассмотрение произведения характеризуется соединением в нем традиций и ценностей трёх музыкальных культур — классической, авангардной и джазовой на основе полистилистики, что способствует созданию синхронного типа интеграции знаний — культурологических, общехудожественных и музыкальных знаний.

Итак, *третье мысленное действие* включает операции структурного, стилистического, семиотического и интонационного анализа, позволяет понять смыслообразующее значение внутреннего строения художественного текста.

Структурный анализ направлен на детальное изучение эпизодов произведения. Так, в эпизодах № 1-5 отмечаются особенности экспонирования тематического материала (Фаустовского и Мефистофелевского комплексов).

В разработке (№ 6-7) и кульминационном эпизоде («танго смерти») внимание сосредотачивается на сложном психологическом комплексе. Фауст заслуживает наказания. Кара роковая, но она страшная. Здесь, в горниле

ценностной кульминации, поражают те психологические черты, которыми отличается этос художественной классики: сочувствие к человеку, осознающему вину за свои грехи, боль за наказанного человека.

В заключительной части (№ 8) происходит решение концепции произведения.

Эпилог (№ 9) выравнивает архитекtonику кантаты.

Традиционная кода (№ 10) является и тематическим завершением, и сплетением двух этических мотивов — признания в грехе (тема исповеди Фауста) и морализирующего призыва (тема нравственного очищения). Хорал коды выступает этическим послесловием.

В конце кантаты звучит наивный вальс: кажется, что «пробивается» реминисценция «радостей жизни». Решение этической проблемы в кантате А. Шнитке — авторское предупреждение типа «Живи и помни!».

Стилистический анализ включает раскрытие смысла полистилистических, политональных и полиритмических явлений, единства элементов музыкальной системы произведения — стиливых элементов, средств выразительности, художественных взаимодействий. Внимание привлекают эксперименты композитора в направлении «наведения мостов» над разрывом между «модным» и «немодным» музыкальным материалом.

Выявление эстетической ценности произведения осуществляется в процессе анализа нетрадиционных форм музыкальной ткани. При этом, эстетическая ценность кантаты видится в идее единства иерархии сознания, что возвращает музыке перспективу, расширяет концепционные рамки.

Определённую новизну кантаты создаёт используемый способ музыкального развития: форма развивается по принципу концентрированного влияния слоёв той же формы, когда в каждой звуковой капле собрано «пространство» всего исторического музыкального разума.

Четвертое мысленное действие-операция ориентировано на выявление динамики, то есть смысла функционирования произведения и механизмов этого функционирования.

При *функциональном подходе* к анализу внимание переходит от художественной предметности произведения на его социально-действующий аспект: художественный смысл и ценность проявляются через его реальное функционирование в культуре, что осуществляется в конкретно-социологическом и рецептивно-эстетическом направлениях.

Рецептивный подход ориентирован на понимание смысла произведения через индивидуальные особенности общения с искусством (реципиентов и автора) и влияние художественного произведения на аудиторию. Внимание переориентируется с чувства объективной реальности на осознание переживаний, на поиски субъективного эмоционально-смыслового значения произведения.

Активизация интеллектуальной сферы достигается благодаря обобщению впечатлений, их раскрытию в процессе диалога. Обмен опытом осмысления внутреннего мира осуществляется с помощью проникновения в текст речи Фауста «Я на познании ставлю крест». В процессе обсуждения студенты рефлексировать о том, что знания необходимы, прежде всего для того, чтобы понять смысл жизни.

Педагогическое управление процессом музыкального познания здесь переходит в самоуправление: реципиенты должны самостоятельно развивать в себе качества, которые характеризуют их отношение к искусству авангардизма, умение постигать влияние произведения на свой внутренний мир. Здесь имеет значение не то, что музыка вызывает у студентов определенные чувства, а понимание через них смысла искусства для себя.

Характеристика музыкальных образов происходит в процессе сравнительного анализа и осмысления их интер-

претации в различных художественных произведениях. Ведь фигура доктора Иоганна Фауста на протяжении веков волновала воображение писателей, художников, композиторов. В этом образе сочетались полярные качества — природный талант и бездарная погоня за властью, величие намерений и заинтересованность во зле, упорная сила порыва и неспособность справиться с силами, возбужденными этим порывом.

При сопоставлении интерпретаций образа Фауста в произведениях Й. Гёте, Ш. Гуно, Ф. Листа, П. Марло, Ф. Клингера с интерпретацией в кантате А. Шнитке выявляется эмоциональная насыщенность трактовок, углубленный психологизм самовыражения. Одни авторы (как Й. Гёте) акцентировали в этом образе прометеевские мотивы, другие (как П. Марло) видели в нём грешника. Однако для всех характерно сочувствие «герою» и поиск возможности его спасения. И если почти все авторы рассматривают Фауста как грешника, который погряз во зле, но сохранил такое ценное человеческое качество, как совесть, то в кантате звучит фарисейское осуждения доктора-полушахрая. Фауст у А. Шнитке — образ двойственный, он сам говорит о себе: «Я умираю как плохой и как добрый христианин».

Однако не только в образе Фауста сосредоточено содержание кантаты. Ведь он часто размышляет о жизни, события сталкивают его со многими людьми и обстоятельствами, раскрывают его образ в различных жизненных ситуациях. Через эти ситуации автором рассматривается богатство жизни, которое не исчерпывается личностью героя, а связано с художественным отображением человеческого бытия в целом.

