

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

*Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти*

Когнітивне музикознавство

*Збірник наукових статей
(на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової)*

Випуск 29



Харків 2010

УДК 78.01

ББК ЩЗ1

П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 10 від 30 червня 2010 р.)

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р.	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. –	доктор мистецтвознавства, професор

Відповідальний за випуск – І. С. Драч, доктор мистецтвознавства, професор
Редактор та упорядник – Л. В. Шаповалова, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри інтерпретології та аналізу музики

П 78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : Збірник наукових статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – 580 с.

На обкладинці використано образ «Пророк Аввакум» (грецька ікона XV ст.)

ISBN 978-966-8591-37-2

Зміст збірника репрезентує розділи когнітивного музикознавства як увиразнення наукової школи Л. В. Шаповалової, зав. кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Поряд з матеріалами, що відбивають концепції молодшої генерації музикознавців наукового класу ювіляра (12 кандидатів мистецтвознавства, які захистилися з 2004 по 2010 рр.), вміщені статті авторитетних вчених України і Росії. В них простежуються наскрізні ідеї розвитку музичної науки на сучасному етапі.

Через системний виклад базових понять (суб'єкт творчості, свідомість, онтологія, метафізика, ціннісна семантика, спілкування, рефлексія, часопростір, смисл, духо-вертикаль, синергія, Богопізнання, Любов) когнітивне музикознавство «обертається» від музичного тексту до його творця – Автора та Інтерпретатора. Категоріальний синтез богослов'я, філософії та мистецтвознавства дозволив окреслити герменевтичне коло когнітивного музикознавства як методологічного підґрунтя всебічного обговорення сучасного досвіду взаємодії мистецтва і педагогіки вищої школи. Його надзавдання – розкрити нерозривну єдність професійної підготовки молоді з її духовним національно-патріотичним вихованням, усвідомлення проблем музично-виконавської практики і теорії.

Видання призначено як музикантам-фахівцям, так і широкому загалу гуманітаріїв а також аспірантам та студентам музичних навчальних закладів.

ББК ЩЗ

ISBN 978-966-8591-37-2

© Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2010.



Розділ 1

ОНТОЛОГІЯ : МЕТАФІЗИКА ТВОРЧОСТІ

Cogito ergo sum

Сверхзадача научно-художественной интерпретации музыки как духовной рефлексии, как сферы Божественного Логоса – не исказить замысел автора, его творческое задание.

УДК 78.01

Людмила Роменская (Зайцева)

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКИ (дискурс христианской антропологии музыки)



Роменская (Зайцева) Людмила Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки и игры на музыкальных инструментах РВУЗ «Крымский гуманитарный университет» (г. Ялта).

Окончила Харьковский государственный институт искусств им. И. П. Котляревского с отличием (2001) по специальности «Музыковедение» (класс Л. В. Шаповаловой). В 2004 г. успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Онтологическая концепция музыки: на примере светских и духовных жанров» по специальности 17.00.01 – Теория и история культуры.

Автор 19 статей и ряда методических разработок по дисциплинам музыкально-теоретического цикла.

Область научных интересов – христианская антропология музыки.

В настоящее время культура и проблема человека как носителя «культурной реальности» и создателя вечных ценностей рассматриваются в онтологической связи. Историческая ситуация рубежа XX–XXI ст. – время преобразования общественной и творческой жизни человека. Научное осмысление категорий духовного опыта является одной из центральных задач гуманитарных наук на современном этапе их развития.

Онтология как наиболее глубинная сфера духовного познания стала ключевой для многих исследований музыкальной культуры. В практическом смысле онтология музыки выступает в качестве само-

стоятельного раздела когнитивного музыкознания, обучающего поколения музыкантов (исполнителей, слушателей). Как специальная дисциплина она складывается из взаимосвязанных подразделов, а именно:

- онтология творчества (субъект – композитор);
- онтология музыкального произведения – манифестанта картины мира её творца и носителя художественной поэтики (стиля);
- онтология исполнительства (субъект – личность исполнителя), где первоочередное внимание уделяется механизмам музыкальной коммуникации (совмещение функций межличностного общения «автор – соавтор», «интерпретатор – слушатель», «восприятие – познание – толкование»).

Предложенная структура онтологии музыкального искусства охватывает герменевтический круг, участники которого находятся в прямой зависимости друг от друга, и все вместе являют единый целостный организм, живущий хотя и в разных хронотопах (историческом, биографическом), зато по неизменным духовным законам бытия (и, соответственно, познания). Например, в музыкальной культуре христианского мира, возделанной как евхаристическая система ценностей, музыка есть летопись духовной жизни человека. Дефиниции науки, посвященной возрождению духовного анализа музыки в системе высшего образования страны, до сих не установлены и весьма разноречивы.

Стремление музыковедов познать духовную сущность музыки в определенный исторический момент обнаружило неадекватность ранее сложившихся методов и подходов к познанию искусства. Один из возможных – культурология музыки, представленная с конца 80-х гг. XX ст. в блестящих авторских концепциях Н. Герасимовой-Персидской [5], М. Лобановой [17], К. Зенкина [13], многих других молодых исследователей [6; 7; 38]. Справедливости ради отметим, что ни один из музыковедческих источников (даже самый лучший) не раскрывает в полной мере онтологию *как систему связей и отношений целостной культуры*. Основанием такой системы выступает религиозно-философская традиция страны (нации), к которой принадлежит тот или иной художник. Нами избран путь познания духовного синтеза всех сторон человеческой культуры в границах парадигмы, получивший в

трудах В. Медушевского и его последователей определение *Христианская антропология музыки*.

Онтологическая концепция музыки призвана установить историческую связь между музыкальной теорией, культурологической традицией и философской интерпретацией музыки; ибо она органично преодолевает разрыв семиотического и культур-антропологического подходов в музыкознании, «встраивает» весь накопленный теоретическим и историческим музыкознанием багаж знаний в более широкое пространство духовных оснований Бытия.

Целью исследования является опыт обоснования *онтологического анализа музыки*. Его идея родилась из внутренней потребности музыковедческого сознания понять: *как? каким образом* «Дух Святой витает по всему пространству музыки» (по словам Иоанна Кронштадского)¹. Методологические основания онтологического анализа рождались во встречном движении: *от* живого созерцания духовного опыта певческой древнецерковной (храмовой) культуры к построению онтологической модели музыкального произведения. Осмысление новых для музыкознания интенций к постижению причин музыкального бытия и общения о-пределило направление научного поиска, задание которого состоит в следующем: проанализировать содержание категории «онтология» и производных от него понятий во взаимном со-пряжении трех дискурсов – философии, богословия и музыковедения.

I

Философско-богословский дискурс. В философии различают два аспекта онтологии: бытийственный (как учение о бытии) и метафизический, который обнаруживает всеобщие законы бытия. Будучи базовым компонентом философской системы, онтология формировала (о-значивала) учение о бытии – от Платона до постструктурализма. Однако философская мысль не шла дальше своих мировоззренческих интересов, рассматривая онтологию исключительно как категорию познания бытия. Симптоматично, что только на рубеже II–III тыся-

¹ Для этого в современной музыкальной культуре Харькова (и Украины в целом) есть замечательная почва – подвижническая деятельность Игоря Сахно, регента храма Трех Святителей и руководителя ансамбля хоровой музыки «Сретение», который возродил духовный опыт живой певческой традиции раннего христианства. Посещая службы в храме Трех Святителей, наглядно убеждаешься в необходимости преодоления границ научного описания музыки, соотнесения её религиозной и светской сфер бытования.

челетий формируется тенденция к универсализации духовного опыта человеческой культуры.

Онтология в христианской антропологии выглядит иначе, нежели в философской науке. В христианской картине мира онтология занимает фундирующую роль как способ самоосуществления личности в процессе Богообщения. Не случайно, богословы разводят понимание онтологии в христианской и философской традициях. Так, В. Лосский, рассматривая сферу существования христианской личности, выводит определение «метаонтологии» «как некоего высшего уровня той онтологии, какой её обычно понимают» [18, с. 116]. Если в философской системе учение о бытии есть фактор рационального знания человека, то в богословии онтология открыта Богу и непостижима человеческим разумом, однако может быть ему *дана*. Этой установкой определяется коренное различие между философским дискурсом онтологии и христианской онтологией – сферой Божественного Логоса. Отцы Церкви поведали миру об особом мирозерцании, где на месте логики – опыт Веры, *онтологическая картина мира* со своей ценностной системой отношений: «Бог – человек», «горнее – дольное», «Душа – Дух».

Ни античная, ни западная классическая философия не стали идейной основой русской философии. Последняя зародилась в недрах церкви Божией, дабы словом осмыслить то великое наследие, которое хранит каноническое писание и предание Отцов Церкви. «Первые проповедники философского [русского] идеализма все вышли из духовной школы», – утверждает Г. Флоровский [33, с. 278]. Задачу всей русской философии он видит в оправдании веры Отцов «в целостном религиозно-философском мировоззрении» [там же, с. 279]. Следовательно, для того, чтобы обосновать онтологическую концепцию музыки, необходимо опереться на патристическую традицию, в которой онтология являет подлинную, живую основу духовного самоосуществления человека. В центре внимания *такого* богословия (понимаемого как *целокупный церковный опыт*) оказывается аспект онтологии, касающийся раскрытия духовной сущности как личности, так и миропонимания культуры в целом. В этом контексте весьма показательна мысль В. Зеньковского: «Русские философы очень склонны к так называемому онтологизму при разрешении теории познания, то есть

к признанию, что теория познания не является первичным и определяющим началом в человеке. Иными словами, познание признается лишь частью и функцией нашего действия... Русский «онтологизм» выражает не примат «реальности» над познанием, а включенность познания в наше отношение к миру, в наше «действие» в нем» [14, с. 384].

Какова онтология религиозной личности? Каковы её онтологические установки? Ответ на эти вопросы хранит святоотеческая традиция. Основы православного мирозерцания русская философия обрела в учениях преп. Максима Исповедника, Григория Паламы, Григория Нисского, Иоанна Дамаскина, Сергия Радонежского, Иоанна Лествичника и др. Богословы XX ст. Г. Флоровский, П. Флоренский, В. Н. Лосский и др. возродили христианскую антропологию в её святоотеческой традиции (о неопатристическом синтезе [см. об этом: 35; 36]), чьи скрижали явлены современному человеку через связь категорий онтологического познания:

- *онтологическое расщепление бытия на совершенное и несовершенное;*
- *человек в расширенной онтологической перспективе, который проходит этапы духовного самоосуществления;*
- *метафизическое измерение пространства – духовный статус бытия, его внеличностная онтологичность;*
- *опыт самоосуществления – духовного преобразования человека, опыт погружения в Истину;*
- *синергичная сущность Богообщения.* Бог действует на личность своими энергиями (благодатью), но лишь после длительных внутренних (энергичных) усилий человека, рождающих личностную энергию, обращенную к Богу в молитве;
 - *синергия* – соединение энергий Бога и человека;
 - *онтологический горизонт* – энергичная потенциальность бытия;
 - *онтотрансцензус* – воспринятая человеком благодать, момент духовного преображения, высший уровень духовного самоосуществления христианина;
 - *онтодиалог*, осуществляемый через молитву – Богообщение.

Таким образом, в контексте религиозной культуры онтология является категорией духовного опыта, определяя концепцию личности,

тип культуры и соответствующую картину мира. В этом смысле онтология не просто научное *понятие* – это сфера духовной деятельности личности; через неё проявляются ценностные критерии мировосприятия. В их числе на первом месте – «мера познания глубинной ориентированности Бытия», или *онтологизм* (по определению В. Медушевского).

Музыковедческий дискурс. Термин «онтология» получил свою апробацию в работах по эстетике и философии музыки, начиная с конца 70-х годов прошлого века. Потребность музыкознания в корреляции с другими научными подходами (в числе которых доминируют религия и философия) явилась основой для нового категориального синтеза – характерной приметы современной науки. С одной стороны, устоявшиеся термины и категории современного музыковедения не актуализируют свой опыт при анализе феноменов духовной культуры; с другой – для неподготовленного слушателя богословские термины, слепо перенесённые на «светскую речь», оказываются непонятным «кодом-шифром», неосознанной информацией. На пути перехода музыкальной науки от светского к духовному знанию повышается роль категориального синтеза как *метода научного описания*.

В теоретическом музыковедении онтология трактуется как способ существования музыкального произведения в системе отношений «композитор (сочинение) – исполнитель (воспроизведение) – слушатель (восприятие)». В. Фомин был одним из первых авторов, осознавших необходимость введения термина онтология в категориальный аппарат музыкальной науки. Под термином «онтологическая картина мира» автор понимает «средство организации и систематизации эмпирического материала, а в определённой ситуации она (картина мира – Л. Р.) как образ и представление объекта становится его моделью» [34, с. 111].

И. Сниткова рассматривает онтологию в системе концептуально-структурных парадигм музыкальной музыки. Философско-онтологический «слой» представлений и понятий определяется автором как генетический код со своими ценностными приоритетами, характером мироощущения и т.д. [29]. В книге Н. Корыхаловой рассматривается онтологический статус музыкального произведения в трёх его ипостасях: потенциальной, актуальной и виртуальной [15, с. 136-152]. В. Ма-

лышев различает четыре аспекта той же проблемы, в числе которых – онтологический, трактуемый как «способ существования музыкального произведения» [19, с. 142].

В работах В. Бобровского обоснован функциональный подход к явлениям музыки, новизна которого заключается в осознании фундаментальной роли онтологии, её *методологической значимости*, по-новому выстраивающей систему художественных принципов организации музыки. «В качестве её онтологических истоков (драматургии) выступают пара «плюс–минус», два направления одного измерения (вверх – вниз, вправо – влево, вперед – назад), этические категории добра и зла, антиномии «свет – тьма, жизнь – смерть» и т.д.» [1, с. 63]. В контексте позднего творчества Бетховена автор указывает на действие (принцип) онтологических пар.

Процесс преобразования музыковедческого Я-сознания в связи с постижением духовных основ искусства достаточно явно прослеживается в работах В. Медушевского 90-х годов: от семиотики в музыке [25] к чисто богословскому жанру, каким предстает «Внемлите ангельскому пению» [21]. В одной из его теоретических работ заметна «модуляция» от музыкальной семиотики к христианской антропологии [26], хотя в её контексте христианство ещё не было методологией, но первой «ласточкой» обнаружения его влияния на методы анализа музыки.

Наиболее существенным в работах В. Медушевского оказывается момент взаимосвязи ключевого для нашего исследования термина «онтология» с другими смыслообразующими категориями. В частности, у В. Медушевского находим этимологию важнейших понятий духовного анализа музыки: «Слово “духовность”... мостик между верой и неверием, одновременно сближает миропознавательные установки и разводит их, не смешивая... отрыв души от повседневных забот, подъём над будничностью, отвращение взгляда сердца от суеты и обращение его к тайнам бытия» [23, с. 5]. По мнению автора, от двух основных смыслообразующих терминов «онтология» и «духовность» образуется третий – **духовный реализм** – со всеми признаками первых двух, от которых он произведен, но на несоизмеримо новой высоте, позволяющей рассмотреть светскую культуру с высоты «христианской колокольни». Этот взгляд отнюдь не отрицает того,

что накоплено человечеством о содержании своей культуры, однако позволяет иначе увидеть себя внутри её контекстов. На пути к открытию новых горизонтов духовного самопознания онтология с её четко структурирующей функцией и когнитивными установками становится неизменным проводником.

Итак, определяющими критериями онтологизма в музыке, согласно предлагаемой нами концепции, являются:

1. *субъект(ы) музыки*, чьё сознание определено культурной традицией;
2. *факторы внешней и внутренней коммуникации* (способы общения);
3. *духовный путь восхождения* – драматургический «профиль» музыкального произведения.

Однако система оказывается не полной, если не назвать те основания онтологии, которые являются «несущей конструкцией» её духовного потенциала, организуют и структурируют модель бытия – это время, пространство и смысл. Дополним анализ смыслового объёма категории «онтология» характеристикой онтологических параметров музыкального творчества.

Онтологическое время в теоцентрической картине мира – это опыт Богообщения, его метафизическое измерение. Оно изначально граничит с Вечностью, ибо стираются грани между прошлым, настоящим и будущим и подтверждает формулу совмещения модусов П. Сувчинского («вечное возвращение») [2]:

$$П - Н > Б$$

$$П - Н > Б$$

$$П - Н > Б$$

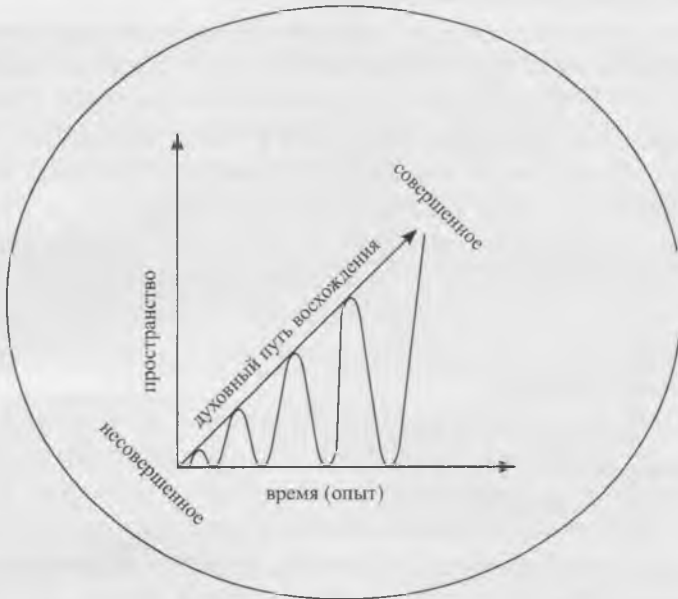
Кстати, подобная внеположная сущность проявляется не только в горизонтальном, но и в вертикальном измерении онтологического модуса. По мнению П. Флоренского, «всякое движение в области религии антиномически сочетает путь вверх с путем вниз... Путь горе – это по преимуществу путь вступающего на духовный подвиг, а путь долу – путь продвинувшегося по нему» [31, с. 10-11].

Пространство в христианской антропологии музыки также является метафизическим измерением. В отличие от светского миропонимания, формирующего познание в рамках земного бытия (личного

или общественного, телесного или душевного, рационального или психологического) христианское сознание выходит на уровень за-предельного, внеположенного, надмирного пространства. Этот выход обусловлен подготовительной стадией рефлексии, которая для романтиков является моментом истины, а для человека духовного пути – начальным осмыслением своего несовершенства (см. об этом: 37).

Третий параметр онтологического модуса музыкального произведения – смысл – неразрывно связан с понятием о логосе в учениях Отцов восточной Церкви. Этимологический анализ данной категории раскрывает В. Медушевский: «Русское слово “смысл”, бездонно глубокое, происходит от церковно-славянского “съмысль” и означает “со-мысль”, совокупную мысль, хотя и обращенную к единичному (смысл чего-то), но прозревающую его разумную включенность в мироздание, устремленность к Смыслу всех Смыслов» [21, с. 177].

Если духовный путь имеет свою *горизонталь* и *вертикаль*, то каким же образом образуется вектор восхождения? Через соотношение с пространственно-временными параметрами онтологического устройства личности, её сознания. Необходимо осознать тот факт, что духовный путь для человека связан с постоянными внутренними усилиями, преодолениями. Личность, приближающаяся к идеалу в каждом конкретном случае (будь то романтик, классик, либо верующий) отказывается от своего настоящего состояния внутреннего мира, чтобы приобрести новое. А это новое, в свою очередь, есть результат постоянных духовных поисков, борьбы с самим собой и т.д. Не случайно онтологический путь для кого-то оказывается долгим и длительным, тернистым и сложным, а для кого-то – коротким. Соответственно кто-то обретает такую духовную высоту, которая максимально приближена к истине (по аналогии с максимальным опытом Богообщения), а кто-то – остается в начале, либо середине пути и не достигает высот духовного совершенства. Причем, чем дальше личность продвигается по духовному пути, тем тяжелее и труднее самосовершенствование. Эту мысль высказывает П. Флоренский, рассуждая об антроподицее (оправдании человека): «Всякое движение в области религии антиномически сочетает путь восхождения с путем нисхождения» [32, с. 824]. Трасктория онтологического пути личности и образующийся вектор его движения могут быть представлены графически:



На схеме наглядно показан процесс духовного совершенствования личности. Две координаты плоскости представляют собой пространственный и временной уровни бытия. Изначальная точка отсчета – несовершенное сознание Я – находится на стыке данных координат. Каждый онтологический вектор имеет свою точку отсчета, что объясняется социокультурным контекстом и, соответственно, различной системой ценностных критериев. Так, «несовершенным» в романтическом мировосприятии является рационализм, в классическом – чувство; для верующего человека «несовершенное» – это грех. Каждая линия графика завершается стрелкой, указывающей на бесконечный характер сущности хроноса и топоса. Так, время спроецировано в Вечность. Соответственно мера достижения Совершенного не определима и не ограничена. Например, люди верят в Бога многие века, пытаясь достигнуть истинного бытия. Но никто из верующих за это время не смог сказать, что его духовность равна Абсолюту. Напротив, чем далее личность движется по пути восхождения, тем труднее процесс самосовершенствования, поскольку собственная несовершен-

ность для сознания духовно растущего человека более осмыслена, нежели для человека невоцерковленного.

Развитие духовных качеств личности отражает волнообразная линия. Каждая «волна» представляет собой этап, ступень восхождения, что объясняет её качественно возрастающее направление. Проекция пути духовного восхождения образуется в точках наивысшего развития «волн». Отсюда ясно, что процесс движения бесконечен и находится в таком же бесконечном пространстве. Однако это не означает, что есть отдельно взятые пространства культуры, религии, рационализма, которые существуют во множестве. Напротив, все они являются собой единое и многомерное онтологическое пространство, которое может представать во внутреннем созерцании Я в рамках определенной системы ценностей.

РЕЗЮМЕ 1. Изучение проблем онтологии в музыкальной науке выявило, что, во-первых, имеющийся опыт экстраполяции не обнаруживает системного осмысления научного статуса онтологии в музыкознании. Во-вторых, музыковедческий анализ содержания термина «онтология» помог выявить тенденцию развития музыкознания на современном этапе и осознать категориальный синтез философии, религии и музыки как насущную методологическую потребность. В-третьих, не существует устоявшейся терминологической системы для анализа духовных феноменов музыки, да и критерии оценки «духовности» как миропознавательной и семиотической установки до сих пор находятся в стадии становления. Тем не менее, духовное познание освещает и области современного музыкознания. Многие ведущие исследователи раскрывают духовные принципы мышления через анализ конкретных артефактов. Те находки, что обнаруживаются музыковедами путем герменевтического анализа, представляют чрезвычайный интерес, ибо по существу являются доказательной основой актуализации онтологической концепции музыки в её христианском обосновании². Отсюда дефиниция, предлагаемая в качестве важнейшего концепта когнитивного музыкознания:

онтология музыки есть способ самоосуществления *Бытия* личности *через общение* в триедином пространстве-времени возможных ком-

² См., в частности, статьи, представленные в данном сборнике (Н. Тарасовой-Варавкиной, О. Вербы, К. Тищенко, О. Фекете и др.).

муникативных интенций: «композитор → исполнитель → слушатель».

II

Согласно И. Котляревскому, «...трехуровневая иерархическая структура, широко используемая во многих областях научного исследования при системном подходе: *уровень элементов – уровень связей – уровень целостности*» (курсив мой. – Л.Р.) [16, с. 16]. Проекция этой идеи, положенной в основу интерпретации музыкального произведения как системы, содержит ключ к пониманию его онтологического устройства. В этом смысле музыкальное произведение оказывается объектом онтологии и тем самым открывает онтологические горизонты исследования истории и теории музыкальной культуры.

Итак, онтологический анализ музыкального произведения складывается **как процесс** из трех этапов.

Первый этап предполагает рассмотрение концепции личности. Здесь принципиально важным является использование универсальных возможностей культурологического подхода. Он позволяет, прежде всего, представить:

- субъекта музыки в контексте определенного типа культуры;
- картину мира данного произведения в соответствии с тем или иным типом личности (метод культурологического сравнения).
- подключить к процессу духовного познания систему христианских ценностей и установок.

Второй этап составляют факторы внешней и внутренней коммуникации. Его содержание раскрывают апробированные в музыкознании функциональный и семиотический подходы, которые позволяют в контексте онтологического анализа рассмотреть семантико-коммуникативные функции музыкальной речи. К ним следует отнести и исторически устойчивые жанровые и стилевые модели музыкального языка европейской музыки.

На *третьем этапе*, сформированном на базе логико-понятийного моделирования, возникает возможность целостного взгляда на феномен музыки как коммуникативной системы. Онтологическую модель музыкального произведения **как структуру** образуют следующий алгоритм смыслообразования:

- расшифровка смыслов и значений через элементы музыкальной речи;

- координация закономерностей пространства и времени через систему музыкальных знаков и символов;

- понимание Смысла музыкального целого как «картины мира».

Таким образом, онтологический анализ определяется концепцией личности, которая является исходным моментом данного подхода. Можно выделить два онтологических модуса музыкального искусства и соответствующие им типы культуры – храмовый, или религиозный (церковный) и внехрамовый, светский. В каждом из них формируется своя онтологическая система «расшифровок» языковой картины мира.

Поскольку религиозный тип культуры является генетически первичным «лоном» профессионального европейского музыкального искусства, в первую очередь рассмотрим религиозную концепцию человека, которая предполагает культурологическую установку на христианское мирозерцание и мирочувствование. Соответственно, христианская концепция отражает теоцентрическую картину мира и связанную с ней систему ценностей, среди которых:

- онтологическое расщепление бытия;
- метафизическое измерение пространства;
- онтодиалог;
- опыт самоосуществления;
- онтотрансцензус – Богопознание (благодать).

Теоцентрическая картина мира основана на знании о таком «зазоре» в мирозерцании, как онтологическое расщепление бытия на мир совершенный (абсолютная духовность) и несовершенный (человек душевный). Их единение в условном метафизическом пространстве музыкального произведения, основано на целокупности бытия, на стремлении ко взаимопроникновению. Иными словами, метафизическое измерение музыки есть не что иное, как обнаружение его духовной природы, статуса бытия через общение «Я – Другой».

Богословское содержание онтологической концепции определяет субъекта музыкального произведения не персоналистично, но в онтодинамике – через энергийную сущность Богообщения. Пение в храме, воплощая объективную сущность, является символом внеличностного, объективного бытия. «Жизнь ... ангелов, – пишет К. Зенкин, – непрерывно славословящих Имя Божие и несущих на себе энергию

Абсолюта – таков онтологический идеальный статус музыки, её принципиальное задание» [13, с. 42]. Абсолют представлен в музыкальном пространстве как динамическая сущность, проявляющая себя посредством энергийной природы в Богообщении (одухотворении тварного начала). Именно поэтому помимо бытийствующей Истины в религиозном типе культуры и существует личность несовершенная, или homo animus (человек душевный).

Пагристическая традиция определяет личность через *соборность* – принцип связи человека с миром, единства, собирания множества в единое. Соборная личность совмещает в себе и душевный, и духовный опыт самопознания. Цель жизни такой личности – любомудрие, стяжание душевной и телесной природы своей для укрепления духа. Непрестанные усилия внутренней жизни на пути к Богообщению образуют процесс духовного совершенствования (Богоуподобления).

Сознание религиозной личности изначально трансцендентно. Выход в иное онтологическое измерение – Вечность – делает возможным соединение тварной и нетварной природы. Достижение духовной высоты – процесс длительный и многотрудный. Поэтому религиозный человек «нарабатывает» опыт веры: его метафизичность – свидетельство этого процесса. Напомним, что действие тварного (мирского) начала не следует отождествлять с антропологизацией, ибо личность в христианстве направлена на приятие Божественных ценностей, отказ от индивидуализма, самости и проникновение в сферу внеположенного. Она по существу является частью метафизического пространства, ибо изначально лишена своего Я, что идеально явлено в Литургии (не просто жанре, но способе бытия религиозной личности).

Стержневое онтологическое отношение в христианской картине мира – «Бог – человек»; главная цель этого отношения – *онтодиалог*, или *Богообщение*. Оно возникает в процессе молитвы. Внутреннее преображение человека посредством *молений* (непрестанных энергийных усилий души) и *славлений* (для снисхождения Божьей благодати) образует динамику Богообщения и его высшую смысловую координату – духовную вертикаль. Другими словами, онтологический горизонт открывается с помощью мистического опыта, который действует как энергийный процесс.

Онтологический опыт есть *онтодиалогическое* существование человека в



855011

процессе Богообщения. Поскольку христианская антропология базируется на энергийной сущности бытия, действие Божественной Воли, ниспосланной на человека, проявляется в нем как *благодать*. Воспринятая человеком благодать есть момент духовного преображения, высший уровень самоосуществления личности.

Религиозный тип музыкальной культуры представляют песнопения древнегреческой службы храма Трех Святителей (как живого образца церковно-певческой традиции в наши дни). Литургия византийского образца демонстрирует молитвенное предстояние как звуковой идеал святоотеческой Традиции. Характерными знаками религиозной культуры являются *соборный тип личности* и особый композиционно-драматургический принцип *парности*, соотношение жанровых песнопений (прошение – благодарение). Особый акцент делается на литургических принципах развития: в частности, был выявлен «духовный путь восхождения», позволяющий раскрыть синергийную природу музыки в сакральном пространстве. На наш взгляд, правильно говорить о *модусе синергии* в контексте богослужебной музыки, суть которого раскрывает соотношение молитвенных интенций (прошение – благодарение). И обусловлен такой модус спецификой пространственно-временных принципов мировосприятия храмовой культуры.

Таким образом, этапы формирования христианской личности на *пути духовного восхождения* определены – от соборности к обожению. Характерно, что и внутри музыкальной традиции, ею самую самостоятельно выработаны аналогичные установки. Так, например, духовные произведения И. С. Баха, написанные в эпоху барокко – период так называемых смешанных стилей [17], – сохраняют «сюжет» духовного пути восхождения.

Человек соединяется с Богом посредством энергий. Тварная энергия образуется в прощении и рождает нетварную (Божественную) энергию. Это благодать, которая снисходит на верующего. Соединение двух энергий создает *синергию* духовной жизни человека с Богом, высший синтез души и Духа. Чтобы этого достичь, личность проходит путь духовного восхождения (аналогом которого является Лествица преподобного о. Иоанна, игумена Синайской горы). Отметим также, что человек духовный является личностью, которая пони-

мает бытийность Истины, её сознание опытным, *со*-участным путем *знает* онтологический модус. Напротив же, человек светский есть лишь потенциальная личность, или *пред*-личность, по выражению С.Хоружего [35], ибо пребывает в *дальнем* – психологическом мире внутренней субъективности. И только выход в иное онтологическое измерение – Вечность – способен преобразить его несовершенное устройство. Между человеком душевным и духовным несоизмерима пропасть, подобная различию между временем и Вечностью. И что может быть более временным, нежели мирская суета и более вечным, нежели жизнь в Боге (Истина)?

Таким образом, этап самоосознания возможен лишь при переходе сознания светского человека в онтологическое измерение: тогда личность самоосуществляется, бытийствует в духовном согласии и единстве. Важно понять то, что смыслом жизни соборной личности является Богообщение. И, чтобы постоянно видеть «свет истинный», познать момент благодати (это и есть жизнь в Боге!), человек верующий снова и снова проходит путь духовного восхождения.

Как известно, музыка, репрезентирующая теоцентрическую картину мира, функционально однонаправлена: она звучит только в церкви, являясь частью церковного богослужения. Данная культурная традиция сформировала устойчивую систему жанров и форм, композиционно-драматургических закономерностей и средств художественного воздействия, впоследствии вошедших в практику светской музыки, прямо или косвенно отражающих опыт самоосуществления личности. К наиболее концептуальным жанрам культуры относятся, прежде всего, месса в католическом и литургия в православии богослужении. Главным принципом Богообщения является молитва, выраженная в различных жанрах (хорал, гимн) через жанровые формы славления, прошения и моления.

Значение молитвы для христианской личности абсолютно. Об этом свидетельствуют высказывания многих святых и богословов. Например, А. Сурожский писал о том, что «жизнь и молитва совершенно нераздельны. Жизнь без молитвы – это жизнь, в которой отсутствует важнейшее её измерение... Значение молитвы состоит в том, чтобы раскрывать и утверждать самой жизнью тот факт, что все имеет меру вечности, все имеет измерение безмерности» [30, с. 3].

В области музыковедения известны работы Е. Герцмана, занимающегося разработкой жанрово-молитвенной системы церковного пения [3, 4]. Так, исследователь византийской духовной музыкальной традиции выделяет следующие жанры: псаломдия, гимн, духовные песни, антифон, кондак, псалом, канон, тропарь; анализирует композиционные и драматургические особенности жанров, принципы соотношения музыки с текстом, певческие стили. Данный научный опыт следует учитывать при описании онтологической модели музыкального произведения как иерархии *онтологического смысла*:

- элементы музыкальной речи;
- онтологические параметры – пространство, время, смысл;
- картина мира (культурная парадигма).

Оценивая временной фактор, можно сказать, что онтологическое время есть динамическая спираль, где каждый предыдущий виток, наработывая опытное познание истины, углубляет меру вхождения в метафизическое пространство. В музыкальном произведении онтологическое время имеет свое процессуальное измерение, отраженное посредством смены звуковых образований через метроритм, драматургическое развитие, формообразование. Из всего многообразия предложенных определений отметим термин Н. Герасимовой-Персидской «продолженное нынешнее время» – акт явленности Духа в художественном пространстве восприятия настоящего [5].

Время теоцентрической картины мира объективно и определяется не физическим измерением пространства, но Вечностью. Знаком временного параметра является, прежде всего, метроритмическое соотношение звуковой материи. В этом отношении главной особенностью православной певческой традиции выступает отсутствие регулярности, повторности. Характерные признаки времени физического, отражаемые в музыке Нового времени (механичность, векторность, четкая метрика, дискретность, иерархия сильной и слабой доли), здесь отсутствуют. Можно говорить о внутреннем ритме, энергичной пульсации, управляемой логикой религиозного мышления. Не случайно тактовые черты имеют относительный характер, ибо определяют закономерный процесс внутреннего порядка. В этом видится особый онтологический смысл времени – «непосредственное, спонтанное самоуправление внутреннего человека, передача «движений души»–

затасканное выражение, смысл которого нужно восстановить во всей его глубине и универсальности» [27, с. 381].

Таким образом, несмотря на коренные отличия систем религиозного мышления в христианстве (католического и православного), геоцентрическая картина мира сформировала идентичные качества устройства времени, не имеющего подобий в физическом мире, времени духовного, объективного, бытийного.

Следующий параметр онтологической модели музыкального произведения – пространство, которое (по аналогии со временем) составляет метафизическое измерение. Сама идея спиралевидного процесса (круговращения) духовного образа раскрывает **взаимопроникновение** времени и пространства, ибо движение происходит в двух плоскостях – горизонтальной и вертикальной. Г. Орлов, рассматривая сущность духовного искусства, говорит о символическом понимании пространства: «Пространство... здесь [в храмовой культуре – Л.Р.] понимается не как простая физическая протяженность с тремя одинакового значения измерениями точки небесного и земного. Сам человек определяется положением между верхом и низом. Движение вверх и вниз – это не просто механическое перемещение, а движение к *одухотворенности* или к *материализации*» (курсив мой. – Л.Р.) [27, с. 379-380].

Означает ли это, что метафизическое пространство энергично и противоположно умополагаемому пространству, господствующему в музыке Нового времени? Безусловно! И это подтверждает системный подход к музыкальному произведению, в частности, уровень элементов.

1. Мелодическая линия и нотная графика (пример подобного рода анализа физического пространства описан в статье Н. Эскиной) [38].

2. Ритм, господствующий в физическом пространстве духовности – нерегулярный, отражающий внутреннюю пульсацию, духовное – метафизическое время.

3. Тональная система с её функциональными тяготениями уподобляется земному притяжению в реальном мире. Соответственно отход от тоники в сторону расширения тональности, как, впрочем, и дотональная система модусов отражали тенденцию «минимального уровня энергий» [27, с. 379].

4. Регистр как знак духовной высоты и земного бытия. Иное по-

нимание регистра может быть при понимании низких звучаний как духовной глубины.

5. Динамика, определяемая не только силой звучности, но и формой (чередование разделов), мелодическим рельефом и т.д.

6. Тембры – звукоизображающие и предназначенные для обслуживания церкви. Например, амплуа тенора в католической традиции – голос Евангелиста и т.п.

РЕЗЮМЕ 2. Обобщим сказанное на качественно новом уровне осмысления системной целостности бытия музыки.

1. Онтологическое пространство проявляется в музыке через слово (непосредственное или опосредованное – знаки-символы, риторические приёмы), а также фактуру, мелодическую линию, музыкальную драматургию.

2. Онтологическое время проявляется через ритмические законы и формообразование.

3. Онтологический смысл хранит в себе «драматургический профиль» (термин В. Бобровского), обозначенный нами как *духовный путь восхождения*. В контексте христианской антропологии смысл – высший уровень целостности – соответствует духовному пути восхождения религиозной личности. Это и есть искомая онтологическая модель музыки, центром которой выступает стремление человека (несовершенной личности) к Богу (Абсолютной Личности).

По сути, литургия основана на энергичной природе Богообщения. Её внутреннее развитие строится на соотношении двух энергичных модусов: молитвенной речи к Богу (человеческая энергия) и благодати (Божественная энергия). В жанрах церковной музыки она являет собой дихотомию молитвенных модусов как универсальный принцип Богообщения («прошение – благодарение»).

Представляется возможным признать *синергичный* тип устроения музыки и в светской культуре. Драматургический профиль типа «духовный путь восхождения» характеризует цель религиозного сознания личности, его *энтелехию*: от Человека к Богу, от дольного к Горнему, от несовершенного к Совершенному.

III

Светский тип культуры Нового времени, сформировавший антропоцентрическую картину мира в музыке, отличается иными законами

онтологического устройства. Мирвосприятие субъекта творчества в культуре Нового времени чем дальше, тем больше ограничивается миром земным, физическим и именно поэтому радикально преобразовывает все методы и средства художественного познания. На смену христианской личности приходит иной субъект – человек светский, или душевный (по определению апостола Павла).

Каждый музыкальный стиль эпохи Нового времени формировал свой образ человека, концептуально представленный в таких жанрах, как симфония, концерт, опера. Так, в эпоху классицизма личность предстает как *homo agens* – человек действующий. Иное отражение светской личности, прежде всего, человека душевного, рефлектирующего, мы обнаруживаем в музыке эпохи романтизма. Не случайно главной особенностью романтического мироощущения является тонкая градация чувств и переживаний внутреннего мира человека. Этим обусловлено коренное отличие романтической симфонии: смысловая доминанта драматургии цикла перемещалась в медленную медитативную части. Психологизм, душевность, рефлексия, интроспекция являли собой совершенное бытие художественного сознания.

Креативное мышление композиторов Нового времени целиком и полностью отразило светскую картину мира. Динамику личности образует уже не система Богообщения, а отношения антропоса с миром, социальной средой. Несовершенным здесь является изначальный конфликт человека и социумом, добра и зла, личности и общества (*Я* – мир, *Я* – Другой). Совершенное же начало это, несомненно, гармония: человека с социумом, с самим собой.

Таким образом, концепция личности в светской культуре направлена на приятие ценностей земного бытия: самости, сфер субъективного, психологического, мистического, фантастического в границах человеческого сознания. Антропос в данном мироощущении является частью реального пространства, замкнутого в психологической самости, внутреннем душевном мире *ego*. Безусловно, динамическая сущность светской личности в корне отлична от человека верующего, религиозного. Ибо тот духовный путь, который проходит антропос, определен иными ценностными отношениями. Отсюда в творчестве романтиков жанровыми формами, наиболее ярко отражающими персоналистичность субъективного миропонимания, оказались вокаль-

ный цикл, инструментальная миниатюра. Заметим, что в отличие от каноничности культовых жанров теоцентрической картины мира, светская культура нарабатывала все новые преподносимые формы коммуникации: концертная, камерная, театральная музыка расширяла представления о мире реальном и отражала эту реальность в художественных формах.

Время в светской антропологической картине мира имеет фундаментальное значение; оно субъектно, ибо является основной эстетической ценностью *про-жизания* и переживания в музыке Нового времени. Именно здесь временная организация объединяет художественное целое через процессуальность. Горизонтальная координата как онтологическая ось антропологической картины мира отражает время физическое, ограниченное рамками человеческого сознания. «Границы» этого времени могут быть различны и определяться конкретной историческим контекстом и авторским замыслом. Различают время реальное, психологическое, абсолютное («субъективное», по А. Бергсону). Принципиальное отличие *времени как присутствия* онтологического Смысла в светской картине мира – это факт временного, конечного существования человека в мире, либо иллюзии бесконечности в психологическом сознании субъекта (не соотносимые с идеей вечности в христианской картине мира).

Иначе говоря, в светской картине мира антропос мыслит себя через функциональную деятельность, движение, переключение из одного состояния в другое, изначальное стремление к изменению через множественность форм самовыражения (отсюда – излюбленная идея цикличности у романтиков). В результате такого понимания развертывания (становления) бытия, в светской картине мира формируются иные закономерности временной организации музыки. Известно, что музыку Нового времени исследователи определяют как «период господства правильных ритмов, равных тактов, регулярных акцентов» [27, с. 377]. Именно ритм стал основным фактором отражения времени физического, определив не только конструктивное, но, прежде всего, семантическое значение. Точная равномерность, дискретность, расчлененность, равномерная фиксация акцентности, упорядоченное движение длительностей и ритмоформул – эти функции временной организации способствовали звукоизображению бытия в музыке, от-

ражая художественный процесс как последовательность событий.

Изображение внешнего либо внутреннего (чувственного) мира апеллировало системой различных ритмоформул со строго закрепленным семантическим значением каждой: вспомним мотивы судьбы, приемы остигатности, танцевальные ритмоформулы. Дискретность проявлялась и на композиционном уровне. Не случайно именно в этот период формируются четкие принципы организации целого: типология форм как полифонической, так и гомофонно-гармонической музыки. Ведь именно в светской традиции сложилась многоуровневая система классического формообразования: структура на данном этапе являлась носителем образно-драматургических идей и была обусловлена эстетическими принципами антропоцентризма. Так, эстетика классицизма отразила концепцию человека через форму *сонатного allegro*, сонатно-симфонический цикл.

Светская культура мыслит музыкальное время как умопостигаемый процесс, обусловленный рациональной логикой и физическим пространством. Все элементы онтологической модели в картезианской картине мира оказываются прямо противоположными теологической модели. Законы «верха и низа» как вертикальной координаты соответствуют системе тональных тяготений. Иными словами, ладовая функциональность в произведениях с антропологической картиной мира стала выполнять энергичную функцию, ибо соподчиняла себе все элементы физического пространства. Отсюда возникает осознание тональной сферы как центра устойчивости у композиторов-классиков, тонального плана всего произведения, движимого гармонической логикой (от тоники через доминанту и субдоминанту к тонике), семантизации уменьшенных гармоний у романтиков и т.д.

Регистровое пространство также заняло свою «нишу» в системе ценностей светской культуры благодаря семантизации тесситуры. Так, например, образы действенно-драматические звучат в среднем регистре (вспомним бетховенские темы первых частей симфоний). Сфера антагонизма, зла характерна для нижнего регистра (особенно наглядно это прослеживается в романтической программной музыке). Верхний же регистр отражает образы лирические, сказочные, фантастические. Как известно, подобная семантизация звукового пространства генетически обусловлена влиянием риторических закономерностей

стей, воплощенных ещё в XVII ст. Однако, если изначально любое движение мелодического рельефа имело канонически закреплённое духовным опытом значение, смысл (*anabasis, catabasis* и т.д.), то впоследствии музыка светской культуры сохраняет внешнюю форму того или иного семантического знака. Так, движение мелодического рельефа вверх может раскрывать слушателю восприятию образно-эмоциональный фактор драматургического истаивания, растворение образа, предельной лиричности. Напротив же, насыщение, драматизм проявляются через нисходящее движение. В такой же мере правомочна противоположная трактовка образного развития. Ибо восхождение мелодии в соответствующем тембровом оформлении может создавать эффект грандиозной драматической мощи, трагического надрыва и т.д. Момент относительности и независимости от канона характерен для музыки Нового времени. Семантическая нагрузка выразительных средств определяется индивидуальным стилем музыкального произведения.

Еще один фактор физического пространства – *тембр*, имеющий в музыке Нового времени важную смыслообразующую функцию, закрепившую значение каждого оркестрового инструмента. Так, в классицизме лирическая семантика связана со звучанием струнных и деревянно-духовых. Действенный и драматический образы озвучивают тромбоны и медь. Драматическое развитие композиторы Нового времени осуществляют с помощью тембровой драматургии и динамической партитуры – от прозрачных тембров скрипок и промежуточных по динамической насыщенности тембров (деревянных, низких струнных, валторн) к мощному звучанию меди и ударных. Образы апофеоза или крайней эмоциональной насыщенности – это, как правило, *tutti* оркестра. Таким образом, культурологическое сравнение теологической и антропоцентрической картин мира обнаруживает общность онтологического устройства музыкального произведения. Время и пространство раскрывают меру онтологизма, способ вхождения в «глубинную ориентированность бытия». Однако онтологический смысл может оказаться принципиально разным, в связи с тем, что отражает разные концепции личности и, соответственно, несводимые друг к другу картины мира.

Схема 2

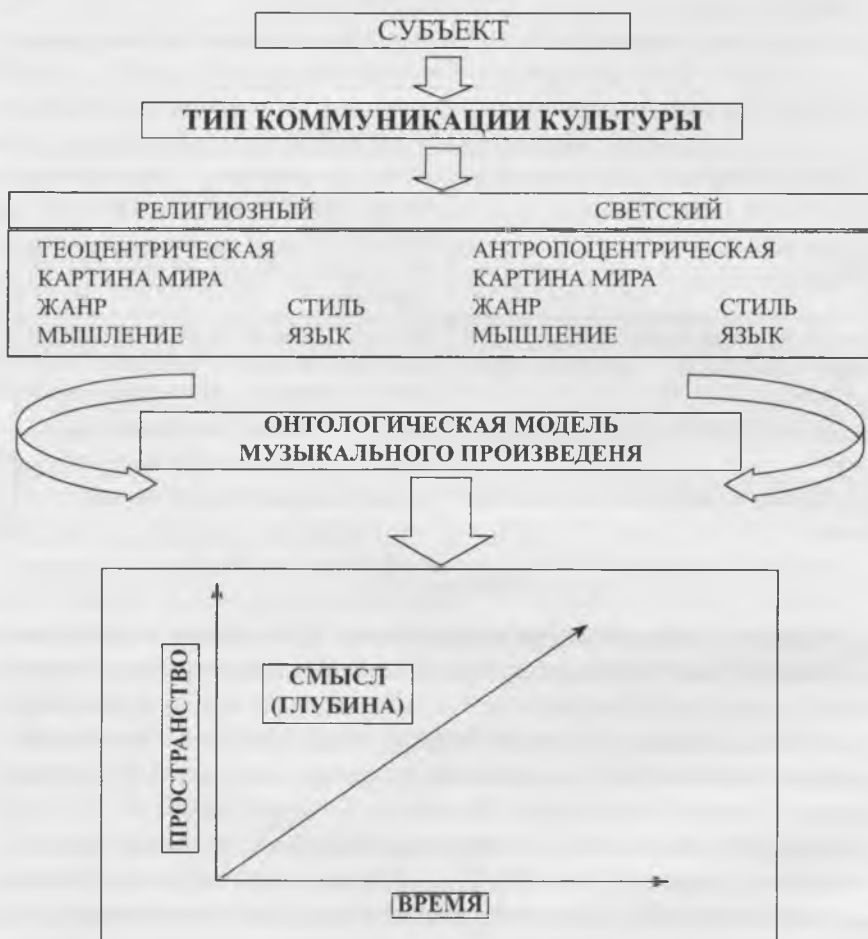
Религиозный тип культуры	Светский тип культуры
Религиозная личность	Светская личность
Теоцентрическая картина мира	Антропоцентрическая (картезианская) картина мира
Метафизическое пространство	Физическое, психологическое, мыслимое пространства
Система отношений: человек-Бог. Горнее-Дольное, Душа-Дух	Система отношений: Антропос-мир, человек-общество, человек-природа, человек-космос
Онтодиалог – Богообщение – синергия	Онтодиалог – «Я = Я», «Я = не – Я», «Я = Другой»
Динамика самоосуществления Личности: соборность – онтотрансцензус (обожение)	Динамика самоосуществления Антропоса: интроспекция – рефлексия – духовное познание (<i>Logos</i>) – преображение
Жанровая система: литургия, месса, молитвы	Жанровая система: инструментальная, вокальная, симфоническая музыка
Объективное время-пространство, Вечность	Субъективное время – пространство
Синергийная драматургия	Конфликтная драматургия

В связи с многообразием исторических форм музыкальной коммуникации были проанализированы наиболее характерные, с нашей точки зрения, жанровые модели: 1) духовные и светские жанры в творчестве Баха, отражающие типологию культуры барокко – на примере духовной кантаты № 78 и органной прелюдии *f-moll* [см.:10]; 2) жанр сонаты в творчестве позднего Бетховена (*Adagio* Сонаты № 31), позволяющий выявить онтологическую дистанцию «человек душевный – человек духовный» [см.: 12]; 3) симфония – концептуальный жанр светской культуры, репрезентирующий концепцию религиозного человека в семантическом пространстве (см. анализ Седьмой симфонии А. Брукнера [12]).

По итогам аналитических исследований, раскрывающих историческую динамику различных жанровых моделей онтологизма, все богатство жанрово-стилевого контекста европейской музыкальной культуры Нового времени можно обобщить в виде терминологической системы, раскрывающей суть категориального синтеза в когни-

тивном музыкознании (см. Схему 3).

Схема 3



РЕЗЮМЕ 3. 1) Специфика онтологического устройства жанров церковной музыки была раскрыта на основе общих параметров онтологической модели (пространство – время – смысл). Апробация предложенной методологии подтвердила необходимость категориального синтеза богословия и музыкознания, показала целесообразность опыта экстраполяции богословских терминов «онтодиалог», «онтотранс-

цензус», «синергия», «соборная личность», «онтологизм» на практику музыковедческого анализа. Высший онтологический смысл в жанровых моделях церковной культуры – Богообщение, – сохраняет своё этическое звучание (во внутренних и внешних факторах музыкальной коммуникации) настолько явно, что его «след» хранят в себе многие жанры светской музыкальной культуры. Другим высшим критерием духовного познания содержания музыки является принцип онтологизма и связанный с ним онтотрансцензус, которые способны указать на степень глубинной ориентированности личности. Сущность онтологизма раскрывает путь духовного восхождения, апробированный в диссертации в качестве специфического типа музыкальной драматургии. Отсюда возникает необходимость культурологического сравнения разных жанровых моделей онтологизма, благодаря которому удается показать онтологическую дистанцию в различных картинах мира, онтологическое «расщепление» в отдельно взятых музыкальных произведениях при сравнительном анализе личности как субъекта культуры и т.д.

Сказанного достаточно, чтобы оценить степень востребованности методологии онтологического анализа в контексте изучения музыкальной культуры христианского мира. Однако этого не достаточно для полноты представлений об онтологической концепции музыки. Поэтому в работе необходимо возникают параллели с западноевропейской культурой Нового времени и сравнительно-типологический анализ их паритетов, невозможный без культурологического сравнения.

2) *Онтологическая дистанция* в светской картине мира обнаруживает «зазор» постсекулярной культуры через характер самоосуществления личности, ограниченной пространством психологии **Я**. Это отнюдь не исключает проявления онтологизма во многих стилях музыки Нового времени. Подчеркнем, что выбор жанра симфонии симптоматичен: впервые концепция человека (известная по работам М. Арановского) апробируется в христианском дискурсе. Отсюда термин «личность» интерпретируется в его богословском смысле – как *homo credens*. В свою очередь, тип личности востребует всю систему онтологического устройства в конкретной жанровой модели, что в случае с симфоническим жанром коренным образом изменяет его онтологический модус, семантико-коммуникативную природу [см.: 13]).

Таким образом, светский антропологизм может быть вовлечен в теоцентрическую картину мира.

3) Собственно онтологическая модель музыкального произведения раскрывается как *высшая смысловая иерархия*. Единство трех этапов функционирует в контексте онтологического анализа как *система* параметров и компонентов, как *Целое*.

ВЫВОДЫ. 1. Онтологическая концепция музыки открывает перспективы христианской *методологии* анализа музыкального произведения как *системы*, в которой обнаруживают себя в целостном коммуникативном согласии:

- *жанровые модели онтологизма* – историко-типологическое и семиотическое содержание концептуальных способов музыкального общения;

- *синергичная драматургия* – тип драматургии, который раскрывает принцип общения «человек – Бог» как духовный путь восхождения личности;

- *онтодиалог* – коммуникативный принцип общения, действующий в теологической картине мира;

- *онтотрансцензус* – заключительный этап синергии. Его семантика определена факторами внешней и внутренней коммуникации.

Обозначенные выше когнитивные установки позволяют дать следующие опеределения.

Онтологизм – это принцип самоосуществления личности как субъекта культуры в конкретном произведении (жанровой ситуации).

Онтологическая концепция – это методологическая система, интегрирующая множественность проявлений онтологизма.

Добавим, что онтологизм – это и когнитивный принцип, формирующий не только личностное, субъективное сознание, но и объективное, художественное пространство музыки. Этот принцип вовлекает аналитическое описание музыки в контекст определенной культуры. Он ориентирован на ценностные установки субъекта – на «духовный реализм» (по В. Медушевскому). Будучи производными от основного философского понятия «онтология», предложенные термины обрели специфически музыкальное содержание. Их дальнейшая разработка позволит обогатить категориальный аппарат когнитивного музыковедения.

2. Опыт онтологического анализа показывает, что каждое музыкальное произведение отражает определенную художественную картину мира. Взаимообусловленность онтологической концепции музыки и картины мира не случайна: их соотношение определяется не только изоморфизмом, но и онтологизмом – той бытийной установкой, что осуществляется в данной картине мира. Анализ жанровых моделей светской и церковной музыки обнаружил единство её онтологической концепции.

Картина мира музыкального произведения определяется онтологическими параметрами: *временной координатой, пространственным измерением и смыслом* – способом самоосуществления субъекта музыки. В свете онтологического устройства музыкальной культуры тип коммуникации зависит от концепции личности (в аналогичном значении следует толковать термин «онтология личности»). Если произведения светской культуры отражают путь самоосуществления homo animus, стремящегося к идеалам земной любви, через противоборство страстей к достижению гармонии, к философскому созерцанию, то в образцах храмовой музыки изначально живет дух христианского смирения. В литургии раскрывается духовный путь человека религиозного, стремящегося к Божественной Любви.

Таким образом, картина мира есть миропознавательная установка определенной художественной культуры, свойственная конкретной исторической эпохе. Онтологическая модель соответствует картине мира. Независимо от национальных и историко-культурных принадлежностей онтология музыки и личности обретает категориальный статус музыкальной универсалии.

3. *Культурологическое сравнение* как метод научного описания онтологической концепции музыки заключается в двух основных моментах:

- в показе различия (*онтологической дистанции*) жанровых моделей музыки и, соответственно, двух типов личности – религиозной и светской. Субъекты культуры – homo animus и homo credens – равно проходят духовный путь восхождения, хотя и с различной степенью самоосуществления;
- во взаимообусловленности картины мира и онтологизма и учетом социокультурной динамики историко-художественных процессов.

На основе сравнительного анализа двух типов личности – светской (душевной) и религиозной (духовной) – представляется возможным выявить принципиальные семантические оппозиции:

- соборность → онтотрансцензус (обожение), под которым мы понимаем *динамику самоосуществления личности – homo credens*;
- интроспекция → рефлексия → ratio как предпосылки динамической системы самоосуществления антропоса.

Метод системного моделирования выявил, что:

- *семантика музыкальной речи* раскрывает понимание элементов онтологической модели;
- *пространственно-временная организация* музыки раскрывает уровень связей как единство, координирующее всю знаково-коммуникативную систему как художественное Целое;
- *смысл* – высший уровень целостности онтологической модели – есть ценность музыкального произведения, его соответствие той или иной картине мира³.

Онтологическая модель музыки предстаёт как объективно данная система наиболее общих принципов мироустроения, обнаруживающих себя через пространственно-временные и смысловые параметры. С позиций историко-культурологического подхода становится очевидно, что онтосистема художественного познания соотносится с картиной мира, в которой присутствуют три методологических «взгляда» в непротиворечивом единении (философско-онтологический, художественно-методологический, музыкально-структурный). Тем самым осуществляется категориальный синтез, благодаря которому духовные смыслы **музыкального творчества** интерпретированы в аспекте **онтологии общения**.

Поиск когнитивной парадигмы современного музыковедения невозможен без осмысления музыкального Бытия в качестве причины общения человека и Бога, обнаружения онтологической модели произведения и в конечном итоге – **творчества как синергии**.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобровский В. П. *Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1.*

³ Г. Побережная называет смысловую координату рекурсией – это способ существования бытия, фактор универсальной Божественной природы музыки [28, с. 21].

: очерки / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – 266 с.

2. Бретаницкая А. Послесловие или попытка понять толкование Петром Сувчинским проблемы пространства и времени в контексте художественной и философской мысли XX в. / А. Бретаницкая // Муз. академия. – 2001. – № 2. – С. 102–114.

3. Герцман Е. Византийское музыкознание / Е. Герцман. – Л. : Музыка, 1988. – 256 с.

4. Герцман Е. Что сказал апостол Павел? / Е. Герцман // Муз. академия. – 1995. – № 3. – С. 168–170.

5. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.

6. Давидович В. Культура и музыкальное искусство переломных эпох / В. Давидович // Искусство на рубежах веков : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д : Гефест, 1999. – С. 8–16.

7. Жукова О. А. Философское осмысление проблемы культуры / О. А. Жукова // Наука, искусство, образование на пороге III тысячелетия. – Волгоград, 2000. – Т. 1. – С. 49–50.

8. Зайцева Л. А. Культура и личность: пути духовного преображения / Л. А. Зайцева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. – К. : Науковий світ, 2001. – Вип. 7. – С. 99–107.

9. Зайцева Л. А. Об онтологическом основании музыки И. С. Баха (на примере органной прелюдии *f moll*) / Л. А. Зайцева // Психология и онтология творчества : межвуз. сб. – Саратов : Юл, 2001. – Вып. 2. – С. 73–76.

10. Зайцева Л. А. Онтологический принцип парности в духовных кантатах И. С. Баха (на примере 78-й кантаты «*Jesu, der du meine Seele*») / Л. А. Зайцева // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків : ХХПІ, 1999–2000. – № 6-1. – С. 43–46.

11. Зайцева Л. А. Религиозная концепция человека: на примере песнопений греческой службы / Л. А. Зайцева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії освіти: Зб. наук. пр. – К.: Наук. світ, 2002. – Вип. 8. – С. 98–105.