Конкретно-социологический анализ ориентирован на раскрытие картины социального функционирования произведения, выявление особенностей взаимодействия с аудиторией. Пониманию глубокого смысла произведения способствует взаимодействие композитора с реципиентами благодаря применению уже знакомого из прошлого

опыта музыкального материала. Студенты узнают возвышенный и строгий «шаг» пассионов «Страсти по Матфею» И. Баха, нежную оперно-романсовую мелодику в духе XIX в., пластическую народную ритмику Ренессанса, эстрадный шлягер XX в. с модной хрипотцой голоса, простенький вальсик, живущий вне веков. Постепенно открываются коммуникативные качества кантаты, выявление ее социальной обусловленности и этической позиции автора. Здесь стилистические «капилляры», которые аккумулируют в семантический состав легко узнаваемый материал, выполняют как морально-положительные, так и этически негативные функции. Такое социально-коммуникативное качество создает и глубокое впечатление и одновременно этически сниженное, поскольку о расправе за земные грехи вокализует дьявол, поющий танго эстрадным голосом с микрофоном.

Произведение призывает к социальным движениям за духовное обогащение общества, к дискуссии о проблемах жизни и смерти, космической гармонии и земной дисгармонии.

Пятое мысленное действие-операция выступает итоговым суждением о смысле и ценности произведения, способствует возникновению целостного видения произведения, формированию обобщений о концепции.

Концептуальное освоение кантаты «Истории доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке происходит на уровне более высоком, чем художественный: на стыке искусства, науки и философии. Такой взгляд обуславливает концентрацию мыслей реципиентов вокруг отношения «человек-мир», «настоящее-прошлое», «логика-интуиция», «высокое-низкое», «музыка-духовность».

Освоение перцептивно-аналитических и интерпретационных способов действий, способствует пониманию того, что настоящее искусство не явля-

ется для композитора самоцелью, ибо цель звуков — произведение, цель произведения — музыка, цель музыки — духовность. И настоящий объект, предмет, субъект искусства — человек.

Выводы. Применение рассмотренной методики целостного анализа произведения обеспечивает: а) целостность восприятия искусства путём рассмотрения художественного произведения как социокультурного феномена; б) глубину понимания художественных явлений благодаря обобщению результатов анализа музыкальных систем, проникновений в мировоззренческую и гуманистическую сущность отношений в художественной действительности; в) сформированность умения осуществлять целостный анализ произведений искусства на основе алгоритма мысленных действий; г) развитие образных представлений благодаря использованию изобразительных, литературных, музыкальных аналогий, раскрытию своих представлений и анализу художественных впечатлений; д) обоснованность оценочных суждений, сформированных при определении эстетической ценности произведения и художественных взаимодействий на всех уровнях материала (от тем к «слоям» классического, авангардного, народного искусства и субкультуры).

Перспективы научного поиска. Актуальными направлениями дальнейшей разработки исследуемой проблемы представляются: поиск эффективных способов достижения интеграции культурологических, общехудожественных и музыкальных знаний; выведение процесса художественного познания одновременно как на уровень абстрагирования — установление общих закономерностей развития искусства в обществе, так и на уровень конкретизации — углубление во внутренний мир личности, её духовное обогащение.

-
1. Абдуллин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования: учеб. пособие к специальному курсу: Основы методологической культуры учителя музыки. — М. : Прометей, 1990. — 205 с.
 2. Денисов А. И. Кантата А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста: диалог средневековья с XX веком // Израиль XXI: Музыкальный журнал. — №33. — 2012. — С. 36–40.
 3. Падалка Г. Н. Формирование эстетического сознания будущих учителей музыки в процессе приобщения их к оценочно-мыслительным действиям // Теория и методика художественного образования: Сб. науч. трудов. — К. : НПУ, 2002. — Вып. 3. — С. 46–51.
 4. Сегада Н. А. Теоретические и методические основы профессионального развития преподавателя музыкального искусства в системе непрерывного музыкального образования: дис. ... докт. пед. наук: 13.00.02; 13.00.04. — К. : Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, 2012. — 512 с.
 5. Холопова В. А. Композитор Альфред Шнитке. — М. : Музыка, 2003. — 146 с.
 6. Чайка Е. В. Этнос и пафос певческого служения искусству / Е. В. Чайка // Музичне мистецтво і культура. — Вип. 13. — Одеса: ОНМА им. А. В. Неждановой, 2011. — С. 29–38.

The method of integral analysis of artistic works, directed on achievement of the system of cultural, generalartistic and special knowledges on the basis of algorithmic approach, is examined in the scientific publication.

Keywords: *method of integral analysis of artistic works, system of culturological, generalartistic and musical knowledges, integrated approach, algorithmic approach, cogitative operations.*

УДК 378.14 : 78.07

Р. З. Комурджи

Формирование компетенций будущего учителя музыки в процессе изучения специальных дисциплин (к постановке проблемы)

В статье освещены научно-педагогические основы формирования компетенций будущих учителей музыки в процессе изучения специальных дисциплин.

Ключевые слова: будущий учитель музыки; компетентность; специальные дисциплины; общекультурные компетенции; профессиональные компетенции

Актуальность исследования. В современной системе профессиональной подготовки будущих учителей музыки наблюдается преобладание традиционного энциклопедического подхода, из-за которого молодежь не в состоянии овладеть умениями и навыками принятия взвешенных решений, самостоятельного проектирования способов практических действий, решения конфликтных ситуаций, стать достаточно компетентным специалистом. Проблема приобретения ключевых профессиональных компетентностей актуализируется недостаточной направленностью содержания профессиональной подготовки музыкантов-педагогов, а также

недостаточным вниманием в системе оценивания учебных достижений студентов к уровням сформированности компетенций. Противоречие между современными потребностями общества в интеграции к европейскому и мировому образовательному пространству и фактическим уровнем профессиональной подготовки педагогических работников в ВУЗе определило один из путей обновления содержания образования — реализацию компетентного подхода в профессиональной подготовке будущих учителей, ориентацию учебных программ и педагогических технологий на формирование у студентов компетентностей, необходимых для успеш-

ного осуществления профессиональной деятельности.