12. Зайцева Л. А. Опыт веры в концепции Седьмой симфонии А. Брукнера: *Ното Religioso* / Л. А. Зайцева, Л. В. Шаповалова // Теоретичні та практичні питання культурології : Українське музикознавство на злам століть : зб. наук. ст. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. ІХ. – С. 297–309.

13. Зенкин К. В. Музыка в богословско-философской системе Лосева / К. В. Зенкин // Музыка і Біблія : зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наук. конф. – К., 1999. – Вип. 4. – С. 39–44.

14. Зеньковский В. (протоиерей). Принципы православной антропологии / В. Зеньковский (протоиерей) // Русское зарубежье в год тысячелетия

крещения Руси. – М. : Столица, 1991. – С.115–149.

15. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

16. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания / И. Котляревский. – К. : Муз. Україна, 1983. – 157 с.

17. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 318 с.

18. Лосский В. Богословское понимание человеческой личности / В. Лосский // По образу и подобию. – М. : Изд-во Свято-Владимирского братства, 1995. – С. 106–128.

19. Малышев И. К определению понятия «музыкальное произведение» / И. Малышев // Эстетические очерки. – М., 1973. – Вып. 3 – С. 142–163.

20. Медушевский В. В. Духовные акценты в содержании музыкального образования / В. В. Медушевский // Теория и методика музыкального образования детей. – 2-е изд. – М., 1999. – С. 59–288.

21. Медушевский В. Внемлите ангельскому пению / В. Медушевский. – Минск : Православное братство во имя Архистратига Михаила, 1999. – 320 с.

22. Медушевский В. В. Мысли о православной психологии музыки / В. В. Медушевский // *Noto musicus* : альманах музыкальной психологии. – М., 1994. – С. 48–76.

23. Медушевский В. В. О церковной и светской музыке / В. В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия. – М., 1994. – С. 20–46.

24. Медушевский В. В. Православное понятие личности: как освещает оно проблемы культуры и музыки? / В. В. Медушевский // Горизонты : сб. ст. – М., 1998. – С. 92–118.

25. Медушевский В. В. О методе музыковедения / В. В. Медушевский // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. – М., 1987. – С. 206–230.

26. Медушевский В. В. Таинственные энергии музыки / В. В. Медушевский // Муз. академия. – 1992. – № 3. – С. 54–58.

27. Орлов Г. Время и пространство музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 358–394.

28. Побережная Г. И. О феномене рекурсии в Библии и музыке / Г. И. Побережная // Музыка і Біблія : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф. – К., 1999. – С. 20–31.

29. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. ст. – М. : ГМПИ, 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.

30. Сурожский А. Беседы о молитве / А. Сурожский – СПб. : Сатисъ,

2000. – 144 с.

31. Флоренский П. А. *Христианство и культура* / П. А. Флоренский. – М. : Фолио, 2001. – 664 с.

32. Флоренский П. А. *Сочинения*. – Т.1. / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 824 с.

33. Флоровский Г. В. *Пути русского богословия. Философское пробуждение* / Г. В. Флоровский // *О России и русской философской культуре. Философы русского зарубежья*. – М. : Наука, 1990. – С. 272–379.

34. Фомин В. *Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему* / В. Фомин // *Музыкальное искусство и наука*. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 99–135.

35. Хоружий С. С. *К феноменологии аскезы* / С. С. Хоружий. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.

36. Хоружий С. С. *После перерыва. Пути русской философии* / С. С. Хоружий. – СПб., 1994. – 446 с.

37. Шаповалова Л. В. *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография* / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2006. – 296 с.

38. Эскина Н. Г. *Слово стало плотью* / Н. Г. Эскина // *Муз. жизнь*. – 1993. – № 13. – С.19–21.

Роменская (Зайцева) Людмила. Онтологическая концепция музыки (дискурс христианской антропологии музыки).

Изложение онтологии – одного из разделов когнитивного музыкознания – содержит теорию бытийного (онтологического) статуса музыкального произведения. Ценность онтологического подхода заключается в моделировании бытийственных параметров (Пространство, Время, Смысл): от элементов музыкальной речи к высшему уровню познания – картине мира. Результаты онтологического анализа музыкального произведения открывают перспективу для экстраполяции её методов в широкий контекст музыкальной культуры, как храмовой, так и светской.

Ключевые слова: онтология, пространство, время, смысл.

Роменська (Зайцева) Людмила. Онтологічна концепція музики (дискурс християнської антропології музики).

Виклад онтологічної концепції музики як одного з розділів когнітивного музикознавства розкриває ієрархію буттєвого (онтологічного) улаштування музичного твору. Цінність онтологічного підходу полягає у моделюванні буттєвих параметрів (Час, Простір, Смысл): від елементів музичної мови до вищого рівня пізнання – картини світу. Результати онтологічного аналізу

музичного твору відкривають перспективу для екстраполяції її методів у широкий контекст як храмової, так і світської культури.

Ключові слова: онтологія, Простір, Час, Смісл.

Romenskaia (Zaitseva) Lyudmila. The ontologic concept of music (a discourse of Christian anthropology of music).

The ontology exposition (one of sections of cognitive musicology) contains the theory of existence (ontological) status of a piece of music. Value of the ontological approach consists in modeling existence parameters (Space, Time, Sense): from elements of musical speech to the world picture as highest level of knowledge. Results of the ontological analysis of a piece of music open prospect for extrapolation of its methods in a wide context of musical culture, both temple, and secular.

Key words: ontological; Space, Time, Sense.

УДК 78.01:781.6

Юлия Николаевская

МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ



Ніколаєвська Юлія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства (2004). Доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Закінчила Криворізьке музичне училище (педагоги Угрюмов М. П., Шупова О. А., Симонова Т. В.) та у 1998 р. – Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас доктора мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалової). Тема дипломної роботи «Дзеркало як принцип моделювання в художньому світі музики» переросла у кандидатську дисертацію «Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу».

Викладацьку роботу плідно поєднує з просвітницькою діяльністю: зокрема, у 2003 році була одним з ініціаторів створення асоціації професійних музикантів Харкова «Камерний Альянс»; брала участь у започаткуванні уні-

верситетської філармонії; є головним редактором першого в Україні журналу про гітарне мистецтво в Україні «Гітара.ua». З січня 2010 р. – редактор університетської газети *Dominanta*.

Сфера наукових інтересів – метафізика музики, інтерпретологія, культурологія музики, музична критика.

Профессиональные навыки философа или искусствоведа – только инструмент, не имеющий самостоятельной ценности; важен тот опыт, который инвестирован в суждение [9, с. 5].

Художественная практика XXI века во многом изменила парадигму современной культуры и ее научного описания. Знаковой в контексте современной когнции можно назвать разработку кафедрой философии Санкт-Петербургского университета концепции синергетического мировидения, позволяющей рассматривать мир в качестве «... метасистемы, эволюционное развертывание которой осуществляется за счет последовательной смены входящих в нее систем» [5, с. 122]. Эволюцию *музыкознания же как системы* показывает прошедшая на кафедре философии Санкт-Петербургского университета конференция «Метафизика музыки».

Симптоматична тематическая переключка с последней работой классика теоретического музыковедения Ю. Холопова с таким же названием [12]. Среди отечественных музыковедов отметим позицию Л. Шаповаловой в статье «Логос музыки, или апология когнитивного музыкознания» (2007), в которой фиксируется изменение всей вертикали духовного познания и творчества; актуализируется синергичная концепция музыки и методология рефлексивного подхода к музыкальному творчеству [13].

Список авторов, пишущих о парадигматических изменениях в музыкознании, можно продолжить. Важно, что многими верно ощущается диагноз: сегодняшняя концепция музыковедения тяготеет к многомерности познания и осмысления явлений, что требует от него не просто интердисциплинарных связей, но обновления и переосмысления категориального аппарата и поиска подходов, связанных с толкованием и пояснением – герменевтикой – новых смыслов и значений.

Если представить пространство интерпретологии⁴ как изотропное обыденному физическому пространству, то базовым уровнем в нем будет ТРАДИЦИЯ – теоретические концепты, многосторонне исследованные разными поколениями музыковедов. Говоря об интерпретологии, следует понимать всю сложность современной ситуации, в которой словно сходятся две встречные тенденции: 1) без интерпретации невозможно; интерпретация невозможна и излишня. В пользу второй позиции свидетельствует С. Аверинцев, когда пишет о том, что «мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», а также стратегии постмодернистской культуры, присущие наукам «постметафизического выбора» (Ю. Хабермас, У. Гумбрехт и др.), призывающие отказаться от присвоения значений в пользу вчувствования и ощущения. Авторы подобных концепций не хотят мириться с мыслью о том, что мир – это место, где нет больше фактов, а есть одни интерпретации (У. Гумбрехт), что речи и слова как будто призваны добавить «еще чуть-чуть смысла».

На наш взгляд, эвристическим потенциалом в выработке контраргументов к подобным инсинуациям как раз и обладает способность музыкального искусства к обнаружению метафизических свойств. Опыт подобного исследования позволяет переориентировать сложившуюся понятийную систему классической теории музыки и актуализировать важнейшие метафизические категории, в частности «опыт» и «смысл».

Цель статьи – исследование метафизической природы музыкального искусства – находится в русле новейших поисков гуманитарных наук.

Логика дальнейшего изложения требует трехчастной структуры текста: от *метафизики опыта* как одного из важнейших детерминантов любого художественного явления – через *метафизику образа* в конкретном проявлении структуры музыкального символа – к *метафизике смысла* как результирующему концепту.

1. Метафизика опыта. Осознание метафизичности как качества, входящего в любое научное знание, помогает создать предпосылки для определения собственного места во «всеохватывающей целокупности бытия» (Э. Корет). Собственно метафизикой в данном исследо-

⁴ Наука, в которой объединены основные позиции теории и истории исполнительства.

вании будем называть такое философское понятие, которое раскрывает и излагает, «то основное знание, которое как условие предшествует всякому предметному отдельному знанию, как повседневному опыту, так и научному исследованию» [6, с. 21].

Система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом (назовем его «физический» слой информации). В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды и т.д. Другими словами, речь идет о принципиально *ином* подходе к *восприятию* информации, что актуализирует метафизику опыта и смысла.

Следует также учитывать, что вокруг гениальных произведений «наработан» мощный культурный слой интерпретационных практик, и, разбирая эти произведения в свете существующего опыта их понимания, мы приучаемся видеть и распознавать множественность смыслов, которые можно приписать одним и тем же событиям и словам. Определим, что в акте понимания подобный интуитивный уровень восприятия приобретает основополагающее значение. Вспомним высказывание С. Дали, который писал, что его ничуть не удивляет, когда его друзья, недруги и публика в целом утверждают, что они не понимают образов, возникающих в его воображении, которые он переводит на язык своих картин. «Как они могут понять их, когда я сам, производящий эти образы, не понимаю их? Но тот факт, что я сам в момент письма не понимаю смысла своих картин, не значит, что они вообще лишены смысла: напротив, смысл их так глубок, сложен, гармоничен и произволен, что не поддается простому логическому анализу» – писал он [цит. по: 2].

Приведенное высказывание актуализирует тесную взаимосвязь *опыта и смысла как непременно его детерминанта*. По признанию многих художников (исследователей), именно опыт, к какому бы субъекту творчества это не относилось, и формирует реальность. Что касается непосредственно музыкального опыта, то он, по определению Г. Орлова, субъективен, конкретен, универсален, уникален, недоступен для описания и передачи и непостижим до конца [10]. На

первый взгляд, невозможно объединить в одном понятии названные качества (например, уникальность и универсальность). Исследователь, очевидно, стремился показать принципиальную множественность смыслов подобного явления. Тем не менее, такие обозначенные качества как «уникальность» и «непостижимость» задействуют метафизический вектор измерения и позволяют с определенной долей свободы моделировать существующую теоретическую систему музыкальной науки.

2. **Метафизика образа.** Проблема символа в музыке невероятно сложна именно в силу своей метафизичности. Парадоксальность ситуации заключена в том, что, с одной стороны, существование символов в музыке общепризнанно, но с другой – это своего рода миф, неразгаданный, неопределенный и побуждающий к вечному научному поиску. При обращении к музыкальному искусству символ находится в области философии музыки, но музыка, как и любая иная сфера культуры, оперирующая смыслами, не может остаться в стороне от собственного означивания, определения символа⁵. Поэтому предмет нашего поиска прежде всего заключен в вопросе: **что составляет сущность символа в музыке?** Не требует особых доказательств, что символ есть посредник между (условно) неким объектом и Тайной⁶. Его принципиальная двухвекторность дает повод к бесконечным интерпретациям объектов символического действия, а направленность к Тайне указывает на присутствии мистического опыта. Символ, свертывающий интуитивно постигаемую сущность явлений в некое семантическое единство, является важнейшим элементом восприятия трансцендентных духовных сущностей.

Что касается смысловой структуры символа (без которой мы не мыслим его обоснование в рамках музыкальной науки), то она многослойна и рассчитана на внутреннюю работу того, кто воспринимает. Верно сказано у С. Аверинцева: «Смысл символа объективно осуществляется не как очевидность, а как динамическая тенденция – он не дан, а задан» [1, с. 157]. И далее: «Если точные науки можно

⁵ Ведь речь вовсе не идет о полном совпадении с символом как философской категорией, многие функции (в особенности лингвистические) в системе музыкальных значений не срабатывают.

⁶ Он определяется как: «инструмент приобщения Тайне» (Л. Витгенштейн); «указатель на границы небытия» (А. Лосев); «способ соединения двух реальностей» (А. Косарев).

обозначить как монологическую форму знания (интеллект созерцает вещь и высказывается о ней), то истолкование символа есть существенным образом диалогическая форма познания: смысл символа реально существует только внутри человеческого общения, внутри ситуации диалога, вне которой можно наблюдать только пустую форму символа» [там же, с. 158].

Субъективность творческого акта как диалога дает возможность производить символы, проявлять их через авторскую речь, что предполагает задействование собственного опыта расшифровки изначально заложенного смысла символа. При этом может произойти обратное: осозная символ, Я-сознание находит новые, неведомые ранее смыслы. Символ, познаваемый через опыт творчества, требует непрерывной направленности в сторону Я Личности.

Востребованный в опыте творчества, определенный символ несет определенную смысловую нагрузку. Слагаемые системы «Тайна – символ – Я» взаимобратимы в зависимости от того, чей опыт первичен: если Автора, система складывается так: «Тайна – символ – Я»; а если воспринимающего Я – тогда иначе: «Я – восприятие – символ – Тайна».

Таким образом, если сознание – это механизм смыслопорождения, то символ в этом случае есть: 1) инструмент этого механизма, 2) своего рода пространство смыслов, поле деятельности сознания, поле диалога. Иными словами, символ – это смысл: 1) парадоксальный; 2) данный в перспективе к иному смыслу; 3) переживаемый реципиентом.

Я-сознание как непрерывный участник диалога может изменить смысл символа. Кроме того, вступая в систему отношений «Тайна – символ – Я (Личность)», символ обнаруживает вертикальную ось координат и выходит за пределы двух-векторной плоскости. Благодаря существованию особого «тайного» пространства (не поддающееся аналитической детерминированности), мы предполагаем, что пространство символа обладает *метафизическими свойствами*.

РЕЗЮМЕ. Моделируя структуру символа в музыке, мы придерживаемся собственной гипотезы: музыкальный символ как явление существует в трех измерениях, складывающих его структурную парадигму и названных нами (условно) «художественное», «физическое» и «метафизическое» измерения смысла. Различия между ними

условны и касаются способов бытия: *физическое* – это объекты реальной «плоти» музыкальной ткани, *художественное* содержится в тексте произведения как авторское видение реального мира (при этом происходит субъективация символа через опыт творчества); наконец, *метафизическое* актуализирует трансцендентную сущность символа, являя опыт слушательского восприятия. «Снятие» метафизического шлейфа непременно сужает его смысловое поле, то есть непременно происходит трансформация символа в знак. Если же учитывать уровень когнации, названный нами *метафизическим*, это делает символ открытым новым смыслам, обнаруживая подвижность внутренней структуры музыкального символа. Скорректируем её окончательную модель (см. Схема 1).

В основании схемы заложена характеристика символа как художественного измерения, а «физическое» и «метафизическое» обретают дополнительно когнитивные уровни: в первом случае – информационный и психологический, связанные с интонационностью, текстуральностью и образностью музыки (с тем, что поддается анализу); метафизический же когнитивный уровень – то, что присутствует как *интуитивнопостигаемое*.

Схема 1



Итак, *музыкальный символ* – это структура, непосредственно воплощенная в конкретной звуковой форме; структура не только *отражающая*, но и *порождающая* смысл, т.е. структура динамическая.

Музыкальный символ – это смысл определенных действий сознания *Я*, соизмеримый с личным опытом реципиента; смысл, данный в динамике и отношении к иному сознанию (будь то Автор, Исполнитель или Слушатель).

Наконец, *музыкальный символ* – это иерархическая, динамическая структура, воплощающая в музыке процесс **моделирования переживаемого сознанием смысла**.

Таким образом, явление музыкального смысла затрагивает систему отношений «автор-исполнитель-слушатель». В. Суханцева наделяет музыкальный смысл универсальным значением, так как он «дан в отношении к бытию *Другого* и через это отношение. Всякий смысл соответствует в своем проистекании формуле «*Свое-Иное*», и культуротворческая амплитуда смысла колеблется и сохраняется именно в постоянном перетекании данных сущностей, не сводясь ни к одной из них. Культурные потенции смысла состоят в его *востребованности*, в необходимости *освоения* какого-либо феномена» [11, с. 57]. Применительно к музыке, категория смысла востребована в аспекте своей диалогичности (*Я – Иное*) и коммуникативном пространстве *общения*, способном обнаружить метафизические проекции.

* * *

3. Подход к символу как метафизическому объекту музыкального искусства подводит еще к одному концепту современной интерпретологии – **метафизике смысла**.

Обозначая музыкальный символ как структуру: *а) воплощающую* смысл (смысловое отражение объективно данного, непосредственное воплощение его в конкретной звуковой форме); *б) порождающую* смысл (смысловое построение действительности), мы оцениваем музыкальный смысл как моделирование событий конкретного музыкального явления (музыкального произведения, жанра, стиля).

Важно учитывать, что музыкальный смысл включает в себя не только *некую* данность (связанную с текстом произведения), но одновременно всегда представляет собой **новую** данность (связанную с исполнением-интерпретацией-толкованием произведения), ранее не

существовавшую и вне определенного музыкального произведения не существующую.

Поскольку любая интерпретация есть интерпретация смысла, то апробацию системного проявления предложенных феноменов (опыт-символ-смысл) проведем на примере выявления смысловой общности трех разных произведений, принадлежащим как разным авторам, так и разным временам культуры и областям знаний. Так, в Шестой симфонии П. Чайковского (1893), рассказе «Соглядатай» В. Набокова (1936) и философском эссе «Время и Другое» Э. Левинаса (1948) обнаруживаются совпадения, которые, нанизываясь в современном сознании на «историческую ось», заставляют задуматься об их причине. Как они возможны в столь различных произведениях и при столь значительном временном промежутке? Очевидно, то, что совпадает в этих произведениях, неподвластно историческому времени и контексту.

В отношении Шестой симфонии П. Чайковского уже давно нарушены слушательские стереотипы, что не исключает дискуссионность ее концепции, не исчерпанной вплоть до настоящего времени (известны самые разные толкования «сюжета» симфонии, порой противоречащие друг другу в корне). Мы же выскажем предположение, что основной для понимания концепции симфонии является вовсе не первая, а третья часть. Такая точка рассмотрения в корне меняет и пространственную логику симфонии, и сюжетно-событийное время. Оно оказывается раздвинутым необычными событиями III части – торжествующем скерцо-марше, о котором не случайно велись дискуссии (то ли «нашествие злых сил» (Б. Асафьев), то ли галлюцинации, то ли «апологетика борьбы» (С. Должанский).

Концепция Шестой симфонии несомненно принадлежит к роду монодрамы, в которой сознание Я, пытаясь преодолеть страх перед смертью, так долго вглядывается в саму смерть, что они начинают взаимоотражаться (кстати, подобный психологический прием композитор уже опробовал в опере «Пиковая Дама» в ситуации отношений Графиня – Герман).

Именно III часть («обручение со смертью») становится границей в том смысле, что здесь пространство симфонии «разворачивается» в обратную сторону: I и II части имеют значение только с позиции «прошлого». «Настоящее» свершается здесь и сейчас. Что заставля-

ет изменить временной вектор предыдущих частей? Что, собственно, происходит, когда звучит торжественное проведение темы марша III части? А происходит *со-бытие* – встреча со Смертью, узнавание лица смерти, возникновение психологической пары «Я – Смерть» (Смерть как Другой) и преодоление мистического страха перед смертью. III часть – та точка, которая меняет и пространство сюжета, и смысл трагедии. Пара «Я = Смерть» означает появление мистического «двойника» героя, который *уже познал* Смерть.

С этой позиции можно ли считать финал симфонии Реквиемом? Может, это некое *ино-Бытие* за рамками смерти, в котором живет несколько иной герой – его «мистический двойник» из первых двух частей? «Поле существования» того, кто преодолел одиночество, кто, познав Смерть, преодолел собственное Бытие?.

Несомненно, в творчестве П. Чайковского подготовлены многие идеи «серебряного» века: «чувство конца» (А. Белый) и причастности к бесконечному. Гениальная чуткость и интуиция заставили художника реагировать на новые тенденции в искусстве XX века – творчества как *преображения*, исцеления души.

Аналогичную, хотя и реализованную средствами иного искусства концепцию находим в рассказе В. Набокова «Соглядатай», где применен особенный авторский прием соглядатайствования, наблюдения за собой как Другим. Здесь Смерть выступает в качестве приема психологического отстранения. Герой рассказа, неудачно стреляясь, думает, что умер. На самом деле он живет одновременно в двух мирах: умополагаемом, откуда наблюдает за собой, и в реальном, где живет и действует как человек по имени Смуров. Все страдания героя относятся к «прошлому» заканчиваются на третьей странице рассказа. Остальное же – создание особого пространства жизни «двойника» – временного удвоения сознания. Осознание смерти (в данном случае равное смерти) отделило Смурова от Другого. Смерть (даже мнимая) сделала возможным переход во время Другого и обретение лица Другого.

И, наконец, совершенно неожиданным образом этот же сюжет становится основополагающим в *философии* Э. Левинаса, в которой концепция диалога выступает преобразенной. Так, вместо буберовского Ты Левинас говорит о Другом и стремится обнаружить его Лик. Констатация симметрии и взаимности участников диалога уступает ме-

сто принципиальной ассиметрии отношений между Я и Другим: если Я может изменяться под воздействием Другого, то Другой – нет.

Суть же самой философской концепции в следующем. Субстанция Я всегда *одинока*. Преодоление одиночества есть преодоление бытия. Способ преодоления один – *отнесенность* к Другому, абсолютно Иному (встреча с Другим). Одним из субъектов Иного есть Смерть.

Что дает отнесенность к Другому? – некое *событие*, тайну, в которой становится возможным открытие *связи с Другим*. А что дает знание этого? – *парность Бытия*, которая, в свою очередь, и есть *преодоление Бытия*.

Бытие и смерть – переход во время Другого. Таким образом, задача существующего Я, по Левинасу, – «обрести лицо в Другом» и преодолеть собственное Бытие. «Через страдания, отношение со смертью, съжившись в своем одиночестве, – пишет Э. Левинас, – Я оказывается в области, где возможна *связь с Другим* (разрядка моя. – Н.Ю.) [7, с. 114]... В смерти появляется нечто абсолютно непознаваемое. Мы не можем больше мочь. Субъект утрачивает свое субъектное властвование [7, с. 113] ... Время настоящее – отсутствие горизонтов прошлого и будущего. Присутствие будущего в настоящем свершается лицом к лицу с Другим. Эта ситуация лицом к лицу есть само свершение времени» [7, с. 117].

Возвращаясь к событиям Шестой симфонии и «Соглядатая», приведем еще одну мысль философа: «Победа над смертью — это не проблема вечной жизни. Одолеть смерть означает сохранить с дружкой события отношение, которое должно остаться личностным [7, с. 119]... Смерть вводит в существование парность, которая касается самого акта-существования каждого субъекта – он сам становится парным» [7, с. 126]. Согласно Левинасу, Бытие-по-ту-сторону-смерти – это Грядущее, которое не исключает, а включает в себя смерть.

Сравним ту же мысль в интерпретации современного философа А. Шуффрина: «Взгляд Другого – это мой взгляд, обращенный вспять перспективой горизонта Другого. Я вижу взглядом Другого» [14, с. 139].

Итак, что же совпало в «расшифрованных» сюжетах и как это соотносимо с предложенной структурой символа? Во-первых, совпадает объект символизации – Смерть. С точки зрения художественного измерения (того, как символ воплощен в произведении?) совпадает

онтологическая установка творчества, заключенная в расщеплении Бытия на два горизонта, допущение парности Бытия. Эту парность диктует определенный *тип художественного сознания* (у всех трех авторов).

Во-вторых, мы обнаружили во всех трех произведениях некую смысловую структуру. Обобщим ее слагаемые в сюжетной последовательности:

- *Одиночество Я-субъекта*;
- его встреча со *Смертью* (устремленность к ней проявляется в разных формах: преодоление страха у Чайковского, «отнесенность к Иному» у Левинаса, «желание смерти» у Набокова);
- Встрече сопутствует *Событие*, происшедшее в смерти (преодоление страха смерти – у Чайковского, открытие Другого, который не есть Я – у Левинаса, освобождение сознания Смурова – у Набокова);
- как следствие События – *изменение Бытия* (парность Бытия) и появление *Иного* («мистический двойник» у Чайковского, «Другой» у Левинаса, «соглядатай» у Набокова);
- *преодоление* собственного Бытия – как цель, которая достигнута.

Все эти слагаемые в своей целокупности составляют **духовный** опыт, который отвечает на поставленный выше вопрос: **что** совпало? Именно духовный опыт как категория метафизического знания, не зависит от исторического времени создания, жанра, тематики, языка и стилистики произведений, совпал в произведениях Чайковского, Левинаса и Набокова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. 1. Очевидно, что создаем ли мы произведение или воспринимаем уже кем-то созданное, оно, чтобы быть художественным, должно осуществляться как *со-бытие переживания*. Что представляет из себя это событие помимо основных онтологических характеристик? Событие художественного переживания сбывается как событие *смысловой актуализации*. Иначе говоря, **смысл есть тот онтологический способ, каким актуализируется художественное переживание.**

Актуализация как жизнь становящегося смысла выражается в реализации смысловых целостностей, в их перманентном перетекании из потенциального состояния в актуальное присутствие, которое в свою очередь отсылает к потенциальному. При этом реализация смысловых

целостностей означает то, что они в переживании впервые возникают, создаются, ищут в процессе актуализации свою определенность и при этом остаются незавершенными. Этот бесконечный процесс есть поиск смысловых единств, которые принципиально не могут быть сведены к какой-либо окончательной смысловой самоидентификации. Таким образом, исследовательский опыт – обязательное слагаемое теории и практики музыкального искусства.

2. Все вышесказанное основано на собственном исследовательском опыте автора статьи, который, в свою очередь, базируется на понимании того, что любое постметафизическое знание неизбежно испытывает коллапс, так как концентрируется на самом себе. В отличие от интерпретации, которая снова-таки неизбежно обращена к Другому, построена на выходе к Другому (в левиначеском понимании) и потому обречена на бесконечность смысловых интенций.

Предпринятый в данной статье способ конструирования модели символа в музыке как единства трех измерений (художественного, физического, метафизического) может использоваться в качестве методики для исследования широкого круга явлений искусства и культуры.

3. Признание существования феномена духовного опыта, составляющего сущность метафизического измерения символа, позволяет открыть в музыкальном произведении наряду с исторической перспективой онтологическую вертикаль, что коренным образом меняет понимание смысла произведения. В конечном итоге, преемственность слагаемых духовного опыта по исторической горизонтали позволяет объяснить существование в музыкальном творчестве художественного двоемирия. Оно, в свою очередь, является способом бытия художественной системы образов (в музыке, литературе, философии), а его специфика объясняется метафизическим пониманием онтологии творчества.

Post scriptum. Все вышесказанное позволяет к знаменитой триаде И. Земцовского «Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий» добавить четвертое метафизическое измерение – *Человек интерпретирующий* (!) – знаковый образ человека современной культуры и, соответственно, модус её познания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. Символ / С. Аверинцев // *София-Логос. Словарь*. – Дух і Літера. – К., 2001. – С.155-161.
2. Гусев С. С. *Метафизика текста. Коммуникативная логика* / С. С. Гусев. – СПб : ИЦ Гуманитарная Академия, 2008. – 352 с.
3. Инишев И. *Постметафизическое мышление и современная философия* [эл. ресурс] / И. Инишев. – Режим доступа : <http://practical-turn.org/blog/?p=6>
4. Кизима В. *Начала метафизики тотальности* / В. Кизима // *Постнеклассика: философия, наука, культура* [Отв. ред. Л. Киященко, В. Степин]. – СПб : издательский дом Мирь, 2009. – С. 71-137.
5. Клюев А. С. *Онтология музыки* / С. Клюев. – Изд-во СПб университета, 2003. – 143 с.
6. Корет Э. *Основы метафизики* / Э. Корет; пер. с нем. В. Терлецкого. – Киев : Тандем, 1998. – 248 с.
7. Левинас Э. *Время и Другое* / Э. Левинас // *Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы*. – СПб., 1992. – Вып.1. – С.89-138.
8. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. *Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке* / М. Мамардашвили, А. Пятигорский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 217 с.
9. *Метафизические исследования. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета* [гл. ред. Б. Соколов]. – Вып. 14.: Статус иного. – 2000, СПб. – 340 с.
10. Орлов Г. *Древо музыки* / Г. Орлов. – Вашингтон-СПб., 1992. – 408 с.
11. Суханцева В. К. *Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки)* / В. Суханцева. – Киев: Факт, 2000. – 175с.
12. Холопов Ю. *Метафизика музыки в философии А. Лосева* / Ю. Холопов. – рукопись
13. Шаповалова Л. *Логос музыки или апология когнитивного музыковедения* / Л.Шаповалова // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : збірка наукових праць вищих навчальних закладів художньо-будівельного профілю України і Росії*. – Харків : ХДАДІМ, 2007. – Вип. 4-6. – С. 89-93.
14. Шуфрин А. *Безблагодарные мысли (философия Другого)* / А. Шуфрин // *Онтология. Эстетика. Религиозная философия. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы*. – Вып.2. – СПб., 1993. – С.124-156.

Николаевская Юлия. Метафизическое пространство современной интерпретологии.

В статье излагаются основы метафизической концепции музыки, данные через определяющие понятия «опыта», «символа» и «смысла». Отталкиваясь от накопленного музыкальным искусством материала, автор интегрирует их в теоретическую систему музыковедения и стремится на этой основе не только зафиксировать единую систему базовых принципов, но и генерировать новое мышление в рамках существующей традиции.

Ключевые слова: метафизика музыки, модель символа в музыке, духовный опыт, смысловая актуализация.

Ніколасвська Юлія. Метафізичний простір сучасної інтерпретології.

У статті викладено засади метафізичної концепції музики, що надані через визначення понять «досвід», «символ» і «смысл». Відштовхуючись від накопиченого музичним мистецтвом матеріала, автор інтегрує їх в теоретичну систему музикознавства та намагається на цій підставі не лише зафіксувати єдину систему базових принципів, але й генерувати нове мислення в межах існуючої традиції.

Ключові слова: метафізика музики, модель символа в музиці, духовний досвід, смислова актуалізація.

Nikolayevskaya Yuliya. Metaphysical space modern interpretology.

In article bases of the metaphysical concept the music given through defining concepts of “experience”, “symbol” and “sense” are stated. Making a start from the material saved up by musical art, the author integrates them into theoretical system of musicology and aspires on this basis not only to fix uniform system of base principles, but also to generate new thinking within the limits of existing tradition.

Keywords: music metaphysics, symbol model in music, spiritual experience, semantic actualization.

ЦІННІСНА СЕМАНТИКА НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ



Романюк Ірина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії фольклору Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, учасниця фольклористичного дослідницько-виконавського гурту «Муравський шлях».

Випускниця Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької (2000) та ХДУМ ім. І. П. Котляревського (2005) за спеціальністю «Музикознавство». Переможець конкурсів «Найкращий молодий науковець Харківщини» за напрямом гуманітарних наук (2005) та Всеукраїнського конкурсу музикознавчих робіт 2005 р. (I премія). По закінченню аспірантури ХДУМ ім. І. П. Котляревського захистила кандидатську дисертацію «„Картина світу“ в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)» (жовтень 2009 р., клас доктора мистецтвознавства Шаповалової Л. В.).

Цариною наукових зацікавлень є онтологія національної музичної традиції.

Музична наука як парадигмальна система завжди була націленою на пізнання історично усталених форм самосвідомості музичної культури. Сьогодні, на тлі культивованої глобалізації все більше усвідомлюється цінність національного виміру загальних культуротворчих процесів. Йдеться про важливість урахування музикознавством специфіки національного мислення. За влучним спостереженням І. Ляшенка, процес розбудови національної культури позначено активним спрямуванням пізнання у сферу етнокультури та окремої етнічно зорієнтованої особистості [див. 15, с. 3]. Такий суб'єкт є і «генератором етнічної енергії», і водночас співтворцем світової культури. Урахування у єдності доцентрових і відцентрових тенденцій при вивченні національної культури зумовлює продукування новітніх перспективних програм, пов'язаних із оновленням наукової методології⁷, актуалізу-

⁷ Про що зазначав І. Ляшенко ще у 1998 р. [див. 15, с. 3].

ючи при цьому необхідність глибинного переосмислення духовних цінностей із позиції сьогодення. Дослідження ментальних засад та характеру національного мислення на новому витку розвитку сучасної науки автоматично стають на сторожі збереження національної самоідентичності культури.

Запропонована наукова розвідка, що розвиває дану проблематику, позначена пріоритетом доцентрового спрямування національної самовизначеності культури. Розробка «картини світу» як наукової моделі пізнання вбачається *актуальною* в контексті сучасного стану духовного переображення в українському суспільстві (зокрема в середовищі мистецької еліти).

Яким чином в сучасному вітчизняному музикознавстві позначено вектор доцентрового спрямування національної самовизначеності культури? Дійсно, з одного боку, музична наука оперує потужною методологічною базою, задіяною в багатьох сферах (історія та теорія музики, етномузикознавство та музична україністика, музична психологія та соціологія, культурологія тощо). Однак розмаїття національно означених явищ музичного буття є настільки багатоскладовим, що існуючі історико-теоретичні концепції їх тлумачення виявляються неспроможними виявити глибинні засади національної культури у всій повноті. Можна припустити, що між музикознавством (поза сферою етнології та етномузикознавства) та історичним досвідом національної музичної культури (в єдності та багатстві її традиційного та академічного напрямів) існує певна невідповідність щодо необхідної методології при дослідженні культури як предмета наукового розгляду.

Так, автор фундаментальної теорії української національної музичної мови О. Козаренко визначає необхідність упровадження *принципу етноцентризму* як найбільш відповідного при дослідженні національно-означених музичних явищ. «...Для адекватного “прочитання” національного музично-історичного процесу слід вдатися до такої його моделі, де в основу було б покладено саме специфіку, питому природу явища, а не більшу чи меншу його відповідність зовні накинутим параметрам» [14, с. 19]. Йдеться про таку модель вивчення явищ національної музичної культури, що надає змогу виявити специфіку національного мислення. Більше того, – «принцип етноцентризму в історієписанні дає змогу розглядати національну культуру як *єдине*

функціональне ціле (курсив наш. – І.Р.) » [14, с. 20].

Ідея дослідження полягає в спробі осягнення національної культури як цілого – **як картини світу**. Категорія «картина світу» може слугувати потужним когнітивним інструментом узагальнення культурно-роззнавчої проблематики музичного життя України.

Метою дослідження є обґрунтування категоріального змісту «картини світу» як увиразнення національної самосвідомості культури (на рівні парадигмального моделювання), а його **предметом** – *ціннісна семантика* української картини світу.

Матеріалом наукової розвідки слугує хоровий концерт І. Карабиця «Сад божественних пісней», вибір якого зумовлений прагненням дослідження такого знакового явища, що містить найбільш питомі та характерні особливості тогочасної перехідної доби, такої багатовимірної з позиції історичної відстані.

За останню чверть століття в музикознавстві поняття «картина світу» набуває певного поширення. Однак, зауважимо, що і дотепер воно застосовується без усталеного тлумачення, часто як метафора. Специфікований музикознавчий контекст «картини світу» – від метафори до дефініції – формується (прямо або опосередковано) у працях В. Медушевського, І. Барсової, М. Бонфельда, Н. Герасимової-Персидської, І. Сніткової, Г. Рибінцевої, Л. Зайцевої та О. Немкович [17; 1; 2; 5; 25; 23; 9; 18; 19].

На основі термінологічного підходу узагальнено досвід тлумачення поняття «картина світу» (у різних наукових дискурсах). Так, спираючись на філософські концепції Л. Вітгенштейна [4] та М. Хайдегера [29], з якими пов'язують генезу та становлення цього поняття, картину світу визначено передусім як *розумовопокладаючу* побудову, яка передбачає певний ступінь об'єктивації через осмислення:

Схема 1



Саме тому картина світу не є метафорою, що пов'язана із стереотипними просторово-зоровими асоціаціями, вона «...всегда тяготеет

к тому, чтобы, в первую очередь, быть сферой знания и знания научного» [26, с. 17].

Алгоритм когнітивного процесу – осмислення свідомістю об'єкту пізнання, результатом якого постає картина світу, – відображено на схемі:

Схема 2:



Отже, **картина світу** – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість *зовнішньої* комунікації (мови / логосу) *внутрішнім* змістом досліджуваного об'єкту спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями спадкоємності, духовності, часопростору).

Запропоноване визначення картини світу сформульовано на основі систематизації когнітивних структур, під якими розуміємо історично усталені складові музичного смислу. Їх доцільно розподілити на внутрішні – ментальні (стиль), і зовнішні, спрямовані на комунікацію (мова, жанр).

Схема 3



Керуючись тим, на який об'єкт музичної культури націлений науковий інтерес, можна констатувати наявність *багатоскладової структури* картини світу, що не спричиняє смислових суперечностей ні в її межах, ні в загальній системі категорій аналізу музики (див. *Схему 4*). Йдеться про узагальнення на рівнях:

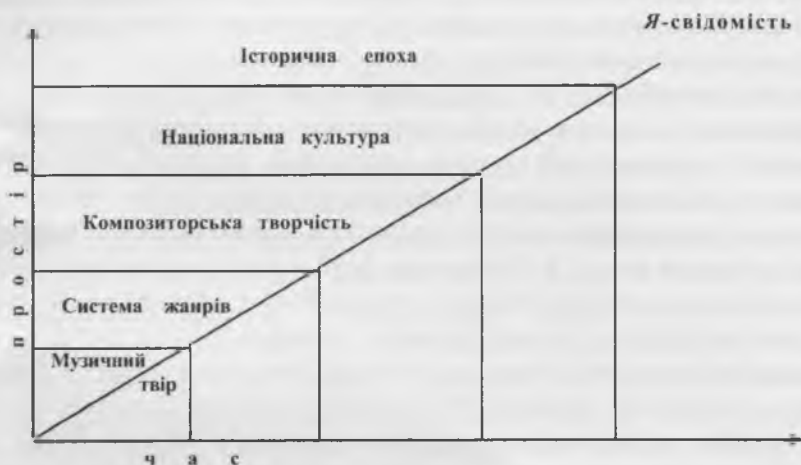
- цілісності музичного твору (що дозволяє говорити про картину світу одного певного твору);
- сукупності творів, що виразнюють персональний музичний світ митця (картина світу композитора);

– певної історико-стильової доби (наприклад, барокова картина світу);

– цілісності національної культурної скарбниці.

І, нарешті, ще одна позиція, яка дозволить прокоментувати запропоноване визначення в аспекті етнічно зорієнтованої свідомості людини та законів її спілкування – *Я-свідомість*. На схемі вона втілює парадигмальний характер музичного пізнання (творчості композитора, виконавської інтерпретації або слухачького сприйняття). Вертикаль у виразноє просторовий вимір, а горизонталь – процесуально-динамічний план розгортання музичного смислу – час.

Схема 4



Картина світу цілісної музичної культури постає як увиразнення глибинних структур національної ментальності, які втілено в *мовній картині світу*. У такому тлумаченні картина світу набуває значення **парадигми** музичної науки, яка визначена трьома рівнями, засадничими для аналізу ціннісної семантики національної української картини світу: 1) філософсько-онтологічним; 2) художньо-методологічним; 3) музично-структурним⁸.

Якщо картина світу певного музичного твору є системою когні-

⁸ Детальнішу розробку картини світу як когнітивного інструменту аналізу музичних творів див. в інших дослідженнях автора [21; 22].

тивних звукообразних структур, спрямованих на розуміння ціннісної семантики досліджуваного об'єкту музичної культури, то при його моделюванні у картині світу ціннісна семантика не відтворюється, а кожен раз заново *усвідомлюється* (зважаючи на ціннісні орієнтири, які здатен усвідомити і на підставі особистісного досвіду розпізнати дослідник або слухач, що її моделює).

* * *

Період останньої третини ХХ ст. у музичній культурі пов'язаний із відродженням духовної традиції, зумовлюючи відновлення національних мистецьких пріоритетів. На тлі доби «інтелектуального дисидентства» (за визначенням О. Козаренка) з-поміж багатьох творів вирізняється яскравий та масштабний за розмахом втіленого авторського задуму хоровий концерт композитора Івана Карабиця «Сад божественних пісней» (1971)⁹. Твір, присвячений пам'яті найвідомішого українського філософа, постає винятковим в історичному контексті пануючої заангажованої естетики соцреалізму як такий, що містить глибинні ознаки національної ментальності, актуалізуючи при цьому духовний аспект його музичної семантики. В його основу покладено цикл духовних поезій Г. Сковороди, який можна назвати квінтесенцією його філософської вчення, з одного боку, і втіленням найбільш характерних рис українського бароко – з іншого.

Окремо варто наголосити, що у клавірі хорового концерту І. Карабиця, який вийшов друком у 1977 р., відсутня назва «Сад божественних пісней», за яку тоді довго боровся композитор¹⁰. Поезії «Саду...», за влучним визначенням Л. Ушкалова, сучасного дослідника творчої спадщини Г. Сковороди, – «пройняті ревним релігійним почуттям і в певному сенсі є... “покрайніми записами” на берегах Біблії» [27, с. 10]. І якщо музична наука того часу (1970-ті рр.) не могла оперувати відповідними підходами для осмислення релігійно-філософської спрямованості твору І. Карабиця, то нині при його дослідженні не-

⁹ Як зазначає Г. Єрмакова, автор монографічного нариса, присвяченого творчій постаті І. Ф. Карабиця, «Сад божественних пісней» став подією у музичному житті того часу, викликавши неабиякий резонанс і привернувши до себе значну увагу [8, с. 18]. Крім того, цей твір став рубіжним на мистецькому шляху композитора, знаменуючи знайомство широкого слухачського загалу з творчістю митця.

¹⁰ Про це відомо сьогодні із спогадів доктора мистецтвознавства, професора НМАУ ім. П. І. Чайковського М. Копиці, дружини композитора [див. 31, с. 16].

можливо оминати богословський дискурс і, зокрема, християнську антропологію, що походить від патристики.

Переображення людини зовнішньої в людину внутрішню складає сенс духовного сходження – одного із центральних символів християнської герменевтики. Очевидно, що у мистецтві за радянської доби спадкоємність духовно-етичної традиції була нереалізованою, у кращому випадку цей пласт культури нівелювався. І тим більш цінним у цьому контексті видається творчий проєкт І. Карабиця, в основу якого закладено, на наш погляд, скрижалі християнського світогляду.

Отже, згідно богословської традиції, шлях самопізнання для людини є необхідним, аби з'ясувати свою внутрішню сутність. «Бути людиною – значить бути діалогічним», – зазначає Калліст (Уер), єпископ Діоклійський [11, с. 114]. Самоусвідомлення приводить до духовного прозріння, яке здійснюється лише за умови осяяння Богом нашого пізнання – по Благодаті, – додає митрополит Веніамін (Федченков) [3, с. 130]. Множинність шляхів Богопізнання має призвести до оновлення – обоження людини – *теозису* як кінцевої мети, до повноти життя в Істині. Так народжується *онтодіалог*: пізнання в собі «внутрішньої людини» переображує людську відособленість (спрямованість на самого себе) на соборність, а міжлюдський «горизонтальний» діалог – на Богоспількування (або «вертикальний діалог», за визначенням В. Даренського [7, с. 116]). Ця тема знаходить своє відбиття у самотньому філософському вченні Г. Сковороди, зосередженому довкола духовно-етичної проблематики людського буття. За Г. Сковородою, внутрішня людина «захована» в зовнішній так, як ідея закладена в матерії; наслідком напруженої духовної боротьби людини стає її очищення через «воскресіння» а чи «друге народження» [28, с. 16].

Розглянемо три засадничі образні сфери музичної драматургії хорового концерту «Сад божественних пісней» (їх експозицію) задля виявлення ціннісної семантики. Так, *перша образна сфера* – це показ внутрішньої людини (*solo* тенора «*Ах поля, поля зелені!*» з І ч.). У літературному першоджерелі Г. Сковорода спирається на образи, поширені в народних піснях: зелені поля та квітучі долини, чисті потоки з берегами, кучеряві ліси тощо. У самій будові вірша дослідники теж убачають спорідненість із українськими народними піснями, що проявляється у тенденції до певної тонізації силабічного вірша [10, с. 109].

Але остаточно нерівноскладовий вірш із римою відкриває простір до імпровізаційності у композиторському його вирішенні як втілення стану споглядання (тема написана у безтактовому письмі).

Andante
Тенор соло

Ах по-ля, но-ди зе-ле-ни, по-ля, шь-те-ми
рас-пещ-рен-ны! Ах, до-ли-ны, я-ры, круг-
ам мо-га-ам, бу-ры! Ах вы, вод по-то-ки чис-ты!
Ах вы, бе-ре-га тра-яс-ты! Ах ва-ши во-ло-
са, ны худ-ра-вы-е ль-са. ям худ-ра-вы-е ах-са! в(а)сса

Цю тему можна поділити на приблизно рівні за розміром (із заключною з доповненням) великі фрази, орієнтуючись на умовні – виразові цезури:

15 / 4 | 14 / 4 | 14 / 4 | 21 / 4 ||

Мелодична лінія – розспівного типу викладення із відносною широтою діапазону (у межах септими), чергуванням плавного руху із стрибками (з подальшим їхнім заповненням). Основною ладовою опорою є устій «а» (з субквартою та субсекундою).

Solo тенорає змальовує людину, що оспівує красу оточуючої природи, – це ідеальний образ **подорожнього** (з його вільним спокійним життям на лоні квітучої природи). Він уособлює постать самого філософа-Сковороди. Образ подорожнього, з одного боку, втілює безтурботного пілігрима-самітника, споглядача природи, а з іншого – наділений символічним значенням – це мандрівник бурхливим життям з його мінливістю та зовнішньою оманливістю на шляху до самопізнання.

Друга образна сфера – *solo* флейти, образ природи як втілення об'єктивної гармонії. Ця тема є легкою, ширяючою, наче спрямованою у небесну височінь. Її мелодика є виключно інструментального типу, наскрізь мелізматична, висхідного спрямування. Устоями теми є тони близької обертової спорідненості.

Tempo rubato (Pastorale)
Флейта соло

Музична партитура для флейти соло, позначена "Tempo rubato (Pastorale)". Партитура складається з чотирьох систем нот. Перша система починається з динаміки *p* та позначення *rit.*. Друга та третя системи мають динаміку *mf* та *f* відповідно. Четверта система закінчується динамікою *p* та позначенням *allacca*.

Із точки зору жанрової семантики тема є узагальненим виявом пастиральної. Крім того, *solo* флейти безпосередньо викликає звукообразні асоціації із образом філософа (сопілка мандрівника-Сковороди).

Третя образна сфера – показ людського багатоликого світу, уявлення якого є хор. Тема цієї сфери на початку I ч. представлена хором *a cappella* у стилістиці сучасної техніки письма: темброві сонористика підсилена полярно змінюваною динамікою (*pp* < *ff*). Кожна партія вступає по чергові і є носієм окремого тону, мелодично вибудовуючи кластер на приголомшливо наростаючому динамічному кресцендуванні із завершальним співзвуччям (*f-b-c-f*) на *pp*. Цікаво, що образ зовнішнього оточуючого світу втілено у цій темі без звернення до слова (*marmorando*), виказуючи першорядність властивого йому вихідного стану – загального сум'яття та напруження.

I Andante

Музична партитура для чотирьох голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass), позначена "I Andante". Партитура складається з чотирьох систем нот. Динаміка починається з *p* та *pp*, змінюючись до *ff* та *pp* знову. Позначення *cresc.* та *pp* *sub.* зустрічаються по всьому тексту. Темп позначено як *Moderato* у нижньому лівому кутку.

Драматургічний розвиток образу обумовлений втіленням поступу «від зовнішнього – до внутрішнього» з остаточним отождненням із «вершинним» образом подорожнього.

Усі три теми, подані одна за одною *attacca*, утворюють замкнену драматургічну цілісність.

Здійснений аналіз семантичних одиниць музичного тексту розкриває музичний логос твору як увиразнення національної української картини світу. Органічний взаємозв'язок трьох рівнів картини світу цього твору свідчить про вражаючу музичну інтуїцію митця, що долає усталеність тогочасних світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства. Цей етап набуває прикметного вияву тим, що **музична мова набуває значення узагальнення картини світу** (як вдала спроба одного з перших зразків українського музичного постмодернізму на підставі формування яскраво означеної національної метамови).

Три образні сфери музичної драматургії хорового концерту І. Карабиця є відповідними втіленню філософської концепції Г. Сковороди трьох світів (макрокосм, мікрокосм та символічний світ Біблії) та двонатурність суцього у його видимій (тілній) і невидимій (вічній) іпостасях. За Г. Сковородою, *макрокосм* є всесвіт, увесь зовнішній видимий світ та Бог як його першопричина, «пружина», «невидима натура», як *«materia aeterna»* [10, с. 84]. *Мікрокосм* – це людина як віддзеркалення зовнішнього світу, яка теж існує у двох сутностях: зовнішня людина (видима натура) та внутрішня (невидима натура). І, нарешті, *Біблія* є світом символів, за допомогою якої можна збагнути свою внутрішню сутність.

Оскільки, згідно вчення філософа, в кожній людині є дві сутності – тілесна і духовна, то людина не повинна обмежуватись вдосконаленням тілесного видимого ества. Справжнє щастя, що приносить мир і втіху, закладено у внутрішній людині, яка розкривається через самопізнання і духовне прозріння [10, с. 27].

Дозволимо припустити (зважаючи на історичний час написання хорового концерту І. Карабиця), що світ Біблії у «Саду божественних пісней» (які «проросли» із «зерняток» Святого Писання¹¹), свідомо підміняється його аналогією – світом *пасторальних* образів як втілен-

¹¹ «Сад божественних пісней, прозябшій із зерн Священнаго Писанія» – повна назва збірки Г. Сковороди.

ня досконалості, об'єктивної краси, що здатна призвести до оновлення людини. Таким чином визначено, що сковородинівські три світи та ідея про двонатурність суцього співпадають із основними образними сферами цілісної драматургії хорового концерту І. Карабиця.

Головним відкриттям твору І. Карабиця є показ «людини внутрішньої» – образ подорожнього, який представлено на початку і в кінці твору. На нашу думку, це уособлення Г. Сковороди, мандрівника-самітника, який на тлі вселенського театру крокує шляхом спасіння: «Шествує собі з палицею веселими ногами і співаючи, дивиться то направо, то наліво, спочиває на горбочку коло потоку на травіці зеленій, пищу їсть просту, спить солодко і Божі сни бачить. Рано встане свіжий, повний надії; день його – вік його, і за тисячу літ нечестивих не продасть він одного свого дня. У світі він найбідніший, а у Бога – найбогатший, бо возлюбив путь і славу Божу. Ногами ходить він по землі, а серце його на небесі»¹² [30, с. 43].

Покаяльний характер (у II частині) втілено через цитування 29-ої пісні «Саду...» Г. Сковороди, яка, на думку дослідників, заснована на алегоричному тлумаченні євангельської оповіді про втихомирення Христом бурі на Тиверіадському озері [27, с. 12]. Людина, що потопає в житейському бурхливому морі, покладає всі свої надії на Петру, «камінь» – самого Христа. Цей «наріжний камінь» повинен стати засадничим у самопізнанні людини як «образ блаженства... где человек... от волнений мірских упокоевается»¹³ (що знайде своє втілення у IV частині [див. текст *Додатку*]).

Мотиви уникнення печалі, руйнівної для людського духу, скорботи і суму, хвороби і страху, що супроводжують людину у житейському морі змінюються прагненням до настрою весняної радості, любові до людей та душевного миру, джерелом якого є пізнання одвічних цінностей. Підтвердженням такої сюжетної драматургії твору слугують основні **символи** VI частини – епілогу твору. Слідуючи герменевтиці символіки філософа, «радуга» вважається знаком заповіту поміж Богом та його творінням¹⁴; «веселіє сердечное» апелює до символу серця як ототожнення з внутрішньою людиною в кордоцентричній філосо-

¹² Так єдиний раз філософ змалював самого себе – в одному із своїх останніх творів («Брань архистратиґа Михаїла со Сатаню»).

¹³ Примітка Г. Сковороди до 14-ої пісні «Саду божественних пісень» [24, с. 38].

¹⁴ Див. примітки [24, с. 305].

фії Г. Сковороди; «*сердечная голубочка*» є алегорією Ноевої голубки¹⁵, «*ведро*» – сам Г. Сковорода визначає як символ небесної ясності і сйива¹⁶, «*мир*».

Такий багатоаспектний аналіз філософсько-онтологічного рівня картини світу хорового концерту «Сад божественних пісней» І. Карабиця покликаний наголосити на закладеній у ньому **етичній домініанті**, яка з об'єктивних причин не могла бути визнаною і нівелювалась у тогочасних музикознавчих розвідках, присвячених аналізу цього твору [див. 6; 8].

Ціннісний наліз твору виявив розвиток музичної драматургії за законами симфонічного мислення (*initio* – I ч.; *motus* – II–V чч; *terminus* – VI ч.). Розвиток драматургії симфонічного типу в хоровому концерті І. Карабиця відповідає типовій сюжетній драматургії творів Г. Сковороди. Для неї визначальною є вольова дієвість людини у пошуку Істини, а не пасивне споглядання нею оточуючої дійсності. Художня концепція хорового концерту «Сад божественних пісней» І. Карабиця наслідує етос поезики творів Г. Сковороди.

За доби бароко витвору мистецтва належало бути свого роду **ієрогліфом**, символом того, що приховано в ньому і що слід, розшифрувавши, збагнути. У хоровому концерті «Сад божественних пісней», що на межі двох тисячоліть переживає своє відродження, І. Карабиць постає як наслідувач барокової традиції у національному вимірі, що стає більш помітним з історичної дистанції.

ВИСНОВКИ. 1) На підставі наукового обґрунтування «картини світу» в системі смислоутворюючих понять аналізу музики доведено необхідність розрізняти наступні площини його функціонування:

– картина світу як *наукова модель*;

– картина світу як *ототожнення* з досліджуваним об'єктом – явищем музичної культури (наділеного відповідною ціннісною семантикою). Парадигматика картини світу визначена трьома рівнями аналізу ціннісної семантики (філософсько-онтологічним, художньо-методологічним, музично-структурним).

2) Вирішальною складовою при моделюванні *культури як картини світу* (і такою, що визначає її самобутність) постає ціннісна

¹⁵ Див. примітки [там само].

¹⁶ Примітка Г. Сковороди до 16-ої пісні «Саду божественних пісень» [24, с. 39].

семантика. Так, з позиції дослідника початку XXI ст. моделювання національної культури (чи її окремого явища) буде мати за орієнтири відмінні ціннісні орієнтири, аніж з позиції іншої, минулої епохи. Зокрема духовність постає тим критерієм національної української картини світу, що свідчить про спадкоємність сучасної композиторської практики з церковно-музичною традицією, яка, згідно наукової позиції О. Козаренка, «не тільки уможлиблює розширення музично-історичної свідомості – на цій основі цілком реальним є вихід у новий вимір етнохарактерності вислову, що може призвести до відновлення втраченої колись актуальності української музичної продукції у світовому контексті» [13, с. 149].

3) У наш час, «після всіх змін» (як визначає постмодернізм сучасний богослов [див. 20, с. 562]), коли фрагментарність стає одним із провідних принципів творчості, моделювання цілісності набуває радше ознак ідеалу. Одначе, врахування ціннісної семантики як визначальної складової культурного буття дозволяє об'єднати (або, принаймні, здійснити спробу) всю його багатовимірність у «картину світу» як результат пізнання, як буття в його повноті (а значить і цінності, за М. Лосським) [див. 16, с. 67].

Отже, засадничими критеріями, що репрезентують національну українську картину світу, визначено **спадкоємність**; **духовність** (релігійний досвід народу); **музичний логос** (система національно визначеної музичної мови). Якщо *цінність* = *повнота*, то і *смысл* = *повнота*. І, якщо вціленість пізнання об'єктів культури, їх ентелехію складає *смысл*, що відтворено в *картині світу* (*смысл* = *картина світу*¹⁷), то категоріальний зміст двох складових формул ототожнюється, тобто співпадає за принципом взаємозамінності:

повнота = *картина світу*.

У системі категорій аналізу музики картина світу здатна врахувати шкалу ціннісних орієнтирів національної музичної культури, увиразнюючи її етос та онтологічні засади. Дослідження музичної культури в історичній еволюції зумовлене її визначенням як соціокультурного феномена. Нині, з відстані часу, в музичній науці її пізнання стає можливим в *ретроспекції*. Такий погляд на культуру відкриває

¹⁷ За алгоритмом когнітивного процесу (див. схема 2):
свідомість – сприйняття – усвідомлення – розуміння – *смысл* = картина світу.

можливості у «знятому вигляді» поєднати розмаїтість національної культурної традиції, її найбільш прикметні риси у цілісну модель – у картину світу, – аби її усвідомити.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсова И. А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира / И. А. Барсова // *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения* / 1984. – Л. : Наука, 1986. – С. 99–116.
2. Бонфельд М. Художественная картина мира в творчестве Моцарта и Прокофьева / М. Бонфельд // *Моцарт – XX век : Межвузовский сб. ст. – Ростов н/Д : РГК, 1993. – С. 67–75.*
3. Вениамин (Федченков), митрополит. *О вере, неверии и сомнениях* / Вениамин (Федченков), митрополит. – М. : Отчий дом, 2007. – 448 с.
4. Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат* / Л. Витгенштейн ; пер. с нем. И. Добронравовым и Д. Лахути. – М., 1958. – 136 с.
5. Герасимова-Персидская Н. *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох* / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
6. Гордійчук М. *Хоровий концерт пам'яті Г Сковороди* / М. Гордійчук // *Музика і час. – К., 1984. – С. 314–320.*
7. Даренский В. *О богословском смысле коммуникативной природы человеческого бытия* / В. Даренский // *Человек. История. Весть* / сост. К. Б. Сигов. – К. : Дух і літера, 2006. – С.104–120.
8. Єрмакова Г. *Іван Карабіць. Творчі портрети українських композиторів* / Г. Єрмакова; рец. А. І. Муха. – К. : Муз. Україна – 1983. – 48 с.
9. Зайцева Л. А. *Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф.дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Л. А. Зайцева ; Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2004. – 20 с.*
10. Іваньо І. В. *Філософія і стиль мислення Г. Сковороди* / І. В. Іваньо. – К. : Наукова думка, 1983. – 272 с.
11. Каллист Диоклийский (Уэр), еп. *Святая Троица – парадигма человеческой личности* / Каллист Диоклийский (Уэр), еп. // *Альфа и Омега. Ученые записки Общества для распространения Священного Писания в России. – 2002. – №2 (32). – С. 120-122.*
12. Карабіц І. *Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру [Ноти] : клавір / І. Карабіц. – Київ : Муз. Україна – 1977. – 80 с.*
13. Козаренко О. *Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів* / О. Козаренко // *Українське музикознавство: наук.-метод.збірник / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. –*

С. 138–150.

14. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови* / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.

15. Ляшенко І. *Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти* / І. Ляшенко // *Українське музикознавство : наук.-метод. збірник* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : *Музична україністика в контексті світової культури*. – С. 3–8.

16. Маринчак В. *Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : монографія* / В. Маринчак ; Харьковская правозащитная группа. – Харьков : Фолио, 2004. – 287 с.

17. Медушевский В. *Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия)* / В. Медушевский // *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. – Л. : Наука, 1986. – С. 82–99.

18. Немкович О. *Українська музична наука як підсистема духовної культури : генезис та етапи становлення : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства : 26.00.01* / О. М. Немкович ; Держ. академія керівних кадрів культури і мист. – К., 2008. – 36 с.

19. Немкович О. М. *Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія* / О. Немкович. – К., 2006. – 534 с.

20. Проценко П. *Улавливающий время. Биографический очерк* / П. Проценко // *Епископ Варнава (Беляев). Основы искусства святости. Опыт изложения православной аскетики*. – Нижний Новгород : Издательство Братства во имя святого князя Невского, 2003 – С. 560–587.

21. Романюк І. А. *«Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті* / І. А. Романюк // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – Вип. 15. – С. 209–213.

22. Романюк І. А. *Картина світу як категорія пізнання Логосу музики* / І. А. Романюк // *Логос історії музики : матеріали Міжвуз. наук.-практ. конф., Київ, 2-3 листопада 2007 року*. – К., 2007. – С. 14–16.

23. Рыбинцева Г. В. *Искусство и «картина мира» средневековой эпохи* / Г. В. Рыбинцева // *Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции*. – Ростов-н/Д : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. – С. 53–62.

24. Сковорода Г. *Вибрані твори* / Г. Сковорода ; упорядк. та передм. Л. Ушкалова; примітки й коментарі Л. Ушкалова та С. Вакуленка. – Харків : Прапор, 2007. – 384 с.

25. Сниткова И. *Картина мира, запечатленная в музыкальной культуре*

(о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып.120. – С.8–31.

26. Сыров В. Н. Значение «картины мира» в современной науке и философии / В. Н. Сыров // Картина мира : модели, методы, концепты. Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых «Картина мира: язык, философия, наука». 1-3 ноября 2001. – Томск, Издание ТГУ, 2002. – С. 17–22.

27. Ушкалов Л. «Світ ловив мене, та не спіймав» / Л. Ушкалов // Г. Сковорода Вибрані твори / Г. Сковорода ; упорядкування та передмова Л. Ушкалова; примітки й коментарі Л. Ушкалова та С. Вакулєнка. – Харків : Прапор, 2007. – С. 3–24.

28. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: син миру / Л. Ушкалов // Личности Украины. – 2008. – № 1. – С. 6–16.

29. Хайдеггер М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие : статьи и выступления / пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – С. 41–62.

30. Хоткевич Г. Григорій Савич Сковорода: (український філософ). Короткий його життєпис і вибрані місця з творів та листів. З нагоди 125-літньої річниці з дня смерті / Г. Хоткевич. – Харків. : Гуманітарно-літературна асоціація Г. Сковороди, 1997. – 128 с.

31. *Vivere temento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 31 / упоряд. М.Д.Котича. – К., 2003. – 232 с.

ДОДАТОК

Вербальний ряд хорового концерту І. Карабиця ¹⁸	Літературне першоджерело (за Г. Сковородою)
<p>І. Ах поля! Поля зелені! Поля цвѣтами распещренны! Ах долины! яры! Круглы могилы! бугры!</p> <p>Ах вы вод потоки чисты! Ах вы берега трависты! Ах ваши волоса! вы кудрявые лѣса.</p>	<p>Пѣснь 13 (фрагмент)</p>
<p>Всякому городу нрав и права. Всяка имѣет свой ум голова. Всякому сердцу своя есть любовь. Всякому горлу свой есть вкус каков. А мнѣ одна только в свѣтѣ дума.</p>	<p>Пѣснь 10 (початок)</p>

¹⁸ Курсивом позначені повтори, відсутні в літературному першоджерелі, впроваджені композитором у хоровий концерт.

А мнѣ одно только не йдет с ума.
[...] А мнѣ одна только в свѣтѣ дума.
Как бы умерти мнѣ не без ума .

attacca

II.
Чолнок мой бури вихр шатает,
Се в бездну! се выпрь вергает!
Ах нѣсть мнѣ днесь мира!
И нѣсть мнѣ навклира!¹⁹
Се мя море пожирает!
Се мя море пожирает!

Пѣснь 29 (початок)

Вида житія сего я горе,
Кипящее, как Черное море,
Вихром скорбей, напастей, бѣд,
Расслаб, ужаснулся, поблѣд.
О горе
О горе О горе О горе сушим в нем!
О горе сушим в нем!

Пѣснь 17 (фрагмент)

Ах нѣсть мнѣ днесь мира!
И нѣсть мнѣ навклира.
Се мя море пожирает! / *О горе сушим в нем!*

Пѣснь 29 (продовження)

Ах ты тоска проклята!
О докучива печаль!
Грызеш мене измлада, как моль платя, как ржа сталь.
Ах ты мука, люта мука!

Пѣснь 19 (фрагмент)

III.
Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить.
Буду вѣк мой коротати, гдѣ тихо время бѣжит.

Пѣснь 12 (початок)

Города славны, высоки, на море печалей пхнут.
Ворота красны, широки, в неволю горьку ведут.

О дуброва! о зелена! о мати моя родна!
В тебѣ жизнь увеселенна. В тебѣ покой, тишина,
тишина.

Не хочу ѣздить на море, не хочу [красных] одеж.
Под сими крыется горе, печали, страх и мятеж.

Не хочу за барабаном ити, плѣнять городов,
Не хочу и штатским саном пугать мѣлочных чинов.
Не хочу городов, не хочу чинов.

[...] Мнѣ вольность одна есть нравна,
И безпечальный, пропростый путь.
Се моя мѣра в жити главна.
Весь окончится мой циркуль²⁰ тут.

Пѣснь 9 (фрагмент)

О дуброва! О свобода! в тебе я начал мудрѣть.

Пѣснь 12 (завершення)

¹⁹ Навклир – керманич корабля [12, с. 10].

²⁰ Циркуль – символ справедливості [24, с. 301].

До тебе моя природа, в тебї хощу и умрїть и *умрїть*.
attacca

IV.
Распрости вдаль взор твой и разумны лучи.
И конец послїдний помїнай.
Всїх твоих дїл в кую мїть стрїла улучит?
Наблюдая всїх желанїй край.
Распрости вдаль взор твой и разумны лучи.
И конец послїдний помїнай.
На коих вещах основал ты дом?
Естли камень, то дом соблюдет.
Естли ж на пїскї, твоих стать хором,
От лица земли вихр разметет
вихр разметет.

Пїснь 22 (початок)

Смерте страшна! замашная косо!
Смерте страшна! замашная косо!
Смерте страшна! замашная косо!
Смерте страшна! замашная косо!
Смерте страшна! Смерте страшна!
[Ты не щадиш и царских волосов.
Ты не глядиш, гдї мужик, а гдї царь,
Все жереш так, как солому пожар.]
Кто ж на ея плюет острую сталь?
Тот, чїя совїсть, как чистый хрусталь...
Тот, чїя совїсть, как чистый хрусталь...

Пїснь 10 (завершення)

Распрости вдаль взор твой и разумны лучи.
Распрости...

Пїснь 22 (фрагмент)

V.
О дражайше жизни время!
Коль тебя мы не щадим!
Коль так, как излишне бремя,
Всюду мещем, не глядим!
Будто прожитый час возвратится назад.
Будто рїки до своих повернутся ключей.
Будто в наших руках лїт до прибавки взять.
Будто наш з бесчисленных составленный вїк дней.

Пїснь 23 (фрагмент)

Для чего ж мы жить желаем,
Лїт на свїтї восем-сот,
Ежели мы их теряем
На всякій бездїлиц род?
Лутче час честно жить, неж скверно цїлый день
Лутче один день свят от безбожного года.
Лутче один год чист, неж десяток сквернень.
Лутче в пользї десять лїт, неж весь вїк без плода.
Лутче час честно жить, неж скверно цїлый день
Лутче один день свят от безбожного года.
Лутче один год чист, неж десяток сквернень.
Лутче в пользї десять лїт, неж весь вїк без плода.

Брось, любезный друг, бездїля,
Пресїчи толикїй вред.
Сей момент прїймись до дїла:
Вот! вот! время уплывет.

Щастіє, гдї ты живеш? Горлицы, скажите.
В полї ли овцы пасеш? Голуби, взвїстите.
[...] Ах! обрати мнї твой взор.
Он мя воскриляет.
Вышше стихїй, выше гор. Он мя оперяет.
О шастіє! мой свїт ясний!
О шастіє! цвїт красний!
Ты мати и дом. Днесь ты вижу, днесь ты слышу.

attacca

Пїснь 21 (фрагмент)

VI.
Пройшли облака. Радостна дуга сіяет.
Пройшла вся тоска. Свїт наш блистаєт.
Веселіє сердечное ест чистый свїт ведра.
Естли миновал мрак и шум мїрскаго вїтра.

О прелестный мїр! Ты мнї окіан, пучина.
Ты мрак, облак, вихр, тоска, кручина.
Се радуга прекрасная мнї ведро блистаєт
Сердечная голубочка мнї мир вїщаєт
мнї мир вїщаєт.

Пїснь 16 (фрагмент)

Романюк Ирина. Ценностная семантика национальной украинской картины мира.

На основании системного анализа и возможностей междисциплинарного дискурса предлагается разработка категориального содержания «картины мира». Дан анализ выдающегося произведения И. Карабиця «Сад божественных пісень» в качестве проекции предложенной методики анализа ценностной семантики национальной украинской картины мира.

Ключевые слова: картина мира, национальная украинская картина мира, когнитивные структуры, ценностная семантика.

Романюк Ірина. Ціннісна семантика національної української картини світу.

На підставі системного аналізу та міждисциплінарного підходу пропонується розробка категоріального змісту «картини світу». Надається аналіз видатного твору І. Карабиця «Сад божественних пісней» як проекція запропонованої методики аналізу ціннісної семантики національної української картини світу.

Ключові слова: картина світу, національна українська картина світу, когнітивні структури, ціннісна семантика.

Romanjuk Irina. Valuable semantics of a national Ukrainian picture of the world.

On the basis of the system analysis and possibilities of an interdisciplinary discourse working out of the categorial content of «a world picture». The analysis of

outstanding work «A garden of divine songs» by I. Karabits as a projection of the offered technique of the analysis of valuable semantics of a national Ukrainian picture of the world is given.

Key words: a world picture, a national Ukrainian picture of the world, cognitive structures, valuable semantics.

УДК 783.2

Надежда Варавкина-Тарасова

ЛИТУРГИЯ ДУХОВНОГО ПОСЕВА
(о «Трех хорах а саррелла» Г. Свиридова из музыки к трагедии
А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»)



Варавкіна-Тарасова Надія Петрівна – викладач-методист відділу «Теорія музики» Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби (ХМУ); з 2006 року – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас доктора мистецтвознавства, проф. Шаповалової Л. В.).

Закінчила Хмельницьке музичне училище з відзнакою і історико-теоретичний факультет Донецького державного музично-педагогічного інституту (1974).

Навчалася у проф. А. М. Котляревського (історія зарубіжної музики у 1968-1970 рр.); у Ф. С. Скориної, яка стала першим науковим керівником, познайомила з методикою синопсії в аспекті створення поліхромних таблиць в аналізі гармонії та тональних планів музичного твору.

Брала активну участь у Всесоюзному «Соборі Духовної педагогіки» в Краснодарському краї, в кінці якого мала нагоду педагогічної апробації методики акад. Щетиніна (1991). За останні 10 років має напрацювання на міжнародних, всеукраїнських, міжрегіональних, обласних конференціях, творчих та науково-духовних семінарах (Київ, Севастополь, Бахчисарай, Донецьк, Луганськ, Харків, Чернігів, Вінниця, Хмельницький, Кам'янець-Подільський; Москва, Тверь); доповіді на Другій Міжнародній Бахівській академії (Донецьк, 2007) та на Першій міжнар. духовно-науковій конф. православних педагогів і психологів у Києво-Печерській Лаврі (2003). Здобула сертифікат Міжнародної школи Гуманної педагогіки під егідою ЮНЕСКО доктора пси-

хологічних наук Ш. Амонашвілі і доктора пед. наук В. Ніорадзе (2005, 2007); працювала в творчій групі в класах духовної культури в Академії прикордонних військ України; проводила уроки за бінарним методом (з проф. Д. Г. Сидоруком, виклад. І. К. Тимофєєвою, В. А. Боршняком, В. Г. Репецькою, В. В. Тарасовим).

Очолує Хмельницький філіал Першого Українського музичного товариства ім. Й. С. Баха (у м.м. Донецьк, Лейпціг) і наукове студентське товариство САМ (студентська академія музики) ХМУ. Багато років співпрацює з обласною теле-радіо компанією «Поділля-Центр» та з обл. Літературним музеєм.

*На небо очи мои возвожу к тебе, слове: уще-
дри мя, да живу тебе»*

Степенна 6-го гласа

*Устами движет Бог; я с ним начну вещать,
Я тайности свои и небеса отверзу,
Свидения ума священного открою.*

М. Ломоносов [17, с. 118]

Слово Архангельского провозвестия. Начало Пути Пресвятой Богородицы. Первая сознательная встреча с великой тайной ради человечества. И – выбор, напоминающий срединную точку духовного креста с ее полностью современным отсчетом «Быть или не быть...». Не отсюда ли и у «архигениальном, собравшем воедино многовековой музыкальный опыт и духовную мощь культуры нашего народа» [14, с. 34] великом памятнике «Всенощном бдении» С. Рахманинова (а в нем № 6 «Богородице Дево, радуйся»), и у засевающего новые духовные пути для современников Г. Свиридова так удивительно схоже сложена архитектоника Вести Архангела Гавриила, передающей Силу Божию? У С. Рахманинова – двойная строфа с кульминационной синергстикой всех средств выразительности во 2-й строфе. У Г. Свиридова – куплетно-вариантная, где аналогично, но совершенно иным решением, та же 2-х частность подобия «взрачивания» знаменных распевов с возвышением молитвенного состояния во второй части. Однако у С. Рахманинова текст молитвы озвучен и распет в качестве одночастной композиции, внутри которой текст молитвы рассмотрен двоично. Г. Свиридов озвучивает текст молитвы дважды, вариантно. У обоих

композиторов – авторские прочтения певческой традиции Древней Руси в современных для начала и середины XX ст. откровениях, с бережно охраняемым духовным «цветением» тоном, кокиз, мелолексем, синтагм и просодем в обновленных тембрах, регистрах, ритмах и складах. Здесь ясно прослеживается литургическая взаимосвязь многоуровневого воплощения. Как две руки Архангела, соединяющие любящие сердца в их вековых подвигах! Святые Пути соединения древней и современной культур, гениально претворенные.

Цель исследования – рассмотреть освященные Благословением символы в контексте Трех хоров Г. В. Свиридова в аспекте духовно-этимологического анализа и на их основе проследить основные семантические линии драматургии высшего порядка.

Три хоровые миниатюры из музыки Г. Свиридова к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в названиях своих, сакрально-философских связях (как древних, так и современных) – «культур знамен» и указаний в действе сцены, драматургии жизни музыкальной и творчества годов – имеют тайны, к распознаванию ключей которых душа стремится неустанно, полетом Духа величайшим к святыне истинной... «Хоровым ключом» называет Р. Леденев эти миниатюры [16, с. 202], Ю. Паисов – «живыми семенами новой духовности» [26, с. 184], имея в виду центральный среди них и по теме, и по местоположению – хор «Любовь святая», с чудесным ликом, светло христианским по высокой жертвенности и отдаче ее во имя будущего Причастия многих к *такому* уровню евхаристии. (С благодарностью к творчеству Мастера, каким есть Г. В. Свиридов, указываем выходные данные этих исследований, а также духовного вектора эпитафий, открывшегося в момент написания статьи).

Названия трех хоров и начальные фразы текста: №1 «Молитва» («*Богородице Дево, радуйся*»); №2 «Любовь святая» («*Ты любовь святая <...> от начала ты гонима*»); №3. «Покаянный стих» («*Окаянны и убогие человеце, век твой кончается и конец приближается*»). По уточнению Г. Свиридова, в этом хоре частично использовано творение Федора Крестьянина (последняя четверть XVI ст.). Вектор Архангельской вести позволяет дотронуться при анализе музыкально-поэтических текстов к синергии (Богообщению) через символику духовного мира. «Святая церковь изображает Его (Арх. Гавриила –

Н. В.-Т.) иногда с райской ветвью в руках, которая была принесена им Богородице, а иногда – в правой руке с фонарем, внутри коего горит свеча, а в левой – с зеркалом из ясписа» [23, с. 72]. Традиционно с молитвой «Богородице Дево, радуйся» на иконах «Благовещение» Архангел Гавриил представляется с лилиями (лилией), райской ветвью в руках. Пресвятая Богородица – в потоке или под лучом света, или с Младенцем внутри груди у сердца. Символика «Зеркала из ясписа» менее известна.

В Старом Завете Библии в сумке наперстника Первосвященника, который надевался на грудь для предстояния пред ликом Бога и для служения источником правды в суде людей, в *4 ряду* был камень яспис, или яшма в более позднем наименовании [Исход, гл. 28:20; см. 7, с. 349]. В Новом Завете в «Откровении» от Иоанна, любимого ученика Иисуса Христа, у которого жила Пресвятая Богородица до Своего Успения, есть такие строки: «И увидел я новое небо и новую землю <...> святой город Иерусалим <...> приготовленный как невеста <...> Он имеет славу Божию; светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному <...> (здесь и далее курсив по оригиналу). Стена его построена из ясписа <...> Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое – яспис <...> Храма же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец»; «и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду <...> И поют новую песнь, говоря: достоин ты взять книгу и снять с нее печати» [«Откровение», 21: 1,2,11,18,19,22; 3:4; 5:9]. Тайные «печати» скрывают истину Четырех ликов и древнеегипетского сфинкса, и огненного сияния в видениях пророка Иезекииля и ап. Иоанна, среди которых – лик человека-ангела, «лик совершенной души», а «над головами (их) <...> подобие свода, как вид изумительного кристалла <...> А над сводом <...> подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека <...> огонь и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя» [Иез. 1:1-28].

В 3-хтомном исследовании семантики Небесной Литургии изложены системные наблюдения, сделанные В. Смирновым. Приведем

их подробнее для того, чтобы проследить основные семантические линии драматургии высшего порядка в произведении Г. Свиридова. «В христианской экзегетике сложилось представление о Воплощении Христа как эманации Божественной световой энергии. Во множестве древних литургических текстов, особенно читавшихся на Благовещение, Воплощение интерпретировалось как материализация трансцендентного света. При этом подчеркивалось, что начало Воплощения совпадало с первыми словами архангела Гавриила: «Радуйся, Благодатная!» [Лк. 1.28]. Толкование это отразилось и в традиционной иконографии сцены Благовещения, где перед грудью или чревом Марии в потоке света или ореола сияния изображается **мгновенное** воплощение трансцендентного света в виде Младенца-Христа...

Идею «образа Марии как *«живого Храма»*, принимающего у себя свет, ярко изображает Акафист Пресвятой Богородице <...> (икосы 2, 3, 11, 12.). Наиболее ясно выражает идею света, вспыхивающего в сердце **совершенной души** – Марии, иконографический тип «Знамение» (или Великой Панагии – Н. В.-Т.) <...> Сын Божий на фоне сердца Марии есть “внутренний человек”... Он – “камень основания» живого, нерукотворенного Храма, возводящегося на сердце, и Храмом этим является Мария, архетип и парадигма совершенной души» [36, с. 208-210; все шрифтовые выделения мои. – Н.В.-Т.].

Отметим, что Акафист Благовещению Пресвятой Богородице является особым, любимым Гимном Радости. Он (по преданию, первое произведение этого рода церковной поэзии, приписывается блаженному Георгию Писиде, диакону Константинопольской Церкви) был составлен в 626 г., написан ямбическим стихом. А икосы и кондаки, начиная с первого, в греческом подлиннике расположены в алфавитном порядке, то есть 1-й икос – альфа, второй – вита, а последний – омега. Акафисты поются стоя, с выявлением духовного торжества, они *помогают* душе «скорбящей и обремененной», вносят «благоухание святости» [1, с. 8-10].

Три хора Г. Свиридова в «протокольном» контексте формы-структуры **зеркально-«ясписно»** отражают идею **Акафиста Благовещению**. Прослушав три хора, слушатель, по-человечески сострадавая, может начать раздумья от его финального участка – «омеги», от *трижды* произнесенного приговора «*окаянны и убогие человеце*» (хор

№ 3 – его заключительный раздел). Так выстроена внутренняя драматургия Трех хоров, рассредоточенных в пространстве сценического действия, но собранных композитором воедино. И по символической спирали общего содержания цикла идет высоко духовный сигнал из «вершины-источника», откуда лучом своим дается Благословение Великой Матери (хор № 1) к её земному восприемнику – свято любящей женщине (хор № 2) и показывается душе, попавшей в свой ад, что ее ожидает (хор № 3). На наш взгляд, в семантике музыкального ряда вмещен и отражен – на интуитивно обогащенных планах, где собираются вековые страдания душ людей и Откровение помощи им Святой Иерархии – **процесс спиралевидного восхождения**: музыка «дышит» ожиданием духовной встречи в интонационных «сигналах» мелолексем, с первых же структурных тоном, начиная от *c* малой октавы, затем *As* большой октавы в обоих басовых партиях хора № 1, на кардинально важных пунктах «золотого пути» молитвы: соответственно фраз «Богородице Дево, радуйся» и «Благословенна ты в женах», – то есть среди *всех* женщин, именно этот нюанс следует подчеркнуть для тонкой связи между внутренней целостностью содержания хоров № 1 и № 2. Далее в соло альты это «раскачка» по первым звукам структурных кокиз: *g, f, g, es* первой октавы; в хоре № 2 – аналогично по первым звукам: *f, es, c* второй октавы, с «парящей» 5-тикратностью «*f-as-g-f-es-f*» второй октавы на сакральных, «ноосферных» потоках «Любови святой». Именно здесь тот сигнал из вершины-источника, о котором говорилось выше: «змейка» знаменного распева тихо спускается в высоту 1-й октавы: «*c-b-as-g-as-b-b*» на тех же словах, но с удивительно утонченным, «прямо говорящим» ритмом благоговейного дыхания в четвертной паузе между двух слов – центровых сочетаний Евангельского смысла Жизни и существования человека на Земле – «**Любовь святая**».

Впервые в данном триптихе проявлен «лейтаккорд» (Ю. И. Паисов) хора № 2. Тождественно пропевание мелолексемы «душ наших» в хоре № 1, «вечере», «корени» в заключении хора № 3 и всего триптиха, который на данном уровне воспринимается «говорящим, распевным» иконным складником: «Благовещание», «Ангел хранитель» (за руку проводящий душу человека по шаткому мостику) и сфокусированный фрагмент «Страшного суда». Графика интонаций «Господь

с тобою» из 1-го каданса 2-го куплета хора № 1, «Любовь святая» из хора № 2 палиндромом проходит по мелолексемам хора 3 («убогая душа»). Это каданс середины, который находится в зоне точки золотого пересечения финала триптиха. Здесь завершение «второго сигнала» из вершины-источника, после кульминационного крика «*Gore тебе*»; причем, показательны интонационные высоты «сигнала» – *as, f, des, as* от второй до первой октав. Тут также проходит узловая точка «интонационного посева в ладотональное поле» триптиха: «*родила еси*» в хоре № 1, центральная кульминация, почти в завершении молитвы хора № 1; хоровая интермедия между соло сопрано (см. ниже) в зоне точки золотого пересечения хора № 2 соответственно, «*des-f-as-des*» второй октавы и «*f-as-des*» первой и второй октав (сквозь все проявленные тоны просвечивается ясно собранная *звуковая кристаллография аккордовой семантики* цикла).

Согласно исследованию В. Иванова, подобные явления – рождение духовных атомов в генерации человеческого Духа, когда клетка человеческого организма рассматривается духовным началом в организации звуковой материи и имеет определенные *сигнальные* песнопения. Именно с них начинается путь осмысления духовного (священно-церковного) звучания попевки, которое проявляется в энергетической организации Души: «мы имеем дело с настоящей «материализованной» Душой, которая доступна измерению и имеет вес до 6,5 грамм» [10, с. 182-183]. В синергетической таблице академик приводит возможности представления параллелей в системе византийско-русских буквенных знаков и некоторых графических начертаний знаменного письма XI–XII вв. – византийского унциала X–XI вв. – кириллицы – глаголицы – знамен-крюков, числовой символики [11, с. 29-31]. Из этого обобщения можем констатировать древнейшие духовные истоки «знаменного кода» Вселенского символа вечной человеческой Истины [10, с. 345], духовно услышанной Г. Свиридовым – гениальным провидцем, точно и просто передавшим ее людям. По сути, в миниатюре Трех хоров на духовном уровне тонкими излучениями семантически отражен процесс Божественной литургии, когда Причастие получают готовые принять Его, а неготовые отсекаются, но о них помнят, им помогают в вариантах возможного. Вспомним гносеологически важное.

1) Из звучащего текста Православной Божественной литургии. *«Вернии, о оглашенных помолимся, да Господь помилует их», «Оглашеннии, главы ваша Господеви приклоните», «...елицы оглашении, изыдите. Да никто от оглашенных, елицы верни, паки, паки миром Господу помолимся»,* – провозглашает диакон в заключении 1-й части Литургии в Ектении об оглашенных.

2) Из «Божественной комедии» Данте, литургическую идею которой [36, с. 296] хоровая триада Г. Свиридова в зеркальной миниатюре сосредотачивает в обратном процессе: у Данте «Ад – Чистилище – Рай», у Г. Свиридова «Райское Провозвестие – Очищение Святой Любовью – Трепет убогой души перед заслуженным приговором».

Святой Макарий Египетский предупреждал, что «Огонь божественный, в соответствии с волей человеческой, то возгорается большим пламенем, то уменьшается и совсем не дает отблеска в сердцах, смущенных страстьми» [36, с. 163]. Семантика внутреннего процесса образной драматургии Трех хоров проникновенно и бережно «до-трагивается» к этим тончайшим психологическим наблюдениям, выстраданным в священном борении многими ясновидцами. Так, в III части хора № 3 Г. Свиридов частично использовал творения Федора Крестьянина, гениального распевщика московской школы (при Иване Грозном), учившем певчих в Александровской слободе, служившем священником в *Благовещенском соборе* Московского Кремля.

В финале «литургической драмы» хора № 3 – *три краткие*, вариантно ритмизованные в стиле знаменного распева построения, в формообразовании которых просматривается уникальная связь. В Акафистах 13-й, заключительный, кондак самый короткий, молитвенно-клятвенный, умоляющий выслушать выстраданное прошение о прощении, о помощи звучит трижды, после него следует в зеркальном порядке 1-я долгая строфа, которая тоже читается зеркально: не кондак-икос, как в *прямо развернутом* чтении, а икос-кондак. Интересно то, что в переводе с греческого «контос» – палочка, на которую *наматывался* свиток пергамента... Хор № 1 (молитвой «Богородице Дево, радуйся») воспринимается в этом случае строфой № 1 своеобразного, интуитивно ощущаемого Акафиста; причем, в последнем во всех долгих строфах (их 12) кондак раза в три меньше икоса, и строфа представляется ямбическим типом сложной 2-хчастности,

а при возврате к первой строфе в «перевернутом», отзеркаленном виде – хореическим. Именно так в процессе развертывания триптиха Г. Свиридова пульсируют между собой в метре высшего порядка хор № 1 и хор № 2.

В многослойной, спирально развернутой форме-процессе анализируемого произведения отмечен принцип закона обратимости антитезы (В. Цуккерман), поскольку в III ч. хора № 3, словесно-смысловый контекст погружает сознание в бездну отчаяния, а музыкально-знаменный поднимает подсознание к возможному прояснению в стилистике акафистного возврата и затем надежды на прощение и, соответственно, на причастие, – вновь к гимну духовной радости (т.е. к реальности содержания хора № 1). И тогда точки золотого сечения в «Трех хорах» сопоставимы с пульсацией акростиха «букв» гораздо более утонченного акафистного «алфавита» [см. 29, с. 88-89; 8, с. 108-118; 44, с. 82-84; 4, с. 69-71, 94, 106; 5, с. 84]. Убедительной есть и сумма пульсаций четвертных звучностей, как возможно точнее сопоставимых между тремя частями с переменными метрами или вообще не указанными по древней знаменной традиции: хор № 1 – 201, хор № 2 – 171, хор № 3 – 140 при отмеченной композитором скорости соответственно: в 1-ом =56, во 2-м =50, в 3-м = 66. В данном случае интересен вывод: «Во всех трех хорах <...> Свиридов остро слышит каждую четвертную» [16, с. 391]. Во всех числовых последованиях явно ощущается живое дыхание звуковой сферы духовности (см. гематрию, нумерологию Библии).

Обратимся к произведению другого композитора, где, на наш взгляд, воплощен Зов к душе человека идти Путем Света, проснуться, оглянуться на свои тонкие несветящиеся одежды и сопоставить их с Храмом Небесным. Это произведение Р. Щедрина – «Ангел запечатленный» для хора *a cappella* со свирелью (флейтой), созданное в 1988 году. Автор 9-частной «русской литургии» признавался: «За приказом сердца, за месяц, как будто кто-то водил рукой, был создан «Ангел». Это произведение написано по мотивам произведения писателя, потрясающего своей «русскостью», которого современники называли «изографом» и сравнивали его мастерство с иконописью и древнерусским зодчеством – по повести Н. Лескова «Ангел запечатленный», где есть объясняющие строки: «Ангел в душе живет, но запечатлен,

а любовь освободит его <...> *Любовь сокрушит печать*» [см.: 4, 5; курсив мой. – Н.В.-Т.]. Вот почему данное творение Мастера можно считать очередным Зовом Неба к людям, зовом также тихим, камерно проявленным, однако громко читаемым для очнувшихся душ.

Глубочайше велика сакральная основа символа «Зеркала из ясписа» как символа души, осознающей связь с *со*-вестью, с обучением благодаря посланнику Небес – светлому Ангелу: «*Свете светлый, светло просвети душу мою, наставниче мой и хранителю, от Бога данный ми Ангеле*» (Канон Ангелу Хранителю, песнь 5). В Трех хорах а саррелла Г.Свиридова к трагедии А.Толстого Ангелом Хранителем, по сути, есть образ жертвенно-чистой кроткой Любви в центральном хоре (и кульминационном не физически, а метафизически). Чистотой и любовью в нем творится музыка кристалла сердца в образах литургического уровня, ключевой нотой которой есть дважды звучащий в завершении тихих, миниатюрных периодов (I и III разделы формы) лейтаккорд святой любви – «*es-as-c-f-as-b*» [25, с. 184]. У него настолько сокровенное проявление, что прикоснуться к анализу его структуры можно только по Благословиению, усердно помолившись и попросив прощение за дерзость. Р. Леденев пишет: «Просветленность и, я бы сказал, доброта этой музыки трогательны и прекрасны. В последних тактах происходит растворение – хор остается на секундаккорде тонического септаккорда, а поэтичнейшее «лишнее» *си-бемоль* у солистки исчезает...» [16, с. 392].

Аккорд воспринимается Даром Божиим, «капсулой» высшего огня озарения, *мгновенно* освещающего душу, которая уже не сможет забыть прикосновение святого пламени. Возможно, это и есть провозвестие перестройки звучания тонкого, высшего порядка полевого уровня произведения в целом, синтезирующее предыдущие и последующие «интонации-лучи». Возможно, это новые фундаментальные основы гармонии будущего, бережно приоткрывающиеся в конце 60-х гг. XX ст., с точно выверенными музыкальной теорией обращениями, разрешениями и связями с музыкой Высших сфер, в их отсветах и пульсациях ядер клеток, красок, цвета букв, графики мелодий, в прослушивании внутренней тишины молитвы сердца...

Сакральность квартовой интонации, которая сверху бережно «доглотнула» до терцового ряда и *мгновенно* перестроила его внутрен-

ний привычный акустический ритм в зарождении на порядок высшего («*c-f-b-es-as*»), безусловна. Возможно усмотреть и семантику «Прометеева аккорда» А. Скрябина, также символически открывающего то терцовой, то квартовой пульсацией «пороги Нового Мира», причем различие зависело от осмысления перестройки только одного звука («*c-ges-h-e-a*» и «*c-fis-h-e-a*»).

В Трех хорах Г. Свиридова учитывается и явное «окантовочное» значение квартовых тонов: см. *начало* хорового действия – *c, f* в № 1 и его *завершение* – *es, as* в № 3. Эта интонация сфокусировала будущий ключевой момент возврата к «акафистным истокам» молитвенного пения «Радуйся, Благодатная, Господь с тобою»: хор № 1 – интонации и тоны на этот текст в 1-м и 2-м куплетах, особенно в соло альта с двумя каденционными квартами подряд. Отметим также освященную любящим сердцем квартовую семантику в финале хорового «Концерта памяти А. Юрлова» Г. Свиридова. Три части имеют названия «Плач», «Расставание», «Хорал»: «В третьей части <...> свобода текущего интонационного потока <...>..начинается с кварты <...> а дальше вырастают, распластываются многозвучия, постепенно заполняющие собой расширяющиеся регистры, создавая необычное объемное звучание» [15, с. 196]²¹. Кажется, сами Небеса открывают живую, насыщенную Духом творческую силу тому, кто передавал и может передать дальше ее Святую Любовь. В этом смысле сведущие (от «*ведать*», «*вести*») композиторы наделяются, по-видимому, значением священника в Храме Бога на Земле...

Г. Свиридов оставил духовное завещание – последнее, глубочайше сокровенное сочинение, которое скрепило духовным мостом-переходом завершение одной эпохи и первые годы зарождения новой. В течение 17 лет он невидимо окормлял литургическими энергиями жизненное пространство, помогая сохранять стойкие связи мышления Библейской триады «Прошлое-Настоящее-Будущее» (своеобразно

²¹ Интересно, что на материале синодального издания канонических церковных книг 1771 года, Ю.Холопов объяснял звуковысотную основу знаменного пения: «...обиходный звукоряд имеет принципиально квартовую структуру и не допускает октавного тождества модальных функций... В обиходном звукоряде вследствие его "круговой" структуры (наслоние тетрахордов одинаковой структуры с наложением крайних звуков в смежных тетрахордах) оказывается возможным всего три различных модальных функции, которые затем повторяются через кварту, образуя согласия» [41, с. 199; выделено мной. – Н. В.-Т.]. Таким образом, система согласий имеет древнейшую этимологию.

претворенный музыкальный формообразующий спиралевидный контекст I:M:T). Речь идет о грандиозном хоровом цикле «Песнопения и молитвы» для хора без сопровождения на слова из *литургической поэзии* (1980-1997). И. Бровина отмечает, что в основе многих хоров Г. Свиридова лежит гармонический комплекс, названный исследователями его творчества «лейтгармонией Свиридова», «аккордом синевы», а в области гармонии композитор находит свое «иконное золото», наделяя гармонический фон свойством *светозарности* <...> Возможно, на пути открытий Свиридова будет когда-нибудь создана **новая духовная музыка**, которая зазвучит в современных храмах [3, с. 63-64; выделено мной. – Н. В.-Т.]. Таким образом, в хоровой мастерской Г. Свиридова были применены *древние традиции* знаменного распева, пророчески открывающие исповедальные пути.

* * *

Для возможных экстраполяций в область музыкальной драматургии высшего порядка избранного сочинения Г. Свиридова приведем научное обоснование символа в аспектах дидактической функции и вневременного характера его внутренней структуры (М. Сонье, Х. Кирло, Д. Линн, Дж. Тресидлер, Н. Рерих, А. Лосев, Ж. Шевалье).

Уже в трудах первых христиан можно обнаружить ранние гематрические проекции Святого Писания. В Библии числовые вибрации сохраняются и на иврите, и на греческом. Сравнительное изучение разных алфавитов показывает сакральную связь составляющих их графических элементов, букв [22, с. 35-43]. Аналогичное открытие сделано японским исследователем доктором Масару Эмото в его книге «Тайная жизнь воды»: кристаллы льда фиксируют запечатленную водой звуковую информацию от любого языка, музыки, причем положительная энергия Любви формирует красивые сложные узоры (и многие по 6-тиконечной звезде), а негативная эмоциональная окраска и мысли, вибрации – несовершенные, несимметричные и даже разорванные изнутри [45, с. 3-5]. Знаменательно, что еще И. Кеплер оставил интересные наблюдения над системными процессами формирования 6-угольных снежинок, живыми кристаллами, соединяющими небо и землю.

Особым символом наделены многовековые «прорастания» терцовых и квартовых интонаций и в иных символических пульсациях бо-

лее древних информаций, ведущих к будущим сокровенным знаниям всех людей, не только посвященных в духовные области сознательности: цифры 3, 4 и их сакральная геометрия, пифагоров треугольник-эпитрит с пульсацией сторон 3:4:5 и тетракис в виде треугольника из точек, по 4 с каждой стороны и одна в центре, пирамида и куб в их отношениях тетраэдра и гексаэдра, оформление плотно материальной и утонченно духовной природы явлений, пульсация волновой константы души и Духа, определяющих константы древних трихордовых попевок, пентатоники, тетрахордов старинных ладов со стабильной структурой, гексахордов, ладовой организации и симметрии культурных традиций разных народов Земли. Например, О. Смоляк, один из ведущих фольклористов Украины, считает, что в музыке знаменитый трихорд древнего напева «Щедрик», состоящий из 3-х разных звуков, из которых верхний повторен для 4-х звукового варианта – на микроуровне со структурой из двух бинарностей, где ритм образует *зеркальную* симметрию: 3-х звуковой мотив был записан на Волыни (в Краснополе) и обработан Н. Леонтовичем в тетрахордовой манере. «Маленькое интонационное «зернышко» стало импульсом для рождения значительно большего и долгого для него контрапункта» [37, с. 74]. А с точки зрения ладовой интерферентности композитор использует тернарное сопоставление ладозвукорядных модусов (4 строфа), и в целом в обработке – действуют интерферентные связи, которые сосредоточиваются вокруг трихордно-тетрахордовых ладозвукорядных модусов с преобладанием последних, что дало возможность вывести 1-голосный 3-4-звуковой мотив на уровень многоголосной хоровой партитуры [37, с. 74-76]. Исследователь определяет это «гениальной интуицией» Н. Леонтовича. Здесь, как и у Г. Свиридова, применен основной метод будущей эпохи – логико-интуитивный, с высоко духовным прозрением. Символично, что напев «Щедрика» обошел почти все страны мира; благодаря американским космонавтам был поднят в космос и продолжает привлекать активное внимание людей разных культур и стилей, дает зов к осмыслению Истинных ценностей Жизни [6, с. 123].

Лейтаккорд из хора № 2 «Любовь святая» также имеет оригинальную ассоциативную семантику контекста: например, вызывает ощущение благоухания «Неувядаемого цвета» [12, с. 3-5], который

проносит через весь свой земной и небесный Подвиг Пресвятая Богородица, передавая людям *дивное* звучание небесной тайны, помогая *его* сберечь и охранить пением сердечного огня во внутреннем алтаре, исполниться Духом Святым, предстоя пред «Зеркалом Премудрости Божией». В этом смысле обратим внимание на совпадения литургической семантики Трех хоров Г. Свиридова с анализом семантики Трех образов иконы Святой Софии (графики линий, геометрии, цвета): «Пресвятая Богородица с Младенцем», «Ангел», «Сшествие во ад» (о. П. Флоренский).

Опираясь на возможности интерпретации утонченной двухчастности «*яко на небеси и на земли*» [Молитва Господня, Мф, 6:10], предложим свой ассоциативный ряд в разворачивающейся архитектонике памятников духовной культуры, соединяя мистерию Архангельской соборности с результативным процессом исполнения Высшей Воли в творчестве Г. Свиридова. В поэтике хора № 1 видится и тот Ангел, который как «один из трех ангелов явился Аврааму у дуба Мамре <...> Это ангел *благословений Божиих* Варахиил. Его изображают со множеством цветов розовых в недрах его одежды» или с букетом роз [23, с. 77]. Обратим внимание на слова молитвенного тропаря, проводимого музыкой Небесных сфер на Землю: «*благословенна Ты в женах и благословен плод чрева Твоего*», воспеваемых в завершении Вечерни Всенощной под воскресенье и в утренних индивидуальных (келейных) молитвах, и который благословляют произносить многократно в *День* (выделено с учетом символики хора № 3), после чего *следующий День дивно изменяется к улучшению* в самых трудных случаях (Св. Серафим Саровский).

В анализе музыкальных произведений пользуются определением кульминационных точек, которые вместе с центральной помогают проследить ряд «шагания по вершинам» (Л. Мазель). В данном случае рассмотрим пульсации наиболее определяющих точек золотого деления (или точек золотого сечения – т.з.с.) Трех хоров Г. Свиридова, для чего обратимся к методу ориентированных графов (Л. Эйлер), пульсаций точек золотого сечения в поэзии и музыки (Э. Розенов), природе неквадратности (В. Холопова), энергетической сферы торсионных полей (А. Акимов, Г. Шипов). Рассмотрим тонкую динамику «золотых» кульминаций. Точками золотого сечения освящаются сло-

ги: в молитвенном тексте «и *благословен* плод...», и, что наиболее знаково, – в музыкальном контексте:

а) № 6 из «Всенощной» С. Рахманинова – «*чрева*»;

б) в хоре № 1 Г. Свиридова – его 1-й части – «*благословен* плод» в партиях басов обоих хоров;

в) во 2-й части – «*благословен* плод *чрева Твоего*» по всей партитуре 1-го хора (у 2-го хора – создание голографической звуковой сферы на «мм...»); центральная в музыкальной системе хора – «*Благословенна Ты в женах*» аналогично по всей партитуре 1-го хора, на «а...» во 2-м хоре, – сразу после соло альты.

«Золотыми розами» глубоко намоленного Розария Пресвятой Богородицы проникают в душу сокровенные тоны с живительными истоками крюковой нотации, в которой «каждой тоне соответствовал один знак, что показывало целостное осмысление этой единицы в древнерусской теории музыки» [28, с. 57]. В рассмотренных примерах таким современным знаком огненного зерна высочайшего уровня есть вибрационно-созвучные и объединяющие по своему однородному составу Евангельские знаки, духовные по своей природе и указывающие на практическую литургику и С. Рахманинова, и Г. Свиридова: «В литургическом пении «Слово» действительно сливается с гармонией Мысли (чувств и эстетических осмыслений) и проявляется моделированным вокально-словесным выражением тонкоэнергетической сути Духа» [11, с. 385]. А Г. Свиридов утверждает: «На своих волнах (бессознательного) она (музыка) несет Слово и раскрывает его сокровенный смысл» [3, с. 65].

В хоре № 2 (миниатюрная 3-частная репризная композиция) точками золотых пропорций освещены звуки: *es-des* 2-й октавы 1-го периода на распев слога «*ты* любовь святая»; *des-c* 2-й октавы середины на основном слоге в сочетании «*кровью* политая»; на распев слога «*ты* любовь» возврат *es-des* второй октавы репризы; *des-c* 2-й октавы всей части вне соло высокого сопрано и словесного текста – в миниатюрной хоровой интермедии по всей партитуре с выделением 4-х альтов соло на «мм...».

В хоре № 3 (мини-3-частная композиция, однако не репризная, с усиленной кульминационной зоной в середине и с символическим *триадным* строением в 3-м разделе на сакральных словах «Солнце

– День – Секира»): *des-ces-ces* (2-й октавы)-*ges-as-b-* (1-й октавы)» на текст «Горе тебе, убогая душа». На выделенных слогах – центральная точка золотого сечения всего хора № 3. Завершает серединную кульминационную зону долгий (почти 7 четвертей) звук *as* 1-й октавы, в динамике *f...pp* с последующим паузированием. Этот звук является точкой золотого сечения хора № 3, если рассматривать звук и слог в единстве «ауры слова» (В. Москаленко): от «потрясающего внезапного вскрика на словах «Горе тебе, убогая душа» [16, с. 394] до первого, уже ясно воспринимаемого набата Высшей судьбы: «Солнце твое на заходе...». В этом смысле два указанных построения сливаются на литургическом уровне триптиха в *единое* целое. Указанный выше звук *as* находится в *эпицентре* двух состояний души и представляется фиксированной точкой *спиралевидного* процесса втягивания «весь ужас на себя», психологически уже ясно постигая развернувшуюся бездну.

Сравним со следующими системными преломлениями спиралевидной организации: В. Моцарт фрагмент перед «Lacrimosa», Адольфовы спирали у Данте и Г. Дорэ, разворачивающаяся спиралью триада произведений Ф. Листа на тему «Божественной комедии» Данте – 1-частная соната-фантазия, 2-частная симфония, органнй триптих, музыковедческий анализ аспекта «игры зеркала» (Е. Рощенко) в математико-геометрической модели содержания сонаты-фантазии Ф. Листа «По прочтению Данте» с превращением Лабиринта-Хаоса в Лабиринт-Логос, где структурированная триада предстает в рондально трактованной сонатности как тетрактида, предложенный Е. Рощенко (Аверьяновой) [31, с. 157, 159, 164-167].

Л. Шаповалова при изучении проблемы рефлексии в музыкальном творчестве обращает особое внимание на художественный мир, организованный «по *принципу* *двоемирия*» (курсив мой. – Н. В.-Т.). Заданное в нем удвоение позволяет различать *план действия* и *план реакции* на него <...> рефлексия, если она владеет всей полнотой, ценностями человеческой жизни, есть **способ духовного ее удвоения – духовное зрение (зеркало)**» [43, с. 153, 107]. В хоре № 3 из Трех хоров Г. Свиридова – итог рассредоточенной и чудесным образом объединенной триады хоров, в каждом из которых задействован удивительно цельный план духовного зрения, уровень Духовного Ока, высший план зеркала совести, «или осознания самого сознания <...> И в этом смысле

музыка есть аналог человека» [43, 4-я стр. обл.]. Три анализируемых хора Г. Свиридова на уровне драматургии высшего порядка имеют план понимания космического Закона Созвучия и Аналогии: № 1. «Осознание Храма». № 2. «Действие Святости». № 3. «Реакция на Храм и Святость в нем». Рассмотрим символику этих основных литургических мотивов.

Хор № 1. По космическому Закону Аналогии, которым творится жизнь на Земле, сокровенной вестью Архангельского приветствия осеняется и храм души человека, и алтарь сердца в нем, если они построены там и удерживаются в со-звучании сердцем. **Хор № 2.** Приведем сокровенное высказывание исследователей высшего понимания Красоты: «Чувство христианской любви становится одним из ведущих мотивов современной духовной музыки и является стержнем христианства, притягивающим к себе и цементирующим все остальные побуждения, мотивы и поведения личности. Чувство это естественно считать вершиной и началом (вершиной-источником и одновременно фундаментом) в храме души...» [26, с. 182]; «Чувство является ведущим началом во всем Сущем. Миры начинаются чувством – Любовью, ибо Любовь уявлена как притяжение и сцепление» [30, с. 253]. Позитивно по идеалу и высшему смыслу Жизни выразился автор драматической трилогии, где в центре – пьеса «Царь Федор Иоанович» (Три хора Г.Свиридова – из музыки к этой пьесе), А. Толстой: «Слиясь в одну любовь, мы цепи бесконечной Единое звено...» [21, с. 35].

Хор № 3. Значительно созвучны строки третьего хора к пьесе со стихами, подводящими итог жизни А. Толстого: «Ему было 58 <...> он вновь и вновь задавался вопросом: а выполнено ли предназначение – «...*Певец, державший стяг во имя красоты; Проверь, усердно ли ее святое семя Ты в борозды бросал <...> По совести ль тобой задача свершена..?*» [21, с. 37]. Кроме того, в хоре № 3 в третьей части отражена зеркальная проекция «ауры слов»-символов: а) Духовное «Солнце» в качестве храма, б) «День» в качестве действия в нем, в) «Секиры» в качестве реализации отсечения святости и красоты от не созвучия с ними.

Приведем ассоциативно созвучные «знамена», семантически расширяющие понимание приведенных выше духовных символов, соединяющие времена, пространства, стили, прошлое и будущее. В

музее г. Нанси в Лотарингии хранится скульптура стоящей Мадонны с Младенцем, в правой руке Марии – роза, в левой руке Младенца – яблоко (XIV в.). В музее г. Амьен в Пикардии – изображение сидящей Богоматери с Младенцем с теми же символами в руках (1-я половина XIV в.). В угличской церкви царевича Димитрия – «на крови» слева от иконостаса находится икона Богоматери с Младенцем на полумесяце. Богоматерь в правой руке держит пышно расцветшую розовую розу, а Младенец в левой ручке – синюю сферу, знак спасенного мира [9, с. 76-78], спасенного Святой любовью. Символика величайшего Дара Неба – Дара Любви выражена в прекрасном гимне св. Ап. Павла [1-е коринф., 13:4-8, 13], в точных, правдивых стихах А. Толстого, «человека благородной и чистой души»:

*И жизни каждая струя, / Любви покорная закону,
Стремится силой бытия / Неудержимо к Божью лону;
И всюду звук, и всюду свет, / И всем мирам одно начало,
И ничего в природе нет, / Чтобы любовью не дышало.*

[21, с. 36]

«Удивительная близость атрибутов <...> образов, значительно разделенных и по времени и территориально, заставляет думать о стойком сохранении символически значимых деталей и свободном переводе их из одной сферы христианской культуры в другую тогда, когда они приобретают новую актуальность» [9, с. 77-78]. Роза «наивысшую точку осмысления в Западной христианской культуре достигла в «Божественной комедии» Данте. Поэт поместил огромный белый пламенеющий цветок в высший план неба. Роза представлена как амфитеатр, в центре которого <...> Дева Мария» [2, с. 111]. Рахманиновское прочтение 2-й строфы хора «Богородице Дево, радуйся», а также кроткий образ Любви в центральном хоре Триптиха Г. Свиридова, на наш взгляд, находятся в со-гласии с этой истиной. Кто знает, каким по-настоящему цветом сияет, по выражению Ю. Паисова, «красочное своеобразие лейтаккорда «святой любви», завершающего крайние части репризной композиции» [26, с. 184] хора № 2, находящегося в центре звуковой сферы архитектоники цикла? Тем более, что от него рассредоточиваются «лучами» интонационные связи по музыкальной

ткани крайних хоров, интуитивно ориентируя на графику концентрической формы (второго плана), которая синтезирует 2 спиралевидных потока с кардинально противоположными по содержанию центрами. По ним прослеживается так называемая «спираль Корню» с ее двумя полюсами и с кривизной, прямо пропорциональной длине пройденного по ней пути [46, с. 278-279]. 1-й полюс – с центром в «лейтакорде Святой любви» в хоре № 2; 2-й полюс – в хоре № 3 на звуке *as* – крайнем в завершении середины, на спаде кульминации, где происходит прозрение.

Соберем еще в одну точку золотого сечения прямо действующие аналогии христианской символики. Так, в музее Средневековья аббатства Клюни в Париже хранится серия шпалер, найденных Жорж Санд. Их осталось 6, но найдено было 8 (возможно напоминание о метафизической, геометрической символике 1-октавной мажорной гаммы, указанное М. Генделем, Др. Мелхиседеком, В. Ивановым). Гобелены посвящены Пути души в земном проявлении в символах Женщины и единорога (а также представлены и другие образы-символы). В аллегорическом изображении «Зрение», помещенном в точке золотого сечения «тканого цикла», введена символика созерцания Высшего, Духовного Мира: душа, отказавшись впитывать низшее, смотрит в *зеркало*, где отображается единорог. «И на Востоке, и на Западе единорог всегда указывал... на путь к трансцендентному, возвышенному, был символом совершенной чистоты» [40, с. 36, 40]. Блаженный Августин предлагал сложные размышления о знаке зеркала, как явлении Божественного таинства. У зеркала, представителя символического ряда духовно осмысленных вещей, кроме ведущего символа в руке Архангела Гавриила, наблюдается проекция движения к психологически утонченному восприятию. Например, если рассмотреть особенности формообразования развивающего раздела хора № 1 из Триптиха Г. Свиридова, то вариант соло альты выполняет функцию «светлого отражения» образной сферы экспозиции. И здесь уместна ассоциация с научным открытием, обнародованном на всемирной конференции в Аризонском университете США под названием «Последние достижения науки о сознании» (1999) петербургским ученым, заведующим лабораторией психофизиологии Психоневрологического института им. В. Бехтерева профессором В. Слезиным и кандидатом медицин-

ских наук И. Рыбиной о Четвертом состоянии человека – во время молитвенного вдохновения [18, с.15]. Можно предположить, что в проекции духовной символики во 2-й части хора № 1 – прослушивается молитвенное вдохновение чистоты прекрасноты, а в 3-й части хоровой триады – затемненное отзеркаливание Четвертого состояния, сравнимое с депрессией души, лишенной Божественного *со*-звучия.

Проведем параллель с широко известным произведением А. Толстого «Иоанн Дамаскин». В. Москаленко при анализе содержания ее 1-й и 2-й глав в романсе П. Чайковского «Благословляю вас, леса» пишет: «Первая глава поэмы Толстого «Иоанн Дамаскин» – единая, в которой действие происходит и в психологическом, и, в буквальном значении, в замкнутой пространственной сфере города Дамаска. Во второй главе поэмы, которая начинается использованным в романсе монологом Иоанна, как будто размыкаются ограничивающие главного героя «рамки». С первых слов Иоанна мы перемещаемся в бесконечность мироздания и светлое царство свободы духа» [20, с. 9].

Американский исследователь Д. Винтер, руководитель группы «Планетарное сердцебиение» установил, что структура ДНК – генетического кода жизни – представляет собой 4-х мерную развертку по оси времени додекаэдра, который вращается. Вся Вселенная – от Метагалактики до живой клетки – построена по единому принципу бесконечно вписываемых один в другой додекаэдра и икосаэдра, находящихся между собой в пропорции золотого сечения [29, с. 53; 32, с. 199]. Это касается и понятия кристаллизации процесса формообразования в точные геометрические параметры. Учитывая совершенную красоту оформления структур практически во всех произведениях Г. Свиридова, обратимся к четкости правильных многоугольников, соединяющихся один с другим строго по точкам золотых пропорций, которые невидимо пульсируют в ядрах клеток Метагалактики и земной жизни, особенно на их высшем соединении додекаэдра и икосаэдра, проявляясь, в частности, и в строении «духовного атома» организма, и в его *со*-звучии с системой музыкального лада. Так, В. Иванов, исследуя «Гармонию сфер» Пифагора в звукоинтонационной эволюции, считает, что трактовка кристалльных сфер, разработанных древнегреческим философом, имеет прямое отношение к проблеме фонетического крюкового письма X–XI ст. Именно в звукоинтонации знаменного

пения проявляется соединительное звено с пифагорейским представлением материальной «гармонии сфер», которую он доказывал не в плоскостном виде, а в объемном. Речь идет о наполнении многогранных фигур, каждая из которых имеет свою сферу и будучи графически отображенной в ноте-кружке, начинает звучать в музыкальном проявлении, наполняется вибрационной сферой в структурной единице объема. В звуковом октаэдре символизируется именно та гармония сфер интонаций, которую имел в виду Пифагор: двойная пирамида «над землей» и «под землей» дублирует I-ю ступень октавой выше.

В. Иванов выводит зрительные соответствия геометрии и нот-звуков в белоклавишной диатонике, где звуки от IV до VIII ступеней соответственно вибрируют «живыми» интонационными сферами в голограммах правильных многоугольников, соответственно: тетраэдр (пирамида), гексаэдр (куб), додекаэдр, икосаэдр, октаэдр. Тут соединяется сознание человека с архитектурой Высшей Гармонии, при условии со-звучания души на эту гармонию, а настоятельно необходимо находиться во внутренней чистоте и любви [11, с. 189-195].

Живая этика сердца человека – духовно и научно обоснованная система знаний, каким образом ради спасения Жизни можно постоянно находиться в поле Гармонии и не соскользнуть в уродливо перестроенный мир. Современный физик, исследователь тончайших структур Г. Шипов констатирует: «Научная картина мира нового тысячелетия должна отражать реальность более полно, включая сознание человека, чтобы помочь воспитать мышление людей таким образом, когда применение новых знаний против человечества станет невозможным <...> сочетание индуктивных и дедуктивных методов познания реальности может привести к синтезу точной науки и религиозной мудрости <...> ориентируясь в будущем на создание метанауки, которая объединит в себе науку, искусство и религию» [44, с. 8-9]. Д. Винтер также экспериментально установил, что «частотный шаг пульсации сердца человека равняется корню квадратному из золотой пропорции, именно эти колебания являются когерентными шумановским резонансным колебаниям Земли, а они – колебаниям Солнца. Устанавливается непрерывный и взаимосвязанный ряд: Солнце – Земля – сердце человека – генетический код» [29, с. 53]. Обратим внимание на древнейшую традицию класть младенца в колыбельку, прикрепленную к потолку:

ведь тогда устанавливались и укреплялись пульсации Жизненного кода по всей развертке.