Цель статьи — обосновать научно-педагогические принципы формирования компетенций будущих учителей музыки в процессе профессиональной учебы на художественном факультете.

Анализ научных исследований и публикаций. Изучение педагогической и психологической литературы свидетельствует, что развитию личности учителя, его подготовке, овладению основными компетенциями, всегда уделялось надлежащее внимание. За последние годы термин «компетентность» стал часто употребляться в просветительской литературе при освещении сущности разных видов компетентности. Так, ученые различают профессиональную компетентность (Д. Алфёрова, И. Зязюн, Н. Тарасевич, А. Маркова, М. Ермоленко и другие); психологическую (И. Сингаивская, В. Татенко); коммуникативную (Ю. Жуков, С. Макаренко, Л. Петровская, Т. Трофимова, Ю. Емельянов); гражданскую (В. Ломоть, И. Тараненко); музыкально-педагогическую (Т. Танько); информационную (Н. Насирова). Формированию отдельных профессиональных компетентностей учителя музыки посвящены научные исследования Е. Валит, М. Михасковой, Н. Каменной, И. Полубояриной, Е. Проворовой и др. Но вопрос формирования компетенций будущих учителей музыки в процессе изучения специальных дисциплин ещё не исследован.

Изложение основного материала исследования. Понятие компетентности образования пришло к нам из зарубежных стран, где оно является достаточно широко употребляемым. Сегодня во многих европейских странах в содержание образования внесены изменения, направленные на создание подпочвы для того, чтобы результаты учебы базировались на достижениях студентами необходимых компетентностей. Термин «компетентность» стал активно употребляться в отечественной и зарубежной литературе в 90-х годах XX века. Од-

нако еще в 1920-х годах появились публикации с определением требований к профессиональным знаниям, умениям и навыкам учителя (С. Гусев, Ф. Королёв, П. Парибока и др.), а также касающиеся подготовки учителя и его компетентности (М. Ильин, П. Коган и др.).

В научной литературе есть разная трактовка понятия «компетентность». Так, в словаре С. Ожегова [5, с. 513] компетенция (*competence* — считать; *competere* — быть пригодным, подходить) объясняется как:

1) вопрос, явления, в которых лицо является авторитетным, имеет определённые познания и опыт;

2) полномочия любого органа или должностного лица.

В Толковом словаре русского языка Т. Ефремовой даётся следующее определение: «Компетентный — обладающий основательными знаниями, хорошо осведомлённый в какой-либо области; сведущий» [7]. Из этого следует, что компетентность студентов является основным качественным показателем образовательного процесса в высшем учебном заведении, а её достижение осуществляется через приобретение учениками такого качества.

Краткий психологический словарь [1, с. 204], по нашему мнению, даёт более чёткое определение понятия компетенции (в переводе с лат. — добываю, отвечаю) в более широком (полномочия, предоставленные законом, уставом или другим актом конкретному органу или должностному лицу) и узком (знание и опыт в той или другой сфере) понимании.

Таким образом, компетентность — это:

— профессионально сформированное качество личности;

— профессионализм работника;

— свойство личности педагога, которое способствует производительному решению поставленных заданий, направленных, в свою очередь, на формирование личности подрастающего поколения.

Отечественное образование только начинает оперировать понятием ком-

петентности в том смысле, который предлагают европейские страны. Так, международный эксперт, профессор О. Крисан, в докладе на научно-практическом семинаре «Компетентностный подход к формированию содержания образования в 12-ти годовой школе: концептуальные подходы и терминология» (июнь, 2004 г.) акцентировал внимание на системе компетентностей, в которую входят сверхпредметные, общепредметные и специально предметные компетентности [4].

Остановимся на специально-предметных компетенциях. Если рассматривать их с точки зрения подготовки учителя в области музыкального искусства, то эти компетенции касаются, по нашему мнению, предметов фундаментального блока дисциплин и определяются как базовые. Например, специально предметная компетентность из основного музыкального инструмента может определяться как:

- компетентность в интерпретации музыкального произведения;
- компетентность в транспонировании музыкального произведения;
- компетентность в подборе песен школьного репертуара;
- компетентность в создании сопровождения песен (аккордово-фактурный, формообразующий, вариационный);
- компетентность относительно художественно-педагогического анализа музыкального произведения;
- компетентность чтения нот с листа;
- компетентность эскизного изучения музыкального произведения и другие.

Гарвардский профессор педагогики Говард Гарднер разделяет компетентности на типы [4]. Из семи типов компетентностей, которыми владеет человек, для учителя музыки являются важными такие типы:

- телесно-кинетический, который отвечает за умение владеть своим телом;
- музыкальный, что отвечает за умение аккомпанировать песне, петь, играть на музыкальном инструменте;

— межличностный или социальный тип, который отвечает за умение взаимодействовать с другими;

— внутриличностный, отвечающий за умение проникать в собственные чувства.

В рамках музыкального образования могут быть представлены следующие компетенции:

— общекультурная (формирование культуры чувств, обогащения эмоционально-эстетичного опыта, развитие универсальных качеств творческой личности);

— предметная компетенция и компетенция личностного самоусовершенствования (овладение вокально-хоровыми умениями и навыками, способность руководствоваться приобретёнными музыкальными знаниями в процессе самостоятельной деятельности и самообразования);

— коммуникативная (формирование способности воспринимать и интерпретировать музыкальные произведения, выражать личностное отношение к ним, аргументируя свои мнения, суждения, оценки);

— информационная и учебно-познавательная (формирование представлений о сущности, видах и жанрах музыкального искусства, особенности его интонационно-образного языка, усвоение основных музыкальных понятий и соответствующей терминологии, познание окружающего мира средствами музыкального искусства);

— ценностно-смысловая (воспитание ценностных ориентаций в сфере музыки, музыкальных интересов, вкусов и потребностей; развитие общих и музыкальных способностей, творческого потенциала личности);

— общепредметная (понимание учениками связей музыки с другими видами искусства, с естественной и культурной средой жизнедеятельности человека).