ВЫВОДЫ. I. Общая архитектоника цикла встраивается в сферу кардиоиды, согласно методу ориентированных графов Л. Эйлера. В соло 4-х альтов из хора № 2 (на «мм...» на фоне хора без слов) сконцентрированы сквозные по триптиху:

а) интонация *as-f* определяется «ключевой нотой» Трех хоров (по Максу Генделю, это «ключевая нота сердца человека») [см. об этом по: 11, с. 384];

б) акорд *f-as-des* с интонационным «лучиком» восходящей чистой квинты в фокусе становления квартовых интонаций на плане терцовых; похоже прорастает и живое одухотворенное зерно, и музыкальное – как в «Щедрике» Н. Леонтовича, хоровой притче «Щедрик» с коллажем Н. Леонтовича и средневековой секвенции «Dies irae» В. Мужчиля, в Первом виолончельном концерте Б. Тищенко, в «Ангеле запечатленном» Р. Щедрина и др. Обратим внимание на анализ Л. Шаповаловой «криптограммы» квартовой интонации в контексте «этого отношения Поэта к Смерти» в Альтовой сонате Д. Шостаковича, «написанной на пороге жизненного конца <...> факт его духовной жизни <...> По жанру это несомненно исповедь», с «мотивными знаками и символами рефлексии», в контексте связей с 14-й и 31-й сонатами Л. Бетховена, 6-й симфонией П. Чайковского, «с отказом от своего Я, ощущением Божьей благодати, тихой радости и умиротворенности» [43, с. 166-173];

в) квартовое расширение *c-f-b-es-as-des* «тоновой звезды» от лейтаккорда, если провести линии по всей хоровой партитуре фрагмента на ключевых позициях от звуков большой до второй октав;

г) ритмо-интонация покачивания по признакам жанров колыбельной – в качестве успокоения-примирения, плача – в качестве покаяния-осознания, колокольности – в качестве тихого провозвестия-напоминания.

Данный фрагмент завершает кульминационную нисходящую знаменную «скобу», вьющуюся как орнамент по иконной рамке или колонне иконостаса со словами любви «*кровью политой*» [9, 74-77]. На схеме-таблице с начертаниями букв кириллицы, текстового содержания букв, коренного смысла буквы, буквы-пометы и знамени, В. Ива-

нов отмечает тождественность «скобы» и «зело», имеющую «высшую степень напряжения в труде, который ведет к новому результату. Это деяние, высшей фазой которого есть творчество. С «S» (число 6) связана шестиричность деятельности. В церковном звукоряде – гексахорд (6 ступеней лада). Действие – содержательный смысл буквы-слова. Завершенность 2-х согласий в гексахорде <...>» [10, с. 275-276]. Кульминационные два слова из хора № 2 звучат дважды в нисходящей секвенции с шагом на ч.4 (!), по 6 слогов на метрической пульсации 10/4 // 3/2// 10/4// 3/2; обе мелодии звучат в диапазоне малых секст. В первом субмотиве хора № 2 присутствует зерно «духовного Звука» (В. Иванов) знамени «колесо» в протоинтонации триптиха, которое дотрагивается вершиной знамени «облачка» (В. Иванов) до самого верхнего звука в каждом из Трех хоров, но только в кульминационных зонах крайних частей, а в центральном хоре – и в начале крайних построений, и в кульминационной зоне середины – звук as второй октавы, в точке золотого сечения 7-звучного напева на слова «кровью политая».

II. В сферическом «формо-кристалле» (Б. Асафьев, Ю. Тюлин, В. Рыбаченко [32], О. Моргунова [19], А. Акимов) проявляется концентричность на уровне драматургии процесса слияния «музыкального и лингвистического корней»; причем, первый «вбирает в себя гласовый мотив, характерный для данного знака» [10, с. 283]. И, как сказано выше, после середины реприза наступает не сразу, а после хоровой интерлюдии (все построения миниатюрны, но многомерны на духовном, литургическом уровне). Если соло альтов расположено в зоне т.з.с. хора № 2, то интонаема *des-c* в партиях сопрано и альтов приходится на т.з.с. данного хорового фрагмента, который звучит без сопрано соло и создает ощущение пульсирующей емкости... Может быть, так пульсирует сокровенное дно «сердца в Чаше Грааля», и именно в этом проявлена сакральная «позиция» буквы-слова и музыкального знамени «двух облачков с чашкою» [см. графику линий – 10, с. 51-52, 151], действующих слитно и системно, в рассредоточении по кульминациям физического и энергетического планов произведения?! Гармонизация, соединение энергий Бога и человека достигается в таинственном акте «содействия», называемом в аскетической литературе *синергией*.

Роль и значение синергии в православной мистике уникальны. Объединение, слияние двух энергий означает их встречу, что подразумевает наличие «места встречи», которое в аскетике как раз именовалось «местом Божиим», или «местом сердца» [36, с. 212-213]. В точке золотого сечения хора № 2, по нашему мнению, происходит таинство Евхаристии (Причащения) на литургической линии драматургии цикла Трех хоров. Оно (таинство) оптимизирует тонкие уровни формы-процесса и задает возможность иного осмысления содержания хора № 3, выводя его из многовекового плена ложных людских ощущений Гнева Господнего.

III. Фиксированной точкой пульсации тонких музыкальных полей в Трех хорах *a cappella* Г. Свиридова есть упомянутая выше знаменная интонация *f-as* («колесо»), что «удерживает» весь интонационно-драматургический процесс – тот процесс, который просматривается не плоскостно в музыкальном пространстве-времени, а голографически – в сфере, находящейся на порядок выше по замыслу, воплощению и восприятию, то есть **в пространстве духовного слуха и зрения**.

Метафизическое измерение в качестве посреднической функции символа зеркала позволяет выявить трансцендентную суть хора № 1 и хора № 3 Г. Свиридова. В экспозиции хора № 1 два смешанных состава словно символизируют два нераздельных измерения сознания – условно «физическое и метафизическое». Во 2-м разделе – с появлением после хоровой педали в партии соло альта *того же* текста, что и в экспозиции – включается функция зеркала как метафизического символа [24, с. 12]. В этом контексте: «Почему, же, отче, Бог не наделил Духом всех людей?» Гермес (отвечает): «Такова была Его воля, сын мой, чтобы все души обретали связь с Духом *как награду, которую надо заслужить*» [33, с. 141; курсив – Н. В.-Т.]. В данном случае идет абстрагирование от конкретного содержания трагедии А.Толстого и сценического действия пьесы, – потому возможно предложить размышление о том, что во 2-м разделе хора № 1 душа (соло альта), вслушиваясь в Архангельское провозвестие, повторяет его, всматриваясь в зеркало Духа, которое открывается изнутри только при условии проявленной чистоты и красоты. И *повторение* Духовного тропаря в варианте уже осмысливается зеркальным отражением Неба в мире молитвенного озарения души, покощей в пульсе созвучия

с Высшим – в мире Четвертого состояния человека.

IV. В хоре № 3 отражена иерархия духовного Пути: состояние души, не прошедшей Духовное тестирование и не получившей весть; слова и стиль большого знаменного распева из частичного воспроизведения в середине XX века рукописи гениального русского распевщика последней четверти XVI века Федора Крестьянина; наконец, традиции тройного завершения Пути, затрагивающие «тропы» от древнейших разножанровых, полистилевых. Приведем в рамках символа «зеркала Святого Архангела» пример завершения первого периода типа разворачивания 1-й части Аллеманды из Французской сюиты h-moll И.С.Баха, где *тройные* «тропы завершения» ведут *восходящее* движение в доминантовую сферу:

h-moll – D-dur – fis-moll – Fis-dur

традиционно закрепляя музыкальной мыслью исконное качество движения к Богу. (Сравним с переводом слова «аллеманда» Б. Яворским: «Все благородные и свободные люди» [47, с. 99]).

В «Покаянном стихе» хора Г. Свиридова в корне иными стилевыми средствами также установлены «тропы на Пути», милостиво помогая «увидеть» находящейся в горе душе возможное прощение и свободу. Помимо тончайших, удивительно глубоко проанализированных средств [см.: 16, с. 389-395; 25, с. 347-355; 26, с. 183-185], дающих полное право утверждать идею о разветвленной системе символов, обратим внимание на две противоположно расходящиеся линии их качеств. Они обнаруживаются в контексте анализируемого. Так, в завершении хора № 3 – констатация *триады* данных в тексте гнетущих символов: Солнца («на заходе»), Дня («при вечере»), Секиры («при корени») как *тройное* утверждение неотвратимой судьбы-наказания, т.е. *нисхождения* по шкале закона эволюции. Появление же на отправных «точках» в хоре № 3 мелолексем от *ces, des, as* первой октавы тембром женских голосов – **восходящее**, по б.2, ч.5 в диапазоне «лирической» б.6. Причем, утверждающее восхождение, по сути, начато еще в хоре №1 от строго сдержанных в своей могучей (вечной!) силе унисонов басов двух хоров (отправные тоны *c* малой, **B** большой октав).

Пространственность музыкального целого, однородного в своей основе, скрепляется восхождением в организации пределов ум.8,

м.10, м.13; тонемы с попевкой «колесо», на единой абсолютной высоте – *as-f, f-as* со сквозным развитием во всех трех частях цикла (не проявлена ли здесь древняя интуитивно-логическая система подсознания в проекции «Колеса Судьбы?»), созвучия плагального направления «*des-f (fes)-as*», фонизмов тоники и доминанты минора без терции, гармонии натуральной диатоники; собирающийся в тоническую основу секундаккорд со внедряющейся квартой (бифункциональный аккорд *t* и *s*) – хор № 2; сфокусированные на кристаллическое произрастание горизонтально выведенные от точки золотого сечения в кульминационных зонах хора № 1 – большой ноннаккорд, малый минорный секундаккорд, хора № 2 – тонический секстаккорд с внедряющимся побочным тоном, его квинтсекстаккорд, субдоминантовый (IV) секундаккорд...

Кристаллы интонационной сферы (Масару Эмото, Ф. Скорина, Т. Шуришина) в анализе хоров Г. Свиридова зримо выстраиваются в стройную систему. Особенно ярко проявляется процесс кристаллизации музыкальных звуков и слов поэтического текста при анализе музыки хора № 2 Г. Свиридова «Любовь святая». Исторически наметились некоторые узловые парадигмы в понимании духовной символика искусства:

1) системное православное мышление, органически синтезирующее многие знания (о. П. Флоренский «Мнимости в геометрии», символика цвета икон, первичные символы, определяющие изначальное развитие культуры – начало XX века);

2) восприятие музыки «Литургии кристалла» 1-й части «Квартета на конец времени» О. Мессиана (1941 г.) как *свечения, переливы «алмаза сердца»*²²;

3) зримое откровение, явленное в музыке Г. Свиридова (в конце 60-х - начале 70-х гг. XX в.), оставившее неизгладимый отпечаток на последующие годы; например: а) «...что-то белое, и мягкий луч света касается его (аккорда) в разных плоскостях – так играют...смещения ступеней» (Р. Леденев о мелодии высокого сопрано на фоне вы-

²² В произведении, написанном на грани Жизни и смерти, Света и мрака, Любви и страха, Гармонии и хаоса прослеживается наиболее устойчивая драгоценность души – символика «Откровения» Небесного Иерусалима, что особенно ценно, учитывая коренную основу древнего этимона «лит...» – «драгоценный камень».

держанных аккордов хоровой миниатюры № 2 «Любовь святая» [16, с. 392]; б) Первый виолончельный концерт Б. Тищенко, где с помощью ориентированных графов Л. Эйлера наглядно просматривается «живой поток духовной энергии» из зарождения интонационного зерна-кристалла;

4) появление духовного метода анализа музыки В. Медушевского (в начале 80-х гг. XX ст.);

5) «Ангел запечатленный» Р. Щедрина, а в нем – светилен о просвещении души светом Истины Божественного Откровения (№ 2, ц.11), небесно-просиненное дивное звучание дисканта (№ 7, ц. 53; 1988-1989)... Перечисление могло бы занять много страниц. **Но Г. В. Свиридов – уникален!**

* * *

В заключении приведем два обобщения в контексте символов Литургии духовного посева. «Возобновление звучаний давних культовых распевов совпало (а возможно было параллельным первоначально) с появлением в творчестве Г. Свиридова, а потом и других композиторов, целого ряда произведений, которые возрождают образный мир и стилистику древнерусского искусства», – указывает Л. Рязанцева [34, с. 37; курсив мой. – Н. В.-Т.]. Созвучную мысль о Свиридове находим в Словаре А. Ладвинской: «Среди композиторов он ближе всех к духовной музыке <...> и один из первых среди своих современников обратился к творчеству религиозного содержания» (курсив мой. – Н. В.-Т.) [13, с. 405-406]. Действительно, «Три хора» к трагическим страницам Отечественной земной жизни имеют Вселенский масштаб прозорливости, святой концентрат Духа. «В дни особых испытаний всенародного масштаба Господь всегда воздвигает своего угодника-ходатая и молитвенника за народ» [39, с. 49]. Таким светлым посланником был и есть Георгий Васильевич Свиридов...

«Достойно есть, яко воистину» – молитва, которую «начертал на камне четко и ясно <...> перстом своим <...> Архангел Гавриил» священноиноку в Афонской обители для благоговейного завершения Литургического служения [35, с. 239-240; выделения мои – Н.В.-Т.].

«Достойно есть, яко воистину» написал в «синтезе образов любви и святости» Г. Свиридов [26, с. 185].

«Достойно есть, яко воистину» написал хоровую молитву моло-

дой композитор России Сергей Левин (Тверь). В ее звуковой палитре живые кристаллы древних знаменных распевов, на протяжении многих лет выпеваемые им (С. Левиным) в московском храме Святой Троицы. Они удивительно мудро преображают и светло трансмутируют трагическое в наших земных жизнях, вызывая своим внутренним тонко-энергетическим балансом *новые* ощущения *звуковой светоматерии*, пропитывая ее одухотворенной психической энергией Живой Этики сердца, основой понимания музыки Сущего.

Татьяна Левина (Хрящевская), автор духовной поэзии и музыки, имеющая три высших образования, гитаристка, певица, лауреат многочисленных конкурсов (в том числе конкурсов духовной музыки), педагог высшей категории на вопрос, где источник той внутренней силы преображения, которая есть у человека, ответила: «Я думаю, все заложено в сердце». «А искусство, оно из сердца рождается?» – «Настоящее искусство – да» [27, с. 49-50].

Архитектонику исповедального слова Живого Сердца строит своей музыкой и русский гений Г. Свиридов. «Идея исповеди возникает не просто в качестве составляющей религиозного опыта <...> не менее значительными оказываются “светские» формы исповедального слова, проявляющиеся как в литературном, так и в других жанрах. В частности, исповедальная доминанта философского текста служит показателем его искренности, подлинности, а музыкальное пространство может превратиться <...> в священное» [38, с. 222].

Любовью святою соединяются Архангелом живые сердца на Земле...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акафисты, читаемые в болезнях, скорбях и особах нуждах.* – М. : Московский Сретенский монастырь; «Новая книга», 1997. – 736 с.
2. *Баешко Л. С., Гордиенко А. Н., Гордиенко А. Н. Энциклопедия символов / Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко, А. Н. Гордиенко [под ред. О. В. Перзашкевича].* – М. : Эксмо, 2007. – 304 с.
3. *Бровина И. В. Георгий Свиридов: хоровой цикл «Песнопения и молитвы» // Жизнь религии в музыке : сб. ст. – СПб : Сударыня, 2006. – С.54–65.*
4. *Варавкина-Тарасова Н. П. К истории «Запечатленного ангела» // Тверь и города-побратимы : матер. междунар. научно-практич. конф. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2007. – С.69–74.*

5. Варавкіна-Тарасова Н. П. Р. Щедрін «Запечатлений ангел»: архітектоніка циклу у звуковій символіці // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2008. – №7. – С.26–36.

6. Варавкіна-Тарасова Н. П. Символи Духу у хорівій притчі «Щедрик» В. С. Мужчиля // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (20). – 2009. – С. 119–125.

7. Всё о камнях от А до Я / Авт.-сост. Н. В. Белов. – Мн. : Современный литератор, 2001. – 608 с.

8. Дясин Г. Г. Азбука Гермеса Трисмегиста, или молекулярная тайнопись мышления / Г. Г. Дясин. – Изд. 3-е. – М. : Белые альвы : Амрита-Русь, 2005. – 144 с.

9. Звездина Ю. Н. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации // Икона Божией Матери «Неувядаемый цвет» // Сост. А. Н. Стрижев. – М. : Паломник, 2006. – С. 4–93.

10. Иванов В. Ф. Давньоруська знакова співоча мова. Наукове видання / В. Ф. Иванов. – Миколаїв : Шамрай, 2008. – 305 с.

11. Иванов В. Ф. Духовне буття музичного звуку : в п'яти книгах. – Миколаїв : ТОВ Фірма «Іліон», 2009. – 480 с.

12. Икона Божией Матери «Неувядаемый цвет» / Сост. А. Н. Стрижев. – М. : Паломник, 2006. – 239 с.

13. Ладвинская А. А. 70 знаменитых композиторов: Судьба и творчество / А. А. Ладвинская. – Донецк : ООО ПКФ «БАО», 2006. – 416 с.

14. Левашев Е. М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства: от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / Ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М. : Композитор, 1999. – С.6–41.

15. Леденев Р.С. Концерт памяти друга // Музыка России : сб. статей / Ред.-сост. Е.Грошева. – М. : Сов. композитор, 1976. – С.183–199.

16. Леденев Р. С. Музыка Свиридова в Малом театре // Георгий Свиридов: Сборник / Сост. Р. С. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С.388–396.

17. Ломоносов М. В. «Устами движет Бог...» Стихотворения и оды. Предисловие И. Б. Александровой // Культура и время. – 2006. – № 6. – С.112–127.

18. Молитва как особое состояние человека. Из журнала «Русский Дом» // Спасите наши души. Миссионерский выпуск. – 2002. – С.15.

19. Моргунова О. А. Наука Единой Жизни. Атрибуты Мира. – Черновцы,

2010. – 232 с. // <http://www.postulates.org/> www.postulates.org.ua

20. Москаленко В. Г. Аура слова в музичній інтонації // Семантичні аспекти слова в музичному творі : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 28. – К., 2003. – С.3–14.

21. Наумова О. Во имя красоты. К 190-летию Алексея Константиновича Толстого // Человек без границ. – 2007. – № 9. – С.30–37.

22. Неаполитанский С. М., Матвеев С. А. Библиейская нумерология / С. М. Неаполитанский, С. А. Матвеев. – СПб. : Институт метафизики, 2002. – 352 с.

23. Небесных Воинств Архистратизи... Каноны. Акафисты. Молитвы. – Полтавская епархия, Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2002. – 80 с.

24. Николаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2004. – 21 с.

25. Паисов Ю. И. Хоры а саррелла Свиридова // Георгий Свиридов : сборник / Сост. Р. С. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – 462 с.

26. Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / Ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М. : Композитор, 1999. – С.150–189.

27. Песни, которые окрыляют (Интервью Анны Кривошеиной с С. Левиным, Т. Хрящевской) // Человек без границ. – 2009. – №1. – С.48–55.

28. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси : очерки теории и стиля / Г. А. Пожидаева. – М. : Знак, 2007. – 880 с.

29. Потапенко О. І. Таємниці символів, чисел, алфавітів / О. І. Потапенко. – К. : ТОВ ІІ, Лтд, 1997. – 208 с.

30. Рерих Е. И. У порога Нового Мира / Е. И. Рерих. – М. : МЦР, 2000. – 464 с.

31. Роценко (Аверьянова) Е. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления законов логики мифа // Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2002. – Вип. 21. – С.156–167.

32. Рыбаченко В. Г. Жизнь и творчество. Построение кристаллов – практическая работа. Семинар 5. // <http://www.vrybachenko.narod.ru>

33. Рэйкенборг Я. Изумрудная скрижаль и герметический свод Гермеса Трисмегиста. Часть 2. / Я. Рэйкенборг. – М. : Амрита-Русь, 2004. – 306 с.

34. Рязанцева Л. Д. Про виявлення тенденції відродження в українській та російській хоровій музиці // Музичне мистецтво : зб. наук. статей. – Донецьк : ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – Вип. 7. – С.31-40.

35. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы. Изд. 8, испр. и доп.

– М. : Типо-Литография И. Ефимова. – 1904. – 384 с.

36. Смирнов В. В. *Восьмое таинство Христова. Воскресение тамплиеров* / В. В. Смирнов. – М. : Вече, 2007. – 400 с.

37. Смоляк О. С. *Ладова інтерференція в обробці української народної пісні «Щедрик» Миколи Леонтовича для мішаного хору* // 36. наук. праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Вип. XIV. – Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М І., 2007. – С. 73–76.

38. Уваров М. С. *Архитектоника исповедального слова. Научное издание* / М. С. Уваров. – СПб : Алетейя, 1998. – 246 с.

39. Удовиченко В. Ф., Савчук А. Н. *Стяжавшая любовь*. – К.: 2005. – 608 с. (о личности старицы монахини Алипии Свято-Покровской Голосеевской пустыни).

40. Фараминьян Х. М. де. *Дама и единорог* // *Человек без границ*. – 2007. – №8. – С. 36–43.

41. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. *Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.

42. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.* / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

43. Шаповалова Л. В. *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. – / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

44. Шипов Г. И. *Теория физического вакуума в популярном изложении. Развитие программы Единой Теории Поля, выдвинутой А. Эйнштейном* / Г. И. Шипов. – М. : Изд-во ООО «Кириллица-1», 2002. – 126 с.

45. Эмото М. *Магическая сила водяных кристаллов* / Масаро Эмото [Пер. с англ. О. Г. Белошеев]. 2-е изд. – Мн. : Попурри, 2007. – 24 с.

46. *Энциклопедический словарь юного математика* / Сост. А. П. Савин. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.

47. Яворский Б. Л. *Избранные труды* / Общ. ред. Д. Д. Шостаковича. – Т. II; Ч. 1. – М. : Сов. композитор, 1987. – 366 с.

Варавкина-Тарасова Надежда. Литургия духовного посева (о «Трех хорах а саррелла» Г. Свиридова из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»).

Предложен опыт духовно-этимологического анализа Трех хоров из музыки Г. В. Свиридова к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Определяются взаимосвязи духовно упорядоченной структурной организации интоном (мелоса, гармонии, ладотональности, метроритма) с

графическими формами букв разных алфавитов, с живой системой синергетики ноосферы, иконографией, минералогией.

Ключевые слова: литургия, духовные символы, икона, синергия, ноосфера, мелолексема, синтагма, кокиза, просодема.

Варавкіна-Тарасова Надія. Літургія духовного посіву (про «Три хори а cappella» Г. Свірідова із музики до трагедії О. Толстого «Цар Федір Іоанович»).

Запропоновано досвід духовно-етимологічного аналізу Трьох хорів із музики Г. В. Свиридова до трагедії О. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Визначено взаємодію духовно упорядкованої структурної організації інтоном (мелоса, гармонії, ладотональності, метроритма) із графічними формами букв різних абеток, із живою системою синергетики ноосфери, іконографією, мінералогією.

Ключові слова: літургіка, духовні символи, ікона, синергія, ноосфера, мелолексема, синтагма, кокиза, просодема.

Varavkina-Tarasova Nadezhda. A liturgy of spiritual crops (about «Three choruses a cappella» by G. Sviridov from music to the tragedy «Tsar Feodor Ioannovich» by A. Tolstoi).

The material under the analyses in the article is liturgical fundamentals for spiritual crops in the choruses from the musical piece composed by G. V. Sviridov to the tragedy «Tsar Fyodor Ioanovich» written by A. K. Tolstoy. The choruses are: «The Prayer», «Holy Love» and «Penitent verse». There defined interrelations of spiritually ordered structural organization of intonations, harmony, tonality, metro rhythm with graphical forms of letters of different alphabets, with the alive system of synergy of noosphere, of iconography, of mineralogy.

Key words: liturgics, spiritual symbols, icon, synergy, noosphere, melolexeme, syntagma, kokiza, prosodema.

КИНЕМАТОГРАФ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО и ПОСТСЕКУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА



Пашков Константин Валериевич – кандидат философских наук (2006), старший преподаватель кафедры культурологии Харьковской государственной академии культуры; преподаватель истории и теории культуры, этики и эстетики кафедры теоретической и практической философии Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина.

Образование: выпускник Харьковской государственной академии культуры (1995-2000) факультет культурологии, история и теория культуры. В 2002-2005 гг. – аспирант Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина, кафедра теории культуры и философии науки. Тема кандидатской диссертации: «Дар и благодарение в контексте христианской и пост-модернистской антропологии» (науч. рук. – доктор философских наук, проф. Г. Д. Панков). Гранты: 2000-2001 гг. – Библейско-богословский институт св. апостола Андрея (Москва, Россия), стажировка по специальности «Теология». Участие в семинарах и летних школах:

• 2005 III Киевский летний богословский институт, 10-23 июля 2005 г. Киев, центр европейских гуманитарных исследований Национального университета «Киево-Могилянская Академия»

• 2007 V Киевский летний богословский институт, 20-31 июля 2007 г. Киев, центр европейских гуманитарных исследований Национального университета «Киево-Могилянская Академия»

• 2007- 2010 Межвузовский семинар «Koιnoπia. Философия Другого, богословие общения». Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина.

Автор издания: «Культурология. Основы курса и фрагменты первоисточников»: учебное пособие. – (Ростов-н/Д : Феникс, 2007. – 600 с.) и ряда серьезных работ в области философии и богословия.

Сегодня, спустя 24 года после преждевременного ухода из жизни выдающегося режиссера Андрея Тарковского (1932–1986) его творческое наследие остается тревожащим и вдохновляющим к размышле-

нию о Боге, смысле бытия человека, парадоксах творчества и любви не только для преданных зрителей картин мастера, но и для всех тех, кто, восхищаясь или критикуя его фильмы, обнаруживает близость между его темами и своими профессиональными интересами, совсем необязательно имеющими непосредственное отношение к кинематографу как *особой художественной и культурной практике*.

Обращение к исследованию творчества Тарковского является поводом для профессионального разговора о степени конгениальности форм синтетического искусства кино музыкальному искусству²³, или о «духе времени» конца столетия с присущей этому времени уникальной визуальной, музыкальной, духовной и общекультурной конфигурацией. Культурологическое размышление, центрированное на анализе *религиозной ангажированности* искусства, и в частности, кинематографа, может быть актуально для описания конфигурации культуры не только последней четверти прошлого, но и начала нынешнего столетия. Такое размышление может иметь форму анализа отмеченного религиозного измерения кинематографа Тарковского в пространстве обсуждения *феномена постсекулярной культуры*, актуализировавшегося в конце прошлого столетия в среде западных [2] и отечественных исследователей [3] – социологов религии, философов, богословов и культурологов.

Для того, чтобы контекст, в котором мы предлагаем рассмотреть проблему кинематографа Тарковского стал более ясен, необходимо сделать несколько замечаний относительно самого феномена постсекулярности, формирование которого тесно связано с кризисом того комплекса культурных установок и ценностей, которые ассоциируются с культурным и политическим «проектом модерна» (термин Ю. Хабермаса), лежащим в основании парадигмы европейской культуры,

²³ Образцом музыковедческого исследования данной конгениальности можно назвать приведенный в монографии Л. Шаповаловой блестящий компаративистский анализ форм художественной рефлексии, манифестированных в авторском кинематографе Тарковского и музыкальных сочинениях позднего Шнитке. Фактически, музыковедческий анализ рефлексивного аспекта творчества режиссера и композитора позволил сделать исследовательнице вывод об общности принципов их художественного мышления. Более того, о наличии в отечественной, и шире – в европейской культуре конца XX ст. некоей духовной универсалии, заключающейся в утверждении «искусства как формы личного раскаяния» [1. с. 242], как личностной попытки рефлексии художников «обрести полноту и целокупность Бытия, утраченных культурой, ориентированной не на Бога, а на самость и эго-сознание человека» [там же].

начиная с эпохи Просвещения.

Как известно, культурный пафос Просвещения базировался на утверждении культа разума, идеи прогресса и обязательной критики всего того, что имело отношение к «традиции, предрассудкам и авторитету», прежде всего, критики религии. О скорой смерти религии, «нелепого предрассудка» в эпоху науки и разума, просветители заявили с такой силой и безапелляционностью, что многие ученые уже в XX ст. предпочли мыслить проблему взаимосвязи религии и культуры в терминах и координатах именно просвещенческой по букве и по духу *теории секуляризации*. Эта теория утверждала не только вполне доказанный факт усиливающейся маргинализации религии в культуре, но и настаивала на ее скором вытеснении из всех сфер жизни общества и постепенном вымирании, за ненадобностью. В XX ст. естественными продуктами развертывания в культуре просвещенческих идеологических установок и теории секуляризации стала, с одной стороны – секулярная культура Запада, а с другой – радикально-атеистическая советская культура, единые как в вере в благотворность научного прогресса, так и в то, что религия опасна для гармоничного развития человечества в будущем.

Однако сегодня «проект модерна» и теория секуляризации уже не могут претендовать на безоговорочную легитимацию в культуре. Установки модерна признаны до определенной степени репрессивными, а его идеалы – наивная вера в прогресс и позитивность секуляризации – подвергнуты критике как нереалистические и даже опасные «для того, что люди понимают под культурой, то есть для плеяды артефактов, норм, ценностей, установок и коллективных ментальных построений, с помощью которых люди определенного общества опосредуют свои отношения и упорядочивают свои дела» [4, с. 169]. Отнюдь не только интеллектуальная критика философских и культурных оснований модерна [5-6], но и сама культурно-историческая реальность свидетельствует о том, что конфигурация европейской культуры за последние десятилетия постепенно меняется в сторону реабилитации ранее насильно из нее удаленного, возвращения в центр культуры многого из числа того, что было вытеснено модерном на ее периферию.

К числу маргиналий европейской культуры эпохи модерна, ставших актуальными для культурной и политической жизни современ-

ности, несомненно, принадлежит и религия. О весьма специфических изменениях в ценностных ориентирах евро-атлантической цивилизации конца XX ст., ознаменовавшихся общим повышением градуса религиозной ангажированности частной и общественной жизни людей и культуры в целом, заявил в прошлом ярый сторонник теории секуляризации, а с конца 90-х годов ее критик и исследователь феномена *постсекулярности*, авторитетнейший американский социолог религии Питер Бергер [8]. Наступление постсекулярной эпохи диагностировал также самый серьезный философский теоретик «проекта модерна» Юрген Хабермас, призвавший всех сторонников научной рациональности не забывать, что «натуралистические картины мира, обязанные спекулятивной разработке научной информации и релевантные для этического понимания гражданами самих себя, в политической общественной дискуссии вовсе не заслуживают автоматического признания своего авторитета перед конкурирующими мировоззренческими или религиозными представлениями» [7, с. 74].

Секулярность, секулярная культура постепенно отступают, и на их место приходят постсекулярность и постсекулярная культура, предполагающие «не автоматическое возобновление власти религии, а возобновление ее гражданской роли, ставшее возможным, благодаря утрате религией власти над обществом и индивидом» [9, с. 221]. Таков вывод, который *очень осторожно* можно сделать на основании работ как западных, так и отечественных специалистов, занимающихся изучением места и роли религии в современном обществе и культуре [10]. Конечно, религиозность, пришедшая в эпоху постсекулярности на смену атеизму или безразличию в отношении к религии, имеет как конфессиональный, так и в значительной мере *внеконфессиональный характер*, что является особенностью постмодернистской эпохи с её толерантностью и склонностью к синтезу, экспериментам в самых разных пространствах культуры духа.

Все сказанное выше о ситуации постсекулярности и формирующейся постсекулярной культуре, на наш взгляд, имеет непосредственное отношение к кинематографу Андрея Тарковского, который может быть опознан как *культурный феномен, предшествующий и подготавливающий постсекулярность* в рамках господствующей секулярной (атеистической) культуры. Не только кинотексты Тарковского, но

и его дневниковые записи, воспоминания современников дают нам возможность говорить о нем, как о *носителе постсекулярной ментальности* с характерной для неё потребностью в политической и религиозной свободе, нежеланием подчиняться навязываемым властью или традицией идеологическим схемам и культурным стереотипам.

Обратившись к материалам из «Мартиролога» (дневников) режиссера и к его теоретической работе «Запечатленное время», попробуем обозначить политическое, художественное и религиозное кредо Тарковского с **целью** обнаружить ориентированность его личности и художественного сознания на постсекулярное восприятие мира.

Отметим сразу же, что, хотя Тарковского никогда не рассматривают как человека и художника, выдвигающего своим творчеством определенные *политические* идеи, его постоянное и открытое требование независимости творческого кинематографического поиска *уже* содержало в себе чаяние грядущих постсекулярных свобод и равноправия (о которых говорилось в цитируемом нами выше высказывании Хабермаса). Не являясь явным политическим оппонентом советской власти (подобно Солженицыну), к культурной и религиозной политике государства Тарковский всегда находился в открытой оппозиции, и потому был для этого государства в высшей степени подозрителен.

В «Мартирологе» эта оппозиционность зафиксирована в описаниях перманентного конфликта режиссера с официальными структурами Госкино СССР, суть которого заключалась в его нежелании вводить свое творчество в классово-материалистический «формат» массового советского искусства, исключаяющий всякое метафизическое измерение.

Можно вспомнить, как в ответ на рекомендацию кинематографического начальства делать понятное для народа кино на актуальные темы, Тарковский отвечал одновременно резонно и дерзко: «*Смысл моей деятельности в поддержании уровня советского кино, а не в темах – «нужных и современных»»* [11, с. 75]. Конечно, высказывания подобного тона и содержания свидетельствуют о свободолюбии и принципиальности Тарковского-художника, но они же делают понятными и не афишируемые многолетние гонения и запреты на творческую деятельность на Родине, заставившие режиссера, в конце концов, серьезно задуматься об эмиграции и горько констатировать: «Я

несовместим с советским кино. Ведь мои фильмы не были выставлены ни на один советский кинофестиваль! Я не получал ни одной премии за фильмы в СССР. Это же последовательная и длительная травля!» [11, с. 390].

Рассуждая над обоснованностью своего бунта против официоза, Тарковский указывал на элементарную абсурдность позиций идеологов, не понимающих, что *«к искусству нельзя относиться в классовом смысле, ибо если даже исповедовать марксистское учение, то даже в его русле все до сих пор разрабатывалось в корне неверно. Если бессмертное искусство способно быть понятным людям «светлого будущего», то оно заведомо не может быть узкоклассовым и представлять собой сугубо исторический материал»* [11, с. 94].

Наметив художественно-политическое кредо Тарковского в его оппозиционности к советской реальности, рассмотрим *как?* каким образом его эстетико-политическая позиция коррелирует с его религиозным кредо, с убежденностью мастера в том, что *«искусство возникает и утверждается там, где существует вечная и неутолимая тоска по духовности, идеалу, собирающая людей вокруг искусства»* [12, с. 134].

Впервые идею сопряжения художественного дерзания и религиозного поиска Тарковский поднял в своем втором фильме – «Страсти по Андрею», где он попытался *«исследовать вопрос психологии творчества, душевные состояния и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения»* [12, с. 129]. Как отметил А. Гордон (муж сестры, близко знавший Тарковского), его *«фундаментальные взгляды на окружающий мир становились более зрелыми, он внутренне рос, приходил к признанию иррациональности бытия и его божественности»* [13, с. 246] не столько в ходе работы над фильмом, сколько в результате неприятностей, свалившихся на Тарковского в связи с официальным запретом «Рублева» и размышлениями над происходящим вокруг фильма.

Интенсивные размышления не остались без последствий и привели к тому, что следующий фильм «Солярис» оказался столь насыщен метафизическими и даже богословскими аллюзиями и намеками, что к удивлению и негодованию самого Тарковского, цензоры прямо обвинили его в религиозной пропаганде, потребовав *«изъять концеп-*

цию Бога» [11, с. 67] из фильма, формально выполненного в жанре разрешенной и популярной в СССР научной фантастики. Хотя сам режиссер лишь много позднее в своих дневниках запишет, что *«смысл искусства в поиске Бога в человеке. В поиске Пути для человека»* [11, с. 433], именно об этом поиске уже шла речь в «Солярисе».

По сюжету фильма, «что-то» или «кто-то» (может разумный Океан, а может и Бог), шокировал человека избыточностью своих даров, создав на борту орбитальной станции такую «космическую» ситуацию, в которой человек неожиданно для себя оказался заложником своей собственной памяти, взбудораженной появлением тревожащих его совести незваных «гостей» из подсознания и из прошлого. Перед лицом нечеловеческой щедрости Океана, от которой героям фильма нельзя было укрыться, которую не получалось научно объяснить и на которую не удавалось симметрично ответить, за фантастическим сюжетом проступала обозначенная режиссером универсалия духовного пути поиска человеком смысла своего бытия: от греха – к покаянию и прощению²⁴.

Любопытно в этой связи, что сам Тарковский называет религиозным не «Солярис», а наиболее автобиографичную и глубоко личностную свою картину «Зеркало». В дневнике он напишет: *«“Зеркало” – антимещанское кино, и поэтому у него не может не быть множества врагов. “Зеркало” религиозно (курсив наш – К.П.). И, конечно, непонятно массе, привыкшей к киношке и не умеющей читать книг, слушать музыку, глядеть живопись»* [11, с. 242].

Можно сказать, что *«“Зеркало” – самый конкретный, но и самый иносказательный из фильмов Тарковского, самый “документальный”, но и самый “поэтический”»* [14, с. 106] кинотекст, содержащий в себе многие послы, которые стали важны для грядущей постсекулярной эпохи. Интроспекции главного героя картины, который, пребывая в положении болящего (а возможно и умирающего, как это было заявлено в ранних версиях сценария) максимально приблизился к вечности, репрезентируют метафизический взгляд на целокупность бытия, где переплетаются природа и история, и где через самопознание перед лицом вечности, в смешении прошлого с настоящим, трагизма

²⁴ «Автобиографичность как отражение alter ego личности самого художника есть отправная точка в понимании художественного мира Тарковского, сердцевина его метода» [1, с. 242].

с надеждой, боли с радостью рождается предчувствие того, что, несмотря на мелочность и абсурдность реальности, она все же имеет свой тайный, видимый пока как в тусклом стекле, смысл.

В картине «Сталкер» режиссер решил попытаться окончательно порвать *«с традиционным отношением к задачам и функциям фильма как такового»* [11, с. 188]. Укрывшись за фантастическим сюжетом, Тарковский продолжил начатое в «Солярисе» и «Зеркале» кинематографическое освоение пространства переживания религиозного опыта с его обязательным *misterium tremendum*. По замыслу режиссера, перед зрителем должно было возникнуть *«непрерываемое, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное... Схема жизни человека, стремящегося (действительно) понять смысл жизни»* [11, с. 129].

Критикуя техногенную цивилизацию как опасное наваждение, заслонившее от человека суть бытия, показывая обратную сторону секулярного обесмысливания творения, Тарковский снял пронзительную *«картину о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием»* [11, с. 188]. Он весьма недвусмысленно выступил против господствующей в современности модели бездушно-потребительского присвоения мира, попытался, по его словам, *«взорвать отношение к нынешнему дню и обратиться к прошлому, в котором человечество совершило столько ошибок, что сегодня вынуждено существовать как в тумане»* [11, с. 188].

Первый из двух «западных» фильмов Тарковского – «Ностальгия» – имел задачей актуализировать на языке кино ту «тоску по трансцендентному, по иному чем этот мир, по переходящему за границы этого мира» [16, с. 45], о которой писал любимый Тарковским философ Н. Бердяев. Подхватывая бердяевскую тему тоски по трансцендентному, режиссер попытался в картине *«передать состояние человека, переживающего глубокий разлад с миром и с собою, не способного найти равновесия между реальностью и желанной гармонией, – переживающего ностальгию, спровоцированную не только его удаленностью от Родины, но и глобальной тоской по целостности существования»* [12, с. 325].

Фильм также продолжил начатую в «Сталкере» и важную для ре-

жиссера тему «слабого» человека, «слабость» которого *«и есть действительная ценность и надежда жизни»* [12, с. 328]. Фактически, картина показывала зрителю парадоксальную победу «слабого» человека над «сильным» миром сим, победу в эсхатологической, религиозной перспективе, которая наступала по ту сторону смерти, принятой тоскующими по иномирию, и уходящими в него друг за другом главными героями.

Последний фильм Тарковского «Жертвоприношение» – это не только притча на тему индивидуального постижения главным героем картины Александром религиозного принципа *«жертва – единственная форма существования личности»* [11, с. 156], но и кинематографическое диагностирование ситуации кризиса секулярной культуры, как в западном, так и в советском его вариантах, выявление причин этого кризиса и поиск путей выхода из него.

Фильм возможно интерпретировать в контексте размышлений Тарковского над различием и сходством между Западом, нагоняющем своим прагматизмом на режиссера «уныние и печаль» [11, с. 280], и Россией, к которой у него было достаточно сложное отношение. Стоит подчеркнуть, что, любя Родину, и полагая, что в ней *«... чувствуется иная сущность, в отличие от западной – смертной и ошибочной»* [11, с. 464], Тарковский «не вкладывал абсолютного смысла» [11, с. 204] в идею инаковости России по отношению к Западу, не считал ее, подобно славянофилам, «предназначенной спасти человечество» [15, с. 144]. На наш взгляд, весьма символично, что став причастным после эмиграции жизни сразу в «двух мирах», Тарковский уравнивал в фильме степень катастрофизма несомого ими обоими. Он вывел следующую формулу описания ядра этого катастрофизма, заявленного в фильме в словах Александра – западного человека, рассматривающего альбом русских средневековых икон: «Теперь мы уже не умеем молиться».

В секулярную эпоху человек разучился молиться, и – *«...материализм поразил всю западную жизнь и парализует ее. Здесь материализм действительно в действии. В России же не материализм, а антиидеализм. Что тоже, что идеализм, но наизнанку»* [11, с. 505]. В моделируемой фильмом ситуации угрозы жизни на планете в эпоху военного Армагеддона «материализм» и «антиидеализм» уравниваются как равновеликое зло. Вопрос, который ставит Тарковский в фильме,

в конечном счете, может быть сформулирован следующим образом: *«Способен ли человек особым усилием изменить состояние (равновесие) добра и зла? В каких случаях? Способна ли в человеке победить его духовная сущность в тех случаях, когда речь идет не о грехе, а о верности духовному?»* [11, с. 591].

Ответ Тарковского – все возможно, если человек, осознавший свою персональную ответственность за судьбу мира, *«переступает черту допустимого и нормального человеческого поведения, не опасаясь быть квалифицированным попросту сумасшедшим, ощущая свою причастность к целому, к мировой судьбе»* [12, с. 591]. Собственно, это и делает Александр, когда приносит в жертву своему персональному завету с Богом (?) свой дом и свои отношения с семьей и сыном. По замыслу режиссера, своим(и) жертвоприношением(ями) он совершил акт веры сродни Авраамову, выбрал сторону добра и чудесным образом спас мир от гибели в ядерной катастрофе.

Будем считать приведенные выше рассуждения о религиозном измерении творчества Тарковского в целом вполне достаточными для дальнейшего разговора о нем как *апостоле* постсекулярности, и попробуем ниже утвердить эту позицию более пристальным вглядыванием в содержательное пространство того «символа веры», который исповедовал режиссер. Попытаемся уточнить, во что же верил Тарковский, и как это отразилось на восприятии его творчества в постсекулярную эпоху?

Итак, констатируем, что как фильмы, так и дневники Тарковского содержат в себе достаточно много информации, позволяющей говорить о том, что религиозность режиссера, хотя и ориентированная конфессионально, в целом не являлась образцом последовательной ортодоксии, а скорее свидетельствовала о развитости у него синкретичного религиозного мышления в духе *new age*, столь популярном в современном мире.

Если говорить о конфессиональном христианстве Тарковского, то оно, несомненно, проявило себя не столько в бытовании соответствующей тематики в его фильмах, сколько непосредственно в жизни режиссера, который в трудных случаях уповал на помощь Бога (*«А я верю! Верю в то, что Бог не оставит меня...»* [11, с. 259]) и никогда не упускал возможности, особенно за границей принять участие

в церковной службе или съездить поклониться «моей иконе **Владимирской Божией Матери**» [11, с. 394]. Даже хоронить себя Тарковский завещал обязательно по христианскому обряду: «... если Бог меня приберет, отпевать меня в церкви... Не грустить! Верить, что мне лучше там» [11, с. 194]. Примечательно, что именно православие, а не католичество опознавалось Тарковским в качестве «своей» конфессии, о чем свидетельствует зафиксированный в дневнике случай в Лорето, где хранился галилейский дом Иосифа и Марии: «Когда я был в соборе, мне показалось обидным, что я не могу помолиться в католическом соборе, не то, что не могу, но не хочу. Он чужой мне все-таки» [11, с. 274].

Несмотря на симпатии к христианству вообще и православию в частности, Тарковский, посчитав необходимым даже в рамках своего кинематографического манифеста «Запечатленное время», поместить критику церкви как *института*, который, по его мнению, злоупотребляет искренней тоской человека по Абсолюту, отнюдь не всегда предлагая ему в ответ на его духовные чаяния подлинное спасение и истину: «Даже церковь неспособна утолить эту жажду человеком Абсолюта, существуя, увы, как придаток, слепок, как карикатура на общественные институты, организующие практическую жизнь» [12, с. 344].

Возможно, что столь однозначно негативная оценка церкви Тарковским проистекает из того печального факта, «что ни в православной литературе, ни среди православных христиан, которых он несомненно знал, он не встретил никого, кто мог бы разделить с ним его опыт, его видения мира» [17, с. 90]. Так или иначе, недостающей ему подлинной духовности Тарковский решил искать не внутри церкви, а за ее оградой, у знахарей и эзотериков, в неошаманизме Кастанеды, в популярных в последней четверти столетия даосизме и буддизме. Так, уже цитированный выше А. Гордон сообщает, что уже в начале 70-х годов духовные поиски Тарковского не только активизировались, но и заметно разнообразились: «я стал замечать, что Андрей занимается йогой, пользуясь свободными часами, и занимается регулярно» [13, с. 246], более того «со времен “Зеркала” интересовался он парапсихологией, восточной философией, метафизическими и мистическими явлениями» [13, с. 261].

Режиссер, которого на Западе называли «поэтом и мистиком» [11, с. 330], достаточно много говорит в дневниках о своих спиритуальных поисках. Так, 1972 годом датируется начало его интереса к дзену: *«увлекся дзеном. Сейчас читаю чью-то диссертацию или просто исследование о Коане. Очень интересно»* [11, с. 73].

В 1979 г. с подачи его итальянских друзей начинаются занятия медитацией, не постоянные, но по видимому успешные и потому вызывающие настойчивое желание возобновления: *«Надо искать покой. Надо серьезно заняться медитацией (вот, опять я мыслю итальянскими категориями), буддизмом»* [11, с. 345]. Возможно следствием увлечений философией и практиками Востока, который был, по мнению Тарковского «ближе к Истине, чем Запад» [12, с. 347], а также реализацией скрытого желания *«иногда отдохнуть, поверив, отдав, подарив себя концепции чем-то похожей, ну, скажем, на Веды»* [там же], объясняется его высказывание 1985 года о кармической предопределенности, довлеющей над человеком. *«Жизнь хоть и можно изменить, – вернее ее облик, – карма остается кармой. Т.е. независимой от нашего желания»* [11, с. 550].

Мотивами восточной же философии, по видимому, надо объяснять и довольно нетипичное высказывание о природе души, бессмертие которой понимается им как хаотичное путешествие во времени: *«... Раз время – способ для человека материализоваться в подлунном мире (один из способов), то и реинкарнация не может зависеть от времени, и душа способна, следовательно, воплощаться в разных эпохах так же. Можно умереть сегодня и возродиться к жизни в XV веке или в XXV...»* [11, с. 446].

Увлечение спиритизмом (к примеру, известный сеанс, где был вызван дух Пастернака) и парапсихологией (нашедшее явное кинематографическое выражение в финале фильма «Сталкер», где дочь Сталкера передвигает взглядом стакан) не менее характерно для Тарковского, чем увлечение восточной философией. Так, 1976 годом датируется следующая запись, заставляющая вспомнить о странном почтальоне Отто из «Жертвоприношения»: *«Вчера был у Варвары. Она скорее коллекционер псиявлений, чем ясновидящая или целительница. Хотя энергия ее ощущается. Потом неизвестно, услугами каких духов она пользуется. Она и сама этого не знает»* [11, с. 147]. Отме-

тим, что таких записей о посещении самых экзотических знахарей и «ведьм» (как называл ворожек Тарковский), в дневниках удивительно много: «Для меня это очень интересно» [11, с. 371], записал он после очередного визита в одну из групп, занимающихся «эзотерическими проблемами».

В 1978 г. режиссер всерьез задумывается о том, чтобы снять фильм «в основе лежащий на Кастанеде» [11, с. 189]. Объясняется это тем, что, с точки зрения Тарковского, пейотические трансы Кастанеды давали интересный ответ на важный для него вопрос: «можно ли выйти за сознание человека для новой, не субъективной оценки реальности?» [11, с. 409]. Именно поэтому, видимо, в дневниках восторженно отмечено: «перечитал Кастанеду “Уроки Дона Хуана”. Замечательная книга! И очень правдивая, потому что 1) мир совсем не такой, как он нам представляется, и 2) он вполне может стать другим при определенных условиях» [11, с. 195].

Вплоть до последних дней своей жизни Тарковский обдумывал также идею «снять фильм об Иисусе. Конечно не так, как Пазолини» [11, с. 149], поскольку материалом для экранизации должны были служить не канонические тексты, а знаковый для внецерковной духовной традиции текст «Евангелий» столпа антропософской школы Р. Штайнера [11, с. 555]. Отдавая предпочтение Штайнеру перед Блаватской, Успенским и Гурджиевым, книги которого Тарковский в свое время в огромном количестве читал, приобретя их на Западе [11, с. 322], режиссер даже свое лечение от смертельной болезни решил доверить врачам-антропософам. К сожалению, и антропософское лечение не увенчалось успехом...

После сказанного выше о религиозном измерении кинематографа Тарковского и о неоднозначном характере его религиозности и духовных поисков, попробуем кратко указать некоторые направления рецепции его творчества в постсекулярной культуре.

Кинематограф Тарковского подвергался многочисленным интерпретациям, попыткам освоения и присвоения его «сути» различными культурными и идейными силами и течениями. Отметим самые интересные из данных опытов. Как показывают последние серьезные публикации о Тарковском как у нас, так и на Западе, в нем, к примеру, могут видеть прямого продолжателя традиций русской духовной

культуры [19], воплотившего в кинематографе ее ценности и идеалы, актуализировавшего «для современного мира» [15, с. 11] темы классической русской литературы и философии серебряного века [18]. Есть попытки акцентировать нью-эйджевское измерение в творческом наследии режиссера, к примеру, предложенная в книге Н. Болдырева любопытная интерпретация его творчества как опыта успешного приближения «к дзенскому пониманию мира как потока, насыщенного магической силой» [20, с. 9].

В ином, но тоже показательном ключе – в направлении изучения мифологизаций фигуры Тарковского в современном массовом сознании – ориентировал свое исследование известный киновед и культуролог К. Разлогов [21]. Заслуживает внимания и такие парадоксальные обращения к интерпретации фильмов Тарковского, как у Славоя Жижека, истолковавшего «идеалистические» картины режиссера в психоаналитическом ключе и включившего их в свое развернутое переоснование марксистского материалистического проекта [22]. Наконец, вспомним и о скандальном фильме Ларса фон Триера «Антихрист», посвященном Тарковскому и действительно, таящем за сценами жестокости и порнографии прямые отсылки к поэтике и скрытую полемику с идейным содержанием фильмов мастера [23].

Продолжая перечисление постсекулярной «тарковскианы», можно вспомнить и полярные оценки его творчества в конфессиональной литературе, и труды философов кино, и феминистские, постмодернистские, деконструктивистские, наконец, украиноведческие публикации» [24]. Однако в рамках статьи объять необъятное вряд ли получится.

РЕЗЮМЕ. Вспоминая пронзительные слова режиссера, «...я никогда не желал себе преклонения (мне было бы стыдно находится в роли идола). Я всегда мечтал о том, что буду нужен» [11, с. 389], мы полагаем возможным утверждать, что Андрей Тарковский действительно нужен современности. Он был не только предтечей, но и фундатором постсекулярной культуры с ее неоднозначной религиозностью, рецидивами атеизма и настойчивыми, но пока безуспешными поисками консенсуса в размышлениях о природе человека и смысле его бытия.

Описанная выше сложность в однозначном определении религи-

озного кредо мастера и множество попыток обращения к его творческому наследию служат ярким подтверждением конгениальности его творчества глубинным устремлениям духа нашего времени, пока не ясного нам самим, но взыскующего понимания. Как написал когда-то режиссер, «...пусть каждый, кто пожелает, заглянет в мой фильм, как в зеркало, и увидит там самого себя» [12, с. 306].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков: Скорпион, 2007. – 292 с.
2. *The secularization debate* / Ed. W. H. Swatos, D. V. A. Olson. – Lanham, Boulder, N. Y., Oxford : Rowman & Littlefield publishers, inc., 2000.
3. Кырлежев А. Постсекулярная эпоха: заметки о религиозно-культурной ситуации // *Континент*. – 2004. – № 120; Морозов А. Наступила ли постсекулярная эпоха? // *Континент*. – 2007. – № 131; Узланер Д. В каком смысле современный мир может быть назван постсекулярным // *Континент*. – 2008. – № 136. – С. 339–355.
4. Вілсон Б. Соціологія релігії / Б. Вілсон. – Харків : Акта, 2002.
5. *Post-secular philosophy: Between philosophy and theology* / ed. By Ph. Blond. – L. & N. Y. : Routledge, 2001.
6. *Phenomenology and the «theological turn»: the French debate* / Dominique Janicaud, Jean-Francois Courtine, Jen-Louis Chretien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricoeur. – N. Y. : Fordham University Press, 2000.
7. Хабермас Ю., Ратцингер Йозеф (Бенедикт XVI). Диалектика секуляризации. О разуме и религии. – М. : ББИ св. ап. Андрея, 2006.
8. *Peter Berger and the Study of Religion*. – L. & N. Y. : Routledge, 2001.
9. Віллем Ж. -П. Європа та релігії. Ставки ХХІ століття / Ж. -П. Віллем. – К. : Дух і літера, 2006.
10. Єленський В. Двадцять чотири Європи: Теорія секуляризації і релігія на заході Старого Континенту // *Людина і світ*. – 2003. – №11. – С.28–37.
11. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986 гг. / А. Тарковский. – Città di castello, Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008.
12. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С.95–349.
13. Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском / А. Гордон. – М., 2007.
14. Туровская М. 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская – М. : Искусство, 1991. –
15. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная

культура / С. Сальвестрони. – М. : ББИ св. апостола Андрея, 2009.

16. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – М., 1990.

17. Перевезенцев В., прот. Категория «отнесенности» у прот. Александра Шмемана и Андрея Тарковского: сходство и различие / В. Перевезенцев // Вестник русского христианского движения. – № 195(1). – 2009. – С.78–90.

18. Евлампиев И. Художественная философия Тарковского / И. Евлампиев. – СПб. : Алетейя, 2001.

19. Bird R. Andrei Rublev. – L. : BFI Publishing, 2004.

20. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М. : Вагриус, 2004.

21. Разлогов К. Тарковский: мифологизация образа художника / К. Разлогов // А. А. Тарковский в контексте мирового кинематографа. – М., 2003. – С.15-21.

22. Жижек С. Вещь из внутреннего пространства / С. Жижек // Гендерные исследования (ХЦГИ). – № 9. – 2003. – С.2-43.

23. Чубуков В. «Антихрист» : увидеть корни вещей // «Эксперт». – 2009. – № 22 (660). 08 июня — 15 июня (2009) http://community.livejournal.com/drug-oe_kino/1848035.html

24. Скуратівський В. Андрій Тарковський і Україна // KINO-КОЛО #14 (<http://www.kinokolo.ua/articles/22/>)

Пашков Константин. Кинематограф Андрея Тарковского и постсекулярная культура.

Статья содержит размышления автора о роли А.Тарковского как одного из духовных адептов постсекулярной культуры конца XX ст. (на материалах «Мартиролога» (дневников) режиссера и теоретической работы «Запечатленное время»).

Ключевые слова: постсекулярна культура, религиозное измерение, кинематограф, зеркало, Запад–Восток.

Пашков Константин. Кінематограф Андрія Тарковського та постсекулярна культура.

Стаття містить роздуми автора про роль А.Тарковського як одного з духовних фундаторів постсекулярної культури кінця XX ст. (на матеріалах «Мартиролога» (щоденників) режисера та теоретичної праці «Запечатленное время»).

Ключові слова: кінематограф, постсекулярная культура, релігійний вимір, дзеркало, Захід–Схід.

Pashkov Konstantin. Cinema of Andrei Tarkovsky and postsekulyarnaya culture.

The reflections of author are offered about a role A. Tarkovsky as one of spiritual adherents of postsekulyarnaya culture at the end XX century.

Key words: cinema, postsekulyarnaya culture, religious measuring, mirror, the West - East.

УДК 78.071.1: 78.01 Рахманинов

Виктория Чкония

КРАСОТА В СИСТЕМЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ С. РАХМАНИНОВА



Чкония Виктория – преподаватель (высшей категории) музыкально-теоретического и исторического цикла в ДМШ (г. Никополь).

Окончила Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (1995). Тема дипломной работы «Эрос в вокальной лирике С. Рахманинова» (класс кандидата искусствоведения, доцента Л. В. Шаповаловой).

Неоднократно участвовала в научных конференциях Международного фестиваля «Харьковские ассамблеи», в «Свиридовских чтениях» (г. Курск).

Актуальность темы. В рамках европейской профессиональной музыки, связанной с особой ролью автора, композитора, исполнителя, встреча с музыкальным произведением – это для слушателя прежде всего встреча с прекрасным, погружение в художественный мир произведения и жизнь в этом мире, полная открытий, мгновение самопознания и познания очеловеченного космоса. Как метафора понятие художественного мира влечет за собой важные для музыки представления о пространстве, времени, поэтическом устройстве этого мира. Художественно-звуковое пространство музыки – это и пространство эстетических ценностей, поле взаимодействия идей и концепций в образах и психоэмоциональных состояниях. В данном контексте особого внимания заслуживают: 1) эстетическое мировоззрение компо-

зителя; 2) проблема интерпретации музыкального произведения.

Творчество С. В. Рахманинова в существующих музыкально-критических исследованиях изучено не достаточно глубоко с точки зрения онтологии творчества в контексте христианской культуры. Переоценка исторических ценностей в музыкальном искусстве Новейшего времени позволило переосмыслить лирический пафос музыки С. Рахманинова. Тема любви приобрела смысл любви Эроса, конечная цель деятельности которого в творческом взаимопроникновении душ ради Божественного всеединства. Так, Любовь становится символом онтологической полноты Бытия, ведущим к преображению человека.

Исходя из философии Платона, доминантой в концепции Эроса по его деятельности есть: «рождение в красоте как по телу и по душе». Точное обозначение источника преображающей энергии послужило толчком к исследованию понятия «красота» в системе мирозерцания С. Рахманинова как категории познания.

Красота как эмотивно-психологическая логика познания целесообразности объекта (окружающий мир) является неотъемлемой составляющей музыкального творчества. Красота как универсалия культуры субъект-объектного ряда выступает одним из смысловых узлов классической философии, центрируя на себе онтологическую и гносео-этическую проблематику. Спецификой интерпретации красоты в философии классического типа является отнесение ее к трансцендентному началу. Основы такого подхода были заложены Платоном. «Красота сама по себе есть то, существование чего является причиной всего прекрасного и творит всякую красоту» (Н. Кузанский). Бог в качестве красоты является трансцендентным источником прекрасного. Согласно Божественному Принципу, любовь это эмоциональная сила, которую субъект дает объекту, а красота это эмоциональная сила, которую объект возвращает субъекту. Красота является ценностью наряду с истиной и добром, следовательно она есть и ценность объекта ощущаемого как эмоциональное стимулирование.