Какие же знания, умения, навыки, опыт, нужны будущему учителю музыкального искусства для выполнения своих функций в общеобразовательной школе?

Считаем, что для формирования компетентности такой специалист должен *знать*: основные категории педагогики и психологии; психолого-педагогические особенности учеников младшего, среднего и старшего школьного возраста; музыкально-теоретические дисциплины, специальные музыкальные дисциплины; принципы отбора музыкальных произведений для учебно-воспитательной работы в школе; современные достижения музыкальной культуры; основы исполнительско-интерпретаторского творчества; основные направления и перспективы развития музыкальной педагогики и музыкально-эстетического воспитания; содержание и методы организации музыкально-воспитательной работы в школе (создание разных творческих коллективов и руководство ими); содержание, задание и принципы организации школьного образования по музыкальному искусству на современном этапе развития национальной школы; содержание действующих учебных программ, учебников и учебных пособий по музыке и смежным дисциплинам для реализации межпредметных связей в учебном процессе; теоретические основы преподавания музыкального искусства в школе и методы его исследования.

Уметь: определять цель, задачи и конкретное содержание воспитательного процесса, исходя из общей цели музыкально-эстетического воспитания школьников; осуществлять диагностику уровня музыкального развития учеников младшего и среднего школьного возраста с помощью комплекса психолого-педагогических методов; действовать целеустремлённо музыкальному развитию, учитывая индивидуально-психологические особенности учеников; применять разнообразные методы, формы, приёмы, современные технические средства обучения; отбирать учебный музыкальный материал, структурировать его в соответствии с намеченными целями; организовывать

на уровне современных психолого-педагогических требований разные виды учебной работы (уроки разных типов: урок-беседа, урок-концерт, и др.); использовать в учебном процессе основные положения этнопедагогики; обучать приёмам учебно-познавательной деятельности; осуществлять руководство внеклассной и внешкольной работой учеников по музыкально-эстетическому воспитанию; целеустремлённо влиять на развитие у учеников эстетических представлений и художественного вкуса, прививать любовь к музыке с позиций профессионала.

Как видим, квалификация учителя музыкального искусства широкопрофильная. В каждом из видов деятельности (вокально-хоровая, инструментально-исполнительская, музыкально-воспитательная работа) остро проявляется проблема формирования предметных компетенций.

Учитель музыкального искусства в школе должен выполнять много задач, которые выдвигают особые требования к личности и профилю подготовки. Структуру деятельности учителя и его компетенций можно рассматривать с точки зрения практических заданий, которые ставятся перед ним в процессе профессиональной деятельности. Бесспорно, существуют личностные качества, которые необходимы учителю музыки для выполнения отдельных функций.

Выводы. Следовательно, учителю музыкального искусства необходимо иметь не просто конгломерат перечисленных качеств системы знаний, умений, навыков, которые составляют его компетентность, а их гармоничное сочетание, которое возможно при достаточно высоком личностном развитии. Таким образом, учитель музыкального искусства в школе, в известной мере, является практиком-универсалом (по крайней мере, в той модели, которая сложилась сегодня в современной школе).

-
1. Краткий психологический словарь. — [Сост. Л. А. Карпенко]. — М. : Политиздат, 1985. — 431 с.
 2. Лукьянова М. И. Психолого-педагогическая компетентность учителя // Педагогика. — 2001. — № 10 — С.56–61.
 3. Маркова А. К. Психологический анализ профессиональной компетентности учителя / А. К. Маркова // Советская педагогика. — 1990. — № 8. — С.82–88.
 4. Овчарук О. В. Компетентностный подход к формированию содержания среднего образования: опыт зарубежных стран / О. В. Овчарук // Компетентностный подход в современном образовании. — [Под ред. О.В.Овчарук]. — К. : „К.І.К.”, 2004. — 112 с.
 5. Ожегов С. И. Словарь русского языка. — [Под ред. Н. Ю. Шведовой]. — 18-е изд. — М. : Русский язык, 1986. — 797 с.
 6. Словарь иностранных слов и выражений. — Минск : Современный литератор, 1999. — 575 с.
 7. Ефремова Т. Новый словарь русского языка. — М. : Русский язык, 2000. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.efremova.info/>

The article highlights the scientific and pedagogical principles of forming competence of future teachers of music in orchestral conducting class.

Key words: *future music teacher; competence; professional disciplines; general cultural competence; professional competence*

УДК 378.147 : 159.953.5 : 78.071

Е. В. Новицкая

Психолого-педагогические факторы формирования профессиональной компетенции музыканта-исполнителя (на примере изучения дисциплины «Фортепиано»)

В статье анализируются составляющие процесса формирования структурных компонентов профессиональной компетенции музыкантов-исполнителей в ходе освоения ими дисциплины «Фортепиано». С позиции первоочередности развития мотивационной составляющей процесса обучения игре на фортепиано во взрослом возрасте рассматриваются перспективы личностного и профессионального роста студентов. Делается акцент на необходимости пересмотра существующих методов обучения игре на фортепиано во взрослом возрасте и создания комплексной модели обучения с учетом психофизиологических и психологических характеристик обучающихся.

Ключевые слова: обучение игре на фортепиано; профессиональная компетентность; сензитивный возраст; личность; развитие пианистического аппарата; овладение навыками игры на фортепиано; мотивация

Постановка проблемы. Целенаправленное развитие профессиональных качеств музыканта-исполнителя охватывает все этапы обучения индивида в специализированных учебных заведениях. Конечной целью творческо-исполнительского становления обучающегося является формирование у него способности к пониманию и интерпретации музыкального замысла произведений. Внедрение в учебный процесс грамотно выстроенной комплексной модели музыкального развития студентов предусматривает запуск механизмов глобальных преобразований структуре мировоззрения и мироощущения будущего специалиста: происходит осоз-

нание герменевтической компоненты музыкального языка, развивается творческо-исполнительский аппарат музыканта, совершенствуются навыки самостоятельного анализа музыкального материала, создаются уникальные интерпретационные концепции, поражающие своей стилистической стройностью и незаурядной индивидуальностью.

Однако проведённый анализ ряда исследований [1; 2; 3] и научно-педагогический опыт автора статьи указывают на то, что процесс развития профессиональной компетенции будущих исполнителей и преподавателей в системе высшего образования сталкивается с рядом сложностей. Наиболее значимы-

ми из них являются: общая музыкальная безграмотность абитуриентов; недостаточный уровень музыкально-исполнительской подготовки предполагаемых студентов высших учебных заведений по профилирующим дисциплинам (не сформированность навыков чтения нотного текста с листа, самостоятельной работы с музыкальными партитурами и т. д.) и недопустимо низкий уровень развития их пианистического аппарата.

Отсутствие навыков свободного владения фортепиано негативным образом отражается на процессе освоения студентами таких дисциплин как «Сольфеджио», «Гармония», «Полифония», «Теория музыки», «Изучение репертуара», «Музыкальная форма», «Дирижирование», «Чтение оркестровых партитур», что ведёт к снижению показателей уровня развития их самооценки, самоуважения, мотивации к освоению дисциплин. Перечисленные аспекты указывают на необходимость исследования данного вопроса с целью выявления условий и факторов гармоничного формирования структурных компонентов профессиональной компетенции музыкантов, и, прежде всего, личностных качеств студентов-исполнителей, начинающих осваивать навыки игры на фортепиано во взрослом возрасте.

Объект изучения — формирование профессиональной компетенции музыканта-исполнителя в процессе обучения игре на фортепиано. Предмет исследования — роль дисциплины «Фортепиано» в формировании личностно-мотивационной компоненты профессиональной компетентности музыканта.

Целью статьи является определение места и роли дисциплины «Фортепиано» в развитии профессиональной компетенции студентов, начинающих осваивать навыки игры на фортепиано во взрослом возрасте.

Задачи исследования:

— проанализировать динамику развития взглядов на проблему формирования профессиональной компетенции музыкантов-исполнителей на совре-

менном этапе развития музыкально-психологической и музыкально-педагогической научной мысли;

— выявить факторы, влияющие на активизацию процесса формирования личности музыканта-исполнителя в процессе изучения дисциплины «Фортепиано»;

— наметить пути формирования и развития мотивационной составляющей процесса обучения игре на фортепиано во взрослом возрасте.

Изучению проблемы профессиональной компетентности в рамках деятельностного, акмеологического, личностно-деятельностного и социологического подходов, определению её структуры и факторов гармоничного развития посвящены исследования А. А. Алдашева, В. А. Бодрова, В. В. Бондаренко, М. В. Буянова, Р. Джай, Е. П. Ермолаева, З. Зиглар, Дж. Каунт, Дж. Льюис, А. К. Маркова, А. Маслоу, А. М. Новикова, Ж. Нюттен, Е. В. Руденского, А. П. Садохина, С. Н. Соколова, Д. Равен, С. Д. Резник, К. Р. Роджерс, Е. И. Рогова, Ф. Е. Удалова, Р. Фрай, Б. А. Ясько и др.; в области музыкального искусства это Э. Б. Абдуллин, Л. Г. Арчажникова, Д. Д. Благой, В. И. Закутский, А. С. Казурова, В. Г. Кузнецов, И. Р. Левина, Г. М. Цыпин, А. И. Щербакова и др.

Исходя из заявленного в статье предмета изучения, поставленных целей и задач, а также учитывая специфику процесса обучения студентов в высших музыкальных учебных заведениях, нужно отметить, что максимально полно сущность дефиниции «профессиональная компетентность» раскрыта в трудах А. К. Марковой, А. М. Новикова Дж. Равена, Б. А. Ясько и др. Так, в исследованиях А. К. Марковой понятие «компетентность» определяется как сочетание психических качеств и выступает «как психическое состояние, позволяющее действовать самостоятельно и ответственно (действенная компетентность), обладание человеком способностью и умением выполнять определенные трудовые функции» [4, с. 31]. Данная трактовка наиболее полно раскрывает

одно из важных качеств музыканта-исполнителя и преподавателя — самостоятельность, способность обоснованно и стилистически грамотно работать с музыкальным текстом, интерпретируя авторский замысел в процессе создания оригинальных концепций. Схожее мнение выявлено и в работах А. М. Новикова, постулирующих наличие в многокомпонентной структуре профессиональной компетенции индивида таких знаковых характеристик как креативность, гибкость мышления, стремление к обучению и т. д. [5, с. 23].

В качестве интегрального свойства (качества) личности, компетентность рассматривается в работах А. Маслоу, А. М. Новикова (в структуре надпрофессиональных компетенций), Дж. Равена [6] и др. Так, ведущая роль отводится ими мотивационно-ценностной составляющей, детерминирующей в проекции на деятельность музыкантов-исполнителей, на весь процесс обучения (решение проблемных ситуаций, возникающих в процессе овладения сложными умениями/навыками и требующие предельной активизации аттенциональной, мнемической и волевой сфер) и дальнейшую исполнительско-педагогическую деятельность.