Все художественное содержание музыки С. Рахманинова, ее эмоциональный строй – это Путь познания полноты Бытия, осознание Вселенной как универсума собственной души, отражаемый в музыкально-творческом и исполнительском акте самого автора. «Красота есть все Бытие всего сущего, вся жизнь всего живущего и все понима-

ние всякого ума» (Н. Кузанский).

Цель исследования – обоснование категории «красота» как универсалии культуры, фиксирующей семантическую основу прекрасного (совершенного) в контексте симфонического творчества С. Рахманинова.

Объект исследования – *красота* как трансцендентный феномен музыкального творчества, а его **предмет** – красота как воплощение принципа «аналогии бытия», фундирующего модель распознавания Присутствия Творца в творении.

Семантика красоты как трансцендентного начала отражена в исторически сложившемся *типе лирического сознания*, который содержит онтологическое единство субъекта и нацелен на понимание личности художника в моменте его творческой самореализации. а также отражает актуальное бытие музыкального произведения в процессе его исполнения самим автором.

Красота не существует объективно, а открывается путем действия отдавания-и-принятия: когда субъект ощущает радость от стимула, исходящего от объекта и осознает их связь эмоционально. Утилитарным понятием красоты есть целесообразность, скрытая для логического объяснения и требующая своего познания. Это сочетание цели, с которой объект был сотворен (цели творения) и гармонии физических элементов входящих в него (формы, звуки, цвета, пространство). Человек, согласно Платону, «видя здешнюю красоту, вспоминает красоту истинную», но лишь при условии Присутствия красоты Творца осуществляется чувственное влечение к красоте.

Таким образом, «красота есть причина любви, а любовь – последняя цель красоты» (Н. Кузанский). Постигание абсолютной истины моделируется как восхождение по «лестнице Любви и Красоты» (Платон). Только в контексте пространства русской христианской культуры можно понять ценностный смысл творчества А. Рублева, мастеров церковного звона и С. Рахманинова.

На страницах вдохновенного творчества С. Рахманинова зримо вырастает образ автора, сотворившего их. Фактурное полотно даже не звучащих произведений есть ключ к пониманию художественного содержания музыки, подобно тому, как по почерку определяют особенности личности. А если «оживить» их, то вся звукофера приоб-

ретаает чудесную колоритность. Каков должен быть исполнитель, чтобы суметь воссоздать истинную картину мироздания композитора? «Главным в художественном произведении, тем что... ему сообщает художественную гармонию, является... не стилистическая однородность изобразительных средств, а самобытное отношение автора к предмету, к действительности» (Гете). По свидетельству современников, никому не удавалось исполнить произведения Рахманинова лучше, чем он сам. Очевидно дело не в технике, а в акте взаимодействия Творца и творения. Обращает особое внимание высказывание Н. Метнера: «что поражает в Рахманинове при исполнении каждой новой вещи, так это *красота*, настоящее излияние *красоты*; он *красоты* в музыке не стыдится и не боится ее нагнетать в таком большом количестве» (курсив наш. – В.Ч.). М. Шагинян подтверждает, что «за роялем он мог уверить в чем угодно».

Исторически ценностно-смысловое определение красоты уводит к моменту принятия христианства на Руси. В «Повести временных лет» эпизод «испытание вер» раскрывает значение красоты, которое С. Аверинцев определяет как «красоту изначальную»: посланцы Владимира, побывав в Константинополе, и увидев зримую реальность «красоты церковной» свидетельствовали: «не знаем, на небе ли были мы или на земле... только знаем, что там Бог с людьми пребывает. Мы же не можем забыть красоты той».

Таким образом, «переживание красоты служит решающим богословским аргументом в пользу реальности присутствия горнего в дольнем». Если красота служит доказательством пребывания Бога, то она есть некое мировоззрение, которое само по себе - исторический факт. Основываясь, очевидно, на этом историческом факте о. П. Флоренский осмысливает явление «Троицы» А. Рублева: «есть «Троица» Рублева – следовательно есть Бог», т.е. красота иконы это уже критерий истины, точнее наиболее важной из истин.

Н. Метнер, определяя Рахманинова как музыканта Божьей милостью, отмечает его связь с основными смыслами музыки и ее существом: «он поражает одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов – все приобретает под пальцами первичный смысл». Он сравнивает отличительное качество рахманиновского звука как «колокол от уличного шума своей пламенностью и насыщенной кра-

сотой». Рахманиновская колокольность, являясь генетическим свойством тематизма, приобретает более глубокий смысл в контексте его известного высказывания о «постоянно звучащем во мне, как в шумановской Фантазии, тоне, сквозь который я слышу окружающий меня мир». Уместно вспомнить о современнике Рахманинова – непревзойденном мастере колокольного звона, московском звонаре К. Сараджеве, имевшего, как и Шуман, гиперестезию слуха. Воспоминания о нем сохранились благодаря А. Цветаевой. «Мое мировоззрение есть мой музыкальный взгляд на абсолютно все, – говорил Сараджев». Музыка для него была как имя собственное и в ней есть главная составляющая – «тон». Тон в колокольной музыке – живое огненное ядро звука, содержащее безграничную жизненную массу, т.н. «тональную гармонизацию».

Легко угадывается логика совпадения исполнительского акта гениального звонаря и Рахманинова – пианиста. «Вначале звона вы слышите строгие, медленные удары Большого колокола, усиливающиеся до предельной точки затем ниспадающая до точки предела; неожиданно строгие удары превращаются в беспредельную тучу музыкальных звуков. Но что за гармония в этом звоне! Звуки стихают почти на нет и становятся высоченной стеной. Этот процесс продолжается длительно и неожиданно во время *экстаза* (курсив наш) звуков они начинают исчезать, и их нет. Все это в строжайшем соблюдении ритма, при чередовании неожиданных ритмических фигур и вариаций на фоне строгих ударов Большого колокола». У Рахманинова каждая исполняемая вещь – это построение с кульминационной точкой, которая есть величайшее искусство, но в обладание ее музыкант должен войти, размеря массу звуков, глубину и силу в такой частоте и постепенности, чтобы она зазвучала или засверкала как лопнуло стекло от удара. Она может быть громкой или тихой, и в любой части.

Красота была воспринята посланцами Владимира через ритм и пластику христианского обряда. Описанное выше исполнение вполне отождествляется с обрядом, когда вокруг исполнителя центрируется его художественное пространство. Коган говорил, что игра Рахманинова отличалась особой властью, она не шла навстречу слушателю, его ожиданиям, его пониманию исполняемого произведения, наоборот, она шла наперекор. В этом отличие гения от таланта. Неод-

нократно упоминается в воспоминаниях поклонников демонический характер исполнения, что подразумевает силу темперамента плюс совершенство техники. «Это «демоническое начало», прирожденный, ни какими усилиями воли не приобретаемый дар, и открывает художнику мир в многообразных проявлениях – ни таким каким бы он *хотел* его видеть, а в истинном, *объективном* его значении» (Гете). Н. Бердяев утверждает, что «личности нет без страсти, как без страсти нет гения». Признавая гениальность Рахманинова можно ответить на проблему творца и творения, проводя параллель с иконописцем и иконой: «иноческий досуг А. Рублева проведенный в благоговейном созерцании древних икон не творя метаний, не вычитывая молитв – строгое любование и высокий подвиг, достойный прославления. При этом святость иконы и иконописца взаимно свидетельствуют друг о друге. Красоте можно поверить «и в душе настанет мир»».

«Иконой» для Рахманинова был окружающий мир зримый и слышимый им по-особому: красота мира свидетельствует о присутствии Бога и через нее слышится Божий зов, на который человек должен свободно ответить. Романс «Здесь хорошо» звучит как откровение Любви и Свободы – основных постулатов христианства. Б. Асафьев определил ощущение музыки Рахманинова как «пафос встревоженного сердца». Таким видится ему и художественный образ самого Рахманинова. Из его же описаний рахманиновского мелоса и процесса развития музыки как «череды превращений» (подобно глинкинскому «Руслану», которому посвящена «Литургия славянскому Эросу») вытекает вся семантика Эроса и логика совпадения музыкального процесса с продвижением Эроса по трем седалищам души – центральным из которых есть – сердце.

Конечная цель Эроса – мистерия соединения с Богом. Духовно-душевная любовь, в которой душа преображается в духе, есть любовь богочеловеческая. Эротическая энергия – вечный источник творчества и именно эротическое потрясение, есть путь выявления красоты в мире. Важно отметить, что доминанта в концепции Эроса по его деятельности: «рождение в *красоте* как по телу и по душе». Следовательно, красота является необходимым условием, некой изначальной данностью, а значит главной причиной любви. «Творчество красоты есть обнаружение гармонии любви в бытии» (Н. Бердяев). Все выше

сказанное наиболее полно и ярко отражено в вокальном творчестве Рахманинова.

Любовь – это чувство, состоящее из множества оттенков и отразить множественное в едином – способность высоко художественной натуры. Рахманинов не провозглашал, а осуществлял свое «хочу», подчиняя зал. Коган отмечал: «чувство не лилось свободной струей, а прорывалось словно против воли исполнителя, «метр» давался не сам собой, а преодолевая соблазны постоянных «оттяжек». На этой борьбе, преодолениях и прорывах зыжделась главная сила воздействия». В этом высказывании описывается мощный энергетический и магнетический посыл от исполнителя к слушателю, как будто совершается некое таинство посвящения в святая святых Музыки. Главное ощущение – Время – медленное, полное, изобильное, т.е. мгновение – «ни на земле, ни на небе» – свечения красоты Творца!

Рахманинов – несомненно, творческий тип композитора, также как непременно национальный, т.е. русский. Он видел и слышал истоки древнерусской народной музыкальной культуры и обнаружил их в сокровищнице древних церковных обиходных мелодий, сохранившихся в виде знаменного распева, демественного, московского Успенского собора и др. В них сохраняется новизна и свежесть распевов, их ладо-вое строение и свободный ритм. Об этом свидетельствуют «Всенощная» и «Литургия Иоанна Златоуста», а также большинство тем рахманиновских концертов за исключением мелодий *Dies irae*, которая имеет символическое значение.

С. Рахманинов внутренне ощущал в ней внемзыкальные элементы – некие зовы из нездешнего мира. Но она органично соединяется со всей одухотворенной лирикой, гимнами восторга и любви как связь между любовью и смертью. Эта связь отражает постоянное беспокойство творчески сильных личностей о смысле творчества, работе художника. Н. Метнер точно охарактеризовал рахманиновскую музыкально-художественную образность: «... темы его главных произведений суть темы его жизни, а не факты из жизни» (неповторимые темы неповторимые жизни). Его мелос не был теоретическим искажением, мелодия всегда непридуманная, ненавязываемая, в ней плавное дыхание, естественность рисунка и ритм – биение живого пульса музыкальной души. Не случайно тематизм Рахманинова рождается

из духовных распевов, в большинстве своем неосознанно. Спокойно-созерцательная звуковая эмоциональная атмосфера лирики насыщена интуитивно глубоким чувством – это ответ, возникший из крепких корней народного эпоса о мире всего мира.

Симфонии № 2 и № 3 Рахманинова выражают идею красоты как святости и святости как красоты. В них красота и подвиг тесно связаны, что характерно для русской народной психологии. Это та особая красота, которую можно отразить в старинном слове благообразия. Симфонии возникли на жизненно далеких расстояниях друг от друга, но в них раскрываются и сплетаются лучшие стороны его глубоко созерцательной, насыщенной проявлениями правдивого цельного чувства музыки. III часть симфонии № 2 и II часть симфонии № 3, это образцы настроенчески-прекрасной пейзажно-русской лирики – лет лебедя над тихим покоем, весенняя полноводная река музыки растекаясь ручьями – подголосками заливаясь журчит в волнах тепло-го ветра. Это и есть переживание красоты, в которой есть свечение красоты творца. Крайние части насыщены беспокойным дыханием, звуковолновыми подъемами, волевым натиском, словно в погоне за сказочным образом красоты на пределе напряжения возникают образы колокольно звучащей атмосферы. Инструментально напевный рисунок отдельных голосов, который сплетается, переливаясь своими тембрами – привлекательное свойство стиля Рахманинова. Ценность и сила Рахманинова заключается в воображении, т.е. в принятии в душу музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, как бы в «первый раз». От симфоний такое чувство, будто слух совершил неспешную прогулку в «садах человеческого сердца».

Три лика Рахманинова – композитора, пианиста, дирижера – объемлются и сливаются в одном широком и глубоком образе Рахманинова – человека. Это большой человек: сильный ум, стальная воля, прямота суждений и действий, глубина чувствований и способность нести гармонию любви в Бытие, через Красоту окружающего мира. В «философии жизни» Любовь выступает одним из синонимов самой жизни, началом творческой свободы и динамики. Конечной целью Любви является Красота, а их единство – не только модус отношения к ценностям, но единственный способ познания ценностей.

ВЫВОДЫ. I. Красота как универсалия культуры субъект-объектного ряда фиксирует семантическую основу прекрасного. Красота как эмотивно-психологическая логика познания целесообразности объекта (окружающего мира), является неотъемлемой составляющей музыкального искусства. Семантический вектор осмысления красоты фундировал всю историю классической философской парадигмы: красота рассматривается как трансцендентный феномен. Космологическая концепция красоты историческим генезисом имеет платоновское понимание красоты, как красоты тождественной Богу.

Сакрально-религиозный смысл красоты состоит в подчинении личностной жизни внутреннему свету, в опыте очищения души и имманентного тождества природы человека с целостностью мироздания.

1. Красота, будучи трансцендентным знанием, есть синтез всех высших энергий, направляющих путь духовного восхождения. Семантика красоты как трансцендентного феномена является основой исторически сложившегося типа лирического сознания, который содержит онтологическое единство субъекта и нацелен на понимание личности художника в момент его творческой самореализации. Самосознание музыки становится аналогом личности, т.е. отражает ценностную систему мирозерцания автора.

2. На чувстве красоты зиждется все этико-эстетическое сознание художника. Красота инициирует психодинамику духа, духотворчество и является их сокровенной интенцией. Красота мыслится критерием подлинности, а значит истинности Бытия. Компонентами красоты как эволюционирующего фактора выступают тождества внутреннего и внешнего, единство формы и энергии. Красота есть смысл эволюционирующей системы мироздания = Духовному Пути.

II. Красота в музыке раскрывается как художественный мир произведения через Пространство, Время, поэтическое устройство. Художественно-звуковое пространство музыки – это пространство эстетических ценностей, идей, концепций, воплощенных в образах и психоэмоциональных состояний. Красота, являясь одной из Божественных ценностей, определяется как ценность объекта, ощущаемого как эмоциональное стимулирование. Иначе говоря, красота открывается, когда субъект ощущает радость от стимула, исходящего от

объекта, и осознает их связь эмоционально.

Анализ мастерства иконописцев, звонарей и музыки С. Рахманинова выявил ценностную семантику красоты как сущности Бога. Бог – сама Красота. Красота как зримая реальность присутствует в обряде, в частности, церковном. Она узнаётся в ритме и пластике обряда. Этот аспект объясняет и формы жизни музыкального произведения, особенно его центральную форму – актуальное бытие произведения. Становится понятным приоритетность интерпретации произведения самим автором.

Музыка С. Рахманинова имеет глубокий онтологический смысл: в ней есть духовная сила, пробуждающая в сознании слушателя мысль о красоте как критерии истинности Бытия, как ступени на пути восхождения к Абсолютной Истине. Красота как путь завершения синтезирует знание и творчество, логос и эрос. Красота Вселенной проявлена в многообразии ее Единства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. *София-Логос; Словарь*. – 2-е изд. испр. / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2006. – 410 с.
2. Бердяев Н. «Эрос и личность»: философия пола и любви / Н. Бердяев. – СПб : Издательский дом «Азбука-классика», 2007 – С.35-39.
3. Бажанов Н. *Рахманинов / Н. Бажанов*. – М. : Молодая гвардия, 1966.
4. *Воспоминания о Рахманинове : в двух томах*. – Издание пятое, дополненное. М. – : Музыка, 1988.
5. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
6. Цветаева А. И. *Моя сибирь: Повести*. – М. : Сов. писатель, 1988. – 248 с.
7. *Эстетические воззрения в Учении Живой Этики. Монография*. – М. : МГПУ, 2005. – 226 с.

Чкония Виктория. Красота в системе миросоцерпания С. Рахманинова.

Экстраполяция общих элементов красоты (в философско-религиозном, художественно-поэтическом и культурологическом дискурсах) в область музыкального творчества выявила ценностно-семантический спектр ее проявления в системе музыкального мышления и композиторского стиля. Красота как трансцендентный феномен объясняет тайну творчества: сопричастность автора-творца Богу, ибо Бог – сама Красота. В системе миросо-

зерцання С. Рахманинова красаота участвует в акте самопознания и познания онтологической полноты бытия путем восхождения по «лестнице Любви и Красоты» к Божественному Единству.

Ключевые слова: красота, тип лирического сознания автора, духовное восхождение, эмоциональное стимулирование.

Чконія Вікторія. Краса в системі світоспоглядання С. Рахманінова.

Екстраполяція загальних елементів краси (у філософсько-релігійному, художньо-поетичному й культурологічному дискурсах) в область музичної творчості виявила ціннісно-семантичний спектр її прояву в системі музичного мислення та світоспоглядання С. Рахманинова. Краса як трансцендентний феномен пояснює таємницю творчості: причетність автора-творця Богу, тому що Бог – сама Краса. У світоглядній системі С. Рахманінова краса бере участь в акті самопізнання й пізнання онтологічної повноти буття шляхом сходження по «сходах Любові й Краси» до Божественної Єдності.

Ключові слова: краса, тип ліричної свідомості автора, духовне сходження, емоційне стимулювання.

Chkonija Victoria. Beauty in S.Rakhmaninov's word contemplation system

Extrapolation of the general elements of beauty (in filosofsko-religious, is art-poetic and culturological foreshortenings) in area of musical creativity has revealed a tsennostno-semantic spectrum of its display at level of musical thinking and composer style. It has allowed to understand more deeply the nature of interpretation of product by the author. The beauty as a transcendental phenomenon explains secret of creativity: participation of the author-creator to God, for God – Beauty. Thus, in system of a world view of S.Rakhmaninov, the beauty participates in the certificate of self-knowledge and knowledge of ontologic completeness of life by an ascension on «the Love and Beauty ladder» to Divine unity.

Key words: beauty, type of lyrical consciousness of the author, a spiritual ascension, emotional stimulation.

Розділ 2



НАУКОВА ВІТАЛЬНЯ: СУГОЛОССЯ НАУЧНАЯ ГОСТИНАЯ: ОКЛИКНУТОСТЬ

...опыт художника – предельно личный опыт, который каждый раз именно из-за своей единичности и единственности становится опытом универсальным. Неповторимые художественные миры, взятые на пограничье бытия и небытия, становятся в их окликающих рабодрствованиах созвездиями универсалий. «...И звезда с звездой говорит»... Созвучие звезд. Сложение созвездий... Но эти универсалии такого свойства, что вновь обращают свой свет к личному опыту тех, кто их воспринимает (приемлет). Каждому воспринимающему отдельно, вынужденному от этих встреч пересоздавать свой личный опыт, вновь его проживать...

(Из книги «Многомерный образ человека. Комплексное междисциплинарное исследование человека», М. : Наука, 2001. – с. 35)

УДК 78.071.2: 130.3

Вячеслав Медушевский (Москва)

**К ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА:
О БОЖЕСТВЕННЫХ ТАЙНАХ ОБЩЕНИЯ
(из цикла: «Если бытие есть общение...»)**



Медушевский Вячеслав Вячеславович – заслуженный деятель искусств России (1995), доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ.

Окончил теоретико-композиторский факультет (1963) и аспирантуру (1966) Московской консерватории. Ученик С. С. Скребкова. В 1980-х гг. – научный руководитель Проблемной научно-исследовательской лаборатории Московской консерватории, в 1988-1990 гг. – декан и председатель совета теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. В 1980-е гг. председатель Всесоюзного учебно-методического совета по высшему музыкальному образованию при Министерстве культуры СССР.

Тема докторской диссертации: «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Московская консерватория, 1985).

Автор свыше 100 работ по проблемам музыки и истории культуры, музыкального воспитания. В познании красоты руководствуется идеей всеединства истины, способной слить частичные ее отражения в различных науках в цельную картину. Выступал по данной теме на международных конгрессах по семиотике, читал лекции в университете Хельсинки (Финляндия). По гранту Российского фонда фундаментальных исследований выполнил работу «Христианская антропология музыки».

Как научить тому, чему научить невозможно?

Педагог и ученик часто оказываются в ситуации из русской сказки

«Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». То непостижимое, чего жаждет живущее и тоскующее в их сердце чувство красоты, есть, по слову св. Феофана Затворника, гостя из иного мира. Музыкальная красота – явление славы Божией в звуках.

Свт. Игнатий (Брянчанинов), друг Глинки, наставник русских художников, писал К. П. Брюллову: «Всякая красота, и видимая, и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления; она, красота, помогает удовлетворить человека, водимого истинным вдохновением. Ему надо, чтобы красота отзывалась жизнью, вечною жизнью... Когда же из красоты дышит смерть, он отвращает от такой красоты свой взор»¹. Другие ее имена – вдохновение (Рахманинов), откровение (Бетховен), «вера в чудо воскресения» (Свиридов). Когда мы знаем по имени то, чего ищет сердце, то поиски становятся более целенаправленными и плодотворными.

Нетленная красота – сокровенная энтелехия (цель = сущность) высокой музыки. Предмет ли она или субъект общения? Это дикий вопрос для людей старшего поколения, воспитанных материализмом, и для тех, кто наследовал хаос мнений вместо ясного смысла. Мнится им, что автор, а за ним исполнитель, – единственные производители красоты. Но тленному ли человеку создавать нетленное? Гении имели противоположную точку зрения: не поэт творит красоту, а красота – поэт. Вспомним строки А. Пушкина: «Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется, душа поэта вострепнется, как пробудившийся орел». Эскизы композиторов с наглядностью обнаруживают это воспитательное действие Божественной красоты.

Как же педагогу научить ей ученика? Только препоручив его учительству самой же небесной красоты. А для того надо прежде перестать обманывать его относительно последних целей искусства, не принуждать его прежде всего искать земное, к которому якобы приложится небесное. Нет, небесное есть содержание № 1 для серьезной музыки, а земное № 2 служит ему. Начинать надо с главного, а не со вспомогательного.

Потому первое условие воспитания вдохновенных художников: надо иметь адекватную теорию художества (ведь и само слово «тео-

¹ Епископ Игнатий (Брянчанинов). Письма о подвижнической жизни. – Париж-Москва, 1995. – С.221-222.

рия» не случайным образом этимологически соотносится со словом Теос, Бог). Поможет ли теория? Приведу пример.

Японский православный пианист Садакацу Цучида, победитель на международном конкурсе Рахманинова в Москве, сначала был моим самым прилежным учеником, а потом стал моим учителем. Однажды, будучи в гостях, попросил томик Бетховенских сонат и, проигрывая их, показал, как композитор духовно шел к откровению 32-й сонаты, квинтэссенции всего его творческого пути. Садакацу, игравший тогда эту сонату, молился, и Господь явил ему Себя во второй части.

После победы на конкурсе газеты злословили, будто он играл Рахманинова как самурай, не по-русски. Все наоборот. Это ныне русские исполнители часто играют не по-русски, выплескивая из себя эмоции, а Садакацу, пред тем полностью поменяв технику, освоив метод русской весовой игры, исполнял Третий концерт Рахманинова онтологично, всей крепостью духовной воли подняв слушателей в Большом зале консерватории на такой уровень восторга бытия, который надолго запомнился слушателям.

Перед нами, теоретиками, стоит, таким образом, ответственная задача формулирования адекватной светоносной теории исполнительства.

Цель данной статьи – наметить один из возможных подходов к теории, связав ее со святой теорией коммуникации.

В 1985 году профессор богословия Иоанн Зизиулас, которого годом позже Константинопольская церковь возведет в сан митрополита Пергамского, издал книгу «Бытие как общение». Она пробудила богословскую мысль Европы и Америки. Должна разбудить и нас, спящих.

Если, как говорили святые отцы, Сущий – прежде сущего, если вечно Сущий есть абсолютная Жизнь и Любовь, если любовь Божия сама в себе есть общение, если, таким образом, задание божественного общения передано тварному миру, ангельским силам и нам, людям, если последней конечной целью бытия, последним вечным беспредельным пределом, то есть эсхатонном истории оказывается царство Божие в спасенном человечестве, то это величайшее задание Божие тварному бытию мира – сделаться вечными богами по благодати, во взаимной любви живущими в жизни Божественной Троицы и прони-

занными изнутри ею, — не может не пролиться и на нашу конференцию².

Следовательно, вся жизнь, в первую очередь музыкальная (ибо музыка по природе своей — Божественное искусство), — пронизана общением и есть общение. Человек человеку — бог по благодати. По этому ли закону Божию мы общаемся? Нам дана свобода. И как ее используем? Смотрим ли выше эмпирического человека, прозревая в беспредельную и прекраснейшую мысль Божию о нем?

Увы, и музыка в своем поповом варианте смотрит ниже уровня человека и общается с ним как со скотом. И тогда в плане социальной педагогики становится средством социальной антипедагогики, делом растления. Платон писал: «... нигде не бывает перемены приемов музыкального искусства без изменений в самых важных государственных установлениях»³.

Мы свидетели правоты великого философа. С 1960-х годов началось резкое потемнение массовой музыки. И какой дух законов сегодня? Обязательность растления, прикрытого словами о сексуальном воспитании, законодательно закреплено за школой. Наказания за слушание свирепы. В Германии родители сидят в тюрьме за отказ допускать своих детей на уроки растления, на них налагаются неисполнимые штрафы. Куда бежать? В Россию? Но и к ней, наполненной уголовной музыкой, приближается огненное дыхание дьявольского законодательства. Скоро к растлительной силе гособразования присоединится ювенальная юстиция, которая поставит родителей под полный контроль растленных детей, дабы в озверевшем народе полностью прекратилось деторождение в конце времен по пророчеству Сивилл, ибо кто ж захочет рожать шантажистов себе на голову?

Все это, конечно же, наказание Божие, как и пророк Исайя говорит: «И дам им отроков в начальники, и дети будут господствовать над ними... юноша будет нагло превозноситься над старцем» (Ис. 3:4-5). А как могло бы быть иначе? Если уголовная музыка с пренатального возраста зомбирует людей, то какое законодательство те установят?

² Речь идет о конференции в Крымском государственном университете г. Ялта «Вища освіта України та культуротворчий процес» (12-15 апреля 2010), организованной кафедрой интерпретологии и анализа музыки Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского и лично Л. В. Шаповаловой.

³ Платон. Собр. Соч. в 4-х т. Т.3. — М., 1994, с.193.

Библия говорит: «Каков делатель, таково и дело» (3 Езд. 9:17). А каков делатель – об этом и провозвещает сквернейшая музыка.

Но не будем говорить о плохом. Не оно законодательствует в сущем. Разве тысячи болезней человека не располагаются вокруг нормы здоровья? Вокруг чего же можно еще центрировать мысль? «Зачем сопли в мироздании?» – вопрошал Эпиктет. И отвечал: «Глупец, даны тебе и руки, чтоб утереться». И в искусстве нельзя начинать с духовного насморка. Нужно – со святой нормы. Она и представлена в высоком искусстве.

Почему наша любимая музыка называется высокой? Потому что в пределе она устремлена к эсхатону истории и человечества. Мы мыслим «слева направо», по ходу времени. А Бог мыслит историю противоположным способом – телеологически. Господь пришел на землю не потому, что об этом возвещали пророки. Наоборот, они возвещали о Его приходе, потому Он пришел. И воскрес Господь для будущего, чтобы и мы жили радостью вечного воскресения и возрастали к нему уже здесь на земле.

Так и музыка свидетельствует не о прошлом и не о теперешнем. Ее святой телеологический центр – в эсхатоне истории, в последней неисчерпаемой красоте Царствия Божия в наших сродненных благодатью душах.

Высокая музыка настолько сильно приподнята над действительностью, что некоторые даже видели в ней мечту. Не надо далеко ходить. Н. А. Римский-Корсаков именно из этой мысли пытался выстроить книгу по музыкальной эстетике. Она у него не получилась. И не могла получиться, ибо это ложь. Бог уберег величайшего гения от вселенского позора, и тот уничтожил наброски (о его философских задумках, превозносящих серость жизни над бытийственностью Божьей красоты, – ведь фактически именно это мы малодушно исповедуем, когда называем красоту мечтою! – мы можем судить косвенно, например, по пересказу В. Ястребцева).

Нет, музыка – не мечта! Напротив, это наша бесцветная жизнь – неверный призрак жизни. А музыка, свидетельствующая об истинной жизни, есть высшая реальность, стремящаяся слиться с абсолютной реальностью мысли Божией о человечестве⁴.

⁴ Высшая реальность музыки реальна именно как зов Божий, стремящийся нас вознести к

Что есть красота? Явление славы Божьей в мире. В данном случае – в несказанно прекрасных звуках. Что же реальнее – слава Божия или мы, серые тени? Разве можно, будучи в здравом уме, превозносить тень, бросаемую нами на землю, над солнцем правды, освещающим нас? Но нам дана власть становиться причастными вечному солнцу радости. Именно об этом – прекрасная музыка.

Уже здесь, в этом онтологизме мысли, – величайшее задание для теории исполнительства и для него самого. Само мудрое русское слово «исполнение» – что означает? Исполняются чем? Не формой же, не структурой?! Исполняются пророчества, исполняются духом. Так и в музыкальном исполнительстве: мы исполняем красотой, то есть славой Божией, высшей реальностью. Исполняем и пророчеством о царстве Божиим в нас.

Потому: играть ли красоту мечтательно? Нет ничего убийственной для исполнительства! Метлой таковых со сцены! Что сказал бы Н. А. Римский-Корсаков о таком исполнении своей музыки, которая была бы шелестом мечтательной шелухи? Был бы он ею доволен? О нет, он проникновенно говорил о молодом Блюменфельде, которого горячо предпочитал высочайшему профессионалу, однако вышколенному на западный манер, суховатому и рутинному Направнику. Самое важное и дорогое для него в дирижировании Блюменфельда – его любовь к музыке Николая Андреевича. Вот, оказывается, где – секрет!

Запомним эти слова гения! Любовь! Божественное слово и божественная реальность. «Похвала пустыне» из «Китежа» – не мечта. Красота этой музыки – о высшей реальности, о сладости молитвенного единения с Богом. И растаявшая Снегурочка – не мечта! Неужели же она не реальнее самодовольных берендеев, отвергших жертвенную чистую любовь и ошибочно мнящих себя живыми? Красота все расставляет по своим местам соответственно Божией мысли.

Мой талантливый студент из Малайзии просил помочь ему в понимании смысла композиции «Давидсбюндлеров» Шумана, ибо без того для него невозможно исполнение: не складывается линия развития. Ключ дают письма к Кларе: *«В Танцах много свадебных мыслей,*

Небу. Но согласис души с этим зовом мы должны подтвердить поступками своей жизни. Музыка открывает нам высшую реальность для вдохновения жизни, однако не заменяет ее саму. «Кто вникнет в закон совершенный, закон свободы, и пребудет в нем, тот, будучи не слушателем забывчивым, но исполнителем дела, блажен будет в своем действии» (Иак. 1:25).

они возникли в самом прекрасном волнении, какое я только могу припомнить. Я тебе их когда-нибудь объясню». И в другом письме: «Разве ты не получила «Давидовы танцы»? <...> Займись-ка немного ими, слышишь? В них мое личное <...> Что заключено в «Танцах», это моя Клара поймет; они посвящены ей более, чем что-нибудь другое».

Но даже Клара не сразу оценила неземную красоту Танцев – ей больше нравился блистательный Карнавал⁵. Зато в поздние годы часто играла их в кругу близких друзей. И тогда, свидетельствует современница, «казалось, что старая, седая женщина становилась молодой, ее лицо светилось...». Именно это чувство неземного восторга определено в композиторской ремарке к последней пьесе: «Переполняя чашу, Евсебий сказал следующее; при этом, однако, глаза его блистали огромной радостью»⁶. Причина радости – небесная любовь. (Напомним, что греческое имя Евсебий означает «благочестивый», «набожный»; первая часть слова связана со значением «благой», вторая – со значениями «поклоняться, благоговеть, совеститься»⁷).

Стержневыми оказываются вторая пьеса и предпоследняя – 17-я, в которой она повторяется. Духовно реприза всегда выше экспозиции, ибо ее энтелехией является восхождение в красоту смысла, который лучше осознается благодаря наличию срединного материала.

Вторая пьеса написана в уникальной шумановской трехчастной форме с обособленным повторением средней части (а не вместе с репризой как обычно у других композиторов). Притом в противовес классической традиции крайние части неустойчивы, а средняя воспринимается более устойчиво. В данном случае крайние части развертываются на таинственной интонации нонаккорда с секстой, взыскующей неба. И его просияние – просияние рая – есть энтелехия

⁵ «Танцы» написаны позднее «Карнавала». Шестым опусом Шуман пометил «Танцы», чтобы подчеркнуть близость последнему произведению Клары (ор. 6) и ей самой.

⁶ Все цитаты — по кн.: Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерки жизни и творчества. М., 2000, с. 156.

⁷ Божественной мудростью исполнено единство имен шумановских героев: от благоговейной евзбиевской веры человек расцветает дарами Божьими (Флорестан — цветущий), тайный восторг сияющих очей изливается тогда в пламеннии окрыленного духа. В «Эвсеебии» из «Карнавала» устремленная в Небеса любовь в сокровенной тишости Adagio переполняет грудь непостижимостью септолей. Во всей пьесе нет ни одного тонического трезвучия! Можно ли завершить все предложения и всю пьесу иначе, чем на высоко над землей вознесенном тоническом квартсекстаккорде? Но и Флорестан в следующей затем пьесе во фрагментах Адажио с изумлением замирает перед тайной красоты — в цитате из «Бабочек».

центральной мажорной середины, как бы духовного центра пьесы.



Тишина пьесы обжигает. Вся тема кроме последнего такта приподнята ввысь доминантовым басом. Интимности синтаксиса служит начало второго предложения со второго такта первого. Характер исполнения обозначен как *innig* – сердечно. Слово это производно от *in* (в), и до Шумана широко употреблялось в религиозной сфере в значении «благоговейно, молитвенно»⁸, что существенно для понимания возвышенного духа пьесы. Никакой нет здесь междусобойчиковой томности!

Почему так сложно записан первый и сходные такты? Прояснившиеся интонации внесли бы в музыку время. А здесь главный герой – непостижимость гармонии. В ней нет времени. Она пребывает в предчувствии небывалой красоты вечности (эсхатона истории). Она замерла пред ней в восхищении, в смиренном доверии и надежде. Нотная запись помогает ощущению вневременности.

Не напряженная ли гармония – малый нонаккорд с секстой? Что она напрягает? Не мышцы, не волю, не земную любовь... Что же? Способность активной пассивности, обостренность духовных осязаний. Душа создана для Бога, но тысячелетия греха приучили ее к за-

⁸ Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Duden Band 7. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 1989, s. 305.

купоренности. Отделенность от Бога-Жизни – смерть. Без духовного кислорода жизни нет. Нужно усилие, чтобы выйти на простор благоговейной свободы.

Состояние активной пассивности – это активность вопрошания, произвольного онтологического внимания к тайне. В произвольном внимании ума – слишком много нашего («ум кичит», по апостолу), нашей воли (отсюда и термин «произвольный»). Шумановский аккорд – иной природы. Он – полная противоположность центральному созвучию позднего Скрябина. В последнем свернулись и сгустились все ладовые тяготения предшествовавших веков функциональной гармонии. Оно требовательно и нетерпеливо: в нем акцент на «я»: я, именно я, хочу.

«Моя» (не Божья) воля тесно сопряжена с рассудком⁹. Можно ли волевым порядком нацелить рассудок на восприятие милости или красоты Божией? Он неадекватен: тут же займется расчленением понятий и синтезированием своих смыслов, меж тем как благодать Божия все дальше и дальше будет отступать от сердца. Именно сердце есть орган восприятия небесного. В произвольном онтологическом внимании сердца мы просто ожидаем истину, пребывая в состоянии раскрытости для Божьей красоты и любви. Об этом говорит этимология: «внимание» сложено из глагола «имать» (иметь) и префикса, имеющего значение вхождения во внутрь (так же строится греческое слово, передающее понятие «внимание»).

Сердечное внимание к истине есть желание принять ее внутрь себя и быть в послушании ей (по мысли св. Макария Великого, душа, восходя к совершенству, вся делается оком). Этому состоянию отвечал древний корень, отразившийся в словах «вопрошание», «просьба» (нем. *fragen* – «спрашивать», *forschen* – «исследовать»). Вопрошающая неустойчивость музыки и есть просьба о разрешении недоумения. Создаваемая музыкальными средствами, она принимает ответ свыше в середине пьесы, неожиданно и вопреки обычаю начинающейся в

⁹ Новаторская диссертация моего аспиранта Е. Косякина о гармонии позднего Скрябина на основе анализа его нотного архива показала, насколько рассудочен был метод композитора. Он, опередив Шенберга и Веберна, стал первым из композиторов в XX веке, у которых сознательная разработка грамматики своего языка предшествовала собственно художественному творчеству. В нотных эскизах гармонических связей своего нового центрального созвучия Скрябин изучил свойства ладовой системы, новую трактовку функциональных связей.

тональности мажорной субдоминанты. Далекое соотношение? Но оно хорошо подчеркивает идею неотмирности.

Акцентированное в пьесе состояние раскрытости души, чаще склонной плесневеть в самозажатости¹⁰, благотворно, ибо высвобождает в ней тот исходный образ Божий, который является ее сутью. Люди потеряли себя от равнодушия к небесному. Оттого и «Давидсбюндлеры» несравненно менее популярны, чем тот же «Карнавал».

Экспозиционное ядро Танцев ставит вопрос о направленности дальнейшего развития и способе завершения. Божественная тихость становится целеустремлением всего цикла. Безумно трудная задача! Как добиться, чтобы полностью исчезло время, чтобы уже не хотелось больше никакой иной кульминации, – ни чего-либо другого, тем более бравурных бисов, ибо смысл божественной блаженной тихости в ней самой?¹¹

Соответствующей должна быть и энтелехия коммуникативной ситуации: слушатели должны забыть о концертном зале. В невидимом пространстве музыкального общения они уже и не слушатели

¹⁰ Зажимы в душе по закону психосоматического единства отражаются в теле и ведут к болезням. Например, мирская непросветленная печаль болезненно стягивает легкие, обида зажимает горло, раздражительность и злоба напрягают органы, вырабатывающие желчь, избыток которой пагубен для организма, состояние «жестоковойной» гордыни, как это явствует из этимологии библейского термина (выя – шея), заставляет камень шею, от чего в голосе появляются нотки металла. Синтаксис подобных «эмоций» – грехов, как он осуществляется в невнимательной жизни, подробно описан святыми отцами (пяти-этапный путь от дьявольского «прилога» к страсти, круговая порука пороков, нисхождение от материнских страстей к дочерним и возбуждение смежных). Синтаксис эмоций в прекрасной музыке пресображен влиянием генеральной ее цели воскресения к правде Божией. Вот и в рассматриваемой музыке Шумана изумительная открытость души сё интонационного героя целительна для слушателей; она освобождает их душу и тело от всех видов болезненно-спазматической зажатости греха.

¹¹ Невозможность звучания ничего после «Давидсбюндлеров» остро почувствовал П. Чайковский, написавший о концерте Н. Рубинштейна следующее: «Очень жаль, что вслед за последним нумером фантазии Шумана (речь идет о Давидсбюндлерах) – В. М.) г. Рубинштейн без всякого перерыва начал играть токкату того же Шумана, которая имела действие стакана холодной воды, вылитого на голову человека, погруженного в сладкие мечтания, возбужденные предшествовавшей музыкой. Тоска по буквальному переводу на русский язык означает стукотно; эта стукотня написана Шуманом очень пикантно, интересно и трудно: г. Рубинштейн сыграл ее с подобающей чистотой и силой, но исполнение ее непосредственно за последним аккордом фантазии делает больше чести его неумоимости, чем его вкусу». И далее: «Что касается передачи им Davidsbündler'ов, то игра г. Рубинштейна была выше всяких похвал, и нужно только жалеть о вышеупомянутом неудачном переходе к токкате, который нарушил невыразимо сильное впечатление, произведенное им же самим превосходным исполнением гениального и столь редко исполняемого произведения Шумана. – П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. – Л., 1986. – С. 211.

– друзья, сродненные волнующей тайной: красотой небесной любви. Разве нужны в раю железные люди? Музыка Шумана стремится всех слушателей сделать Давидсбюндлерами, людьми с небесно-чутким сердцем.

Таковы безмерные требования произведения к духовной красоте души исполнителя, к совершенству его слуха и пальцев, способных выразить неземное. Но иного пути нет. Либо нужно оставить произведение другим исполнителям.

Однажды великий старец Варсонофий Оптинский по видению Божьего промысла познакомил будущих супругов, монашески настроенных, которые и думать не хотели о супружестве: он благословил их каждый день в определенное время открывать друг другу души. О чем же исповедоваться им, жаждущим любви Божией, как не об этом главном деле их жизни? Так открывая души друг другу в любви к Богу, они получили взаимную любовь и венчались во славу Божию.

Эта прекраснейшая форма исповедального общения – в первом лице – часто лежит в основании музыки. Она явилась великим откровением романтической эпохи. Но она далеко не исчерпывает всего многообразия искусства. Потому важно получить общее представление о всей святой коммуникативной системе музыки и музыкального исполнительства в ее полноте, во все эпохи становления христианской цивилизации.

Музыка может общаться в направленности на второе лицо: Божественное, если перед нами богослужбное молитвенное пение. И человеческое, однако, в силе небесного призыва, как это бывает, например, в патетической музыке барокко, являющей собой проповедь. Палестрина, – верно пишет Гвидо Адлер, – молится в своей музыке, Бах же проповедует – и мощно проповедует.

А третье лицо? Оно тоже может быть человеческим. Это персонажи и их ролевое общение, видимое нами со стороны. Но еще важнее Третье лицо Божественное. Это, по слову Ганслика, «ясные глаза красоты», которые смотрят на нас, например, из шедевров Моцарта.

Ключ к святой теории коммуникации – закон, получивший название «круга аввы Дорофея»: Бог – центр, люди – радиусы. Чем они ближе к сияющему центру любви, тем ближе и меж собой. Близ Бога – близ огня любви. Тогда лица находятся в состоянии раскрытости

друг в друга, отождествляются без потери коммуникативной позиции (Ева любит живущего в Адаме Бога и самого Адама, имеет право сказать, что она и Адам – одно в Боге, но не говорит, что она – Адам). В «ты» сияет всеединящая Божественная жертвенная любовь. В таком «ты» содержится презумпция любви его к «я». Так же и я, не я без тебя, но я с тобой и Богом в нас.

За пределами круга любви – во тьме крошечной (Мф. 8:12, 22:13, 25:30), владениях дьявола – бушует злоба. Тогда из общения во втором лице рождается форма проповеди в духе антистиля авангардизма («Умрите, Северянин». Маяковский). Самым сильным выражением становится удар и ударность. Что еще ярче может свидетельствовать о направленности общения на ненавидимое «ты», чем удар ножа в сердце, или кастет или «теньканье пуль», чем наслаждается Маяковский? А в антистиле постмодернизма вновь возвращается первое лицо, конечно же, богоборческое¹², глумливо соединяющее высокое с низким. Форма первого лица – основа и попсы. Текст песни: «Как я люблю тебя». А музыка поет о противоположном: «Как страстно я люблю себя!» Потому что в настоящей любви всегда звучит молитвенно-благоговейная ответственность за любимого, которая требует уже не слюны наслажденческого бешенства, а трезвенной воли возвышающей и спасающей любви.

Как представляется, уже первые слова теории святой коммуникации в музыке с новой стороны помогают постичь тайну музыкальной красоты, многообразии ее ликов в истории и в пространстве культуры, а также увидеть и причины невольных (по творческой немощи) или злостных искажений природы искусства.

¹² Этот род «контртеологической» (а по-русски – богоборческой революции), запрограммировал в своем постмодернистском манифесте – статье «Смерть автора» (1968) – один из конструкторов антистиля Р. Барт.

ЧЕТЫРЕ СЛОВА И ЧЕТЫРЕ СТРОКИ ИЗ ГЕТЕ
(МУЗЫКА СТАНОВЛЕНИЯ)¹³



Виктор Андреевич Маринчак – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Харьковского университета им. В. Каразина, протоиерей храма Иоанна Богослова (г. Харьков).

Автор монографии «Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте», 2004.

Сборник статей «Настоятельность сказанного» (2010) репрезентирует автора как крупнейшего представителя современной религиозно-философской антропологии.

Werde, der du bist.

* * *

Und solange du das nicht hast
Dieses *Stirb und werde*,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Эти слова и строки сопровождают меня всю жизнь. Я обнаружил это недавно с удивлением. И это удивление привело к мысли о чудесности феномена искусства слова и искусства вообще. О чрезвычайной мощности и чрезвычайной мощности и чрезвычайной длительности воздействия произведения искусства. О том, что оно не просто впечатляет, но и творит – и, в конечном счете, творит человека и его судьбу.

Настоящее искусство непосредственно воспринимается и переживается вне всяких рефлексий. Но, будучи пережитым, явление искусства входит в твой мир и сопровождает тебя, подспудно направляя и организуя все дальнейшее восприятие и переживание жизни. Оно

¹³ Перепечатка статьи (с согласия автора) по материалам пленарного доклада специально для «Харьковских ассамблей – 2005», посвященных И. В. Гете.

становится и фоном, и основой мировосприятия, оно входит в основную интуицию существования. Время от времени ты вспоминаешь его – забытую мелодию, или слова, или образ, к месту или не к месту, но всегда чувствуешь осязаемый толчок в сердце и яркую вспышку, которая с неожиданной стороны освещает твоё нынешнее состояние души и сознание. Какое-то время эти звуки, эти слова звучат в тебе, ведут тебя. А потом отступают, чтобы продолжить подспудную работу. То, что было когда-то внешним, становится внутренним. Оно – достояние твоего внутреннего мира. Оно не уходит, но перемещается от центра к периферии и вновь к центру, погружается в глубины бессознательного и опять по боковой ассоциации всплывает в светлое поле сознания. Оно – то, с чем ты отождествился. И это тождество время от времени напоминает о себе, помогая тебе сохранить и упрочить твою самотождественность.

Буквально первое высказывание можно передать так: «Будь (или стань) тем, кто ты есть». Лучший поэтический перевод приведенных четырех строк принадлежит Н. Вильмону [2]:

И покуда не поймешь
Смерть для жизни новой,
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.

Но для объяснения производимого этими микротекстами впечатления необходим не только перевод, но и детальный их анализ.

В обоих высказываниях используется глагол *warden*, глагол, с одной стороны, вспомогательный, используемый, например, для образования форм будущего времени, а с другой стороны, как самостоятельный глагол передающий идею становления. Связь этих значений не случайна и не формальна. Будущее – это то, чего нет, но что в потенции становления присутствует в настоящем, как растение в зерне. Будущее как реализуемое становление превосходит настоящее, оно есть иное, в идеале высшее, более совершенное бытие. Становление отрицает прошлое и настоящее ради осуществления становления, превышающего всё прежде бывшее, преодолевающего прежние состояния как моменты статики, как моменты замирания в недостаточ-

ности, неосуществленности, несостоятельности.

Werde – тот же глагол в повелительном наклонении – это не просто «будь» или «стань», но гораздо сложнее и сушностнее: осуществи становление (во всей многосложности этого понятия). Заметим, образ зерна – евангельский: если зерно не умрет, не оживет. Становление как отрицание предшествующего есть конец этого прежде бывшего и начало предстоящего. В таком смысле смерть есть переход – к осуществлению становления. Так следует понимать смерть и в фигуральном, и в буквальном смысле.

В таком случае эти четыре строки можно вчерне истолковать так: «И пока ты не поймешь Этого *Умри и осуществи становление*, Ты только сумрачный гость на темной (мрачной) земле». Но это только первое приближение к пониманию этого текста. Осмысливая его, нужно обратить внимание на каждое, даже вспомогательное, служебное слово, тем более что в немецком языке такие слова часто становятся философскими терминами.

Так, слово *dieses* здесь не просто указательное местоимение (это), оно может быть соотнесено с определенным артиклем и со значением определенности и в таком случае может толковаться как то, что отличается определенностью, что уже дано, что уже присутствует в качестве кому-то известного, знакомого, в качестве определенного знания, на которое можешь опереться и ты, если сможешь к этому приобщиться. *Stirb und werde* с точки зрения автора это наличествующая в культуре, имеющая в ней определенное место и положение данность, это то, что несомненно дано.

И слово *hast* в этом поэтическом фрагменте получает более значительный смысл. В данном контексте оно действительно обозначает: «(не) поймешь». Но его первичное значение – «иметь». Значит, здесь оно передает и этот второй смысл: «станешь иметь, т. е. освоишь, усвоишь, присвоишь, сделаешь своим это, уже известное другим». В таком случае эти строки могут более точно быть истолкованы так: «И пока ты не поймешь, не освоишь, не сделаешь своим этого, изначально данного и другим известного, вполне определенного и основного (другой вариант: пока ты не приобщишься к этому – данному и фундаментально значимому) *Stirb und werde*, ты только сумрачный гость на темной (мрачной) земле».

Иначе говоря, необходимо определиться по отношению к фундаментальной проблеме: смерть и бытие, смерть и будущее, смерть и становление. Без этого смерть для тебя – только конец, бытие остается ограниченным, внутреннее состояние характеризуется только обреченностью, существование теряет осмысленность, цели нет и всякое целеполагание бессмысленно.

И тогда мы действительно остаемся только гостями. Наше состояние остается смутным, не определившимся, не ставшим отчетливым, оно туманно – и мрачно, и сумеречно. Ты действительно лишь сумрачный (мрачный и туманный) гость. И остается темной и мрачной земля, не просветленная вспышкой понимания бытия в его необходимой, неизбежной связи с небытием, которое следует толковать не как мрачное и опустошающее отрицание существования, а в духе просветленного и наполненного становления в инобытии.

Вдумаемся еще раз в эти слова: *Stirb und werde*. Коротко: «умри и стань». Если не оборвешь процессуальную постепенность, континуальную рутинность профанного существования, оно останется прозябанием. Оборви, со всей решительностью и отвагой, прежнее и начни становление. Умри и воскресай. Умри и обретай пакибытие – новое, иное, высшее бытие. Нужно жить именно так: умирая и воскресая, жертвуя собой и тем самым становясь собой. Здесь нет ни предпочтения смерти, ни апофеоза ее. Она осмысляется на самом деле как точка, не имеющая размерности, как черта, за которой новое становление.

Этот философский взгляд Гете вполне согласуем с христианскими представлениями. Мы ведь и крестимся в смерть и воскресение Иисуса Христа, прохождение через смерть и воскресение есть как бы обязательная программа, которую мы символически осуществляем многократно в течение земной жизни. И это программа отрицания ветхого (завета, закона, человека, образа жизни) ради становления в новом.

Прежнее легко становится окостеневшим, застывшим, полагать жизнь на то, чтобы оно сохранялось в неизменном, т. е. умертвляющем всякое движение виде, – позиция собственно фарисейская. И бессмысленная: «Безумец, завтра все это отнимется у тебя».

В Евангелии многократно противопоставляется ветхому новое и

параллельно закону – благодать. То есть статике закона – благодать становления. *Stirb und werde* – умри все статичное и окостеневшее, в жизни, во мне. Становись, осуществи становление всё, что может превозмочь и саму смерть, и всё омертвелое во мне. Так воскресает каждый из нас – и попирается смерть и мертвое. Существенно, что слова эти *Stirb und werde* в итоге окрыляют человека и делают его бесстрашным. Действительно, чего ему бояться, если вслед за смертью – тут же и непременно – следует становление.

Я всегда чувствовал удивительную просветленность этих слов и этих строк, вопреки тому, что земля темная и гость ты на ней сумрачный, и ничто тебе не дано надолго, и все равно – умри. Вопреки всему: и тому, что земля юдоль скорби, и что правит ею (во многом!) князь мира сего, взгляд Гете, собственно, взгляд христианина – просветлен: он видит путь без конца, он видит возможность непрестанного становления. А испытания, и скорби, и смерть – это лишь моменты преодоления оцепенения, моменты отрицания омертвелого, моменты прорыва к продолжению становления.

Эта устремленность вперед, этот не прекращающийся *Sturm und Drang* – не просто одна из доминант творчества Гете, это и доминанта понимаемых по-христиански сущности и предназначения человека. Мы призваны к тому, чтобы снова и снова начинать – продолжать – осуществлять становление.

Слова *Werde, der du bist*, которые любил повторять Гете, восходят к Пиндару: «Познай себя и стань тем, что ты есть» (иной перевод: «Будь, каков есть»). Иногда эти слова перефразируют так: «Будь верен сам себе» или: «Будь самим собой». Удовлетвориться этими толкованиями невозможно. Во-первых, потому что в них приглушена идея становления. Во-вторых, глагол *bist*, в неопределенной форме *sein* – это глагол бытия, и здесь, как в немецком философском языке вообще и в поэтическом языке Гете, ему присуще бытийственное значение, т. е. стань тем. Кто ты есть по существу, кто ты есть бытийственно, кто ты есть в соответствии со своим предназначением, с замыслом о твоём бытии.

Но именно так свою задачу понимает христианин: осуществить замысел Божий относительно моего земного бытия. Кто ты есть бытийственно? С точки зрения христианства – образ и подобие Божьи.

Оппозиция образа и подобия связаны с идеей становления. Образ дан изначально, подобие ты должен осуществить. Подобие реализуется в становлении. Данное – образ – ты должен реализовать в своем образе жизни, в духовной деятельности, творчестве, нравственном поведении, в ежедневном выборе, в поступках, которые прерывают постепенность континуальной рутины и осуществляют прорыв к дальнейшему становлению, т. е. к осуществлению подобию.

Будь всегда подобен образу Божьему, осуществи в подобию (в каждый данный момент твоего существования) через становление (непрерывное, но идущее толчками в соответствии с ритмом бытия), осуществи то, чем ты есть бытийственно – изначально (образ) и процессуально (подобие). Вот что значит *Werde, der du bist*. Это связано с той задачей и с тем замыслом, о котором говорили святые отцы церкви – с обожанием человека. А это отрицание им всего, что мертво и не может достичь воскресения, и осуществление за счет собственных усилий того, что задумано относительно человека Богом, и в результате приближение его к Богу, единение с Богом.

Величие задач здесь связано с отрицанием в себе всего косного, омертвелою, недостойного Бога, с превозмоганием себя и преодолением смерти во всех ее ипостасях. Соответствующий динамизм заложен в коротком высказывании *Werde, der du bist*, ведь если глагол здесь в повелительном наклонении, значит, все, о чем говорится, мыслиться в данный момент как задача, как императив, еще не реализованный. Значит, ты еще не стал собой в полном смысле слова и, может быть, не только не осуществил становления, но и не приступил к этому осуществлению. Тем настоятельней императив.

Werde, der du bist – это не просто стань, не просто осуществи себя, но выстраивай, созидай себя через поведение, деятельность, творчество, строй свою судьбу и свой внешний и внутренний мир, как творец произведения искусства, как Создатель, творящий мир и бытие.

Возвращаясь к теме искусства, можно добавить: подлинное искусство, как эти высказывания Гете, содержит в себе становление и императив к становлению, оно неизбежно вызывает у воспринимающего потребность в становлении, стремление к становлению.

Я нашел подтверждение того. Что все это не случайно, но существенно значимо для всего творчества Гете, у лучшего из экспертов – Б. Па-

стернака, человека искусства, поэта. Давшего конгениальный перевод главного творения Гете – «Фауста». Он писал об этой трагедии: «Это чудодейственная драма о чудотворстве. О творческом, о деятельном начале исторического существования. О чуде творения, которое перерастает границы пространства, образует содержание столетий, разрушает его и возрождает вновь, предсказывает и обеспечивает будущее, будучи его причиной. Драма утверждает, что трагизм и чудо личного участия принадлежит к широчайшим проявлениям человеческого рода. Стержнем трагедии является крупная, значительная личность, которая в силу ее успешной плодотворной деятельности нужно оценивать как чудесное, удивительное и не укладывающееся в привычные рамки явление. Драма утверждает святость и бессмертие гениальности и действенность этого прорыва и подвига» [3, с. 290-291].

Пастернак использует другие термины, но суть остается той же: творческое, деятельное, разрушающее и возрождающее, обеспечивающее будущее личное участие, плодотворная деятельность, порыв и подвиг – все это становление, влекущее к становлению.

«Фауст» – главный труд жизни Гете, в котором все его духовное напряжение связано с вопросом, будут ли произнесены слова «Остановись, мгновенье». Как философ Фауст понимал, что он не скажет этого никогда, потому что в этой фразе глубочайшее противоречие. Мгновение неостановимо, потому что когда оно есть, его уже нет. Оно есть переход как таковой. Оно тоже есть образ становления, и оно и существует только в потоке становления. То есть сказать «мгновение, остановись» - примерно то же, что сказать: «музыка, остановись, стой».

Фауста влекло к себе становление бытия во всех его проявлениях. И когда он все же произнес в конце эти немислимые слова, он ведь имел в виду другое: не «мгновение, стой», но субъективно переживаемое в это мгновение состояние бытия как становления. Не мгновение, а то, что составляет содержание этого мгновения, чем наполнено оно.

Смею думать, что способность непосредственно проникнуть в суть замысла и в процесс осуществления становления у Пастернака обусловлена не только его поэтическим даром, но и его гениальной музыкальностью. Он обладал способностью всем сердцем, всем со-

знанием слушать и слышать музыку становления. Но, вообще говоря, дело в том, что, размышляя об онтологии искусства, если эти размышления развиваются в рамках идеализма, мы неизбежно придем к пониманию логико-онтологической (не эмпирической, конечно) первичности музыки по отношению к другим родам искусства (в первую очередь временным). Напомню название одной из работ Ф. Ницше: «Рождение трагедии из духа музыки».

Изложенное позволяет наметить определение (в духе Гете) музыки, определение, которое может быть применено и к другим родам искусства, в особенности к искусству слова. В нем, надеюсь, можно будет найти объяснение и пафоса творчества Гете, и дара его понимания у Пастернака, и того, почему приведенные фрагменты могут сопровождать человека всю жизнь и многое определять для него, и оправдание музыки и искусства в целом, и, наконец, раскрытие содержания и задач нашего времени, переходящего от конца к началу, переводящего состояние Post в динамику поступательности.