В ходе непрерывного обучения искусству игры на музыкальных инструментах (начиная с сензитивного возраста и заканчивая системой высшего образования) основным фактором, определяющим успешность формирования профессиональной компетенции субъектов образовательного процесса, является необходимость создания условий, способствующих как развитию творческо-исполнительского (технологические характеристики — узкоспециализированные знания, умения и навыки) и мотивационно-ценностного компонентов компетенции, так и становлению личности музыканта-исполнителя (самоактуализирующейся личности).

Анализ исследований последнего десятилетия (П. В. Гайдай, Ж. Ж. Исакова, Т. А. Качармина, Г. М. Салдаева, П. А. Хазанов, А. Н. Чертовской

и др.) и исследование, проведённое автором статьи, указывают на частичное или полное разрушение традиций, связанных с непрерывностью получения респондентами музыкального образования. Всё это, по мнению учёных, привело к невозможности формирования профессиональных компетенций на высоком уровне.

Причину следует искать в устоявшемся мнении о бесперспективности работы с начинающими музыкантами взрослого возраста [1; 2]. Как следствие — отсутствие адаптированных комплексных моделей обучения игре на фортепиано обучающихся, имеющих неорганизованный пианистический аппарат, несформированную мотивационную сферу и комплекс проблем, возникающих в процессе саморазвития.

Для изучения вопроса, связанного с выявлением психолого-педагогических факторов, влияющих на процесс формирования профессиональной компетенции музыкантов-исполнителей, было организовано и проведено исследование, в котором приняли участие студенты высших учебных заведений искусствovedческой и музыкально-педагогической направленности (226 человек). Также к опросу были привлечены преподаватели учебных заведений (26 человек), непосредственно обучающие студентов по данным направлениям подготовки (ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», г. Симферополь, Институт Искусств НГПУ имени М. Драгоманова, г. Киев).

В процессе проведения эксперимента, направленного на выявление факторов, детерминирующих развитие профессиональной компетентности студентов, были использованы адаптированные методики, позволяющие выявить предпосылки развития:

1) технологической составляющей компетентности — качественные показатели развития *музыкальности* (методика С. Науменко [7], адаптированная автором статьи) и *психомоторного аппарата*, в том числе, пианистического (авторская методика);

2) надпрофессиональной составляющей компетенции — мотивация, художественно-эстетические потребности, установки, самооценка. Качественные показатели сформированности данной компоненты были выявлены в ходе собеседования со студентами и выполнения ими блока тестовых заданий: «Мотивация обучения в высшем учебном заведении» (Т. Ильина), «Изучение мотивов учебной деятельности студентов» (А. Реан и В. Якунин), «Измерение художественно-эстетических потребностей» (В. Аванесов). Оценивание показателей развития музыкальности и психомоторного аппарата было проведено с помощью метода экспертных оценок.

Исследование состояло из двух этапов и проходило в условиях естественного эксперимента (индивидуальные аудиторные занятия по дисциплине «Фортепиано»).

Первый этап. В результате проведённого психолого-педагогического наблюдения за поведением и учебной деятельностью студентов, собеседования с респондентами экспертная группа, состоящая из преподавателей, имеющих многолетний опыт работы в высших учебных заведениях, выявила наличие у студентов психологических барьеров, которые негативным образом влияли на формирование всех составляющих профессиональной компетенции. У первокурсников были диагностированы следующие состояния: страх, неуверенность, нежелание преодолевать трудности, завышенная самооценка, предвзятое отношение к однокурсникам и т. д.

Респонденты также признались, что им очень сложно заниматься самостоятельно, что в процессе изучения практически всех предметов музыкально-теоретической направленности они чувствуют себя неуверенно, не успевают на занятиях запоминать теоретический материал и усваивать практический, тратят время на разучивание топографии клавиатуры, *«пытаясь только понасть пальцами по клавишам».*

Преподаватели (78%), осознавая необходимость овладения студентами

навыками игры на фортепиано в кратчайшие сроки, достаточно скептически отнеслись к возможности формирования структурных компонентов профессиональной компетенции начинающих (применение умений и навыков на практике). По их мнению, первоочередной задачей обучения по дисциплине «Фортепиано» является быстрое выучивание программы для сдачи рубежного контроля и промежуточной аттестации. К наиболее распространённым методам обучения были отнесены тренаж, метод «проб и ошибок», натаскивание. Заметим, что использование методов, не соответствующих психофизиологическим и возрастным особенностям респондентов и входящих в открытый диссонанс с теориями развивающего обучения, негативным образом сказывается на процессе профессионализации музыкантов.

В свою очередь, в результате диагностирования качественных показателей развития двигательной сферы начинающих у 90% студентов был выявлен неорганизованный игровой аппарат (скованность движений пальцев и кистей рук, «слипание» пальцев при исполнении гаммообразных последовательностей и т. д. , низкие показатели психомоторного развития — слуходвигательная дискоординированность, дискоординированность на уровне «вижу-слышу-исполняю»). На основании этого респонденты были условно разделены на две группы: лица с организованным и неорганизованным пианистическим аппаратом.

Для выявления уровня развития структурных компонентов музыкальности первокурсникам было предложено исполнить на фортепиано самые простые последовательности (музыкальный материал с позиционными сменами и скачками в мелодической линии, мелодия с аккомпанементом) или отрывки наиболее известных музыкальных произведений. На основании проведённого блока исследования было диагностировано наличие нарушений в развитии структурообразующих компонентов

музыкального мышления — логики развития музыкальной мысли, чувстве целого, музыкально-ритмическая неорганизованность в процессе ретрансляции музыкального материала.

Так, у респондентов, которые не получили музыкальное образование в детском возрасте, были выявлены следующие особенности развития структурных компонентов музыкальности: неразвитость чувства целого (98%), несформированность музыкально-ритмического чувства (53%), механистичность музыкально-ритмического чувства (36%).