Музыка – это непредметный (в то же время четырехмерный, т. е. пространственно-временной) образ бытия как становления, влекущий слушателя к душевному соучастию в этом становлении, что обеспечивает в дальнейшем (поскольку музыка задала соответствующую инерцию) переживание внешнего бытия самого по себе как становление и экзистенциального переживания становления личности в ее внутреннем бытии – обретения, упрочивания, восстановления самоидентичности как идентичности со своим предназначением перед лицом любых испытаний, когда становление способно преодолеть любые преграды, продолжаясь даже за порогом смерти. *Stirb und werde*, – говорит нам музыка, рожающая трагедию. *Werde, der du bist*, – говорит она и дает нам музыкальный катарсис. Но неизменно: *werde, werde, werde*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И. В. *Собрание сочинений в 10 т.* – М., 1975-1980.
2. *Золотое перо.* – М., 1974.
3. Пастернак Б. *Об искусстве.* – М., 1990.
4. Пиндар. *Вакхилид. Оды; Фрагменты.* – М., 1980.

БОГОСЛОВИЕ ОБЩЕНИЯ И ЕВХАРИСТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ



Филоненко Александр Семенович – кандидат философских наук, доцент кафедры теории культуры и философии науки философского факультета Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Ученик проф. Шкоды Владимира Васильевича

В 1993 г. закончил физико-технический факультет Харьковского Национального Университета им. В. Н. Каразина по специальности «экспериментальная ядерная физика».

В 1998 году – исследовательский проект Британской Академии «Russian Orthodox Church in Contemporary Britain» в университете Лидса (LUCRECESS, Leeds University).

В 2000 году – участник проекта Prospekt-2002 Института Восточно-христианских исследований Католического университета Наймегена, Голландия (Institute of Eastern-Christian Studies, Nijmegen Catholic University, Holland).

В 2000 году - премия Фонда Темплтона за курс лекций «Наука и богословие» (The Science and Religion Course Program of Center for Theology and the Natural Sciences (CTNS, USA)), прочитанный в Библейско-богословском институте св. апостола Андрея (ББИ, Москва).

В 2000 – 2003 гг. – приглашенный преподаватель Библейско-богословского института св. апостола Андрея (ББИ, Москва). В 2004 г. – приглашенный исследователь богословского факультета Кембриджского университета (Faculty of Divinity, University of Cambridge, Cambridge, UK). С 2002 г. – приглашенный преподаватель Института религиозных наук св. Фомы Аквинского (Киев), курсы «Православное богословие XX века», «Космология». С 2001 г. – преподаватель Московского, Минского и Киевского Летних Богословских институтов.

Научные интересы: философская и богословская антропология, философия и богословие культуры, основное богословие, богословие общения, научно-богословский диалог, феноменология религии.

В православном богословии XX века все ярче проступает линия богословия общения, в которой богословие развивается не из опыта *богопознания*, но из *богообщения*. Для него исходной точкой является событие встречи человека с Богом, из которого рождается богообщение, служащее основанием для всякой встречи и общения людей друг с другом и с творением. Основанием для описания самого богообщения служит догмат о Святой Троице, раскрываемый через интуицию общения. Так у св. Василия Великого: «В Божием несложном естестве единение – в общении (*койнония*) Божества» [8, с. 300]. У митрополита Пергамского Иоанна Зизиуласа, представившего наиболее развитую форму богословия общения в двух трудах «Being as Communion» (1985) и «Communion and Otherness» (2006), находим: «Бытие Бога соотносительно: невозможно говорить о бытии Бога вне понятия общения» [9, с. 11], или иначе: «Вне общения у божественной сущности, «Бога вообще», нет онтологического содержания, нет реального бытия» [там же]. Из интуиции общения следует личностная онтология, лежащая в основании и христологии, и пневматологии, и экклесиологии.

По Зизиуласу, она основана на двух заключениях: «а) Истинное бытие вне общения невозможно. Ничто не существует как «индивидуальность», данная сама по себе... б) Общение, исходящее не от «ипостаси», т.е. конкретной свободной личности, и не направленное к «ипостасям» – конкретным свободным личностям, не является образом Божьего бытия. Личность не способна существовать без общения; при этом неприемлема никакая форма общения, если в ней личность игнорируется или подавляется» [9, с. 12].

Задачи данной статьи: а) наметить контуры антропологии, раскрывающейся в контексте богословия общения, б) показать, что такая антропология в своем ядре является евхаристической, основанной на работе благодарения, в) выделить в традиции православного богословия и религиозной философии XX века линию евхаристического богословия общения, дополнительную к софиологии и неопатристике.

Контуры евхаристической антропологии

Общение до личности: ликование. Современная коммуникативная теория (Апель, Хабермас, теория речевых актов) постулирует атомарные личности-идентичности, вступающие в общение, а затем опи-

сывает условия продуктивной коммуникации. В ней событие встречи мыслится как вторичное проявление индивидуальных жизней. Богословие общения переворачивает отношение личности и общения и исходит из того, что в самой конституции человека есть то, что никак не наблюдаемо вне встречи, и раскрывается только во встрече, а именно *личность*.

Личность встречей входит в мир, а до нее – *ненаблюдаема* и для самого человека, недоступна для его рефлексии. Наблюдаются люди, наблюдаются индивидуальности, тела, собрание тел, собрание индивидуальностей, но только в событии встречи мы можем в этом мире видеть присутствие личности. Встреча, ведущая к такому раскрытию личности, и есть *подлинная* встреча. Такова и встреча с Богом.

Каковы же условия подлинной встречи? Митрополит Сурожский Антоний, богословие которого есть, прежде всего, богословие встречи, связывал встречу с радостью: «По-сербски слово «встреча» значит «радость», а встречу они называют «сретением» – тем словом, которым мы называем праздник, когда Божия Матерь принесла Спасителя в храм и была встречена – пророческим приветствием и Живым Богом. Встреча всегда могла бы быть радостью, если бы только мы умели встречаться» [2, с. 100].

Подлинная встреча обнаруживает себя через *ликование*, или духовную радость. Само слово *ликование*, собирая в русском языке вместе пучок неблизких значений, может послужить ключевой антропологической метафорой в богословии общения. Во-первых, корневое *лик* имеет два значения. Первое из них, восходящее в греческому «хорос», отсылает к собранию, сонму, хору и хороводу [13, с. 168]. Именно это значение работает в «перихоресисе», хороводе любви Лиц Святой Троицы. Второе значение, позднейшее, отсылает к подлинному лицу. Например, у отца Павла Флоренского в «Иконостасе» читаем: «Лик есть осуществленное в лице подобие Божье... преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом» [15, с. 53-54].

Наконец, в слове *ликование*, как в отглагольном существительном, есть идея того, что ликование – это не только глубокая радость, но еще и некое движение обнаружения-проступания лика. Эти четыре, казалось бы, далеких значения, собранные вместе позволяют пред-

ставить и развернуть первый антропологический тезис, следующий из богословия общения. Личность есть то, что являет себя только в событии подлинной встречи, когда я переживаю радость, я ликую, но *другой* человек в этой встрече, смотря на меня, ликующего, становится свидетелем ликования как явления моего подлинного лица, прорывающегося сквозь личину повседневности.

Наблюдаемый другим, мой лик остается для меня самого скрытым. Поэтому встреча в существенном смысле есть ликование, и как радость, и как соби́рание в общении, и как обнаружение лика. Никак иначе лик в этом мире не являет себя, как только в собирающей встрече. Личность не раскрывается вне социальности подлинной встречи, которая, в свою очередь, определяется возможностью богообщения. Такая антропология личности является максималистской антропологией, которая есть не столько антропологическая данность, сколько за-данность, в истоке которой учение о Святой Троице как антропологическая и экклесиологическая парадигма. Следует вспомнить максиму Н. Федорова о том, что учение о Троице и есть наша социальная программа. Богословие общения описывает условия порождающей личность встречи.

Общение и уязвимость: взаимность и этическая асимметрия. Митрополит Иоанн Зизиулас, реконструируя личностную онтологию святых отцов через отношение общения и инаковости, исходит из импульса философии диалога М. Бубера и философии Другого Э. Левинаса [20, с. 13]. Стремясь помыслить Бога через отношение Я-и-Ты, мы не можем не отдать должное этим мыслителям, представляющим традицию иудейской мысли XX века. Но мы будем исходить не из схожести их философствования, а из внутреннего напряжения по поводу условия *взаимности* в диалоге, весьма продуктивного для богословия общения.

Левинас проблематизировал идею общения с Другим, отталкиваясь от неудовлетворительности философии диалога М. Бубера, согласно которой общение, а вместе с ним и человечность, возможны лишь при условии *взаимного* уважения и принятия **Я** и **Ты**. Буберовская идея диалога подразумевает симметрию взаимности как условие встречи. Левинас испытывает ее после Второй мировой войны огнем постхолокостного вопрошания. *Я* раскрывается только в отношении

к Ты, но тогда существует ли возможность раскрыть человечность в концентрационном лагере, в ситуации систематического искоренения всякой человечности, когда Я лишено всякой надежды на взаимность? Каковы условия этой возможности?

Если вопрос о человечности – исток этики, то как возможно этическое усилие в концлагере? Если мы, вслед за Бубером, будем предполагать условие взаимности, то этика окажется невозможной. Левинас развивает свою этику Другого как первую философию, кладя в ее основу почти аксиоматическое требование *этической асимметрии*, заключающееся в том, что единственный способ реализовать человечность состоит в принятии Другого в его радикальной человеческой *другости*, не спрашивая его о том, как он относится к тебе: «мне с самого начала не важно, как Другой относится ко мне, это его дело; для меня же он прежде всего тот, за кого я ответственен» [10, с. 357], или иначе: «Я ответственен за Другого, даже когда он наводит на меня скуку или травит меня» [10, с. 358]. Тогда до диалога с его принципом симметрии обнаруживается возможность асимметричной этики, обнаруживающей в начале общения решимость выйти навстречу Другому. Ситуация в концлагере показывает, что этика всегда рождается в условиях абсолютной асимметрии. Мы настолько этичны, насколько способны выйти навстречу Другому, не спрашивая себя, как Другой отнесется ко мне. Это рождение этики.

Подлинная встреча возможна при условии этической асимметрии. До того как раскрыться через взаимность, любовь являет себя как *жертвенность* и *уязвимость*. Принцип этической асимметрии Левинаса находит замечательное соответствие в богословии встречи митрополита Сурожского Антония: «Мы должны согласиться быть лишь тем, чем был Христос, чем был Бог, явленный в своем человечестве – уязвимый, беззащитный, хрупкий, побежденный, как будто презренный и презираемый, – и тем не менее бывший Откровением чего-то чрезвычайно важного: величия человека» [3, с. 732].

Мы не призваны искать лишь защищенность от Другого, неуязвимость. Мы не призваны отождествлять религию или веру с опытом неуязвимости. Для нас тема присутствия христиан в мире должна начинаться утверждением о том, что Христос дает христианину силы быть уязвимым, и посылает его как овцу среди волков. И уязвимость

как необходимость асимметричной открытости миру, становится не преградой, а ценностью. Этика уязвимости – мужественная этика, но откуда человек может взять силы и мужество для ее осуществления? Богословие общения существенным образом дополняет этику Другого, говоря об этом истоке мужества. Для христианина сама возможность этического отношения к миру укоренена в том, насколько он способен принять и узнать существующую асимметрию отношения Христа по отношению к нему. Так у митрополита Антония: «Мы должны быть уязвимы до предела естественных сил и до конца гибки в руке Божией. События нашей жизни, если мы их примем как дар Божий, предоставят нам в каждый миг возможность творческого делания: быть христианином» [4, с. 879]. До моего этического усилия уже существует всегда асимметричное отношение Христа ко мне. И ровно в той степени, в которой я могу это отношение открыть и узнать, я способен к этической решимости. Отсюда следует, что этика, в качестве своего основания содержит эстетику как мою способность распознать действие Христово, узнать сильную, страшную асимметрию отношения Христа ко мне.

Эстетика до этики: асимметрия дара и благодарение. Как же осуществляется этот труд узнавания Божьей милости? Какова феноменология обнаружения Христовой асимметрии? Здесь для богословия общения чрезвычайно плодотворными оказываются работы современного французского феноменолога и католического богослова Жана-Люка Мариона, ученика Ханса Урса фон Бальтазара, в которых через анализ дара и благодарения раскрывается антропологическая значимость Евхаристии. Его феноменология дара переворачивает естественное отношение дара и благодарения, при котором благодарение есть ответное действие на дарение. Если классическая феноменология имеет дело не с дарами, а с феноменами – данностями, среди которых дар неразличим, то феноменология Мариона помогает распознать в феномене данность, раскрывая в ней нередуцируемое *давание*: «феноменология начинается не с очевидности или явленности (тогда она бы оставалась идентичной метафизике), но с изумительного и трудного открытия того, что очевидность, сама по себе слепая, может стать экраном для явления – местом для данности» [19, с. 20].

Богословие Мариона описывает труд узнавания за данностью дара.

Именно этот труд узнавания и есть *труд благодарения*. Благодарение предшествует присутствию в нашей жизни некой данности в качестве узанного дара. Через благодарение мы вводим в нашу жизнь дары и оказываемся способными узнать действие Христа в мире, которое осуществляется буквально *даром*. Марион предлагает еще раз прислушаться к Божьему ответу апостолу: «довольно для тебя благодати Моей; ибо сила Моя совершается в немощи» (2 Кор., 12:9) и помыслить вместо активистского, автономного метафизического субъекта личность, раскрывающую себя через доверие к дару Другого, который раскрывается через ее благодарение.

Благодарение как антропологическое условие богообщения существенно связано с предваряющим открытием собственной *духовной нищеты*. По митрополиту Антонию, «... если только мы осознаем, что ничто из того, что мы называем своим, нам не принадлежит, и одновременно поймем, что это нам *дано* Богом и людьми, – вокруг нас начинается водворяться Божие Царство... Если мы были бы действительно внимательны к тому, что происходит в жизни, мы из всего могли бы собрать, как пчела собирает мед, *благодарность*. Благодарность за каждое движение, за дыхание свободное, за небо открытое, за все человеческие отношения... И тогда жизнь делалась бы все богаче и богаче, по мере того, как мы будто беднели бы все больше и больше. Потому что когда у человека больше ничего нет, и он осознает, что все в жизни – милость и любовь, он уже вошел в Царство Божие» [5, с. 153]. Благодарение – единственная связь между действием Божьим и человеком, который через благодарение собирает себя, сохраняет неспособное быть сохранным иначе. Человек, способный ответить на асимметричное действие Божьей милости, распознав за повседневными данностями дары, есть человек благодарящий – *homo gratificus*. Митрополит Иоанн Зизиулас описывает евхаристический этос, являющийся следствием богословия общения: «... Этот вид веры не предлагает безопасности рационального убеждения. Единственная предлагаемая достоверность лежит в *любви* Другого. Единственным доказательством бытия Божия является его любовь – демонстрируемая нашим собственным бытием, в инаковости и общении. Мы любимы, следовательно, Он существует» [20, с. 98].

Интересно, что в богословии общения атеизм прочитывается в

противоположность духовной нищете как «форма неблагодарности, отсутствие евхаристического этоса» [6, с. 98]. Но и выход из атеистического бесчувствия возможен также через благодарение. Так митрополит Антоний связывает опыт богоотсутствия в жизни атеиста с тем, что «встреча лицом к лицу с Богом – всегда суд для нас», и поэтому «когда мы не чуем, не переживаем ощутимо Божье присутствие, первым нашим движением должна быть благодарность. Бог милостлив; Он не приходит до времени; Он дает нам возможность оглянуться на себя, понять, и не добиваться Его присутствия, когда оно было бы нам в суд и в осуждение» [6, с. 116-117]. Возможность спасения человека с атеистическим опытом укоренена в том, что человек может вступить в богообщение через благодарность Богу за милость отсутствия.

Итак, богословие общения, исходя из отношения с Другим, открывает этику прежде онтологии, что описывается у митрополита Иоанна Зизиуласа как личностная онтология, но в основании этики раскрывается кенотическая асимметрия уязвимости. Истоком же самой этической решимости является признание христологической асимметрии Божьего действия в мире, осуществляющегося через *труд благодарения*. Связь благодарения и уязвимости митрополит Антоний представлял так: «Плод жизни – благодарность, но благодарность сама должна принести плод <...> Благодарность – и только она – может побудить нас к предельному подвигу любви по отношению к Богу, по отношению к людям. Чувство долга, обязательств, может, не найдет в себе силы, чтобы совершить последний подвиг жизни, жертвы и любви. Но благодарность – найдет» [5, с. 154].

Литургика до аскетики: язык богословия общения. Богословие общения, принимающее двойную асимметрию, антропологически раскрывается как евхаристическая эстетика и следующая из нее этика. Подобный схематизм в разворачивании богословия мы можем найти в трудах великого швейцарского католического богослова Ханса Урса фон Бальтазара, который представил в 70–80-е годы пятнадцатитомную богословскую симфонию, построенную вокруг Откровения, раскрывающегося последовательно эстетически, драматически и логически. Начав разворачивание богословия с эстетики Славы Божьей и поэтики хвалы в семитомной «*Теоэстетике*», он воспользовался драматургией в пятитомной «*Теодраме*», чтобы на основе тео-эстети-

ки выразить отношение Божьего действия и человеческого ответного действия, исполняющего этическое движение, и только затем развернуть тео-логику согласия в трехтомнике «*Теологика*» [17].

Для современного христианского богословия усилие Бальтазара, преодолевая конфессиональные пределы, становится все более определяющим. Исследование параллелей между ним и православным богословием общения еще в самом начале, но уже сейчас ясно, что связь *теоэстетики* и *теодрамы*, раскрытая Бальтазаром, высвечивает отношение евхаристии и христианского действия в мире. Для евхаристического богословия общения важнейшим становится в этой связи отношение литургии и этики, не привлекавшее внимания богословов традиции неопатристического синтеза.

Между литургией и этикой лежит аскетика. Для Владимира Николаевича Лосского, отца Георгия Флоровского, отца Иоанна Мейендорфа и следующего за ними Сергея Сергия Хоружего истоком православного богословия являлась именно аскетическая традиция, и, прежде всего, аскетический корпус патристических текстов. Возвращение к патристическому истоку для них – это возвращение к аскетике. Но благодаря трудам отца Николая Афанасьева, митрополита Антония и отца Александра Шмемана возникает понимание того, что в основании самой аскетики лежит литургия, лежит опыт благодарения как хвалы, узнавшей Славу Божью. Аскетика не самодостаточна. Она есть человеческий ответ на действие Божье. Евхаристическое богословие в своем основании содержит простое, ясное и острое узнавание того, что когда мы встречаем Бога, Он оказывается ближе к нам, чем мы могли думать, ближе, чем мы сами себе бываем. Открытие такой близости Бога к нам является первым условием аскетики, но этот опыт мы открываем в труде благодарения, в Евхаристии, первым языком которой является *литургия*.

Если порождающей богословие общения практикой является Евхаристия и следующий за ней труд благодарения, тогда первым языком богословия не может быть ни апофатика, ни катафатика. Дар Божий, открывающийся как *зов*, выходит за пределы как апофатического, так и катафатического богословских языков, и, вместе с тем, является истоком обеих языковых практик. В самом деле, зов рождает апофатическое усилие, поскольку является как дар, опрокидывающий в благого-

вейное молчание и лишаящий дара речи. Зов, будучи услышанным, являет себя в конкретных ситуациях с особыми языковыми практиками, и его явление означает приостановку этих практик, зияющий *разрыв*, внутри которого разворачивается общение. Само общение рождается как окликнутость зовом и как ответ – хвала. Событие зова-дара раскрывается в мире благодарением, им сбывается и пребывает. Благодарение и составляет исток катафатического усилия.

В неопатристической перспективе, благодаря В. Н. Лосскому, принято выделять у Дионисия Ареопагита апофатический путь утверждения и катафатический путь отрицания и придавать особое значение апофатике как «основе всякого истинного богословия» [11, с. 132]. Но Марион, исследуя Ареопагитики, показывает, что в их основе не предикативный язык *высказывания*, но глагол *воспевать*, *возносить хвалу* (*hymnein*) [12, с. 218]. Если С. С. Аверинцев видит в его философской прозе, «строящейся как гимн, – знамения времени» [1, с. 262], то Марион идет дальше и утверждает, что богословие Дионисия Ареопагита неверно радикализируется до апофатике мистического богословия и катафатике богословия божественных имен, в то время как за скобками остается богословие хвалы-гимна.

Если спекулятивное богословие строится или апофатически, или катафатически, то евхаристическое богословие общения в качестве первого богословия обращается к *литургическому гимну* и раскрывается как *евхаристическая герменевтика* [18, с. 149-152].

В сердце евхаристического богословия находится евхаристический канон Божественной Литургии, содержащий формулу – ответ, из которого рождается всякое богословствование: «*Достойно и праведно Тя пети, Тя благословити, Тя хвалити, Тя благодарити, Тебе поклоняться на всяком месте владычества Твоего*». Вот как его комментирует отец А. Шмеман: «Вот снова возносится над миром это чистое, свободное, блаженное благодарение, восстановленное и дарованное человеку Христом. Его благодарение, Его знание, Его сыновняя свобода – ставшие и вечно становящиеся нашими» [16, с. 220].

Кризис современного академического богословия заключается в том, что между евхаристическим опытом Божьего присутствия и нашим умозрением: теорией и интерпретационными практиками, – потеряно посредничающее звено, и это звено – *гимн*, из которого

ближайшим образом следуют *проповедь* и *свидетельство*, и только из свидетельства может развернуться и *спекулятивное богословие*. Замечательно в этом контексте наблюдение О. А. Седаковой, которая заметила, что современный кризис проповеди, превратившейся, согласно аверинцевскому словарю, в «дидактическое произведение ораторского типа, содержащее этические требования», связан с разрывом связи между проповедью и гимном как ее колыбелью [14, с. 335]. Интересно, что богословы, связанные с евхаристическим богословием общения, дали впечатляющие примеры обновленной гомилетики (митрополит Сурожский Антоний, отец Александр Шмеман, Сергей Сергеевич Аверинцев, отец Георгий Чистяков).

Софиология, неопатристика, евхаристическое богословие общения.

Евхаристическое богословие общения, несмотря на школьные классификации, тематизирующие все православное богословие XX века в пространстве между софиологией и неопатристикой, составляет самостоятельную и плодотворную традицию богословия, находящуюся в отношении *дополнительности* к названным. В русле этой третьей традиции располагаются и учение о «внехрамовой литургии» матери Марии Скобцовой, и евхаристическая экклесиология отца Николая Афанасьева, и богословие встречи митрополита Сурожского Антония, и литургическое богословие отца Ал. Шмемана, и богословие Славы Божьей и поэтика хвалы С. Аверинцева. В её перспективе плодотворно раскрываются литургически питаемая проповедь отца Александра Меня и усилия отца Георгия Чистякова, неповторимо сблизившего гимнографические исследования и христианское служение в миру. Софиология представляет собой сочетание теоретического умозрения и христианского активизма, причем долгое время вторая составляющая, социальный активизм, не была достаточно оценена. Софиология воспринималась как, прежде всего, богословская спекуляция, рожденная под влиянием немецкой философии, но теперь становится все более очевидно, что существует глубокая внутренняя связь между софиологическим интеллектуальным импульсом и активизмом его творцов: пастырской работой отца Сергия Булгакова и близким ему кругом христианского социализма (Георгий Петрович Федотов, мать Мария Скобцова и ее круг). Софиология была связана с

христианским активизмом и имела сильную этическую программу, в то время как представители неопатристического синтеза, сконцентрировавшиеся на изучении аскетике, оказались уязвимы именно в том, что неопатристический синтез не смог предложить осмысления христианского активизма. До сих пор не существует неопатристической этики. Неопатристическая традиция, уйдя от внешних, как ей представлялось, ограничений философской спекуляции к более аутентичной феноменологии мистико-аскетической традиции Православия, не смогла развернуть понимание открытости миру [7].

Евхаристическое богословие общения преодолевает разрыв между умозрением, аскетикой и этикой, возводя их к евхаристическому началу, связывающему их через литургический гимн, проповедь и свидетельство.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. «Наша философия» (восточная патристика IV–XI вв.) // С. С. Аверинцев. *София – Логос. Словарь. Второе, исправл. издание.* – К. : Дух і Літера, 2001. – С.259–278.
2. Антоний, митрополит Сурожский. *Вера в человека* // Антоний, митрополит Сурожский. *Любовь всепобеждающая: проповеди, произнесенные в России.* – СПб. : Сатисъ, 1994. – С. 98–101.
3. Антоний, митрополит Сурожский. *Взаимоотношения Церкви и мира с православной точки зрения* // Митрополит Сурожский Антоний. *Труды. Книга вторая.* – М. : Практика, 2007. – 968 с.
4. Антоний, митрополит Сурожский. *Мужество молиться* // Митрополит Сурожский Антоний. *Труды.* – М. : Практика, 2002. – 1080 с.
5. Антоний, митрополит Сурожский. *О благодарности* // Антоний, митрополит Сурожский. *Любовь всепобеждающая: проповеди, произнесенные в России.* – СПб. : Сатисъ, 1994. – С.149–156.
6. Антоний, митрополит Сурожский. *Учитесь молиться!* // Митрополит Сурожский Антоний. *Школа молитвы.* – Клин : Фонд «Христианская жизнь», 2001. – С.115–182.
7. Валлиер П. *Софиология как диалог Православия с современным миром* // Дружба: ее формы, испытания и дары. – К. : Дух і літера, 2008. – С.284–302.
8. Святитель Василий Великий. *О Святом Духе, 18* // Святитель Василий Великий. *Творения. Ч. III.* – М., 1846 (репринт – 1993).
9. Зизюлас Иоанн, митрополит. *Бытие как общение: Очерки о личности и Церкви.* – М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт,

2006. – 280 с.

10. Левинас Э. *Философия, справедливость и любовь (Беседа с Эммануэлем Левинасом)* // Э. Левинас *Избранное: Тотальность и бесконечное*. – М., Спб. : Университетская книга, 2000. – 416 с.

11. Лосский В. Н. *Очерк мистического богословия Восточной Церкви* // В. Н. Лосский *Богословие*. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.111–310.

12. Марион Ж. -Л. *Идол и дистанция* // *Символ*. – Париж, М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. – № 56. – С.5–291.

13. Седакова О. А. *Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю*. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2005. – 432 с.

14. Седакова О. А. *Язык проповеди, язык проповедника* // *Духовное наследие митрополита Антония Сурожского*. – М. : Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», Библиотека – фонд «Русское зарубежье», 2008. – С.330 – 241.

15. Флоренский П. *Иконостас*. – М. : Искусство, 1994. – 256 с.

16. Шмеман А., протопресвитер. *Евхаристия. Таинство Царства*. – М. : Утца – Press, 1984. – 304 с.

17. Balthasar H. U. von. *The Glory of God. A Theological Aesthetics*. 7 vols. Edinburgh, San Francisco: Ignatius Press, 1982 – 1989; *Theo-Drama: Theological Dramatic Theory*. 5 vols. San Francisco: Ignatius Press, 1988 – 1998; *Theologik: Bd. 1. Wahrheit der Welt*. Freiburg: Johannes Verlag Einsiedeln, 1985; *Theologik: Bd. 2. Wahrheit Gottes*. Freiburg: Johannes Verlag Einsiedeln, 1985; *Theologik: Bd. 3. Der Geist der Wahrheit*. Freiburg: Johannes Verlag Einsiedeln, 1987.

18. J. – L. Marion. *God without Being*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991. – 258 p.

19. J. – L. Marion. *Being Given. Toward a Phenomenology of Givenness*. – Stanford, California: Stanford University Press, 2003. – 385 p.

20. Zizioulas, John D. *Communion and Otherness*. – London, New York: T&T Clark, A Continuum imprint, 2006. – 315 p.

Филоненко А. С. Богословие общения и евхаристическая антропология

Рассмотрены принципы евхаристической антропологии и их связь с богословием общения, отношение общения и личности в богословии общения. Раскрывается эстетическое условие этики Другого, которое основано на двойной, этической и христологической асимметрии. Уязвимость и благодарение анализируются в контексте евхаристической антропологии, исследующей человека как homo gratificus, человека благодарящего. Показано

отношение гимна, апофатики и катафатики в контексте евхаристической антропологии. Выделяется традиция евхаристического богословия общения и демонстрируется ее отношение к софиологии и неопатристике.

Ключевые слова: общение, уязвимость, этическая асимметрия, дар, благодарение, homo gratificus, гимн, литургия, софиология, неопатристика, евхаристическая антропология.

Філоненко О. С. Богослів'я спілкування та євхаристична антропологія.

Розглядаються принципи євхаристичної антропології та їх зв'язок з богослов'ям спілкування, спілкування та особистості в богослов'ї спілкування. Розкривається естетична умова етики Іншого, що заснована на подвійній, етичній та христологічній асиметрії. Вразливість та подяка аналізуються в контексті євхаристичної антропології, яка досліджує homo gratificus – людину, що дякує. Показується відношення гімну, апофатики і катафатики в контексті євхаристичної антропології. Виокремлюється традиція євхаристичного богослов'я спілкування та демонструється її відношення до софиології та неопатристики.

Ключові слова: спілкування, вразливість, етична асиметрія, дар, подяка, homo gratificus, гимн, літургія, софіологія, неопатристика, євхаристична антропологія.

Filonenko A. S. Theology of communion and eucharistic anthropology.

The article analyses the principles of eucharistic anthropology and their connection with the theology of communion. The relationship between communication and personality in the theology of communion is shown. The aesthetic condition of the ethics of the Other which is grounded in the double (ethical and Christological asymmetry) is revealed. Vulnerability and thanksgiving are analyzed in the context of eucharistic anthropology that treats man as homo gratificus. The article also shows the relations between the hymn and the apophatic and the kataphatic theology in the context of eucharistic anthropology. The tradition of eucharistic theology of communion is singled out, its relation to sophiology and neo-patristics is shown.

Key words: communication, vulnerability, ethical asymmetry, the gift, thanksgiving, homo gratificus, hymn, liturgies, sophiology, neopatristics, eucharistic anthropology.

О ВОЗМОЖНОСТЯХ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ



Коханик Ирина Николаевна – кандидат искусствоведения (1988), доцент Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского, ученый секретарь специализированного ученого совета по защите кандидатских и докторских диссертаций в Национальной музыкальной академии. Является одним из организаторов и постоянных участников ежегодных научно-практических конференций Украинского общества анализа музыки (автор проекта и руководитель – доктор искусствоведения В. Г. Москаленко).

Родилась в г. Харькове. В 1972 г. окончила Запорожское музыкальное училище по классу известного композитора и педагога О. И. Носика. Окончила историко-теоретический факультет Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского по классу доктора искусствоведения Н. Л. Очеретовской-Бабий (1981). С 1981 по 1985 гг. обучалась в аспирантуре Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в классе доктора искусствоведения И. А. Котляревского. Окончила докторантуру Национальной музыкальной академии.

С 1985 г. работала в издательстве «Музична Україна» – редактором, заведующей редакцией музыковедческой литературы, главным редактором. С 1991 года преподает на кафедре теории музыки Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского: ведет курсы анализа музыкальных произведений у музыковедов и исполнителей, музыкальной интерпретации у ассистентов-стажеров и аспирантов, читает курс основ редактирования музыкальной литературы для музыковедов и культурологов, руководит магистерскими и диссертационными работами (в классе И. Н. Коханик защищены три кандидатские диссертации).

Современное композиторское творчество, как известно, репрезентирует разновекторные стилевые тенденции. Одна из них – эвристическая – связана с активным новаторством, обновлением всей системы музыкального мышления. Другая – интегративная – ознаменована

поиском нового синтеза, нового стилевого единства. Однако и центристремительный, и центробежный векторы не всегда приводят к стилевым решениям – ярким с точки зрения восприятия и достаточно адекватным с позиций традиционной теории музыкального стиля. Об этом свидетельствуют некоторые стилевые характеристики, бытующие в современном научном обиходе (например, «панплюрализм», «сверхиндивидуальный стиль» и др.). Безусловно, чтобы объективно оценивать современные процессы стилеобразования, необходима временная дистанция, но чтобы понять механизмы этих процессов, способы познания необходимо искать уже сегодня.

Ситуация в современной украинской музыке отражает общие тенденции стилевого развития, о чем свидетельствуют и сами ее создатели: «... сейчас нет единого какого-либо ведущего стиля в музыке. Каждый художник стремится найти свою образно-смысловую нишу, свой подход. Поскольку нет и не может быть раз и навсегда установленной универсальной общей тенденции. <...> Типичное стремление к наиболее экспериментально-экстремальным средствам выразительности не нашло своего практического подтверждения в общей музыкальной жизни. Необходимо искать какие-либо иные пути, что фактически и делают сейчас композиторы. Многие из них ищут и находят такие пути. Так, в Украине видим, как ищет свою нишу В. Сильвестров, который фактически совсем отошел от собственных чисто авангардных устремлений. То же самое мы ощущаем и в произведениях Е. Станковича, который после определенного периода увлечения такими специфическими выражениями снова возвращается к каким-то новым-старым своим традициям» [13, с.17-19]. Эти наблюдения, высказанные одним из мэтров украинской композиторской школы М. Скориком, фиксируют основные черты стилеобразования в современной украинской музыке:

- наявність індивідуально-стилевих систем,
- їх діалектичне розвиток в аспекті традицій і новаторства,
- опора на національну почву.

Последнее, правда, осталось за пределами приведенной цитаты, но в тексте публикации, к которой мы обратились, это также находит подтверждение.

Очевидно, что сегодня одной из ключевых проблем стиля – как в

самой музыке, так в исследованиях о ней – является проблема творческой индивидуальности, авторства, роли автора в процессе стилеобразования, которая сегодня наполняется новым содержанием по отношению к предшествующим эпохам. В толковании этой проблемы существует множество разночтений, о чем уже неоднократно писалось в специальной литературе [см.: 1; 9; 11; 16]. Особую остроту данная проблема приобрела в связи с ситуацией постмодернизма, которая также имеет различные определения, ракурсы рассмотрения и, следовательно, оценки. Современный украинский музыковед Б. Сюта указывает: «Ситуация постмодернизма (как явление, не имеющее единой и целостной философской основы, а соответственно, – разработанной эстетической теории, которая характеризовалась бы мировоззренческим, теоретическим и жанровым единством, хотя и отличается выразительными онтологическими, гносеологическими, историко-культурными и эстетическими параметрами) существует de facto в художественной культуре (шире – в общей гуманитаристике) практически всех стран Европы и США приблизительно с последней трети XX в. Она обусловила целый ряд необычайно интересных художественных феноменов и произведений искусства, а также творческих приемов и методов работы с материалом» [14, с.11].

Сетуя на «всеохватность», «всеядность», а отсюда и познавательную бесперспективность постмодернистских теоретических концепций, как человек, непосредственно погруженный в композиторский процесс, М. Скорик иронично констатирует: «В современном искусствоведении утвердилось определение «постмодернизма», понятия, которое будто объясняет все, что «нельзя объяснить»» [13, с.17-19].

Однако вопросы, связанные со стилем, вообще не подлежат обсуждению с позиций постмодернизма, а проблема авторства приобретает специфический смысл. Как известно, в философии и эстетике постмодернизма категории стиля не существует как таковой. Вместо этого они оперируют такими ведущими понятиями, как «текст», «письмо», «код», «конструкция», «интертекст» и др. «Понятие «автора» подвергается существенным деформациям, поскольку здесь смещаются акценты с индивидуально-личностных и социально-психологических аспектов – на дискурсивно-психологические. Автор, с этой точки зрения, не является тождественным субъекту, написавшему или даже

подписавшему тот или иной текст, то есть фигура автора может быть атрибутирована далеко не каждому тексту <...> и – более того – далеко не каждому произведению. Понятие последнего также весьма проблематично, оно подвергается радикальной критике. Автор понимается «не как индивид, который произнес или написал текст, но как принцип группировки дискурсов, как единство их значений, как центр их связанности» (М. Фуко). По оценке М. Фуко, «Гермес Трисмегист не существовал, Гиппократ тоже – в том смысле, в котором можно было бы сказать о Бальзаке, что он существовал, но то, что ряд текстов поставлен под одно имя, означает, что между ними **устанавливается отношение гомогенности или наследственности, устанавливается аутентичность одних текстов через другие, или отношение взаимопояснения, или сопутствующего живания** (выделено мною. – И. К.)». [10, с.20-21].

Выделенные в последнем высказывании параметры соотносительности текстов, связанных одним именем, в число которых входит их *генетическая взаимообусловленность, внутреннее единство*, выявляющиеся в сопоставлении, сравнении одного с другим, оказываются весьма обнадеживающими, поскольку в этом постмодернистская теория, претендующая на полный разрыв с традицией, неожиданно обнаруживает точки соприкосновения с ней.

В постмодернистской текстологии внедряется понятие *скриптор* («тот, кто пишет», «пишущий»). «По формулировке Р. Барта, скриптор «рождается одновременно с текстом и у него нет никакого бытия до и вне письма ...» Письмо представляет собой «единственно возможное пространство, где может находиться субъект письма» (Р. Барт). Фигура автора тотально утрачивает свою психологическую артикуляцию и деперсонифицируется: по оценке Ю. Кристевой, автор становится «кодом, неличностью, анонимом», и «стадия автора» – это в системе отчета текста «стадия нуля, стадия отрицания и изъятия». Фактически скриптор есть не более, чем носитель языка, и письмо, таким образом, «есть изначально обезличенная деятельность» (Р. Барт). <...> В контексте концепции интертекстуальности скриптор «превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры» (М. Пфистер)» [10, с.743-744].

Все вышеизложенное (даже в столь упрощенно-концентрирован-

ном виде) выглядит, мягко говоря, не слишком оптимистично, особенно для самих творцов, в нашем случае, композиторов, которые живут и создают свои произведения сегодня – «в эпоху постмодернизма», «в ситуации постмодернизма», подчас даже не подозревая о том статусе, который им прописан теоретиками постструктурализма.

На наш взгляд, полным опровержением сказанному может служить следующий факт. Преждевременный уход в мир иной (в конце 2009 года) одного из представителей литературного постмодернизма Милорада Павича никак не ассоциируется с бартовской «Смертью Автора»! Его необычные и захватывающие произведения («Хазарский словарь», «Пейзаж, нарисованный чаем», «Последняя любовь в Константинополе», «Звездная мантия», «Внутренняя сторона ветра» и др.), известные широкому кругу читателей, сегодня продолжают жить самостоятельной жизнью, которая есть продолжением жизни и самого писателя. Эти произведения являются откровенно постмодернистскими – и по духу, и по своей сути. Их тексты – многозначные и нелинейные – свободно оперируют временем и пространством и «пишутся» при непосредственном участии читателей. Последние же втягиваются в магическую игру Автором, который всегда остается верным самому себе – он непредсказуем и в то же время абсолютно узнаваем, поскольку он личность и индивидуальность!

В современной теории культуры понятия «личности» и «индивидуальности» разведены с позиций общего и особенного. Понятие личности предполагает рассмотрение человека как носителя определенных социальных качеств, его деятельность соотносится с нормативно установленными принципами. Понятие индивидуальности включает особенные соматические, психологические, мировоззренческие качества, которые отличают данного человека от других. **Индивидуальность личности определяет ее духовный потенциал, именно она обуславливает свободу выбора и самоопределение.**

Понятие личности связано с процессом социализации, поскольку он предполагает усвоение индивидом социокультурного опыта и означает наследование, подключение к коллективной памяти, что дает возможность ориентироваться в реалиях действительности и обеспечивает чувство надежности и стабильности в окружающем мире. Усвоение и трансляция культурного опыта возможны только

тогда, когда он стереотипно организован (через нормы, ценности, правила поведения, навыки и т.д.). Однако становление человека как субъекта культуры всегда двунаправленно: оно не ограничивается накоплением социокультурного опыта, но связано с выделением себя из социальной общности через осознание своей индивидуальности. Последнее осуществляется благодаря развитию самосознания, которое интегрально отражает *целостность человеческого Я*. Этот процесс неотъемлемо связан с духовным развитием, нахождением онтологических основ бытия, высших духовных смыслов, а самоопределение человека, его индивидуальная автономность и самостоятельность неизменно сопряжены с поиском регулятивов, обеспечивающих это развитие, определяющих целеполагание и выбор всех форм и направлений деятельности.

Каким бы образом не протекали художественные процессы на уровне общего стиля, их никогда невозможно представить как некую сумму единичных явлений. Незря нынешнюю ситуацию в современной украинской музыке характеризуют как наложение-пересечение различных стилевых парадигм, которые, безусловно, формируются и в индивидуальных творческих системах. Последнее позволяет утверждать, что в изучении современного стилеобразования не утрачивают своей актуальности исследования, имеющие *антропологическую* направленность. За последние годы появилось достаточное количество работ украинских авторов (Драч И., Жарковой В., Кияновской Л., Побережной Г., Савицкой Н., Шаповаловой Л. и др.), в которых прослеживается встречное движение музыковедения и других наук, в частности, психологии [2; 3; 4; 8; 12; 17]. Этот путь сегодня оправдан и достаточно плодотворен.

Понятие стиля в исторической ретроспективе формировалось как междисциплинарное, обретая специфические признаки в отдельных областях (например, понятия стиль эпохи, художественный стиль, стиль научного мышления, оценочные стили, эмоциональные стили, стиль жизни, стиль активности и т.д.). Апофеозом такого гиперобобщения стала концепция «стиля человека», в которой **стиль** рассматривается как **метаизмерение по отношению ко всем свойствам индивидуальности на всех уровнях ее организации**. Она изложена в коллективной монографии «Стиль человека: психологический

анализ» [5]. Эта концепция восходит к знаменитому «Стиль – это человек!», провозглашенному еще в XVIII веке французским натуралистом Ги де Бюффеном. Цитируем другую работу: ««Компьютер не имеет стиля» – так можно проинтерпретировать эту же мысль в ее современной формулировке в начале XXI века. Иначе говоря, *стиль* возможен только у существа, имеющего волю, то *есть у того, кто имеет возможность ... варьировать свое поведение, и, главное, осуществлять выбор* того или иного *способа интеллектуального поведения* в зависимости от *собственных целей и требований объективной реальности*.

Таким образом, стиль, по определению, – это мобильное психическое качество (выделено нами. – И. К.)» [15, с. 361]. К такому выводу приходит М. Холодная, автор исследования «Когнитивные стили. О природе индивидуального ума», изучая индивидуальные отличия между людьми в способах познания окружающего мира.

Когнитивный стиль (от лат. *cognitio* – знание и греч. *stylos* – стержень для письма) – термин, который используется в когнитивной психологии для определения устойчивых характеристик того, как разные люди думают, воспринимают и запоминают информацию¹⁴. Когнитивные стили, таким образом, обозначают стойкие индивидуальные особенности познавательных процессов. В этой концепции принципиально важными (с точки зрения их продуктивности в исследовании стилевых процессов) являются следующие положения:

- когнитивные стили имеют отношение к механизмам, лежащим в основе продуктивного интеллектуального функционирования – то есть в ряду других факторов (психологических, эстетических, мировоззренческих, культурных) определяют творческий процесс,
- когнитивные стили, будучи чувствительными к субъективным и ситуативным факторам, могут варьироваться, адаптируя познавательные возможности человека к требованиям его актуального окружения – то есть отражают и объясняют способность к развитию, эволюцион-

¹⁴ В литературе рассматриваются 10-15 когнитивных стилей, при этом отмечается, что большинство из них коррелируют друг с другом, например, «конкретность – абстрактность», «сглаживание – обострение», «ригидный – гибкий познавательный контроль», «низкая – высокая толерантность», «фокусирующий – сканирующий контроль», «импульсивность – рефлексивность» и др. Они намечают использование разных исследовательских стратегий [15, с.17]. В прикладной психологии у термина «когнитивный стиль» есть синоним – «стиль обучения».

ным изменениям в процессе стилевого становления,

- когнитивные стили не являются линейными (биполярными) измерениями – то есть допускают поле возможных путей развития индивидуальной творческой системы, в котором синергетически переплетены элементы случайности и детерминизма, неопределенности и определенности [15, с. 164].

В когнитивной психологии, как и в других науках, в частности, музыковедении, возможны два взаимодополняющих аспекта понимания стиля, а, следовательно, и его познания:

- стиль как индивидуально-специфический способ (манера, приемы) поведения, то есть характеристика *процесса* деятельности;
- стиль как совокупность отличительных черт творчества определенного автора, то есть характеристика *продукта* деятельности.

Когнитивные стили позволяют охарактеризовать стилевые качества интегральной индивидуальности субъекта не на уровне потребностей в адаптации к условиям деятельности, а на уровне *реализации потребности в гармонии с внешним и внутренним миром*.

Познавательные стили – это тонкие инструменты, с помощью которых строится индивидуальная «картина мира». В зависимости от степени зрелости ментальных механизмов, лежащих в их основе, происходит или обеднение и субъективация этой картины мира, или ее обогащение и объективация. При этом важное значение приобретают такие параметры, как степень обобщенности «образа мира», эмоциональная насыщенность когнитивных процессов, активность как личностное качество.

Музыкальная культура как своего рода «звучовая модель мира» со всеми его многообразными проявлениями и отражениями психики человека (индивидуальной или собирательной, коллективной) одновременно является «сгустком» эмоционально-образной информации, которую несет в себе каждое музыкальное произведение. В. Медушевский писал, что «механизм становления стиля можно метафорически определить как «нанизывание мира» на протоинтонационный стержень» [6, с.45], а главным стилеобразующим началом выступает не просто человек, а «его сокровище, его мерило онтологической высоты и красоты» [18, с.45].

Вероятно, достижения когнитивной психологии могут служить

еще одним дополнительным инструментом в познании процессов стилизации, особенно таких сложных, какими богата современная музыкальная практика. Во всяком случае, очень импонирует позиция, которая поддерживает определяющую роль творческой личности в этих процессах: «Стиль – это свидетельство некоторой уникальности, выделенное из множества других людей, это тот шарм, наличие которого безусловно характеризует собственника стиля (в одежде, манере поведения, художественном мастерстве или научном творчестве) как человека с высоким уровнем душевной организации. Действительно, найти свой стиль и уметь его поддерживать – это свидетельство таланта и личного мужества, это всегда знак индивидуальности» [15, с. 16].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьева Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века* / Г. Григорьева – М. : Музыка, 1989. – 208 с.
2. Драч І. С. *Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис... докт. мистецтвознавства (17.00.03) / І. С. Драч; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2005. – 32 с.*
3. Жаркова В. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / В. Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.*
4. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.*
5. Либин А. В. *Единая концепция стиля человека: метафора или реальность // Стиль человека: психологический анализ / Под ред. А. В. Либина. – М. : Смысл, 1998. – С. 109–124.*
6. Медушевский В. *Человек в зеркале интонационной формы / В. Медушевский // Сов. музыка. – 1980. – № 9. – С. 45.*
7. Медушевский В. *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей : Виды музыкальных стилей. – Типология стилей. – Эволюция стиля. – Стиль и современность / В. Медушевский // Музыкальный современник : [сб. статей]. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.*
8. Побережна Г. І. *Діалектика особистості і стилю : автореф. дис... докт. мистецтвознавства (17.00.03) / Г. І. Побережна; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 1999. – 32 с.*
9. Полтавцева Г. *Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема «смерти автора» / Г. Полтавцева // Науковий вісник НМАУ України*

ім. П. І. Чайковського : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 80–88.

10. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

11. Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? / С. Савенко // Сов. музыка. – 1982. – № 5. – С. 117–122.

12. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. доктора мистецтвознавства (17.00.03) / Н. В. Савицька; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2010. – 36 с.

13. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії / М. Скорик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К., 2007. – Вип. 68. – С. 17–19.

14. Сютя Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності : монографія / Б. Сютя. – К. : Грамота, 2006. – 256 с.

15. Холодная М. А. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. – 2-е изд. / М. А. Холодная. – СПб. : Питер, 2004. – 384 с. (Серия «Мастера психологии»).

16. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое / В. Холопова // Муз. академия. – 1995. – № 3. – С. 165–168.

17. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

18. Медушевский В. Интонационная форма музыки / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.

Коханик Ирина. О возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля.

Раскрыты внутренние связи и перекрестные смыслы авторских концепций отечественного музыкознания, выявляющие роль когнитивных функций в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: стиль, авторская концепция, когнитивная функция.

Коханик Ирина. Щодо можливостей когнітивного підходу в дослідженнях музичного стилю.

Розкрито внутрішні зв'язки та перехресні смисли авторських концепцій вітчизняного музикознавства, що виявляють роль когнітивних функцій в музичному мистецтві.

Ключові слова: стиль, авторська концепція, когнітивна функція.

Kohanik Irina. About possibilities of cognitive approach in studying of musical style.

In article bases internal communications and cross senses of author's concepts of domestic musicology that reveal a role of knowledge function for musical art are opened.

Key words: style, author concept, knowledge function.

УДК 78.01

Наталья Пилипенко (Москва)

**Ф. ТЮТЧЕВ: ФИЛОСОФИЯ СМИРЕНИЯ...
(ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ ТЮТЧЕВА В МУЗЫКЕ)**



Пилипенко Наталья Тимофеевна – старший преподаватель кафедры полифонии и анализа РАМ им. Гнесиных. Ведет курсы анализа музыкальных произведений у студентов ф-та народных инструментов, вокалистов, дирижеров народного хора, оркестрантов (струнников и духовиков). В сфере ее профессиональных интересов – исследование духовно-содержательных аспектов музыкальной формы. В сфере исследовательских интересов – осмысление феномена музыкальной интонации как результата взаимодействия двух великих стихий – поэзии и музыки. Это направление задано автором в статье «О чуде русской эгегичности» (Муз. академия, 2000, №1) и продолжено в статье «Тютчев: философия смирения. Поэтическая интонация Тютчева в музыке» (2009, рукопись). С 1994 по 2008 гг. Н. Т. Пилипенко совмещала преподавательскую работу с работой методиста Факультета повышения квалификации. С 2009 г. Н. Т. Пилипенко отвечает за организацию работы Сектора педагогической практики. Главной содержательной доминантой этой деятельности для нее является соединение организационной четкости с высоким профессионально-творческим началом в постановке музыкально-педагогических задач, взаимопонимание и единодушие с консультантами кафедр в решении всех профессиональных вопросов.

Взаимоотношения Слова и Музыки во всяком музыкально-поэтическом опусе непросты, как правило, проблемны, иногда спорны, но какими бы ни были неоднозначными, – последнее слово, тем не менее, всегда остается за музыкальной интонацией: она в любом случае берет на себя ответственность за «донесение» интонации поэта. Скажав «интонация», мы, вслед за В. Медушевским, хотим обозначить ею глубинное содержание поэзии и музыки, подразумевая в них способность предельного приближения к правде высказывания, способность выразить дух творчества. В интонации сокрыта чудесная сила (тайна) *произнесения*, соделывающая тайное явным. Продолжая Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь», добавим: мысль, верно *принтонированная*, – гораздо более правда.

Музыкальных интерпретаций поэтической интонации Тютчева много, эта «стиховая стихия» увлекала композиторов разных стилистических направлений и разных поколений – от П. И. Чайковского до Б. А. Чайковского... Но не в этом предмет нашего интереса. Взаимоотношения музыки с поэтической интонацией Тютчева заслуживают, на наш взгляд, особенно настороженного, придирчивого и вдумчивого вслушивания – настолько трудна тютчевская интонация для музыкального озвучивания, во всяком случае, в традиционных (для стихотворных текстов) певческих жанрах – романса, песни. Эта интонация не только звучит (как звучит любая хорошая поэзия – а лучше сказать... просто поэзия!) – она мучительно думает, ищет, борется сама с собой, вразумляет, проповедует и обретает – сама себя! Одним словом, это интонация-мысль (не готовая-промысленная, а *думаемая*), интонация-поиск, интонация рефлексующая и преодолевающая рефлексивные муки, жаждущая и обретающая, пробивающаяся сквозь «сумрак зыбкий» сомнений и немощи к ясности и благодати Истины... «Многоватая» нагрузка для ажурной романсовой пластики! И тем не менее, опыты есть, и их представили на суд слушателей большинству мастеров. Начнем по старшинству.

В романсе П. И. Чайковского «**Как над горячею золой**» соч. 25 «прочитано» стихотворение Тютчева 1830 г. – автор молод и еще не известен как поэт. Но стиль зрелого Тютчева уже вполне проявлен. Хотя бы в приеме подачи философского содержания через параллелизм внешнего, зримого явления и внутреннего, психологического:

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

И, наконец, называется причина этой внутренней, невидимой слушателю, драмы: она ...«в *однообразье* нестерпимом!..» Но! Так ли уж нестерпимо однообразие, если это «однообразие» есть выражение *постоянства* любви, дружбы, наполненности каждого дня отпущенной нам Богом жизни – несмотря на его повторяющиеся приметы – неповторимым, уникальным смыслом Бытия; если за внешним однообразием «умеющему видеть» видится божественное *разнообразие* – многоцветие нюансов и оттенков, изменчивая, подвижная игра света, причудливый, свободный полет творческого духа! Значит, настоящая причина душевного «тления» героя – в *однообразии пустоты*, отсутствии высокого смысла, а иными словами, в отсутствии содержания во внешне сохраняющейся форме жизни. И, ведая или не ведая истину как человек, но как художник Тютчев поднимается к ней и произносит в последнем четверостишии:

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, *не томясь, не мучась* доле,
Я просиял бы – и погас!

Вот ответ, который мы все знаем, но который так трудно осуществить: смысл жизни – в полноте проживания жизни! – Во всю ширь и размах дарованных Господом возможностей, во всю силу жертвенности отпущенной нам Любви, во всю глубину и высоту творчества, заложенного в нас! Такому жизненному самочувствию никакое «однообразие» не страшно, да оно и не будет так названо, а будет звучать

как неизменность Божией Благодати каждого дня!

Совсем как у Тургенева в рассказе «Два приятеля»: «Петр Васильич, его жена, все его домашние проводят время очень *однообразно* – мирно и тихо; они наслаждаются счастьем...». В этом романтическом по духу мотиве Тютчева узнаваем прежде всего такой близкий романтикам пафос протеста против мира безблагодатного, лишенно-го полноты общения с Бытием, против тоски и муки обездоленной в этом мире души.

Недаром интонационной вершиной стихотворения становится словосочетание «п р о с и я л б ы» – сияние, свет, как вершина горения, как пламень свечи, как путь в мир о с и я н н ы й, просвещенный и с т и н о й!

А что у Чайковского? Сравнению двух миров – мира существующего и мира неосуществленного, но страстно желаемого, а потому представленного пока только в сослагательном наклонении («если бы...», «просиял бы...»), – а также вскрытию трагического противоречия между ними помогает как раз в о з в р а т интонационно-тематического облика первой строфы в третьей строфе, но с динамикой нарастания и преображения. Эффект драматургического нарастания (наряду с самим повтором – самым сильнодействующим средством музыкальной динамики!) создается разницей накала кульминационных вершин и гармонического решения: вместо вершинного *f* – в последней строке завоеван уже тон *g*, *ff*, с длительной остановкой на нем, усиленной *titenuto*, – на слове «просиял»; вместо «окатившего» своей неожиданной (для *h-moll'a!*) холодной прозрачностью *F-dur'a*, тут же «окунувшего» фанфарное отчаяние вокальной мелодии в звенящую «купель» *C-dur'a* – на словах «строки пожирает»



– в репризной строфе гармония обнажает всю страстность тяготения к так и не достигнутой тонике с отчаянностью доминанты:



Таким образом, в третьей музыкальной строфе Чайковский «вскрывает» духовный нарыв своего и тютчевского героя, подчеркивая духовный смысл стихотворения Тютчева и необычайно обостряя его трагическую интонацию: ведь как бы предполагаемый «безвольно-послушный» возврат музыки несовместим с текстом горячей молитвы, горячего желания изменить себя. А вместе они – Тютчев и Чайковский – не строки ли Пушкина хотят продолжить, которые не смываются у великого поэта слезами покаяния: *И, с отращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклиную, / И горько жалуюсь, и горько слезы лью, – / Но строк печальных не смываю...* (1828).

Оба они хотят – и пушкинские, и свои строки покаяния – сжечь пожирающим уныние огнем молитвы, с и я н и я веры, любви! – пока что в такой близкой им по духу романтической форме выражения. (Браво, Петр Ильич! И жанра романса не уступил новому, «рефлексивно-декламационному» вокальному времени, и поэзии Тютчева не «посрамил!»)

Сквозному развитию подчинена не только репризная трехчастная вокальная форма, но вся интонационная драматургия романса от фортепианного вступления до фортепианного заключения, пронизанная единым током смыслового нарастания. Принцип вариантно-строфической гибкости в развитии интонационного сюжета приводит к тому, что основная тема романса (а она прозвучит три раза – в первой фортепианной строфе, в первой и третьей вокальных строфах) ни разу не повторяется в своем окончании и каждый раз это звучит особым смысловым нюансом!

Ариозная декламация в взволнованном темпе *allegro con spirito*, в

дерганом ритме прерывистого вокального дыхания, усиленном пульсацией сопровождения, в своем трудном, но неотступном устремлении ввысь каждый раз по-разному очерчивает интонационно-ладовую опору: в фортепианном вступлении она останавливается на *d* в *h-moll'*е – излюбленном «минорном тоне минора» у Чайковского; в первом вокальном куплете – модулирует в *C-dur* и ликующе-безоглядно окунается в его обжигающую купель, звеня на *e* и *c*: «...*строки пожирает...*»; в вокальной репризе, после кульминационного *g* – самого высокого в едином графике восхождения мелодических вершин от строфы к строфе (в этот «график» включена и срединная строфа – второе четверостишие Тютчева – *fis*): *f-fis-g*, – окончание повисает на квинтовом тоне (в отличие от терцового в фортепианном вступлении) *h-moll'*а, на *D* гармонии, но не на тонике! Таким образом, именно к *окончанию* вокальной партии в наибольшей степени обостряется *напряжение тяготения* к тонике как разрешению исповеди (это уже не терция, не II низкая ступень, а доминантовый звук!). Таким образом, генеральной кульминацией романса становится последний звук вокального развития, а вся драматургия сдвигается в своей неразрешимости к концу романса, обнажая неосуществленный мир души героя (Тютчева и Чайковского) в его «повисающем» сослагательном наклонении!

Вторая (срединная) вокальная строфа включена в единую интонационно-сюжетную фабулу, являясь средоточием параллелизма-противоречия: параллелизма в стихотворном тексте – «*так грустно тлится жизнь моя*» – и противоречия в музыке. Ведь если экспозиционная строфа звучала взволнованным, страстным, пульсирующим протестом против тления, то в музыке середины все меняется: бурлящий поток останавливается, фактура застывает в акустически пространных аккордах, гулко перекликающихся октавными «сдвигами» ламентозного характера; вокальная партия вместо захлебывающейся декламации становится горестно-весомым – *meno mosso, espressivo ad lib.* – речитативом-монологом, воплощением унылого «однообразья нестерпимого».

И только фортепианное заключение приводит, наконец, к тонике *h* со всей основательностью развернутого кадансового движения – несколько раз закрепив его в ином (по сравнению с только что прозвуч-

чавшим вокальным) интонационном варианте темы – видимо, для достижения благодати тоники необходимо внутреннее (интонационное) преобразование. Обретя определенность фанфарно-маршевых жанровых черт, резко вычерченную поступательность мелодической линии, тема фортепианного эпилога удивляет неузнаваемой узнаваемостью – она звучит теперь как отповедь самой себе, со всей неустрашимостью правды:



Характерно, что тоника прозвучит только в 12-м такте коды – усиливая напряжение и ослабляя веру в возможность «безусильного» обретения благодатного мира души, в осуществимость желанной полноты Бытия – таким образом послесловие выразит трагический приговор герою, так хорошо знакомому по многим другим произведениям Чайковского (недаром возникает аллюзия с антрактом к шестой картине «Пиковой дамы»), – опять его персонаж «ничего не сказал...», не совершил, не изменил... В интерпретации П. И. Чайковского стихотворение Тютчева обретает уже иной интонационный вариант. Композитор словно выпускает наружу «сокрытый и глухой огонь» стихотворной исповеди поэта, «проявляет» скрытую динамику, напряженность интонации Тютчева, окрашивает ее сдержанную целомудренную приглушенность, используя целый спектр экспрессивно-насыщенных красок: от взволнованного признания, жалобы, затаенного ожидания до трагического посыпания главы пеплом...

Чайковский во многом дополняет, конкретизирует, оформляет поэтическую интонацию Тютчева в большую сюжетную законченность (кода-эпилог!), насыщая, пропитывая все ее поры искренним протестом против собственного безволия, бездействия, духовной анемии. За этим эмоциональным шквалом почти не слышат смирительной интонации Тютчева-духовного аналитика, напряженной работы его рефлексивно-покаянного сознания, открывающего ему смирение как

спасение от отчаяния и пагубы грешной человеческой немощи, как кротость его души, признающей себя виновной и благоговейно жаждающей прощения: «*И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать...*».

А мы, грешные, исполняем сочувствия и трепета как перед пронзительно-покаянным даром Чайковского, так и перед смиренно-провидческим духом Тютчева, дерзнувшего самому Пушкину еще в 1820 году (в 17 лет!) пожелать:

Воспой и силой сладкогласья
Разнежь, растрогай, преврати
Друзей холодных самовластья
....В друзей добра и красоты!
Но граждан не смущай покою
.....И блеска не мрачи венца,
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца!

С. В. Рахманинов в романсе на стихи Тютчева «**Все отнял у меня...**», соч. 26 не просто *понял* духовную сущность стихотворения, но *произнес* ее как нельзя более убедительно, со всей *полнотой*, на какую способна сама Истина. Это необычайное по глубине и лаконизму стихотворение Тютчева (1873) звучит у самого поэта уже не размышлением, а ясным, точным *знанием*, открывшимся сердцу поэта в награду за пережитые им глубокие скорби. И знание это простое: «казнящий Бог» (на церковном языке – Бог наказующий) – Бог милостивый. Отнимая то, что раздувает в слабом, жалком человеке спесь, высокомерие, гордыню, мертвое равнодушие к Божиим дарам (принимаемым за собственные достоинства), Он посылает ему через невзгоды и утраты – смиренное сознание сыновней зависимости, сочувствие к таким же немощным и обездоленным, и, наконец, главную Свою милость: *м о л и т в у*, в которой и надежда, и полное доверие-упование – на Божию милость к блудному сыну:

Все отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон,
Одну тебя при мне оставил Он,
Чтоб я Ему еще молиться мог.

Если в стихотворении этот мотив по-настоящему явственно слышен в последней строке (как это часто бывает у Тютчева), в романсе Рахманинова он звучит с самого начала, интонационно одухотворяет всю форму! Все – вокальный стиль, интонационный язык, фактурная ткань, драматургия, композиция, динамика, артикуляция – все целостность, все единство, все об одном: страдание принятое есть страдание преодоленное; душа, омытая слезами скорби, – душа преображенная; душа, отказывающаяся от своей гордыни (а именно для этого Господь и посылает ей наказание в виде скорбей – «казнящий Бог»!) – душа умилившаяся, а значит, воздающая хвалу Господу за Его наказание, принимающая это наказание как величайшую милость. Так это и звучит в молитвах Церкви: «Слава Богу за все!»

Восторгом ликования пронизан весь интонационно-композиционный строй романса. Спаянная одночастная композиция (период повторного строения из двух строф-предложений) звучит на одном дыхании, одной молитвой, одним восторгом упования: все полнокровно, все полно жизни! Фактура пронизана воздухом арпеджированного дыхания, вокальные фразы, несмотря на остроту декламационной выразительности, – по-настоящему вокальны, захватывают напором звуковой энергии. Причем после первых двух пластично нисходящих фраз каждая последующая – восходящая, все крепнет, набирает силу (при этом в тексте – перечисление невзгод, наказаний Господних!), набирает регистровую высоту, пока не утверждается на бесконечно длинном «до», *ff* (конец первого предложения). Между фортепианной и вокальной партиями идет непрекращающийся интонационный диалог – наиболее выразительные и значительные интонации вокала либо эхом отзываются в фортепианной фактуре, либо предвосхищаются в ней (фортепианным взлетом усилен «восторг» окончания первого предложения).

Musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line with lyrics: "ро-вь - е, си - ду во - дя, во-а - дух,". It includes markings "poco accel.", "cresc.", and "rit.". The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring arpeggiated chords and dynamic markings like "p", "cresc.", and "f".

Сходные интонации начала второго предложения сразу обнаруживают и новое качество их произнесения: преобладает минорная окраска вместо мощных мажорных опор в начале каждой фразы первого предложения; терцово колышущиеся фигурации фортепиано «умягчают» грандиозный разворот арпеджио в первом проведении темы; кроме того, начало второго предложения смягчают и слезно омывают ламентозные терцовые возгласы в высоком регистре, как капли слез души умиленной.

Далее сквозь возбужденный поток синкопированных фигураций прорезывается выразительная линия из опорных звуков этого фигурационного узора в восходящем хроматическом движении: *a, ais, h, his, cis, d, dis, e* – «тема рока» наоборот, как восходящая молитва к Господу (на словах «чтоб я Ему еще молиться мог»).

И на последнем слоге этой фразы убегающая хроматической змейкой ввысь фигурация фортепиано истаивает как высыхающие слезы:

sempre rit.

он, чтоб я е - му е - ще мо - лить -

canto parte

dim.

rit.

... си мог.

pp

15 августа 1906г. Ивановна

И последнее: две абсолютно одинаковые музыкальные фразы *произносят* слова «казнящий Бог» (заклучая первое предложение) и слова «молиться мог» (в конце второго предложения) – *общаются* – перекликаются!

Вот теперь этот шедевр больше не нуждается в комментариях!

* * *

Совсем другой мотив и совсем иного жанра стихотворение Тютчева положены в основу романа Рахманинова «Сей день, я помню...», соч.34. Это опять одно из ранних стихотворений Тютчева (1830) – и, конечно же, о любви! (Тютчеву 27 лет!) Вернее, о преображающей силе любви.

Вспомним высказывание А. П. Чехова о том, что в состоянии влюбленности человек открывает, каким он должен быть всегда, но, увы, каким редко бывает в жизни... Почему? – Не умеет любить, только учится этому, как дитя неразумное, а учебной лабораторией невольно становится другой человек – ему и предстоит открыть иной мир в душе влюбленной: мир, в котором все прощается, все переносится, все благо, и все любимо – от листочков на деревьях и облаков на небе до врагов и обидчиков. Состояние влюбленности для юной души – один из возможных путей узнать о существовании Небесного, Гор-

него мира любви.

О том же думает и М. Пришвин: «Когда человек любит, он проникает в суть мира...» [3, с. 118,]; и далее: «*Любовь – это знание...* Есть в человеке и во всем мире сторона, которую можно узнать только посредством силы любви» [там же, с. 127] И ещё: «*Только через любовь можно найти самого себя как личность*, и только личностью можно войти в мир любви человеческой: любви-добродетели» (курсив мой. – Н.П.) [там же, с. 67].

Тютчев выразил все это одной строкой: «И новый мир увидел я!...»... Всё остальное, все ослепительные откровения этого «нового мира» остаются за рамками стихотворения, в его поэтическом «шлейфе», который протягивается от поэта к читателю как благоухание чуда...

Небольшое 10-строчие Тютчева можно поделить на четыре смысловых строфы: день – стояла – признание – новый мир (2 строки, 4 строки, 3 строки и 1 строка – кульминация-кода). Рахманинов еще более усиливает единую линию нарастания напряжения к последней строке: фактурно, тесситурно, тонально-ладово и композиционно:

Сей день, я помню, для меня
Был утром жизненного дня:
Стояла молча предо мною,
Вздыхалась грудь ее волною,
Алели щеки, как заря,
Все жарче рдея и горя!
И вдруг, как солнце молодое,
Любви признание молодое
Исторглось из груди ея...
И новый мир увидел я!..

Первая музыкальная строфа, единственная в дальнейшей сквозной драматургии романса, обособляется в эпическую заставку – как обстоятельство будущего открытия; все здесь пока благозвучно-невозмутимо, кристально-прозрачно: арфообразные переборы в прохладно-звонящем *As-dur*'е, целомудренная диатоника с явным преобладанием пентатонических интонационных оборотов, незыблемо мерно покачивающиеся вокальные фразы в свободно-раздумчивом

сочетании дуольности и триольности. От последующего динамического нарастания эта «заставка» отделена двумя тактами фортепианной интермедии все в той же незамутненной палитре – все признаки мини-пролога налицо!

Далее единая линия нарастания речитативного напряжения «разорванных» по строкам стихотворения вокальных фраз, все более беспокойного ритма, тесситурно-регистровых завоеваний от фразы к фразе с вершинными точками: *es, f, fis, g* – создает мощную подъемную волну к фразе: «И вдруг, как солнце золотое»...

Общее нарастание в третьей строфе не прерывается, но обращает на себя внимание (как некая достигнутая вершина) остановкой на долгом «вдруг» (*g*), возвращением к *tempo I* и особым беспокойством фортепианных триоль; и тут же возобновляется с новым рвением в нерасторжимой слитности двух предпоследних строк: «Люби признание молодое исторглось из груди ея»:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics in Russian: "любви признание молодое исторглось из груди ея". The piano accompaniment features dynamic markings such as "dolce", "p dolce", and "dim.". The second system begins with the tempo marking "Meno mosso" and ends with "rit.". The score is written in G major and 3/4 time, with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

«Обмякший» от восторга спад к тонике *as* (самой низкой ноте тесситуры романса) – как трамплин к *meno mosso* последней фразы, взмывающей к кульминационному тону *b* с остановкой на нем как на вершине, с которой и можно увидеть новый мир! Причем в фортепианных красках эта вершина уже была взята (предварительно «опробована») как раз в момент предкульминационного спада-застывания

вокальной фразы на *as* – как *предчувствие* восторга!

После тонально-ладовой неустойчивости, сквозного напряжения двух предыдущих строф, хроматического беспокойства вокальной партии и «терзаний» фортепианной фактуры (в полифонических плетениях сходящихся и расходящихся линий) – в последней строке вновь проясняется диатоника *As-dur*'а, вновь звенит прозрачная чистота эпической заставки. И самый восторг – ключевую вокальную фразу «и новый мир увидел я» – Рахманинов «договаривает» сольно, на полутонах-обертонах замолчавшей глубоко в базах фортепианной палитры.

Похоже, Рахманинов не просто понял и музыкально прочитал Тютчева, но сам *пережил* момент открытия нового мира с новой силой, найдя в своей собственной интонационной палитре «и жизнь, и слезы, и любовь...»; и *постарался* осмыслить этот момент – наиболее естественно это прозвучало в жанре монолога-декламации, с его сквозной драматургией, с его свободой следования за «размышляющим» словом, с чуткостью интонационного отклика на каждый нюанс *мысли-чувствования*.

* * *

И еще один большой музыкант имел явное пристрастие к поэзии Тютчева – это **Н. К. Метнер**. Во всяком случае, в его вокальном наследии – 15 опытов озвучивания интонации Тютчева. Конечно, нам интересно, какие оттенки находит в ней композитор. Романс «**Полдень**» ор.61, № 6 станет предметом нашего скромного толкования.

Стихотворение «Полдень» (1829) можно считать импрессионистическим полотном, написанным в начале XIX в. Два его четверостишия – исчерпывающая по полноте, яркости ощущения, самочувствию автора и зрителя картина жаркого летнего полдня – и даже не столько картина, то есть зрительный ряд деталей, декораций, атрибутов полдня, сколько именно *впечатление* истомы, жара, лени, дремоты, убаюкивающей зрителя до потери координации в реальности. И как точен подбор словесных красок у Тютчева!

Лениво – трижды наслаиваясь, *дышит*, *мглистый*, *катится*, *тают*, *туман*, *дремота*, *объемлет*, *дремлет* – все мягкое, обволакивающее, зыбко проваливающееся, как во сне, все укачивающее. Настоящее *impression!*

Лениво дышит полдень мгlistый,
 Лениво катится река,
 И в тверди пламенной и чистой
 Лениво тают облака.

И всю природу, как туман
 Дремота жаркая объемлет,
 И сам теперь великий
 В пещере нимф покойно дремлет.

Andante, molto tranquillo

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Темп: *Andante, molto tranquillo*. В фортепиано указано *con pedale simile*. Вокальные партии содержат следующие тексты:

Ла-
Der

ни во ды шит пол день мгlistый, ле-
Flu ß strömi trä ge durch die Tä - ler, Da -

ни во ка - тит ся ре - ка, и
rin der Tag im Flor ver - brennt, Die

Музыкальные детали: *ten.*, *pp*, *delc., dim.*, *pp*.

Основным свойством интонационной палитры Метнера в этой пьесе становится звукопись, акустические находки – да-да, это скорее не романс, а импрессионистская пьеса в духе Дебюсси, где застывший плывущий воздух, ощущение ирреальности заданы «дремотной» гармонией в одних и тех же, как бы «проваливающихся», обертоновых наслоениях; заснувшей струящейся фактурой, переливающейся, как повисший жаркий воздух; триольными каплями-звонами. Иногда этот звон (кварто-квинтовые переключки) усиливается до нестерпимости, иногда уступает место эротически-томным, призывным интонациям тесно сплетающихся вокально-пластичных линий. Вокальная партия становится одним из голосов этого звукового полотна: пронизанная интонационной вариантностью прозрачно-диатонических попевок она вся звенит и переливается, купаясь в благодатной гармонии природы... Ни больше, ни меньше – звуковая картина Метнера как бы «включила звук» интонационной пьесы Тютчева: счастливый момент совпадения-соавторства!

В другом вокальном произведении Метнер отважился «пропеть» одно из самых известных и серьезных стихотворений Тютчева 1855 г. (с прямой ссылкой на евангельскую притчу!) – «О вещая душа моя!..», ор. 61, № 7. Обращаясь к душе, пришедшей к человеку с вестью о Боге («вещающей» о Боге, вещи), к душе, соединяющей земной и небесный миры, мучительно бьющейся между духом и плотью, между временем и Вечностью, между роковыми страстями и откровениями Благодати, поэт *уговаривает* «жилицу двух миров» отказаться от «двойного бытия», ссылаясь на евангельскую притчу о двух сестрах, Марфе и Марии. Одна из них поглощена земными заботами, а другая, оставив суету сует, слушает у ног Христа слово Божие (ведь Господь Сам посетил ее) – «остальное приложится», как сказано в Священном Писании.

Исповедальный анализ Тютчева не напрасен (именно к такому духовному бдению призывают святые отцы: «бодрствуйте, наблюдайте за собой!»). И его душа «готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть», и, как обычно у поэта, духовное прозрение – драматургическая вершина стихотворной композиции!

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Так, ты – жилица двух миров,
Твой день – болезненный и страстный
Твой сон – пророчески неясный,
Как откровение духов

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые
Душа готова, как Мария
К ногам Христа навек прильнуть!

Интонация суровой собранности, аскетической трезвости становится определяющей краской сочинения Метнера: это моноинтонация, в которой, при некоторой отзывчивости на текст в вокальном вариантно-строфическом разнообразии, выдерживается в целом тематическое *единство-однообразие*: мелодическое, ритмическое, фактурное, регистровое, доходящее подчас до *ostinato* в утяжеленной линии баса.

Три вокальные строфы являют собой три варианта одной темы: пружинящая собранность маршевого шага сочетается в ней с графической вычерченностью мелодической «аскезы» – эта интонация вполне отвечает духу какой-нибудь старинной темы, например, темы фуги или хорала:

Andante con moto sostenuto

О ве-ща-я ду-ша мо-я! О
Sei stil-le, mein ver-sag-tes Herz, Du
 серд-це, пол-но в-тре-во-ги, о, как ты бы-шь-ся на по-
See-le, schwer von ird-schem Kum-mer. Ach, wie du zwi-terlan der

Жанр и характер вокального монолога выдерживаются до конца, чуть поддаваясь соблазну широты и пластики дыхания во второй строфе, – таким образом чутко откликаясь на подробности текста: «страстная» интонация малой септимы, томно ниспадая, выделяет слово «страстный»; стихотворная строка «твой сон – пророчески неясный» откликается кварто-квинтовыми «пророческими» фанфарами вокальной строки и ритмически-острыми «кликами-провозвестниками» в партии фортепиано; а «откровение духов» вызывает ариозную широту и пластику вокальной интонации, как пробуждение сердечного чувства в ответ на зов духовный:

как от-кро-ве-ние ду-хов...
als ird-lich Ruf aus Gei-ster-mund.

Третья музыкальная строфа, продолжая и завершая единую дина-

мически устремленную линию развития, явно берет на себя функцию коды, знаменуя некое принятое решение души. Вокальная партия в первых двух фразах репризно воспроизводит экспозиционную строфу, но «возведенную» из d-moll в «субдоминантовое толкование» – g-moll. Обозначенный характер исполнения «sempre poco a poco agitato e crescendo», напряженное мелодико-ритмического *ostinato* глубокой басовой линии, порывистость фактуры в ритмических «перехватах» голосов, неуклонный прорыв ее встревоженных вскриков в патетику высокой тесситуры, псалмодирование кульминационной фразы «к ногам Христа...» на пределе вокальной тесситуры – общая линия экстатического подъема (подчас и впрямь вызывающая ассоциации со скрябинскими интонациями), захлебнувшись восторгом, зависает в колокольной раскачке всей фактуры; в нее вплетается, как завершающий штрих целостности, остинатная лейт-интонация всего произведения.

Прекрасно почувствовал Метнер это *внутреннее единство* стихотворной интонации Тютчева – оно сообщило его интонационной драматургии органическую целостность, скрепляющую «миры» и снимающую тревогу двойного бытия души, – прочерчивая мощную линию готовности к духовному бытию. И все же... и все же: уходит мощное дыхание евангельских глубин тютчевского слова, мука душевного раздора (отчасти компенсируемая взвинченной патетикой третьей строфы), вязкость и поисковость его страдающих строк, обнаженный нерв его мыслительного процесса, направленного на выяснение отношений с Бытием, – а именно это рождает у Тютчева столько порывистых восклицаний, невольно выплескивающихся из «страдальческой груди»: «О, вещая душа...», «О, сердце...», «О, как ты бьешься...».

Категорически определено (и жанрово, и графически) и пружинисто бодро звучит лаконичная лейттема Метнера, однозначно устремленно вычерчена линия прорыва из сумрачной мерности глухого регистра к звонкому торжеству фанфарно-колокольного финала – на наш взгляд; но ведь на то она и музыка, чтобы озвучить со всей очевидностью сокровенно-желаемое, достичь его быстрее слова!

* * *

Русский композитор середины ХХ в. **Б. А. Чайковский** включил в свою кантату для сопрано, клавесина и струнного оркестра «Знаки

зодиака» (таково название стихотворения Н. Заболоцкого, ставшего основой последнего номера в цикле) одно из самых известных и всеми любимых стихотворений Тютчева – и тоже 1830 г.! Поэт дал ему латинское название «*SILENTIUM!*», что в переводе означает «молчание». Но у Тютчева с восклицательным знаком (!); и это сразу же интонационно озвучивает тютчевское молчание, уже делает его красноречивым. И, собственно, все стихотворение – расшифровка этого восклицательного знака, вроде бы нечаянно и не к месту выскочившего:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, -
Питайся ими – и молчи.

Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, -
Внимай их пенью – и молчи!..

Так в чем же суть восклицания? Наверное, в той пылкости, с которой автор призывает нас (а скорее всего самого себя!) к молчанию как единственно верному способу самосохранения: спасения душевного целомудрия от соблазна расплескаться по пустыкам, от разрушительного непонимания, от пустой траты сокровищ души на мелочное са-

моутверждение, напрасные поиски признания... И именно заглавное восклицание превращает «молчание» из спокойно-уравновешенной интонации существительного в интонацию динамично-повелительного глагола:

– Молчи, скрывайся и таи... (!) Любуйся... – и молчи. (!)

– Питайся ими – и молчи. (!) - Внимай... – и молчи!.. (!)

Странен призыв к молчанию в устах... поэта. И почему «мысль изреченная есть ложь»? В догадке молодого Тютчева звучит целый ряд откровений. Одно из них мы уже уловили: выразить истинный дух слова скорее под силу интонации, но тогда и большой спрос с нее... Другое: душу сохранить, себя не потерять – вот Божественная мысль, которая всегда незримо водит рукой большого поэта.

Нет ничего дороже чувства – сокровища сердца – потому скрывайся и таи, любуйся им и молчи. А еще «не мечи бисер перед свиньями» – не всем дано понять, но и не всем дано высказать истину, кроме Самого Господа, и то: «имеющий уши да слышит» ее. Тютчев предостерегает самого себя от опасности оказаться в шкуре раба, закопавшего свой талант в землю, ведь для поэта разбазарить Божественный дар слова в «бисере», в пустозвонстве – все равно что обесценить его, потерять, умертвить (буквально закопать в землю!). И кто знает, может, здесь невольно вырвалось еще и предупреждение о тщетности усилий высказаться вполне – эта мука известна всем художникам-творцам, недаром с горечью обронил А. Шнитке: «*Всякая партитура есть испорченный замысел...*».

Но печалит, что слишком много в предупреждающе-повелительной интонации Тютчева настороженного недоверия к Божественной Любви как залога понимания... Во всяком случае, в основе всего – требование необычайно ответственного и бережного отношения к слову. И главное утешение. Накладывая печать молчания на свои уста, поэт призывает нас к тишине и несуетности с о з е р ц а н и я Божественной мудрости, к р а с о т ы, н а п о е н и я души – чистыми ключами гармонии.

Иначе – *«взрывая, возмутишь ключи* (взрывая гордыней самовыражения), – *питайся ими – и молчи*». В этом пафос смирения Тютчева!

В музыке Б. Чайковского есть и тишина, и несуетность, и сосредоточенно-углубленное созерцание, но не гармонии Бытия, а *себя само-*

го – рефлексивно-зацикленной муки своей души. Следуя за призывом Тютчева к благодати приятия Божественных ключей, интонация Чайковского жаждет их и не может напиться, бьется в графической двумерности четко очерченного, замкнутого фактурного пространства, в линейной разобщенности-устремленности двухголосия к гармонии слияния.

Барочные прообразы интонации не спасают ее от вполне современной нервозности, сумрачности, безысходной издерганности, хотя подкрепляются, кроме фактурных, и жанровыми признаками: ломаными репетициями скрипичных экзерсисов в верхнем голосе и тяжелой поступью пассакальных, неумолимо «шагающих» басов, подолгу задерживающихся на каждой новой ступени своего следования-поиска, «пробивания» к гармонической опоре. На этом тяжелом фундаменте мечется как навязчивая мысль в безысходном лабиринте отрывочных репетиционных повторов – то отчаянно вскрикивая диссонировавшими скачками (м.7, ум.8), то обреченно застывая в хроматическом кружении в «клетке» двух-трех соседних ступеней, – нет, не мелодия, обрывки ее разорванной нити.

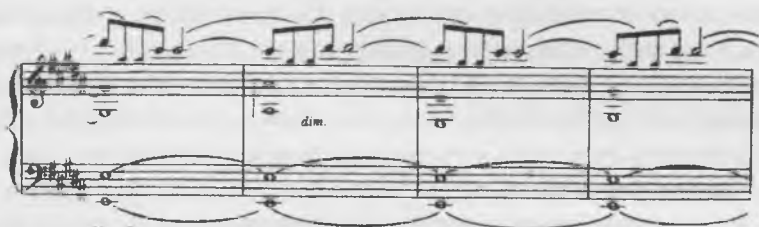
Эта интонация никого ничем не может ни напоить, ни оживить, иссушенная мукой неудовлетворенности и колючего недоверия, она лишилась дыхания-духа:



Тем не менее, во второй строфе (трех-строфного моноинтонационного развития) напряжение поиска выводит тему из круга неразрешимости к единственному пути *спасения от себя самой* – к молитве,

тишине и протяженному покою хора (в оркестре) и псалмодии (в вокальной партии). Ключевое откровение и Ф. Тютчева, и Б. Чайковского, кульминацию монолога подготавливают трепетные романсовые секвенции, впервые пробившиеся, как живительные ростки, из все тех же нервных вскриков первоначальной интонации.

В третьей строфе, наконец, частичное высвобождение мелодического дыхания – и в вокальной партии, и в мелодических всплесках высоких скрипок, и в звенящей прозрачной слиянности хоральных созвучий оркестра («внимай их пенью – и молчи!») – преобразило палитру созерцательным покоем и чистотой; в оркестровом послесловии диатоника кварто-квинтовых «покачиваний» высоких скрипок звучит бликами обещанного утешения:



Как близко Б. Чайковский подошел в своем озвучивании все того же восклицательного знака к разгадке поэтической интонации Тютчева! как глубоко заглянул в ее духовную лабораторию, обнажив нерв ее сокрытой аналитической работы! Нелицеприятный анализ самого себя и, вероятно, своих амбиций, явил в поэте – и композиторе! – благодатную силу *просветления души смирением и тишиной молчания*, напоения ее духовными ключами, – которыми Тютчев, остерегаясь «возмутить» их, напитал и наш дух, и дух Б. Чайковского. И, конечно же, в данном вокальном опусе, как и во многих рассмотренных нами, уже не может быть речи о жанре романса, о его певческой широте и легкокрылости – работа над собой дается нелегко; трудно и напряженно вычерчивается *драматургия преобразования интонаций* от диссонантно-ломаных, хроматически вычерченных вскриков – к прозрачности и диатонике хорального умиротворения, от линейных антиномий – к тесситурному, тембровому и тональному согласию голосов. Такова судьба поэтического слова Тютчева и в этом музыкальном интонировании...

В одной из своих лекций-бесед о Тютчеве Николай Николаевич Лисовой, доктор философских наук, православный историк, публицист, мыслитель, дал Тютчеву простую и далеко не вскользь оброненную характеристику, сравнил его поэзию с пушкинской: «Пушкин умнее; Тютчев – серьезнее!» [1]. Упомянув об умной поэзии Пушкина, не забыл и пушкинское «поэзия должна быть глуповатой». Замечательно емко, глубоко и лаконично выражено во всем этом то, что народ в своих поговорках сказал и того проще и короче: «Не твоего ума дело!» Мол, не суй свой нос туда, где не твоего ума дело, – не все должно подвергать своему собственному анализу, не все тебе под силу, умничай в меру, а больше верь! – вот об этой «глуповатости» и Пушкин радел, чтобы не засерььзничать.

Тютчев своей «думающей поэзией» (определение Н. Лисового) предвосхитил новую эру и в русской литературе, и в русской философии – В. Белинский окрестит ее «критическим реализмом», а дальше покатится снежный ком до самого XX в.: социально-обличительный реализм, социалистический, постмодернистский... Под реализмом подразумевали неверие и серьезность этого неверия, сомнение и собственное умничание по поводу этого сомнения в красоте и органичности Божьего замысла – как раз глуповатость, но не народно-пушкинского толка («знай свое место в этом мире»), а воинствующая глуповатость, которая неостановима в своей разрушительной силе!..

Слава Богу, «серьезный» Тютчев направляет свои серьезные думы, свой критический дух не на исправление мира, а на исправление себя, искоренение своего малoverия и сомнения¹⁵.

Таков пафос всех важных пророческих стихотворений Тютчева, и не только: тютчевские любовные стихи не назовешь просто лирикой, тютчевское общение с природой не назовешь просто пейзажными зарисовками – все требует осмысления поэта, все бытийственно: «Все во мне, и я во всем!..»

Конечно, поэтическая интонация Тютчева, с одной стороны, может быть названа рефлексивной – если понимать рефлекссию «как направ-

¹⁵ Другой мыслитель нашего времени, пушкиновед В. С. Неспомнящий в своих раздумьях о Пушкине также обращается за сравнением к Тютчеву и отмечает как отличительное качество «идейность» его поэзии, наличие всегда отстраненного «предмета разговора» – «у Пушкина живое чувство!» [В. Неспомнящий. Публичная лекция «Феномен Пушкина» 2 ноября 2002 г.].

ленность сознания на осознание себя» (по определению Л. Шаповаловой [4]) – и самого себя, в первую очередь, и себя перед миром. Жажда выяснения отношений с Бытием указывает на важность для Тютчева не только мира, и даже не столько мира, существующего вне его, но и собственного внутреннего мира, занимающего его внимание, мысли, вызывающего его заботу и трепетные чувства.

С другой стороны, на этом осознание поэта отнюдь не останавливается: его аналитическая работа только *путь к пониманию* себя, с тем чтобы далее увидеть *путь к покаянию и преображению* – себя, себя, а не мироздания! В этом смысле рефлексия Тютчева сродни рефлексии святых отцов: ее смиренная, покаянная интонация духовна, в конечном итоге она открывает поэту глаза на гармонию и Чудо жизни, преподнесенной человеку как великий дар, как совершенство творческого замысла: «И новый мир увидел я!..»; «Он видит все и славит Бога!..»; «И блестит в венцах из золота вся воскресшая семья!»; «Питайся ими – и молчи!»; «И жизни Божеско-всемирной хотя на миг причастен будь!»; «Кто их излечит, кто прикроет?.. Ты, риза чистая Христа...»; «В одну молитву все слилось: переживи, переживи!»; «Душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть»; «Впусти меня! Я верю, Боже мой! Приди на помощь моему неверью!..».

ВЫВОДЫ. В музыке поэтическое слово Тютчева открывает эпоху вокальной декламации и связанных с ней жанров – монолога, сцены, звукописной пьесы, симфонизированного вокального этюда и т.п., а также форм сквозного развития, прослеживающих непрерывный мыслительный процесс. Совершенно очевидно, что рефлексивная интонация трудна для пения: не дышит полной грудью, не парит, не звенит в вышине, не взлетает на крыльях любви и веры – слишком отягощена сама собой, опять же, «серьезностью» отношения к своим думам, к своим духовным проблемам; мысль пульсирует в ней неуто- мимым тиком.

Вокальная интонация в рассмотренных нами примерах откликается на все подробности текста (иначе он будет не тютчевским!), «отпечатывает» их нотно, «проговаривает», псалмодирует, вещает, внушает, но только не льется, не летит, не обволакивает романсным узором, не плетет прихотливый орнамент непрерывного дыхания – одним словом, *не поет!*

Взлететь, вероятно, дано не слову, не букве, а Духу – лишь ему под силу выразить-проинтонировать *Истину*. Но для этого нужно Ей самой дать место в своем творчестве, «*впустить её!*» – и предоставить свободу *пропеть* собственным голосом о Красоте и Любви, о счастье беззаботности и полного доверия. Тогда, вероятно, откуда ни возьмись, явятся и легкость дыхания, и широта, и пластика линий... Вероятно. Видимо, оттого так пронзительна призывная интонация Тютчева: «*Приди на помощь моему неверью!*» И, видимо, недаром музыкальная рефлексия стала содержательным знаком творчества XX в. – мир художника вытеснил из нее Божий мир!¹⁶ Да-да, и поэзия должна быть глуповатой, и музыка должна быть легкокрылой – ах, Пушкин, Пушкин! И опять ты все верно угадал (и как задолго до вокальных опытов Даргомыжского над твоими сочинениями!):

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд:
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы режем речитатив.

Но как бы мы жили без Псалмов Давида, без Акафистов Божией Матери и святым, без Духовных Гимнов, поэтические откровения которых не напеваются (тем более не насвистываются!), а произносятся значительно и интонационно-сокровенно, серьезно и внушительно – призывая, увещевая¹⁷, открывая неизмеримость Божественной мудрости и воспитывая нас¹⁸. Поэтическое слово Ф. И. Тютчева нам важно и дорого в его серьезности, тяжеловесности, «мглистости», в его напряженном дыхании и болезненной пульсации. Потому что оно о том, что всегда волнует человека думающего, нравственного, муча-

¹⁶ Этой проблеме посвящено монографическое исследование Л. В. Шаповаловой [см.: 4].

¹⁷ Таким замечательным словом В. В. Медушевский означил онтологическое предстояние интонаций барочного аффекта.

¹⁸ «Слова мудрых – как иглы и как вбитые гвозди». – Еккл., 12,11.

ющегося своим несовершенством и жаждущего избавления от своих несовершенств.

И нам, грешным, как и Тютчеву, время от времени хочется воскликнуть: «Всё во мне, и я во всём!..»

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лисовой Н. Публичная лекция «Заветные страницы в творчестве Ф. Тютчева» 15 декабря 2003 г.

2. Медушевский В. В. Духовная вертикаль развития. Сообщение на музыкальной секции Рождественских чтений 17 февраля 2009 г.

3. Пришвин М. Почти каждая любовь начинается раем / М. Пришвин. – М., 1998.

4. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Харьков, Скорпион, 2007. – 292 с.

Пилипенко Наталья. Ф. Тютчев: философия смирения. Поэтическая интонация Тютчева в музыке.

Рассматриваются основы перевода и интерпретации христианской концепции смирения Ф. Тютчева в музыкальном творчестве великих русских композиторов П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Метнера.

Ключевые слова: интонация, Слово, философия смирения.

Пилипенко Наталя. Ф. Тютчев: філософія примирення. Поетична інтонація Тютчева в музиці.

Розглядаються засади перекладу та інтерпретації християнської концепції примирення Ф. Тютчева в музичній творчості великих російських композиторів П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Метнера.

Ключові слова: інтонація, Слово, філософія примирення.

Pilipenko Natalia. F. Tjutchev: humility philosophy. Tyutchev's poetic intonation in music.

Bases of translation and interpretation of the Christian concept of humility of F. Tjutchev in musical works of great Russian composers such as P. Tchaikovsky, S. Rahmaninov, N. Metner are considered.

Key words: intonation, the Word, humility philosophy.

**И. ИЛЬИН и Г. СВИРИДОВ:
ДУХОВНЫЕ СВЯЗИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**



Верба Оксана Александровна – доцент (2007), кандидат искусствоведения (2003), педагог-методист.

В 1990 г. закончила Харьковское музыкальное училище им. Б. Лятошинского в классе И. Л. Глаубермана, в 1995 г. – Харьковский институт искусств им. И. Котляревского (дипломная работа «Историческое становление секвенции как детали музыкального процесса» под руководством кандидата искусствоведения, доцента Л. Б. Решетникова).

В 2002 г. защитила кандидатскую диссертацию «Вариантность и её композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70-90 гг. XX ст.» в Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (научный руководитель – доктор искусствоведения, проф. В. Г. Москаленко).

С 1997 г. преподавала в Харьковской государственной академии культуры, с 2005 г. – на должности доцента кафедры теории музыки и фортепиано; с 2008 г. работает Харьковском гуманитарно-педагогическом институте. Имеет более 50 научных публикаций (среди них – 5 в зарубежных изданиях), авторские учебные программы по курсу «Теории музыки», «Аналізу музыкальних произведень», «Музыкальной интерпретации». Является постоянным участником научно-практических конференций Украинского общества анализа музыки (Киев), «Свиридовские чтения» (Россия, Курск), «Харьковские ассамблеи».

В 2006 г. возглавила проведение Международной научно-практической конференции «Музыкальный мир В. Моцарта: пути постижения», явилась главным редактором одноименного сборника научных материалов.

С 2003 г. участвует в проведении конференций молодых учёных и публикации материалов «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (ХДАК). Вместе со своим учителем И. Л. Глауберманом работала над изданием его книги «Основы изучения музыкальных произведений (Харьков, 2009).

Круг научных интересов – проблемы анализа современной музыки, композиторского творчества, музыкальной педагогики и музыкальной психологии.

XX век стал для России эпохой сложных испытаний. Период советского времени привёл к почти полному забвению исконно русских православных духовных традиций. Не случайно, на рубеже II–III тысячелетий особое внимание уделяется духовному наследию русских художников, философов, мыслителей.

Н. Я. Данилевский, разрабатывая теорию культурно-исторических типов, пришёл к выводу, что всё развитие идёт в рамках определённого культурно-исторического типа. Каждая национальная культура – это *замкнутое духовное пространство*, которое развивается по *собственным* законам и которое можно оценивать только по его *внутренним* критериям. В рамках этого пространства, по его мнению, формируется национальное сознание народа, духовный опыт, идеалы и ориентиры развития всей его культуры.

Соединение композиторского дара с писательским и философским у Г. Свиридова имело уникальное выражение. Одна из центральных тем его размышлений – как философа и как музыканта – проблема духовности искусства, о котором он писал: «Искусство – то, чем питаются духовно» [16, с. 60]. Воззрения Свиридова удивительным образом оказались созвучны мыслям большого православного философа XX века Ивана Александровича Ильина (1883-1954).

Труды Ильина были запрещены в Советском Союзе (он жил за границей в эмиграции), имя этого учёного не знали даже многие советские учёные, вряд ли знал о нём и Свиридов. И тем более удивительны многочисленные совпадения их идей, звучащих порой идеальным унисоном. Эти параллели и соответствия не случайны. Два мыслителя, современника, не знающие друг друга, размышляя о судьбе России, свидетельствуют о том, что составляет смысл их жизни, их боль – о трагической судьбе России. Роднит их верность древним корням, живое восприятие традиции.

Объектом исследования являются философские взгляды И. А. Ильина и Г. В. Свиридова, а **предметом** – проблема духовности в их творчестве.

Цель статьи – на примере сравнительного анализа трудов И. Ильи-

на и дневниковых записей Г. Свиридова выявить онтологические основания духовных исканий двух великих художников XX в.

И. А. Ильин – великий философ, патриот, посвятивший всю свою жизнь одной единственной любви – России, её возрождению. «Теперь мне 65 лет, – писал И. А. Ильин, – я подвожу итоги и пишу книгу за книгой. Часть их я напечатал по-немецки, но с тем, чтобы претворить написанное по-русски. Ныне пишу только по-русски. Пишу и откладываю – одну книгу за другой и даю их читать моим друзьям и единомышленникам. Эмиграция этими исканиями не интересуется, а русских издателей у меня нет. И мое единственное утешение вот в чем: если мои книги нужны России, то Господь уберезет их от гибели; а если они не нужны ни Богу, ни России, то они не нужны и мне самому. Ибо я живу только для России» [6, с. 10].

Творчество видного русского мыслителя Ивана Александровича Ильина обширно и многогранно. Однако особое внимание философ уделяет проблеме личности и вопросам духовного обновления человека, которые не потеряли своей актуальности до настоящего времени. Дух, по И. Ильину, является самым главным основанием в человеке, силой самоопределения к лучшему, потребностью священного начала, жилищем совести, источником правосознания и истинного патриотизма и, в конечном итоге, основой здоровой государственности и великой культуры.

С болью и глубоким сожалением И. А. Ильин отмечал, что историческая эпоха, переживаемая народами в XX веке, является эпохой великого духовного кризиса, который порожден, в конечном счете, именно несовершенством, незрелостью или вырождением духовной культуры человека. Он отмечает, что стихия, ныне вовлекшая человека в неизмеримое злосчастье великих войн и потрясений, есть стихия неустроенной и ожесточившейся человеческой души. Человечество заблудилось в своей духовной жизни. По убеждению И. А. Ильина, все это свидетельствует о том, что неверен был сам способ духовной жизни, что он должен быть пересмотрен до корней и от корней обновлен и возрожден.

И. Ильин учил, что овладение свободой – дело сугубо личное, результат раскрепощения собственной души и движение навстречу любви; что духовность есть ключ к истинному счастью.

Философский взгляд на мир, глубокое понимание диалектики особенного и всеобщего составляют определенную черту личности И. А. Ильина. Исповедуемый им философский подход оказывал существенное воздействие на все стороны его творчества. Доскональное знание истории философии, осознание ее роли в становлении общества, воспитании человека придавали исключительное своеобразие раскрытию им фундаментальных проблем общественного устройства, духовной жизни людей, неуходящего влияния истории на современность.

Для уяснения философских позиций Ильина важно отметить основополагающее обстоятельство, без которого образ философа будет неверен. И. А. Ильин выступал последовательным проводником и проповедником идей русского православия. Его философия религии, обращённая на познание путей духовной свободы, укрепление личности посредством сердечного созерцания и созерцающей любви, отразилась в трудах: «Религиозный смысл философии. Три речи» (1924), «О сопротивлении злу силою» (1925), «Путь духовного обновления» (1935), «Основы христианской культуры» (1937), «Аксиомы религиозного опыта» (1953), «Путь к очевидности» (1957).

Всем своим творчеством философ подтверждал верность традициям русской культуры, подняв собственное религиозно-философское постижение жизни на высочайший уровень духовности. Требование конкретности, поиск очевидности он воплощал в каждой своей работе. Все они способствуют углубленному пониманию тех или иных периодов творческой истории, намечают перспективы выхода из трагических тупиков социального процесса.

Одной из первых книг, выпущенных в эмиграции, была работа «О сопротивлении злу силою», в которой И. А. Ильин поставил вопросы, имеющие острую социальную значимость во все периоды жизни общества: как следует бороться со злом? можно ли вообще выступать против зла силою? можно ли использовать силу, вплоть до государства, в борьбе со злом?

И. Ильин резко выступает против теории Л. Толстого о непротивлении злу насилием. Рассмотрев понятие добра и зла с философской точки зрения, он приходит к выводу, что принуждение и сила при сопротивлении злу допустимы в определенных пределах и при опреде-

ленных обстоятельствах. Ильин не оправдывает этого применения, но считает, что оно вынужденно, когда другие средства исчерпаны.

Одно из важных и первоочередных направлений исследований Ильина является философия религии. Эта область постижения основ бытия и человеческой истории на долгие годы была исключена из духовной жизни советских людей. И на этом удручающем фоне беспамятства и забвения истоков народной жизни религиозно-философские труды И. А. Ильина призваны восполнить серьезнейший пробел в отечественной культуре. Его религиозные исследования привлекают внимание своей неординарностью и самобытностью, имеют национальный характер и последовательную линию на осмысление и развитие идеи православия.

И. А. Ильин был убежден, что отечественная религиозная философия должна пересмотреть свое призвание, уточнить свой предмет и метод в свете всех пережитых блужданий и крушений, добиваясь ясности, честности и жизненности. Он считал, что русская религиозная философия должна отойти от подражания западным образцам. Ей более пристало не выдумывать и копировать, а обратиться к глубинам национального духовного опыта, стать убедительным и драгоценным исследованием духа и духовности. Обновление и рассвет русской религиозной философии И. А. Ильин связывал с отказом от праздного и соблазнительного абстрактного, а фактически умозрительного конструирования. Только на этом пути философская мысль сможет дать русскому народу, человечеству в целом что-нибудь значительное, верное и глубокое. В ином случае она окажется мертвым и ненужным грузом в истории русской культуры.

Интерес к философии религии у А. И. Ильина сформировался рано и сохранялся на протяжении всей его жизни. В его произведениях обсуждаются вечные вопросы веры, ее истоков, путей формирования. Можно сказать, что ни одно сочинение философа не обошлось без обращения к проблемам религии и духовности. Он пользовался каждой возможностью выявить и указать их место в человеческой жизни.

Работа Ильина «Аксиомы религиозного опыта» посвящена описанию природы духовной религиозности как внутренней направленности человеческой души и человеческой культуры, приобретающей высшее измерение, значение и ценность. Этот труд по-особому дорог

автору. Он посвятил его своей жене – Наталии Николаевне Ильиной, верному и преданному сотруднику по бесприютной жизни, помощнице, любимой. Духотомное сочинение было опубликовано незадолго до смерти автора.

Работа над ним продолжалась более 30 лет. А началась она в 1919 году, когда философ поставил перед собой задачу, исходя из того, что целостность веры есть аксиома подлинного религиозного опыта, обнаружить наличие других подобных аксиом и выявить, в чем они состоят.

И. А. Ильин отказался от анализа нескончаемого по сути ряда человеческих предрассудков, страхов и суеверий, блужданий и заблуждений. Он обратился к духовно-здоровому, сущему и подлинному религиозному опыту. На передний план в его работе выступает понятие духовности. Рассуждая о «духе», «одухотворенности», «духовной религиозности», Иван Александрович имеет в виду не какие-либо метафизические теории, не Дух Божий, а именно человеческую духовность – ту внутреннюю направленность и соответствующую ей жизнь, которая придает человеческой душе и всей человеческой культуре высшее измерение, высшее значение и ценность.

И. Ильин указывал на то, что: «Искусство есть служение и радость, а «радость есть *духовное* состояние; она ликует *творческим* ликованием; она сияет Божественными лучами. И настоящее искусство есть именно такая радость. В нём удовлетворяется жажда совершенного, воля к художественному и прекрасному. Оно есть искреннее пение из глубины; оно – дитя целомудренного вдохновения; оно есть выношенное в духе видение; оно необманный свет, данный людям [5, с. 53].

О чувстве духовной и художественной ответственности человека, создающего художественное творение, неоднократно подчёркивал И. Ильин. Он утверждал, что художник имеет *пророческое призвание*. «... Пророк... – это человек, возвещающий что-то, открытое ему Богом... Наитием Святого Духа Бог вкладывал в их уста должные слова... Их основной задачей было привести людей к покаянию и вернуть их к служению Единому Богу... Доказательством того, что данный человек – пророк Божий, может служить только тот факт, что его учение помогает людям *лучше исполнять волю Божию* (выделено мной – О.В.)» [см.: 11, с. 296-297].

Ильин плодотворно размышлял о назначении творца в этом мире: «То, что художник даёт людям, есть прежде всего и больше всего некий глубокий, таинственный «помысел» о мире, о человеке, о Боге, о путях божиих и о судьбах человека и мира. Художник несёт людям некую *сосредоточенную медитацию* <...>» [5, с. 58-59]. В статье «Что такое художественность» он утверждает, что у художника есть глубина души, где зарождаются и вынашиваются «таинственные содержания», что «художник имеет пророческое призвание, потому что через него про-рекает себя Богом созданная сущность мира и человека» [9, с. 321]. Художественное произведение в этом контексте выступает как «пропекающийся отрывок мирового смысла, ради которого он творится» [там же].

И. Ильин неоднократно подчёркивал, что художник должен «духовно страдать, созерцать и творить». На памятнике Г. В. Свиридову в Курске такие слова: «Россия, где Господь дал и велел мне жить, радоваться и мучиться». Можно провести параллели: духовно страдать – мучиться, созерцать – жить, творить – радоваться. Хотя для композитора *творить* значило и жить, и созерцать, и мыслить.

И. А. Ильина глубоко волновали вопросы основы и первоосновы культуры России, отразившиеся в русской душе, её сознательном и бессознательном укладе. Он считал, что новыми молитвами и новыми делами обновится Россия и её культура. «Духовная культура народа, – писал философ, – живёт и творится в его сынах, связанных со своей родиной любовью, молитвою и творчеством» [6, с. 8]. Он призывал видеть Россию *любовью и верою*, делить её муку и знать, что придёт час её воскресения и возрождения. Россия, по Ильину, – «живая тайна». «... её можно жить, о ней можно вздыхать, ей можно молиться; и, не постигая её, блюсти её в себе; и благодарить Творца за это счастье; и молчать ...» [6, с. 8].

Музыкальное творчество Свиридова – это событие для всей русской культуры; это размышления большого мастера, которого волновали высокие этические проблемы. Постоянная потребность в высказывании, присущая композитору, выражалась не только через музыку. Благодаря дневниковым записям, интервью, воспоминаниям современников, сегодня мы имеем возможность узнать Георгия Васильевича и как глубокого мыслителя.

О том, что Г. Свиридов – верующий человек, и христианская любовь к ближнему определяет его жизненные позиции, знали все, кто о нём писал, и многие из тех, кто слушал его и его музыку. Помимо колоссального дарования и уникального мастерства, помимо беспредельной преданности России и её многострадальному народу, в творчестве композитора проявляется особое чувство правды, справедливости, понимания сущности человеческой души, рождённое его религиозным мировоззрением.

К сочинению произведений на духовную тему композитор обращался в поздний период творчества (1970-1990), в условиях идеологии государственного атеизма. Являющие собою неканоническую модель в отечественной традиции духовной музыки, они образуют своеобразное культурное пространство в контексте русской духовной музыки XX века¹⁹. Они, с одной стороны, продолжают традиции московской синодальной школы духовных сочинений А. Кастальского, П. Г. Чесноков, А. Гречанинова, С. Рахманинова, а так же С. Танеева, И. Стравинского, а с другой – сами являются источником творческого вдохновения в разработке духовной тематики композиторами более молодого поколения, такими как Ю. Буцко, В. Кикта, В. Мартынов, А. Щетинский и др.

Одна из сторон музыкально-смысловой выразительности произведений Г. Свиридова – это колокольность. Её претворение в творчестве композитора сугубо индивидуально, характеризуется особым смысловым обобщением и тембровым воплощением. «Колокольный звон, – отмечал Свиридов, – это совсем не материальные звуки, это символ, звуки, наполненные глубочайшим духовным смыслом, который не передать словами» [16, с. 40].

Выявим основные концепты духовных устремлений И. Ильина и Г. Свиридова.

Георгий Васильевич – человек высокой гражданской совести, художник огромного масштаба. Его музыкальные мысли метафоричны, наполнены глубоким философским смыслом. Высказывания И. Ильина созвучны отношению Г. Свиридова к культуре: «... культура есть живое, духовное, творческое содержание, дорога наверх к святине, к

¹⁹ Обзор сочинений Г. В. Свиридова на духовную тему см. в статье А. Виншель «Духовная музыка Г. Свиридова» [3].

совершенству человека» [16, с. 592]. Он считал, что «Россию с её цивилизацией веками разрушали, потрясали, превращали а руины, тор мозили, сдерживали, и потому русский народ заботился о внутренней культуре» и подчёркивал: «... отсталая в плане цивилизации, Россия всегда оставалась самобытной в своей культуре и творчески развитой страной. <...> Россия изначально, ещё тысячу лет назад, имела всё необходимое для создания своеобразной культуры, а именно: заряд духовного темперамента. Своеобразный душевно-духовный акт – в чувстве, в созерцании, в воле, мышлении и делании и, что самое важное, – собственное внутренне понимание Бога, внешне-внутренней правды мира и человеческого блага» [7, с. 592-593]. «Если вы услышите от русского утверждение, что *всё самое великое в мире создаётся страданием*, будьте уверены, что это не заумный парадокс. Это воззрение он вынес из своих собственных, реальных, жизненных, тяжких страданий. ...Путь его исторического становления раскрыл ему *глубокий божественный смысл Голгофы*, принёс ему творческие страдания, научил спокойно их воспринимать, с *достоинством переживать и терпеливо с помощью смирения, молитвы, любви, созерцания, юмора превращать в победу*» [7, с. 608]

И Ильин, и Свиридов выдвигали тезис, что всё великое в мире возникает благодаря страданию: «...если у человека есть всё, он обречён на сон; на созерцание ему благословения нет» [7, 608]. Они считали, что тем, кто страшится страданий, не удастся сказать миру своё слово и что-нибудь оставить после себя будущему потомству. «Для грубых, жаждущих плотских удовольствий тварей, – отмечал И. А. Ильин, – забаррикадированы двери к творческим источникам культуры, крылья для широкого полёта у них не растут» [там же].

История научила русского человека творчески переносить страдание и преодолевать его. О страдании он знает очень много, так как является человеком чувств и идёт навстречу всем превратностям судьбы с открытым сердцем. В лекции «О русской культуре» из цикла «Сущность и своеобразие русской культуры» (её автограф, датированный 1941 г., хранится в архиве философа в Мичигане, док. № 38) И. А. Ильин приходит к выводу: «Русская история учит нас, что всё великое в мире происходит из явных или скрытых страданий; как бы велики они ни были, бояться их не надо, так как всякое страдание

ставит перед нами задачу творческого и духовного его преодоления; преодоление страданий проявляется в борьбе и в приближении к совершенству – в любви и нравах, искусстве и созерцании, в познании и науке, в вере и молитве, в праве и законе», далее подчеркивая: «... истинная радость рождается только из настоящей тоски. ... кто ничего не знает о бездне, тому солнце никогда с отрадой светить не будет. <...> У русской культуры одна-единственная проблема: в ней сердце ищет преобразования в страдании посредством свободного созерцания. Вот ключ к русской религии, поэзии, музыке, живописи – к русской душе» [7, с. 609-610].

Ильин поднимает вопрос о творческой идее русского народа. Под творческой идеей (народа, государства) он понимает то, что *«было всегда в народе и что сражалось за народ, что определяло образ мыслей его, выстраивало и шлифовало его творческий акт, служило мерилом его лучших творений, выражая в них себя. <...> она есть существующая в его душе склонность, тенденция, поиск, которым он следовал, следует и будет следовать и которые отражаются в структуре его творческого акта»* [7, с. 614]. Философ признавался, что он получил эту идею от русского народа с молоком своей матери, дышал ею в самые ранние годы, прислушивался к ней, исследовал, познавал в более поздний период своей жизни, чтобы, наконец, сформулировать и показать нам, провести её перед нашим взором как факт и как знание.

Ильин считал, что у каждого народа свой, присущий только ему творческий акт, свой путь в истории и идеал: «Русский народ прежде всего – *народ чувства*, и главные его творческий акт – *акт сердца*. К тому же это *народ-созерцатель*, главный его творческий акт – *созерцание сердцем и поиски прекрасного»* [7, с. 615]. Сказанное не означает отсутствия у русского народа силы мысли и силы воли.

Согласно И. Ильину, «творческая идея России <...> есть идея *христианско-евангельская* (то есть от Евангелия исходит, от Нового Завета) и в то же время *православная и русская*, привнесённая от восточной православной церкви и усвоенная и выношенная в этой наивной, народной, славянско-темпераментной и добродушно-природной форме». По этой причине творческую идею России философ истолковывает как *«свободную христианизацию всей культуры – христианиза-*

цию посредством свободного созерцания сердцем» [7, с. 615].

Следующее замечание И. Ильина многое объясняет и на многое проливает свет в творчестве Г. Свиридова, в понимании его философских взглядов и мировоззрения, : «Русский мыслитель поднимается до истинных высот как мыслитель, *созерцающий сердцем*» [7, с. 615]. Вот почему для Георгия Васильевича абстрактная теория познания не близка, он привносит в неё (теорию познания – О.В.) свой сплав любви и созерцания. Для него философия является видом религиозного поиска и очевидности; его творчество есть художественное проникновение (*вчувствование*) в человеческую индивидуальность, синтез созерцательного воздействия на душу.

Как русский мыслитель, Г. Свиридов привносит в своё музыкальное творчество любовь, поэзию, созерцание и красоту религиозного чувства. Как философ, Г. Свиридов – идеалист и мечтатель, строгое мышление у него оттачивалось постепенно, через жизненную школу ошибок и горестей.

На протяжении всей своей жизни композитор активно интересовался вопросами философии. Он не замыкался только в сфере музыки, его волновали темы, затрагивающие *духовную сущность искусства*. В частности, отметим особое отношение к хоровому искусству как олицетворению соборности. «Хор – насущное искусство. Утраченная миром гармония» [16, с. 313]. Для Г. Свиридова хоровая традиция Руси связана, прежде всего, с православной традицией. Атеистическая идеология советского общества, как известно, отвергала не только Бога, но и всё, что напрямую было связано с духовным проявлением веры. Поэтому хоровая музыка на долгое время стала принадлежностью художественной самодеятельности.

Г. Свиридов видел в искусстве, прежде всего, сферу реализации *духовности* человека. Для него в творчестве не существует корысти, расчёта, мысли о продажности искусства приводит его в негодование (чему можно найти многочисленные подтверждения в его дневниках). Одна из важнейших философских проблем творчества – проблема духовности. Так как считал, что утрата духовности – это корень всякого зла в современном мире.

Утрата духовности для Г. Свиридова трагична. Это не только позиция художника, это боль гражданина и патриота своей Родины. Он

отмечает: «Искусство нашего века несёт большую ответственность за то, что оно настоятельно и талантливо проповедовало бездуховность, гедонизм, нравственный комфорт, кастовую, интеллигентскую избранность, интеллектуальное наслажденчество и ещё того хуже – упоенно воспевало и поэтизировало всякого вида зло. Служа ему и получая от этого удовлетворение своему ненасытному честолюбию, видя в нём освежение, обновление мира. Всё это, несомненно, нанесло огромный вред человеческой душе, понизив уровень её духовного насыщения до минимума, почти до нуля» [16, с. 313].

Композитор выделяет два типа художника: «Первый тип – А. Блок, С. Есенин, Н. Рубцов, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов – художники национальные, народные. Они никому не служат, но выражают дух нации, дух народа, на него же опираясь. Подобного типа художники могут быть, разумеется, в любом народе, если есть предпосылки их появлению, время, как бы, само рождает их. Второй тип художника – прислуга. Такой поэт или художник служит силе, стоящей над народом, и, как правило, чужеродной силе...» [там же].

Свиридов стоял на позициях истинного художника, отдающего себе отчёт об ответственности за своё творчество. Для него искусство – «голос души, исповедь души». В одном из дневников можно прочесть такие слова: «... в искусстве главное – это как раз то, чего вообще нельзя придумать. Это главное является как откровение. Душа таланта должна быть открыта ему» [16, с. 412]. На наш взгляд, художественному методу Г. Свиридова был свойственен *рефлексивный тип* сознания. Духовная рефлексия, по определению Л. В. Шаповаловой, «способ авторского миропонимания помогает понять смысл новейших тенденций музыкального творчества композиторов, указывает на их стремление к самопознанию как способу выжить в условиях духовного кризиса» [18, с. 9].

Георгий Свиридов был художником, одарённым свыше творческой духовной благодатью. Эта энергия духа изливалась из его переполненной души естественно и мощно и перетекала в художественные формы музыки.

Свиридов высоко поднимает оценочную планку как искусства в целом, так и собственного творчества. В частности, он пишет: «... искусство – не только искусство. Оно есть часть религиозного (духов-

ного) сознания Народа. Когда искусство перестаёт быть этим сознанием, оно становится «эстетическим» развлечением. Люди, которым не близко это духовное сознание народа, не понимают сущности искусства, его сакраментального смысла» [16, с. 415].

Среди лидеров «духовного авангарда» XX века в музыке Г. Свиридов занимает особое место. В его творчестве нашли оригинальное воплощение темы духовного понимания современной культуры и своей роли в ней. Свидетельство тому – дневниковое высказывание мастера: «Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта Истина» [16, с. 548].