Однако особый интерес привлекла группа студентов, которая, наряду с низкими показателями организации пианистического аппарата, имела достаточно высокие показатели сформированности сферы музыкально-слуховых представлений, что помогло им прочувствовать логику развития музыкальных построений. Они чутко реагировали на музыкальный звук, тембр, смену гармонии, лада и т. д. На наш взгляд, именно качественные показатели сформированности музыкально-эмоционального чувства оказали непосредственное влияние на развитие музыкального мышления и чувства музыкального целого у будущих исполнителей.

На основании выявленных данных было сделано заключение, что несформированность пианистического аппарата и сферы музыкально-слуховых представлений оказывают негативное влияние на развитие структурных компонентов музыкальности, детерминируя как процесс становления профессиональной компетенции в целом, так и обучения игре на фортепиано во взрослом возрасте, в частности.

Второй этап. По результатам тестирования, проведённого с целью выявления ценностно-мотивационной составляющей процесса обучения, установлено:

— 25% респондентов имели неоправданно завышенную самооценку; они не желали прислушиваться к критическим замечаниям со стороны преподавателей и других студентов, неадек-

ватно реагировали на замечания, что, на наш взгляд, не позволяло музыкантам реально оценивать свои возможности и осознавать необходимость постоянного саморазвития;

— 57% студентов были уверены в том, что им необходимо избегать публичных выступлений, особенно, если это связано с необходимостью подыграть себе на фортепиано, публично распеть себя или группу обучающихся по педпрактике, самостоятельно освоить нотный материал и т. д. Анализ результатов исследования показателей развития мотивационно-ценностной составляющей процесса обучения выявил только у 16% студентов наличие художественно-эстетических потребностей, соответствующих выбранной профессии (*методика «Измерение художественно-эстетических потребностей»*, автор В. С. Аванесов). Практически все респонденты, показавшие достаточный уровень развития художественных потребностей, закончили музыкальную школу.

Детальное изучение результатов анкетирования показало, что: — 10% студентов получали удовлетворение от посещения театра, что давало им возможность постоянно обогащать сферу музыкально-слуховых представлений;

— 25% студентов считали необходимым изучать литературные источники искусствоведческой направленности, расширяя свой кругозор; — 93% студентов-музыкантов не имели в своей фонотеке записей с образцами академической музыки, однако 48% из этого числа опрошенных считали, что им необходимо будет слушать именно академические образцы;

— 94% респондентов уверены, что они должны выступать на концертных площадках с признанными музыкантами-исполнителями (*дополнительный вопрос автора статьи*);

— 75% студентов отказались принимать участие в концертах художественной самодеятельности (заметим, что все они не имели музыкального образования, не владели навыками само-

стоятельной работы над музыкальными произведениями и т. д.).

На основании полученных результатов был сделан вывод, что недостаточное развитие сферы художественно-эстетических потребностей, проявившее себя в низком уровне заинтересованности в познании музыкально-стилевых особенностей искусства, является ещё одним фактором, детерминирующим формирование профессиональной компетенции обучающихся. Данный показатель, на наш взгляд, также оказывает непосредственное влияние на формирование мотивационной составляющей процесса обучения. Для проверки гипотетического предположения было проведено изучение уровня развития мотивационной сферы респондентов (методики А. А. Реана, В. А. Якунина, Т. И. Ильиной).

Из положений, предложенных в методике А. А. Реана-В. А. Якунина, автор статьи выбрал для анализа наиболее знаковые, указывающие на характер отношения первокурсников к образовательному процессу, в том числе, к процессу обучения игре на фортепиано во взрослом возрасте (№1 — «стать высококвалифицированным специалистом», №6 — «получить глубокие и крепкие знания», №7 — «быть постоянно готовым к занятиям», №8 — «не запускать изучение предметов учебного цикла», №10 — «обеспечить успешность будущей профессиональной деятельности», №16 — «получить интеллектуальное удовлетворение»).

Студенты выделили следующие значимые для себя мотивы обучения:

- 1) «получение знаний» (75%);
 - 2) «получение образования» (75%);
 - 3) «успешность профессионализации» (71%);
 - 4) «признание достижений, одобрение со стороны профессионалов» (64%).
- В ходе же тестирования, проведённого с помощью методики Т. И. Ильиной и дополненного собеседованиями со студентами, нами выявлены прагматичность устремлений обучающихся, их нацеленность, в большинстве случаев, на полу-

чение диплома о высшем образовании. Для участников опроса показатели «готовности к обучению» и «постоянной включенности в учебную деятельность» не играли важной роли. Лишь 15% опрошенных (прежде всего первокурсники с базовым музыкальным образованием) считали необходимым приходить на занятия подготовленными.

К наименее значимым мотивами обучения были отнесены: «страх осуждения со стороны родителей» и «конкуренция между однокурсниками».

Полученные в ходе тестирования данные подтвердили:

— детерминирующую/обуславливающую роль мотивации в процессе обучения в высших учебных заведениях (как в рамках выбранного направления подготовки, так и по дисциплине «Фортепиано»);

— наличие качественных различий в показателях развития мотивационно-ценностной сферы обучающихся;

— отсутствие внутренней направленности на процесс обучения и овладения сложными навыками среди респондентов без базового музыкального образования;

— низкий уровень готовности к обучению;

— внутреннюю дезорганизацию и дезориентацию у студентов, начинающих овладевать навыками игры на фортепиано во взрослом возрасте.

Выводы.

1. Для развития профессиональной компетенции студентов необходимо учитывать психолого-педагогические факторы, способствующие как формированию технологической стороны компетенции, так и надпрофессиональной. Формирование последней составляющей, учитывая возрастные аспекты развития умений и навыков, основывается на наличии внутренней направленности студента на процесс обучения: готовность к обучению, заинтересованность, креативность, способность к саморазвитию, самосовершенствованию и самоанализу, настойчивость в достижении поставленных целей и т. д.

2. Применение методов «натаскивания», «проб и ошибок» в процессе обучения взрослых игре на фортепиано, распространенное в широких кругах преподавателей, не учитывает психофизиологических и возрастных особенностей развития двигательной сферы индивидов, оказывая негативное воздействие на процесс формирования как надпрофессиональных, так и технологических характеристик профессиональной компетенции обучающихся.

3. Перспективы дальнейшего исследования связаны с необходимостью выявления психолого-педагогических факторов, влияющих на успешность

прохождения процесса обучения взрослых игре на фортепиано. С этой целью планируется разработать и внедрить в учебный процесс инновационную модель обучения студентов.

4. В основу новой комплексной модели обучения взрослых игре на фортепиано должна быть положена необходимость проведения процедуры диагностирования обучающихся для учёта анатомо-физиологических и психологических особенностей респондентов, разработки структуры многокомпонентного урока и создания комплекса упражнений с учетом выявленных закономерностей.

1. Чертовской А. Н. Инновационные подходы к начальному обучению игре на фортепиано: на материале работы с учащимися подросткового и раннего юношеского возраста: дис. ... канд. пед. наук / А. Н. Чертовской. — М., 2000. — 151 с.

2. Исакова Ж. Ж. Специфика подготовки студентов с разным уровнем музыкального развития в классе фортепиано: на материале музыкально-педагогических факультетов Казахстана: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ж. Ж. Исакова. — М., 1997. — 19 с.

3. Качармина Т. А. Проблемы освоения нотной грамоты в процессе обучения игре на фортепиано: дис. ... канд. пед. наук / Т. А. Качармина. — М., 1990. — 183 с.

4. Маркова А. К. Психология профессионализма / А. К. Маркова. — М.: Знание, 1996. — 308 с.

5. Новиков А. М. Методология образования / А. М. Новиков. — М.: Эгвес, 2002. — 320 с.

6. Равен Д. Компетентность в современном обществе: выявление, развитие и реализация / [пер. с англ.] / Д. Равен. — М.: КОГИТО-ЦЕНТР, 2002. — 396 с.

7. Науменко С. И. Формирование музыкальности у младших школьников: автореф. дис. ... канд. психол. наук / С. И. Науменко. — Киев, 1980. — 26 с.

The paper analyzes the components of the process of formation of structure of the professional competence of the musicians in the study of the discipline «Piano». From a position of priority development of the motivational component of the process of learning to play the piano as an adult examines the prospects for personal and professional growth of students. It emphasizes the need to review the existing methods of learning to play the piano as an adult, and create an integrated learning model based on psycho-physiological and psychological characteristics of students.

Key words: learning to play the piano; professional competence; the sensitive age, personality; development of pianistic device; mastering the skills of playing the piano; motivation

Сведения об авторах

Басаргина Елена Георгиевна — профессор кафедры вокального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Безкорвайная Наталья Степановна — доцент кафедры вокального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Давыдов Николай Андреевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Денежная Светлана Александровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-теоретических дисциплин и инструментального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Дробот Юлия Константиновна — старший преподаватель кафедры специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева.

Каплун Татьяна Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

Комурджи Рустем Зевриевич — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры «Музыкальное искусство» ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет».

Маркова Елена Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

Мартыненко Елена Петровна — преподаватель кафедры музыкально-теоретических дисциплин и инструментального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Медушевский Вячеслав Вячеславович — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Нилова Вера Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

Новицкая Елена Валентиновна — старший преподаватель кафедры музыкально-теоретических дисциплин и инструментального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Сова Маргарита Александровна — доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-теоретических дисциплин и инструментального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Юй Ле — преподаватель Ханьчжоуской консерватории.

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Медушевский В. В.</i> Наши задачи	4
<i>Нилова В. И.</i> История музыки по Карлу Нильсену (к 150-летнему юбилею)	10
<i>Маркова Е. Н.</i> Т. Шевченко и современное искусство	15

НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

<i>Давыдов Н. А.</i> Стильность игры как критерий качества исполнительства (баянно-аккордеонное искусство)	24
<i>Басаргина Е. Г.</i> Вокальный стиль веристов как устойчивая художественная традиция	30
<i>Каплун Т. М.</i> Святая Евфросиния Суздальская в древнерусской житийной и певческой традиции	36
<i>Безкоровайная Н. С.</i> Музыка – универсальный язык диалога в культуре: композитор В. Безкоровайный	44
<i>Дробот Ю. К.</i> Понятие свободного варьирования в западноевропейской клавирной музыке XVII–XVIII веков	50

Юй Ле.
Последние сонаты А. Скрябина
как явление индивидуального стиля композитора58

Мартыненко Е. П.
Вариационная форма в творчестве Бориса Чайковского64

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ПСИХОЛОГИИ

Сова М. А.
Онтологическая рефлексия как психологический механизм
развития субъекта культуры72

Денежная С. А.
Инновационная методика целостного анализа
художественного произведения80

Комурджи Р. З.
Формирование компетенций будущего учителя музыки
в процессе изучения специальных дисциплин
(к постановке проблемы)87

Новицкая Е. В.
Психолого-педагогические факторы
формирования профессиональной компетенции
музыканта-исполнителя
(на примере изучения дисциплины «Фортепиано»)92

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Искусствоведение

№ 6 (2015)

Редактор *Г. Н. Гржибовская*
Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашонок*

Подписано к печати 25.07.2015
Формат 189x283
Гарнитура Times New Roman
Тираж 50 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел.: +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

Напечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.