Тот факт, что все три слова – Истина, Музыка, Слово – написаны с заглавной буквы, говорит об особом отношении Г. Свиридова к этим понятиям и к *слову* в частности. Для него слово – синкретическая единица, способная выразить нравственную суть творчества и смысл жизни. «Слово, логос есть одна из величайших идей Христианского Миропонимания» [16, с. 562], – отмечал Г. В. Свиридов и подчёркивал: «Я же причастен к слову, как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира» [16, с. 58]. Здесь сокрыта глубокая тайна, ибо слово вообще изначально неразрывно связано с творческим актом мироздания.

Слово для Свиридова – кладезь национальной самобытной духовности народа. Музыка Г. В. Свиридова одухотворена звучанием русского слова и его смыслом. Композитор чувствовал и понимал значение слова и как музыкант, и как писатель, и как философ. Чувство слова, формы и значения проявилось в созданной им музыке, а публикация записей, дневников композитора открыла нам его как мыслителя. Подавляющее большинство вокальных сочинений автора написано на слова русских поэтов и писателей, то есть на родном языке.

Благодаря глубинной почвенности музыки Г. В. Свиридова поставлены высокие этико-эстетические проблемы. В своих дневниковых записях, в авторских размышлениях, представленных в теленовеллах Н. Ряполова «Музыка и Душа», а также в интервью и воспоминаниях современников, композитор предстаёт перед нами как глубокий мыслитель, как человек, имеющий своё видение русской картины мира. Связь духовности, религии, национальной традиции в русской культу-

ре волновала его на протяжении всей жизни. Не стремясь к созданию своей философии, тем не менее, он влился в общее русло русской философской мысли, которая берёт своё начало в трудах Отцов Церкви и продолжается в работах славянофилов и русских философов XX в.

Каковы же духовные (онтологические) основания творчества в философской системе И. Ильина и музыке Г. Свиридова?

Основными философскими категориями в воззрениях И. А. Ильина являются: «духовность», «религиозность», «патриотизм», «вера», «свобода», «совесть», «любовь», «сердечное созерцание», «добро», «зло», «очевидность», «предметность», «самовоспитание», «взаимовоспитание». Системообразующую роль учёный отводил *духовности*, определяя её как внутреннюю направленность человека, которая придаёт всей человеческой жизни и всей культуре высшую ценность. Необходимым условием формирования духовности философ считал обращение человека не только к внешнему, чувственно-материальному, но и к своему внутреннему опыту.

В книге «Путь духовного обновления» И. А. Ильин изложил свои взгляды, в центре которых – вопросы духовного развития личности и проблемы её совершенствования, в послесловии учёный наметил пути духовного обновления. Это – вера, любовь, свобода, построение семейного очага, духовный патриотизм, истинный национализм [8].

Слушая музыку Свиридова, поражаешься её удивительной способности создавать образ бесконечно глубокий, словами до конца не раскрываемый, высокий, значительный и при этом абсолютно понятный.

ВЫВОДЫ. Жизнетворчество И. А. Ильина и Г. В. Свиридова можно рассматривать как непрерывный творческий процесс, который проходил как в непосредственном сочинении, так и в постоянном внутреннем культурном росте. Для их суждений характерны глубина трактовки, свойственные решительность и бескомпромиссность ниспровержения традиционных воззрений, сила аналитической мысли, смелость и убедительность, мощь аргументации, широта ракурса, эмоциональность и экспрессивность изложения.

Философия И. Ильина и музыка Г. Свиридова – шедевры духовной рефлексии XX века, знаковые явления рефлексивного творчества (подобные, к примеру, кинотворчеству А. Тарковского, научным трудам С. Аверинцева).

В своих дневниковых записях Георгий Васильевич продолжил тот особый род русской литературы и философии, который представлен шедеврами национальной духовной рефлексии, такими как: «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, «Окаянные дни» И. А. Бунина, «Наши задачи» И. А. Ильина и др. О себе он писал: «Моя музыка – это лучшее, что есть во мне» [16, с. 62].

1. Для Свиридова как художника характерна высокая гражданская позиция, обострённое чувство сопереживания и любви к родной земле. Авторская концепция его произведений репрезентирует философско-эстетические воззрения композитора, проявляющиеся на всех уровнях музыкальной организации (драматургическом, композиционном, тематическом и т.д.). Наблюдается стремление композитора к глубокому и разнообразному отражению индивидуальных черт своего духовного мира, к новым способам эмоционального воздействия. Тематизм музыки Свиридова обращён к истокам отечественной культуры как к Единому, Цельному. Миросозерцание композитора базируется на христианской морали. Созерцание духовными очами помогало ему постигать смысл бытия, суть вещей в мире. Рассуждая о духовности культуры, он отмечал, что в целом его соотечественники придают искусству особенное значение: «Мы верим в его духовное предназначение, возвышающую и преобразующую силу» [16, с. 60].

2. Г. В. Свиридов глубоко и гармонично ощущал священную, Божественную природу бытия и человека – в том трагическом, страшном с нею противоречии, какое являет реальная практика нашего существования.

Художественное созерцание Свиридова – религиозно, независимо от идейной позиции в те или иные моменты его творческой биографии. Универсальная коллизия Свиридова – *человек перед лицом «выших ценностей»*. Данная формулировка – не вполне метафора. В мире Свиридова человек на самом деле существует, действует, поступает и мыслит перед Лицом не только всё видящим, но и действующим. Такое представление о человеке не ново, но для Свиридова как композитора, творца оно не только «представление», «убеждение», «идея», а – непосредственная данность его художественного опыта, являемая ему в творческом процессе. Можно сказать, что свиридовский музыкальный мир – умозрение в слове и звуках, где воплощено его виде-

ние жизненной правды и смысла мира.

3. В сочинениях Г. Свиридова, в частности, в кантатно-ораториальном жанре, нашла яркое отражение музыкальная традиция русской православной церкви. Как православный христианин он стремился к возрождению традиций русской православной культуры, пробуждению «исторической памяти». Его творчество отмечено настойчивым стремлением ввести архаичное русское искусство в контекст нового времени, сделать его понятным современным исполнителям и слушателям.

Сочинения Свиридова, особенно написанные на закате жизни, проникнуты глубокой и непоколебимой христианской верой, которую он сначала подспудно, а затем открыто и убеждённо исповедовал всю свою жизнь и творчество. Интерес композитора к русскому церковно-хоровому искусству проявился задолго до 90-х годов, когда были созданы «Песнопения и молитвы». Практически вся свиридовская музыка начиная с 50-х годов напоена интонациями русского церковного пения. О влиянии традиций православного церковного искусства на творчество Свиридова не раз писали многие исследователи. Георгий Васильевич многократно и настойчиво говорил о влиянии церковного пения на формирование его композиторского стиля, вспоминая детские впечатления от песнопений, исполняемых в курских храмах.

4. Творчество Г. В. Свиридова как представителя русской ментальности имеет ту единственную и животворящую связь времён, которая не иссякнет до тех пор, пока существует память Рода, сама Традиция. Проникая в эндогенную природу фольклора, композитор обобщает заложенные в нём жизненные и ментальные процессы, творческую и жизненную энергию вечности, его универсальные связи со всеми явлениями жизненного мира человека.

Свиридов – певец России. В его творчестве её художественные образы обрели высоту музыкальных символов. Композитор демонстрирует в своём творчестве глубокое осмысление русской устной народной традиции. Философское, эстетическое и музыкальное осмысление прямых функциональных значений фольклорного текста ведёт к переосмыслению значения символики обряда, мифологического мировосприятия. О его музыке можно сказать словами А. Пушкина: «Там русский дух, там Русью пахнет». Свиридов выражал в своём

творчестве Россию полно и всесторонне, во всём объёме её душевного и духовного склада, включающего самое, казалось бы, несовместимое: безудержную страстность – и «верховную трезвость ума» (Н. Гоголь), безбрежную широту – и тончайшее изящество, стремительность – и созерцательность, «разгулье удалое» – и «сердечную тоску» (А. Пушкин), покой – и волю, земную крепость – и духовную жажду, гордость – и тихое смирение, простодушие – и тысячелетнюю мудрость. Ни одно из названных качеств не доминирует, всё слито в единый, целостный, гармонично устроенный мир.

Музыка Г. Свиридова «говорит» по-русски, на современном русском музыкальном языке. Его речь предельно ясная, свободная от излишеств, открытая для понимания, обращённая к открытым сердцам и вызывающая в них стремление к добру, состраданию, истине. Творчество Г. Свиридова стоит на страже русской культуры, очищая искусство от праздного пустословия, являясь откровением о правде и красоте.

5. Творчество Свиридова имеет духовно-нравственное значение.

В своих мыслях и высказываниях Георгий Свиридов был решителен, точен, порой категоричен. Его суждения – это, прежде всего, его *личный опыт* определения своего направления в современном музыкальном процессе, своего места в истории русской музыки. Свиридов задумывался о будущем русской музыки и считал, что искусство вернётся к извечным «простым истинам», к своей первостепенной роли – «быть выразителем внутреннего мира человека в его поиске и стремлении к идеалу, к естественной речи» [6, с. 25]. Он верил в духовное предназначение искусства, в его возвышающую и преобразующую силу. Для нас философские высказывания Свиридова являются не только демонстрацией его глубоких, ценных мыслей об искусстве, но и примером высокой нравственной позиции музыканта в современном мире.

6. Музыкальные произведения Г. Свиридова, связанные со словом, представляют собой масштабное и самобытное явление в мировом музыкальном искусстве. На десятилетия вперёд в своём наследии автор осуществляет постановку проблем духовности как вечных проблем вневременного характера. Глубинная духовность пронизывает все уровни музыкальных произведений композитора. «В моей музыке

отразились искания русской души», – отмечал композитор [6, с. 23]. Очевидна образно-смысловая многозначность его творчества.

Искусство Г. В. Свиридова отличается редкой внутренней гармонией, страстной устремленностью к добру и правде и одновременно ощущением трагизма, происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой эпохи. Музыка Свиридова формирует человеческую душу и требует труда души и ума.

7. Философия Георгия Васильевича Свиридова – явление не этническое, а культурное и гуманитарное: характерные для его мысли высота полёта, широта обзора, нетривиальность и смелость высказываний – всё это связано с качествами русской культуры, с теми, в частности, широкими гуманитарными основаниями, на которых покоится православная традиция. Понимание музыки Свиридова, его как личности, наконец, как явления, имеет прямое отношение к сущности и судьбам породившей его земли, нации и культуры, а стало быть такое же прямое касательство к нашей эпохе и нам самим. Существует глубокая метафизическая связь судьбы Свиридова с Россией, мы видим в нём нынешний ориентир русского человека.

* * *

Философия И. Ильина и музыка Г. Свиридова являются мощной духовной силой, способной влиять на человеческую душу и сознание. Они творили не для себя, а для людей. И в этом можно усмотреть корень принципа универсализма, онтологической позицией которого является постижение целостности бытия.

Идя каждый своим путём, провозглашая творчество как самопознание, Иван Ильин и Георгий Свиридов в своих высказываниях указали пути решения глобальных проблем культуры XX в. и цивилизации в целом.

Глубина той Истины, во имя которой жил и творил Г. В. Свиридов, заключена в его словах: «Всё внутри, в душе. Мелодия – хор – гимн. Восторг мира. Выразительность интонации. Идея – свобода. Инструмент – от Бога – голос, хор. Иррациональное...»²⁰.

²⁰ Цит. по: История России. Мультимедиа-учебник <http://prospero.ru>

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Верба О. А. Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова / О. А. Верба // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : Материалы II Всероссийской научно-практ. конф. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – С. 17-21.
2. Верба О. А. Кантата в творчестве Г. Свиридова: особенности трактовки жанра / О. А. Верба // Свиридовские чтения: Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора) : Материалы IV Всероссийской студенческой конф. [Ред. коллегия Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева]. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. – С. 92-94.
3. Виншель А. Духовная музыка Г. Свиридова / А. Виншель // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : Материалы II Всероссийской научно-практ. конф. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – С. 114-117.
4. Гулеско И. И. Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления / И. И. Гулеско // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин. Материалы II Всероссийской научно-практ. конференции. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – С. 14-16.
5. Ильин И. А. Основы искусства. О совершенном в искусстве / И. А. Ильин // Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 6. Кн. 1. [Сост. и коммент. Ю. Лисицин]. – М. : Русская книга, 1996. – С. 51-182.
6. Ильин И. А. О России / И. А. Ильин // Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 6. Кн. 2. [Сост. и коммент. Ю. Лисицин]. – М. : Русская книга, 1996. – С. 7-34.
7. Ильин И. А. О русской культуре / Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 6. Кн. 2. [Сост. и коммент. Ю. Лисицин]. – М. : Русская книга, 1996. – С. 373-620.
8. Ильин И. А. Путь духовного обновления / И. А. Ильин // Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 1. [Сост. и коммент. Ю. Лисицин]. – М. : Русская книга, 1996. – С. 39-282.
9. Ильин И. А. Художник и художественность / И. А. Ильин // Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 6. Кн. 2. [Сост. и коммент. Ю. Лисицин]. – М. : Русская книга, 1996. – С. 317-370.
10. Русская философия. Малый энциклопедический словарь. – М. : Наука, 1995. – 624 с.
11. Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета. Словарь-справочник. – СПб : Библия для всех, 1996. – 495 с.
12. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки [Сост. А. Золотов]. – М. : Сов. композитор, 1983. – 282 с.
13. Лунева А. Н. Философские взгляды Г Свиридова в контексте русской

духовной культуры / А. Н. Лунева // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора)». Материалы IV Всероссийской студенческой конф. [Ред. кол. Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева]. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. – С. 31-36.

14. Масловская Т. О национальной сущности произведений Г. Свиридова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. Масловская. – Л., 1989. – 24 с.

15. Петренко Л. Г. Свиридов и И. Ильин о судьбах русской культуры / Л. Г. Петренко // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин». Материалы II Всероссийской научно-практ. конф. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – С. 61-64.

16. Свиридов Г. Музыка как судьба / Г. Свиридов [Сост. А. С. Белоненко]. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 798 с.

17. Сергеева А. Размышления Г. В. Свиридова о судьбах русских художников и русской культуры XX века / А. Сергеева // Свиридовские чтения: Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : Материалы II Всероссийской научно-практической конф. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – С. 59-61.

18. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

Верба Оксана. И. Ильин и Г. Свиридов: духовные связи в русской культуре.

Предложен опыт сравнительного анализа историко-культурологических концептов христианского мировосприятия в русской философии и музыке XX в. (на примере творчества И. Ильина и Г. Свиридова).

Ключевые слова: духовность, нация, ментальность, мирозерцание, любовь к родине, православие, Слово, духовная рефлексия.

Верба Оксана. І. Ільїн та Г. Свіридов: духовні зв'язки в російській культурі.

Пропонується досвід порівняльного аналізу історико-культурологічних концептів християнського світосприйняття в російській філософії та музиці XX ст. (на прикладі творчості І. Ільїна та Г. Свіридова).

Ключові слова: духовність, нація, ментальність, світоспоглядання, любов до батьківщини, православ'я, Слово, духовна рефлексія.

Verba Oksana. I. Ilyin and G. Sviridov: spiritual communications in Russian culture.

Experience of the comparative analysis of historic-cultural concept of Christian attitude in Russian philosophy and music of XX century (on an example of I. Ilin and G. Sviridov's works) is offered.

Key words: spirituality, the nation, mentality, a world view, love for the country, Orthodoxy, the Word, a spiritual reflection.

УДК 792.5 (430) «19»

Александра Овсянникова-Трель (Одесса)

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ РАЗВИТИЯ
НЕМЕЦКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА XX ст.**



Овсянникова-Трель Александра Андреевна – кандидат искусствоведения (2007); преподаватель кафедры современной музыки и музыкальной культурологии Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

Окончила Одесскую государственную консерваторию им. А. В. Неждановой (1998) по специальности музыковедение.

Тема кандидатской диссертации: «Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII–XX веков»; науч. рук. – доктор искусствоведения, зав.кафедрой, проф. Маркова Е. Н.

Круг научных интересов – культурологические аспекты современной музыкальной культуры, теория современного киноискусства, история и теория массовой культуры.

Немецкое музыкальное искусство от XVIII ст. составляет одну из базисных линий развития профессиональной традиции, особенно «нестандартно» и динамически представленной в области музыкального театра. В своём историческом развёртывании эта сфера представлена в сложившейся традиции оперных реформ (от К.-В. Глюка к Р. Вагнеру), смысловым продолжением которых явился совершенно

оригинальный тип «неоперного» музыкального театра XX ст. Столь последовательная реформаторская установка на обновление музыкально-театрального жанра реализовывалась у немецких авторов под эгидой «мирового театра», с которым ассоциировались идеи всечеловеческого прогресса. И это определило основной принцип развития оперного жанра в национально-культурном контексте, породив парадоксальное по своему смыслу художественное явление – «немецкий мировой театр» (термин Б. Циммермана), которое в условиях динамики обновления современной музыкальной культуры приобретает статус магистральной линии развития европейского музыкального театра, что и обуславливает **актуальность** его научного осмысления.

Целью статьи явилось выделение художественно-стилевых констант немецкого музыкального театра XX ст., представленных авторскими концепциями К. Орфа, Х. Хенце, Б. Циммермана и К. Штокхаузена и образующих национально-стилевой континуум жанровой традиции.

Ещё для Р. Вагнера определяющей в концепции творчества явилась идея национального немецкого как средоточия культурного лидерства, поскольку его индивидуально-авторские поиски апеллировали к идеям мирового прогресса планетарными масштабами театральной реформы. Продолжая традицию «Симфонии с хорами» своего великого соотечественника, опираясь на опыт синтетического жанра, вагнеровская музыкальная драма, всё же, противостоит ряду европейских оперных традиций. Подобным образом, проповедуя новый тип музыкального театра, и в то же время, противопоставляя ему себя, формируется понимание оперного жанра у нововенцев, представленного творчеством А. Шёнберга и А. Берга. Сама идея нововенской школы у А. Шёнберга и его адептов указывает на «всенемецкое», лидирующее в современном культурном мире. Эту позицию в полной мере реализует А. Берг, обе оперы которого («Лулу» и «Воцце») в высшей степени масштабны по своей демонстративной символике «зеркала эпохи». Насыщенность оркестрового звучания и многосоставность в наборе действующих лиц ассоциируются с внешней «накопленностью» звучания большой оперы. И, в тоже время, для Берговского театра характерна бытовая приземлённость сюжетных перипетий, порождающая общую «интимность» звучания.

Выражая существенную сторону художественного мышления XX ст., оперные опыты нововенской школы противопоставляют принципиальную камерность и агероничность выражения монументальности и «громогласности» вагнеровских драм. Как известно, у нововенцев, в особенности в творчестве А. Веберна, утверждается характерный для искусства XX ст. принцип гипертрофированного миниатюризма, отражающий идею «большого в малом». (Его актуализация в среде немецкого экспрессионизма рассматривается нами в безусловной связи с эстетикой искусства Biedermeier).

Парадоксальность сочетания камерности формы и масштабности смысла образуют уникальные художественные проявления в творчестве А. Веберна, «Камерная симфония» которого длится всего 7 минут, но она – обо всём. Оперы А. Шёнберга и А. Берга представляют принципиальную «свёрнутость» героического комплекса (в сравнении с романтической традицией и Р. Вагнером), однако они претендуют на «вселенскость духа» того, что представляют на сцене: катастрофичность вневременности происходящего, подобно Апокалипсису больного сознания героев. Однако это не исключает монументальности и героичности композиции «Моисея и Аарона» у А. Шёнберга.

Таким образом, главное, что объединяет авторские позиции и Р. Вагнера, и представителей нововенской школы – это масштабность идеи, художественно реализуемой посредством символизации смысла. И поскольку речь идёт о музыкально-художественном конструировании бытийственно-универсального смысла сюжета, необходимо напомнить ещё один «немецкий» опыт в сфере музыкального театра – оперу Ф. Шрекера «Дальний звон», – который, параллельно с «Лунным Пьеро» А. Шёнберга и «Весной священной» И. Стравинского, предложил ещё один аспект преобразования Жизни через Искусство – в виде символизации социальной драмы в музыке. В указанном произведении присутствует символика «временного круга», иллюзии развития, что образует, в свою очередь, некоторую параллель музыкально-сценическим произведениям К. Дебюсси (в частности, «Мученичество Св. Себастьяна», 1913). Очевидно, что в отличие от французского композитора, который откровенно обыгрывает «вечные» (в том числе «житийные») сюжеты и театрализует их до демонстративности игрового действия, снимая тем самым, сакральный смысл происходя-

зиции опер-притч. Выразительно-смысловой потенциал закладывается также мистериальными композиционными признаками в указанных сочинениях: чёткое ощущение кругового движения по аналогии мистическому кругу – символу высшей духовной сферы – возникает от рондального принципа развёртывания оркестровых интерлюдий.

Апогей идеи «мирового театра» демонстрирует творчество Б. Циммермана, чья единственная опера «Солдаты» воплотила актуальную для антивоенной темы политическую символику. Литературный источник этого музыкально-сценического опуса (пьеса Я. Ленца) прочно связывает эпоху великих потрясений XX ст. со «штюрмерством» XVIII ст., с немецкой Историей в самом высоком смысле, когда «великие» идеи, рождающиеся в художественной сфере литературы и театра, часто «моделировали» культурную жизнь нации. Ёмкость временного «всеприсутствия» в «Солдатах», подчёркнутая нарочитой эклектикой музыки, сотканной из стилизованных цитат, возводит сюжетный ряд сочинения на пьедестал всеобщего Судного Дня. Подобную установку на «всеобщность» идей находим в 1960-х годах в творчестве А. Раймана, чьи оперы, созданные на «вечные» сюжеты, побуждают рассматривать их в ракурсе немецкого художественного глобализма. Настойчивое тяготение к «большой» сюжетике, часто библейской или античной («Троянцы» и др.), определяет принцип художественного запечатления «высокой абстракции» в предельно обобщённой театрально-сценической форме.

Совершенно особой фигурой в истории немецкого музыкального театра является К. Орф, прочно стоявший на позициях «германоцентристской» идеи (известно, что композитор симпатизировал бисмарковской идее объединённой Германии). В этом смысле становится очевидным, что в период от вагнеровской оперной реформы до музыкально-сценических опытов К. Орфа, немецкий мировой театр выстраивается под эгидой гражданско-политических идей, в русле которых формируется, практически, вся художественная культура Германии конца XIX – начала XX ст. Социальная драма в творчестве Г. Гауптмана, тенденциозный немецкий кинематограф выступают ярким свидетельством всеприсутствия в немецком искусстве пафоса обличения и агитационной его природы. Этот же фактор в XIX ст. «отталкивал» критику от художественно-эстетического контекста тво-

зиции опер-притч. Выразительно-смысловой потенциал закладывается также мистериальными композиционными признаками в указанных сочинениях: чёткое ощущение кругового движения по аналогии мистическому кругу – символу высшей духовной сферы – возникает от рондального принципа развёртывания оркестровых интерлюдий.

Апогей идеи «мирового театра» демонстрирует творчество Б. Циммермана, чья единственная опера «Солдаты» воплотила актуальную для антивоенной темы политическую символику. Литературный источник этого музыкально-сценического опуса (пьеса Я. Ленца) прочно связывает эпоху великих потрясений XX ст. со «штюрмерством» XVIII ст., с немецкой Историей в самом высоком смысле, когда «великие» идеи, рождающиеся в художественной сфере литературы и театра, часто «моделировали» культурную жизнь нации. Ёмкость временного «всеприсутствия» в «Солдатах», подчёркнутая нарочитой эклектикой музыки, сотканной из стилизованных цитат, возводит сюжетный ряд сочинения на пьедестал всеобщего Судного Дня. Подобную установку на «всеобщность» идей находим в 1960-х годах в творчестве А. Раймана, чьи оперы, созданные на «вечные» сюжеты, побуждают рассматривать их в ракурсе немецкого художественного глобализма. Настойчивое тяготение к «большой» сюжетике, часто библейской или античной («Троянцы» и др.), определяет принцип художественного запечатления «высокой абстракции» в предельно обобщённой театрально-сценической форме.

Совершенно особой фигурой в истории немецкого музыкального театра является К. Орф, прочно стоявший на позициях «германоцентристской» идеи (известно, что композитор симпатизировал бисмарковской идее объединённой Германии). В этом смысле становится очевидным, что в период от вагнеровской оперной реформы до музыкально-сценических опытов К. Орфа, немецкий мировой театр выстраивается под эгидой гражданско-политических идей, в русле которых формируется, практически, вся художественная культура Германии конца XIX – начала XX ст. Социальная драма в творчестве Г. Гауптмана, тенденциозный немецкий кинематограф выступают ярким свидетельством всеприсутствия в немецком искусстве пафоса обличения и агитационной его природы. Этот же фактор в XIX ст. «отталкивал» критику от художественно-эстетического контекста тво-

рений Р. Вагнера, у которого образно-смысловой срез драматических сюжетов перерастает в страстную проповедь социализации нации через символику деяний сверхгероев.

И всё же, несмотря на такой богатый опыт немецких авторов XX ст. в плане «усовершенствования» оперного жанра, признанным «концентратом» реформаторских установок немецкого музыкального театра явилась, безусловно, «сценическая кантата» К. Орфа. Глубоко показательна в этом смысле позиция композитора, который считал, что немецкий театр охватывает всё европейское культурное пространство (вероятно, с этим фактором связан и языковой универсализм «*Catullī carmina*», «*Carmina Burana*» и «Триумфов Афродиты»), культурная память которого актуализируется в театральном обыгрывании христианской и языческой символики, составившей сюжетно-смысловое основание его сочинений. Тем самым К. Орф соединяет шёнберговскую идею концентрации-сжатия «сверхсмысла» и вагнеровскую философию «сверхмасштабности» выражения, монументальности музыкального высказывания.

Театральные жанры Р. Вагнера и К. Орфа обозначают еще одну антиномию немецкого музыкального искусства, запечатлевающую полярность авторских позиций: последовательного индивидуализма, но, вместе с тем, и художественной открытости *vo вне*. Внешне сценическая кантата К. Орфа демонстративно порывает с той стилистической линией профессиональной «серьезной» немецкой музыки, которая ассоциируется с именем Р. Вагнера и получает непосредственное продолжение в музыкальном театре XX ст. Однако «сложность» и «простота» художественного метода вышеназванных композиторов имеют противоположенные по своему качеству источники. Философичность, определенная профессиональной университетской подготовкой Р. Вагнера, направила его на собственно музыкальные новации, а высокий уровень общехудожественной и специальной музыкальной образованности К. Орфа основывался на идее «примитива» жизненных смыслов.

Между творческими опытами Р. Вагнера и К. Орфа сложился феномен нововенской школы, выпестованной Г. Малером. «Универсально-немецкая» идея большинства произведений Г. Малера и А. Шенберга 1900–1910-х гг. определила сознательную ориентацию на «классиче-

ское немецкое» творчество, персонифицированное в художественных феноменах бетховенского и баховского стилей. Очевидная искусственность «тотально-немецких» позиций нововенцев определила тотальную трансформацию данного принципа в идее серийной музыки 1920–30-х годов, то есть в период формирования театра К. Орфа. Последний, однако, не составляет целостного отрицания вагнеризмов нововенской школы, экспрессионистические выходы которой во многом оплодотворили «эпический» театр Б. Брехта, сознательно положенный в основу музыкально-театральной реформы К. Орфа.

Кантата «*Carmina Burana*», созданная почти через столетие после музыкальной драмы Р. Вагнера, прозвучала в историческом контексте германского нацизма так же актуально как и Девятая симфония Бетховена в ореоле идей Великой Французской революции конца XVIII ст. и «Тристан» Р. Вагнера в ознаменование государственно-национального Возрождения в Германии 1850-х годов. В кантате К. Орфа очевиден многосоставный стилистический комплекс, имеющий своим источником «площадной» театр брехтовского образца, фольклорный театр и его рафинированная трактовка в театре И. Станиславского. При этом из фольклорных материалов композитором избран баварский «шванк», соединяющий германский, романские и кельтские архаические мотивы, христианские и языческие элементы. В результате произведение, увидевшее свет в 1937 г. в нацистской Германии, на культурно-этническом уровне детерминировалось отнюдь «не-арийским» комплексом и одновременно было узнаваемо в своем национальном качестве не менее, чем официально признанный в Третьем рейхе гений Р. Вагнера.

Внешне «*Carmina Burana*» противостоит идее симфонической формы: пестрота и дробность песенно-камерной структуры Кантаты сообщает музыкальной композиции черты картинно-бессюжетного развития, в котором сопоставляются контрастные образные разделы. В драматургическом плане сочинение К. Орфа подчинено центральному аллегорическому образу литературного источника – Фортуне. Композиционный план текстуальной подборки и музыкального развития кантаты во многом обусловлен этим символическим образом: колесо Фортуны в формальном смысле гимнически «восславлено» в крайних номерах сочинения – в хоровых прологе и эпилоге. Но ощу-

щается и сквозное действие тематизма Фортуны на протяжении всех трех частей кантаты, вносящее в музыкальное развитие сквозную драматическую идею: Жизнь длится в перипетиях взлетов и падений, и дорога живому – живучесть...

Подобная авторская установка на глобальность и «вечность» смысла, заложенного в музыкальную форму, вероятно, обуславливает и сознательную ориентацию автора на веками освящённую традицию «серьёзного» жанра кантаты. Учитывая «культурные наслоения» европейской профессиональной традиции, определившие к XX ст. художественный статус жанра кантаты, и, в особенности, баховскую «печать» *высокого*, срабатывающую на уровне культурной памяти не только немецкой нации, выбор К. Орфом в качестве «идеальной» музыкальной структуры данного жанра представляется не случайным. И вновь, мы сталкиваемся с индивидуальной личностной установкой автора на принципиальное реформирование сложившейся традиции, в данном случае – традиции жанра, приспособляемой к художественным «нуждам» эпохи. В сущности, «серьёзный» жанр кантаты, так или иначе призванный воплотить «большое» содержание, в авторской концепции К. Орфа надевает «маску», личину площадного балагана, разыгрывающего «в масках» действо о судьбах мира сего. И «примитивный» лексикон этого действа никак не связан с высоким стилем художественного выражении, противопоставляя себя этим качеством кантовости-аризности баховской кантаты. Тем самым, обсуждаемый выше комплекс эклектичности «высшего порядка», характерный для немецкого музыкального стиля, вновь реализует себя в столь необычных и оригинальных проявлениях.

Общий морализующий тон, присущий музыкальной выразительности «*Carmina Burana*» (ибо аббат-пьяница, и жареный лебедь, – это тоже мораль, но в исторически-культурном контексте нацистской Германии, приобретающая свой смысл), символическое цитирование тематизма И. С. Баха, наконец, латинская текстовая основа кантаты, – всё это ориентирует «мирские песнопения» К. Орфа (как он сам называл свою кантату) на «серьезность» высокого жанра, преломленного театральным мышлением композитора через идею «мирового театра» (*theatrum mundi*), в котором *изображаемое* приобретает универсальный проблемный смысл. Развитая ритмо-тембро-интонационная

драматургия К. Орфа определяет высокий уровень симфонического мышления композитора, организующего демонстративно номерную, песенно-строфическую музыкальную композицию в единое целое, «спаянное» тематическими связями и тонально-структурной логикой. Высокая степень симфоничности кантаты К. Орфа демонстрирует преемственность национальной традиции, обновляя немецкую «симфоническую диалектику» новыми качествами и смыслами.

«Первозданный» мелос, интонируемый в сочинении К. Орфа хором, сообщает хорально-хоровому звучанию кантаты особое качество, указывая на *первозданный* же смысл хоральности как коллективного общинного пения, адекватно преломленного в лютеранском хорале И. С. Баха и хорале-канте Л. Бетховена. Но «корпоративное пение» Орфа обращено к первозданным проявлениям «коллективной души» человечества: «квази-ритуальному» обращению к Всеобщему Эросу по подобию языческих мистерий-вакханалий (более явственно это демонстрирует кантата «Триумф Афродиты»). Такой смысловой поворот придает хоральному комплексу кантаты универсальное значение, «снимая» с него жанрово-стилевую однозначность протестантских песнопений и обозначая им собственно хоровое – *многоголосное* – пение.

Однако аккордово-гармоническая фактура хоров-хоралов «*Cammina Vugana*» «стирается» в результате *горизонтальной логики* выстраивания хорового многоголосия, образующим в результате, фактуру, составляющую из взаимодействующих горизонтальных слоев. Так, в заглавной теме-эпиграфе кантаты массивная аккордовая фактура цементирует терпкие кластерные созвучия, основанные на «ленточном» движении голосов, линий, крепко спаянных логикой горизонтальных ладофункциональных связей. Такое смещение акцентов – горизонтальное основание хоровой вертикали – обозначает смысловую «обращенность» аккордово-гармонического качества немецкой профессиональной традиции, наподобие жанровой трансформации хорала в «бесконечную мелодию» Р. Вагнера.

Таким образом, жанровый аспект сочинения К. Орфа демонстрирует многосоставность стилистического единства, которое базируется на органичном сочетании разноплановых стилево-жанровых пластов европейской вокальной традиции, органично сосуществующих в рам-

ках индивидуального стиля К. Орфа и «вскрывающих» эклектические позиции художественного мышления композитора. И это качество индивидуального авторского стиля немецкого композитора «воскрешает» на новом смысловом уровне творческий универсализм И. С. Баха, демонстрируя «извечное стремление немецкой души к общению со всем миром» [3, с. 284].

К. Штокхаузен выходит за рамки композиторского творчества в узком его понимании, ссылаясь на опыт русского символиста А. Скрябина в построении «театра-жизни», который, в свою очередь продолжил идеи вагнеровской музыкальной драмы, реализовавшей национальные идеалы германского мира. Сравнительная скромность выразительных средств оперной гепталогии «Свет», которую автор определил как «литургию Бытия», соотносима с символической камерностью нововенцев. Но К. Штокхаузен демонстрирует «временное сжатие» в сюжете действия, предельная широкоохватность которого соотносима с композиционной «гиперпротяжённостью» сценического действия.

К. Штокхаузен явился очередным «великим реформатором» немецкого музыкального стиля, национальный пафос которого зиждется на осознании мессианства немецкой культурной традиции, призванной обрести «новое искусство» и донести его миру. Именно с таких позиций следует рассматривать феноменальную в своём универсализме концепцию музыкального театра К. Штокхаузена, явившуюся, «зеркальным» отражением личностного универсума родоначальника Кёльнской школы. Глобально ориентированная творческая деятельность К. Штокхаузена воскрешает романтические идеалы Художника-Творца, проповедника вечных ценностей и идеалов и глашатая Нового искусства, но уже в контексте иной культурной реальности с соответствующими поправками.

Понимание музыки как «модели некоей всеохватной «глобальной» структуры, в которую всё втягивается...» [4, с. 86], порождает соответствующий глобалистский подход к «масштабированию» музыкальных смыслов, что нашло своё выражение в композиторской идее *Weltmusik* («мировой музыки», ср. «немецкий мировой театр» в концепции Б. Циммермана). *Weltmusik* соответствует, по сути своей, идее романтического синтеза искусств, однако в контексте «новой му-

зыка» авангардной эпохи приобретает более масштабные очертания: К. Штокхаузен стоял на позициях создания нового универсального музыкального («звукового» по определению Штокхаузена) языка, синтезирующего различные композиционные техники и системы.

Собственно подобный опыт был предпринят И. С. Бахом гораздо ранее. В случае К. Штокхаузена мы лишь в очередной раз имеем дело с исторической метаморфозой пассионарной энергии германского культурного пространства. Уникальность творческой индивидуальности К. Штокхаузена составляет особую тему, которая может явиться предметом самостоятельного научного исследования (впрочем, как и любой отдельно взятый аспект деятельности немецкого композитора). Однако магистральная линия устремлений К. Штокхаузена всё же очевидна и составляет суть нашего интереса к его творчеству: сфера театрального у К. Штокхаузена образует смысловое ядро его авторского стиля и аккумулирует в себе всю множественность производимых музыкальных идей.

Создание оперной гептологии «Свет», из которой наиболее известна в исполнительской практике опера «Четверг» (1980), знаменует новый этап в развитии немецкого музыкального театра, запечатлевающий очередной виток творческой активности немецкого гения в историческом континууме его культурно-преобразовательного потенциала. К. Штокхаузен гиперболизирует игровую идею театра, доводя её до стиливо-жанровой «обращённости»: перед нами «инструментальная сцена», где полностью исключён вокальный элемент, составляющий жанрово-родовую доминанту музыкального театра, – он компенсирован («подменён») темброво-тематической персонификацией. Собственно сценическую ситуацию в данном случае обеспечивает наличие визуального ряда балета-пантомимы. Именно по таким принципам метатеатральности выстроен фрагмент «Путешествие Михаила вокруг Земли» из оперы «Четверг», в котором запечатлены новые качества уже отмеченного художественного потенциала, однажды заявленного инструментальным опытом венского классицизма.

Структурирующим «остовом» II акта «Четверга» – «Путешествия Михаила» (без деления на отдельные сцены) – выступает музыкальный тематизм с явной установкой на минимализацию и предельную

сжатость выражения, тем не менее, «кодирующий» в себе развёрнутый ассоциативный ряд. Кварта в самых различных темброво-регистрово-фактурно-интонационных «возможностях бытия» образует лейттематизм музыкальной партитуры сочинения. Квартовое звучание выполняет, в данном случае, функцию «узнавания» главного героя оперы – Михаила, ассоциируемого у автора с символической фигурой Архангела Михаила, Ангела-предстоятеля и проводника человеческих душ на их земном пути к воротам Рая (в концепции иудаистской философии, близкой К. Штокхаузену в его «тотальных» симпатиях к Востоку). Образ Михаила персонифицирован темброво – в звучании трубы («ангельского гласа», «героического» тембра, интонируемого «героической» quartой), всегда «узнаваемом» в гипер-мелодизированной (гетерофонной) фактуре сочинения.

«Трубный глас» в художественной концепции «Путешествия Михаила» приобретает интереснейшие образно-фактурные трансформации, выступая, таким образом, в роли символической структуры, выражающей глобальную идею Земного Странствия, Пути как высшего смысла человеческого бытия. Идея магического круга как символа этого Пути (со всей очевидностью осознанно понимаемой «адептом» восточной философии немцем К. Штокхаузенем), воплощается на художественном уровне в принципе «тотальной» рондальности, в которой функцию смыслообразующего рефрена выполняет как раз тематический комплекс «гласа» (парадоксальным образом ассоциирующийся с «темами-зовами» в симфониях Г. Малера, и образующие самостоятельный пласт образно-тематических структур в немецкой музыкальной классике). Последний претерпевает звуковые «преображения», направленные на «зримость» сценического действия: остановки-станции в путешествии Михаила (Кёльн, Нью-Йорк, Бали, Индия, Центральная Африка, Иерусалим – и вновь планетарная «всеохватность») озвучены натуралистически-изобразительным эффектом тормозящего механизма поезда, в аллюзии онеггеровского «Пасифика».

Итак, в формально деструктуризованном композиционном целом, выполненном в так называемой «формульной технике», умноженной на «тотальную театрализацию» инструментально-оркестрового звукового пространства, отчётливо проступает стержневой музыкальный смысл авторской концепции К. Штокхаузена, снимаю-

щий агармоничность звучащей музыки и наполняющий её философским содержанием «большой» проблематики. Тем самым композитор символизирует выразительные смыслы непрерывного музыкального развёртывания, закладывая в него преобразённые мотивы национального мироощущения.

ВЫВОДЫ. Солидаризируясь с идеей вагнеровского театра как театра *немецкого*, но понимаемого автором-творцом как театра *мирового*, в одновременности и неравнообъемности соединяемых качеств национального и вненационального, и К. Орф, и К. Штокхаузен выходят за «культурные пределы» немецкого стиля, демонстрируя особое эклектическое качество.

Принимая в качестве точки отсчета своей деятельности «философский театр» как реалию национального духа в композициях Р. Вагнера, и К. Орф, и Х. Хенце, и Б. Циммерман, и К. Штокхаузен возвращаются к традиционному для Венского классицизма запечатлению в музыке-представлении философической высоты идеи-образа, в котором политический-социальный стимул оказывается превалирующим, тогда как у Р. Вагнера он подчинен комбинаторике философско-логических осуществлений (в первую очередь – нравственно-моральных оснований философии Л. Фейербаха и А. Шопенгауэра).

Высокую абстракцию стилистических установок как К. Орфа, так и К. Штокхаузена, поскольку и «*Carmina Burana*», и «Четверг» как важнейшая опера гепталогии «Свет» К. Штокхаузена, образуют стилевую генерацию музыкального примитивизма (в одном случае – поставангардного, в другом – постабсурдизма), в которых по-разному, но весьма последовательно претворилась антиромантическая идея отказа от романтического по сути глобализма музыкальной выразительности в художественном синтезе, однако с сохранением существа романтического синтезирования выразительных слагаемых: *quasi*-мистериальная высота представляемого ситеза посредством подчиненности всей совокупности выражения «гиперабстракции» символики Круга как Всеобщего.

щего на сцене, Ф. Шрекер подчёркивает условность-иллюзорность бытовизмов. Сюжет подаётся автором с усиленной реалистической детализацией, но он перегружен общезначимой символикой. Мистериальность в данном случае обнаруживается через общий тон музыки – умирительно-гармоничный, но подающий реально-бытийственные несурезицы, а также через композиционный принцип «круга» в строении целого.

Символизация «жизненного» сюжета наблюдается и у последовательного вагнерианца Р. Штрауса, в операх которого преобладает мифологема ритуалики в образных мотивах произведений и тенденция «героизации» женского начала (Электра, Дафна, Соломея, Маршалша). Для Р. Штрауса в высшей степени авторитетным остаётся вагнеровский «гигантизм» звуковой массы, определяющий не только надобный, но и «надчеловеческий» смысл сценического действия. Не внося агитационной ноты в свой музыкальный театр, столь характерный для современной ему эпохи, и соприкасаясь с традиционализмом классического оперного жанра, Р. Штраус осознанно несёт в условиях политизированной культуры нацистской Германии вагнеровский комплекс «охранности» немецких культурных приоритетов в искусстве. П. Хиндемит, выдвигая особый жанр «исторической хроники», также приближается к идее мирового театра.

Сугубо немецкий фон событий в его операх определяет заострённость проявления в них наднационального смысла, запечатлевающего «беды мира». В послевоенные годы в этом же русле развивается творчество Х. Хенце, Б. Циммермана и К. Штокхаузена. У этих авторов нередко идейно-политическая тенденциозность определяет психологию поведения не только героев произведений, но и самих создателей музыки. Так, например, известны определённые факты политической ориентированности творчества Х. Хенце на социально-гражданские идеалы, обнажая, тем самым, откровенно-немецкую идеологическую целеустремлённость. В этом плане, творческие опыты Х. Хенце, безусловно, приближались к «политическому театру» Б. Брехта, основанному на поисках общезначимых сюжетов и фабул в их знаковой определённости и смысловой ясности подачи образов. Идея «мирового театра» присутствует у Х. Хенце на всех уровнях художественного целого: и в концепции сценического пространства, и в общей компо-

ДЕКІЛЬКА МІРКУВАНЬ З ПРИВОДУ РАНЬОГО ТВОРЧОГО ВІКУ



Савицькая Наталья – профессор кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко. В 1984 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Стилевые тенденции украинской симфонической музыки (на примере камерной симфонии)» в Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (научный рук. – доктор искусствоведения, проф. Л. Г. Данько).

Тема докторской диссертации – «Возрастные аспекты композиторского жизнетворчества» (2010, НМАУ им. П. И. Чайковского, науч. консультант М. Р. Черкашина-Губаренко).

Круг научных интересов весьма широк: от проблем психологии творчества до альтового, контрабасового, трубного репертуара, сакральных жанров XIX в., современной камерно-инструментальной и вокальной музыки – в соответствии с научной проблематикой защищённых под её руководством кандидатских диссертаций (пока их 8).

*Яким чарівним є юний мешканець Землі,
перше його почуття – споглядання...
Послухаємо першу пісню його,
пісню захоплення несвідомим, вона така ж
проста і чарівна, як перший промінь світла
перше почуття кохання... Він підіймає
погляд до неба, душа його палає
бажанням зануритися в це ясне море.
D. Веневітінов.*

Дитинство, юність, зрілість, старість – універсальні і водночас яскраво своєрідні етапи формування творчої особистості. Кожному з них властивий відповідний комплекс психологічних характеристик, що виступають стимулом різних емоційних режимів і темпоритмів

життя, впливають на його якість і інтенсивність, ґрунтом зміни певного кола стичних та естетичних цінностей²¹. Фази юності (весна) і розквіту (літо) мають висхідну еволюційну спрямованість, дозрівання (осінь), старіння і смерті (зима) – низхідну, інволюційну. У зміні кресцендуючої та згасаючої хвиль знаходить своє переконливе втілення екзистенційна антиномія крайніх меж буття: юність – символ світанку, першої свідомої зустрічі із світом; старість – символ сутінок, прощання, розчинення у вічності.

Вікові координати, будучи апріорною складовою життєвого хронотопу, вирізняються не лише комплексом фізіологічних та психоемоційних властивостей, але й типом соціальної тотожності, гнучким співвідношенням чинників свободи і необхідності. Діалектичний взаємозв'язок між віковими фазами дає можливість простежити, як юнацька психологія переходить у зрілу, а та, своєї черги, модулює у сповнений світлої мудрості благословенний вік.

Спроби філософської інтерпретації психовікового алгоритму здійснювалися здавна. Святий Антоній Великий проповідує: «Як тіло, поки в ньому є душа, проходить три вікові стадії – юність, мужність, старість – так три стадії проходить і душа, схована в тілі, а саме: початок Віри, її опанування, досконалість» [1, с. 118]. У кожній віковій номінації своя концепція духовної та інтелектуальної сутності Людини, різна міра зрілості її досвіду, суспільного та креативного потенціалу. Еволюція особистості митця також безпосередньо корелюється віковою циклічністю: формування – самовідтворення – підсумок. Теоретичне усвідомлення цього багатовимірного процесу належить Ф. Ар'єсу [3], Л. Виготському [6], Д. Ельконіну [17], Е. Еріксону [18], М. Мід [12].

Мета статті – зупинитися докладніше на ініціальній віковій фазі в проекції на ранній період композиторської творчості.

Життєстверджуючу енергетику дитинства здавна оцінювали позитивно, хоча філософія і культурологія раннього віку довгий час не користувалися популярністю в академічних колах, не набували ста-

²¹ Спеціалісти позиціонують вік як *поліфункційний критерій членування людського життя від народження до смерті*. Хронологічний або абсолютний вік є односпрямованим - таким, що функціонує у рсальному часовому режимі; психологічний створює ефект оберненості часу, це суто суб'єктивна координата плину життя, яка маркує ймовірні неспівпадіння між віком тіла і віком душі; *творчий* вік відображує примхливу синусоїду реалізації креативного потенціалу.

тусу самостійних наукових концептів. Типовою є надзвичайно прихильна характеристика Аристотеля, який захоплювався наївним оптимізмом, чистотою світлих емоційних барв, вірою в добро. Унікальний світ вчинків, думок, моделей поведінки, властивий дитинству, вперше був досліджений Ж.-Ж. Руссо, що обстоював погляд на дитину як на автономну частку людства зі своїм власним світоглядом, культурою взаємин та почуттів. Згідно його теорії, ранній вік – вельми свосвідна психофізична субстанція, первинний, найбільш крихкий і вразливий сегмент особистісної структури [15].

Ф. Шлегель вважав, що в дітях відбувається етимологізація першооснов буття, їх уява сповнена чистоти, емоційної первозданності, радісної схвильованості. На гармонійну чи суперечливу картину світу дитинства, зазвичай, орієнтується зрілий життєвий досвід – як позитивний, так і негативний. В «Афоризмах життєвої мудрості» А. Шопенгауера знаходимо наступний поетичний вислів: «Дитинство – символ безтурботності і щастя, втрачений рай, де кожне дитя до певної міри геній, а кожен геній – дитя, вічне нагадування про чистоту і прозорість ніжного паростка, що пробиває собі шлях у неосяжний простір буття» [16, с. 227].

В. Вернадський бачив у дитинстві явище «планетарного масштабу, адже те, що пережите на світанку життя, залишається назавжди, передбачає долю особистості» [4]. Гостру вразливість емоційно-вольової сфери дитинства і юності З. Фройд порівнював із затамованою величиною океану у переддверії бурі.

XIX ст. – час глибокого і послідовного утвердження у суспільній свідомості особливої місткості раннього вікового етапу як визначального у конфігурації життєвого шляху особистості, формуванні її етичних установок, здібностей, таланту – тобто неповторних рис індивідуального профілю митця. Романтики вважали дитинство аж ніяк не маргінальною віковою фазою, а дорогоцінним духовним джерелом «виховання почуттів», яке живить пам'ять і уяву на етапах зрілості і пізнього віку²².

²² У віковій психології широко застосовується термін імпресинг, тобто актуалізація вражень дитинства у кульмінаційні моменти духовного сходження митця. Цікавий факт: Г. Малер був єдиним представником мистецької богми, який відвідував психоаналітичні сесії З. Фрейда. У кінці серпня 1910 р. – за кілька місяців до смерті – композитор розповів відомому психіатру про один з епізодів свого дитинства, що, на його думку, вплинув на власне зріле світовідчуття.

Креативність дитини – вивільнення надлишкової життєвої сили, своєрідна інтродукція до художніх здобутків майбутнього. Л. Виготський оперує поняттям «натуральна творчість», що означає її природній характер, відкритість світу, рівноцінність різноспрямованих художніх здібностей. Дитяча «наївна» схильність до творчої діяльності має свою структуру і зміст, цілком позбавлений стереотипів. У ході аналізу цього надзвичайно цікавого явища неодмінно виникає феномен вундеркінда, пов'язаний з гіперболізованими репродуктивними здібностями, колосальною здатністю копіювання, наслідування, відтворення.

Пора перебування у стані блаженної ідилічності, захоплення величною неосяжністю зовнішнього світу триває зовсім недовго. Пубертат – складний, хворобливий вік, коли дитина, перетворюючись у підлітка, впадає в амбіційність, демонстративно виявляє непримиренний опір старшим поколінням, переживає першу кризу самототожності. Наступає юність, її субстанція – не дух, а плоть, експансія нестримного темпераменту, коли ще не визріла потреба самоаналізу, вслуховування в нурт оточуючого буття. Владно панує культ тіла, адже воно є прекрасним і гнучким лише в юності, коли «сила чуттєвості перетворюється в камертон нестримних бажань, пристрастей, вчинків і намірів», – зазначає Г. Зіммель [8, с. 399]. У продовження цієї думки спробуємо припустити, що і дитина, і підліток не витримали б випробування власними відчуттями, якби були цілком свідомими і зрілими. Юність вже у змозі досягнути закони незворотності біологічного віку, вона живе пристрасно, стрімко, імпульсивно, жадібно поглинаючи принади оточуючого світу. Невичерпний запас фізичної енергії примножує художні інспірації, допомагає їм якнайшвидше реалізуватися – не випадково філософи вважають юність порою справжнього народження *homo creator*. Прагнення ідеалу інтенсифікує духовний розвиток, дає можливість зануритися у рефлексії, пов'язані із «вічними» проблемами буття. Так, ще на етапі оволодіння азами композиторського ремесла Ф. Шопен свідомо ставить перед собою амбіційну мету створення нового національного стилю, будучи абсолютно впевненим

Йдеться про те, що хлопчик став мимовільним свідком жорстокості батька по відношенню до матері; за дивним збігом обставин у цей момент шарманка за вікном фальшиво грала дитячу вуличну пісеньку «Мій милий Августин». Можливо, саме тоді у свідомості митця народилася модель оточуючого світу як парадоксального поєднання трагедії і фарсу.

у тому, що жодні обставини не зможуть завадити його професійним намірам.

І все ж, попри егоцентризм і самовпевненість, в юності є глибоко прихована трагічність, яка дається взнаки через беззастережність вчинків, що впливають на майбутню траєкторію особистого і професійного самоздійснення. С. К'єркегор розмірковує про тугу юності: «Це туга невпевненості в собі, сумнівів у тому, чи вдасться реалізувати свій особистісний потенціал <...> Однак, напевно, чи справедливо стверджувати, що туга виникає лише з приводу браку сил, вона може виникнути і від надміру сил, а також від невміння <...> примиритися з часом» [9, с. 60]. Можливо, саме цим пояснюються прикрі помилки у виборі професійної царини – почуття самозбереження приходить надто пізно. Б. Пастернак із сумом згадує: «Що сталося – те невиправно. <...> Роки юності, які дарували шанс власній долі, роки загравання з демоном, минули» [14, с. 206]. Стан гармонії з собою і світом поступово ускладнюється, приходить момент усвідомлення окремішності власного *ego*, драматизму індивідуальної екзистенції. Невипадково Б. Яворський розглядає ранню творчість О. Скрябіна, керуючись психовіковими критеріями: «період юнацького життя, з його радістю і журбою змінюється неспокоєм, нервозністю, втратою ілюзій дитинства, прощанням з юністю, коли хвороблива тендітність автора поступово набуває якісно інших проявів» [19, с. 37].

У пору ранньої юності кристалізуються домінантні риси характеру особистості. Чарівна гармонійність Ф. Мендельсона, поєднання гострого розуму та душевної теплоти, аристократизму та безпосередності назавжди залишилося визначальною основою його психологічного образу, майже не зазнавши вікової корекції. Ф. Ліста захоплює «невимовна меланхолія», «непохитна воля» та «мрійливість» молодого Ф. Шопена, «який не в змозі жити інакше, ніж <...> в гармонії з вимогами ідеалу» [10, с. 336]. Крім того, Ф. Ліст неодноразово підкреслює дивовижно ранню мудрість Ф. Шопена: «Делікатний, чуйний, в усьому своєрідний, він у 15 років вражав поєднанням дитячої субтильності та серйозності зрілого віку, залишаючись ніжним як тілом, так і духом. Відсутність зовнішніх ознак тілесного змужніння дозволила йому зберегти особливу красу обличчя, яке не мало ані віку, ані статі» [10, с. 339]. Суголосними до цих спостережень є рефлексії Л. Мазеля:

«Уже у молоді роки вона (особистість Шопена – Н. С.) характеризувалася <...> синтезом нервової вразливості, ніжності, романтичної мрійливості з життєвою тверезістю, <...> гостротою спостережень» [11, с. 9].

Оптимальною темпом становлення творчої особистості, на думку М. Арнаудова, є «поступове, повільне дозрівання, природний розвиток таланту <...> Мало, хто з великих майстрів у мистецтві обіцяють дещо визначне у ранньому дитинстві. Чи можна досягнути вершини, перш, ніж особистість остаточно сформується фізично і духовно?» [2, с. 219]. Очевидно, відповідь на це доволі контроверсійне запитання має бути позитивною²³. Згадаймо «експозицію» біографічного сценарію Ж. Бізе: композитор вступив до Паризької консерваторії у 9 років, взяв участь у конкурсі на здобуття Римської премії, ще не досягнувши 18-ти, Симфонію C-dur написав за один місяць, тоді ж розпочав працювати над трьома оперними лібретто, невдовзі набув широкої популярності як блискучий музично-театральний драматург. Не менш рішучо розпочав свій великий шлях К. Сен-Санс, який у 10 років дав перший клавірабенд, у 17 відбулася прем'єра Першої симфонії (1852), після якої Г. Берліоз висловив тверду впевненість у тому, що генію «бракує» лише недосвідченості, властивій юному віку автора. Ш. Гуно, будучи солідарним зі своїм старшим колегою, відзначав, що партитура К. Сен-Санса тріумфально відкриває блискучий талант майбутнього майстра. Крім того, це опус, у якому викристалізувалися знакові риси індивідуального композиторського стилю: «моцартівська» краса та досконалість зовнішнього «оздоблення» матеріалу, глибинна підсвідома опора на традиції бароко і класицизму при пануванні романтичного строю почуттів.

З історичної дистанції особливо виразно постає феноменально рання духовна і професійна зрілість Ф. Шуберта, який вже у 18 років був автором 144-х пісень, 2-х симфоній, ряду струнних квартетів, хорових творів, 2-х мес, 15-ти музично-сценічних творів. Майже інстинктивно він досягнув закони класичних жанрів і форм, створив непересічні вірці європейської вокальної лірики та інструменталізму, залишаю-

²³ У Й.-В. Гете у його перших пробах пера зустрічається ряд оригінальних ідей і задумів, що були реалізованими у більш пізній час – очевидний доказ неосаяжності та цілісності свідомості генія. Відчуття новизни, краси, прагнення досконалості у свідомості дитини не можуть бути надмірними, однак, духовний та творчий ріст відбувається стрімко і неухильно.

чись при цьому австрійцем. Протягом наступного десятиліття спаду продуктивності не відбулося.

Надмір самовпевненості деяких композиторів-початківців містить під собою реальний ґрунт. З безпрецедентною переконливістю, заледве розпочавши професійну кар'єру, Ф. Мендельсон і Ф. Шопен звертаються до інструментального концерту, здійснюючи серйозну заявку на його лідерство у загальноєвропейській жанровій системі.

Рання творчість – передвісник майбутнього розвою унікальних за масштабом обдарування художніх натур, талант яких спалахує раніше, ніж відбувається фізичне і духовне дозрівання. Значення дебютних досвідів не тьмяніє навіть у світлі майбутніх досягнень, які, зрештою, не завжди художньо перевищують ранні опуси. У зв'язку з цим особливої ваги набуває феномен «першого опусу», адже рівень володіння фахом нерідко залишає враження, що юний автор вже прожив життя дорослої людини наперед. Саме так можна оцінити «експозиційний» етап творчого шляху Ф. Мендельсона, який з 6-річного віку починає брати приватні лекції з композиції у К.-Ф. Цельтера. На той момент, коли музиканту заледве виповнилося 11 років, він вже був автором ряду яскравих опусів, котрі вразили Й.-В. Гете виваженістю та оригінальністю задумів. Продовжуючи міркування на цю тему, наведемо ще один симптоматичний факт: лікар А. Шмідт, який довший час разом з В. Моцартом брав участь у домашньому музикуванні, почувши ранні менуети Шуберта, напрозорочив: «Якщо правда, що це написала дитина, то вона стане митцем, яких мало». А. Сальєрі перші композиторські кроки австрійського пісняра порівнював з затамованим вулканом: «Цей може усе – пісні, меси, струнні квартети, опери!».

У світовій музичній культурі є і відносно пізні дебютанти – серед них Й. С. Бах, Р. Вагнер, І. Стравінський, які прийшли у велике мистецтво у 23 роки, Й. Брамс – у 24, Ж. Массне – у 25, Дж. Верді – у 27, О. Бородін – у 28²⁴. І все ж, більшість композиторів розпочинали свою професійну кар'єру дітьми: В. А. Моцарт – у 3,5 років; Й. Гайдн – у 4; К. Сен-Санс – у 5; Ф. Мендельсон і О. Скрибін – у 6; С. Прокоф'єв

²⁴ У С. Рафаеля та Ж.-Б. Греза талант до живопису виявився у 8 років, в А. Ван-Дейка і Джотто – у 10, у Б. Міксланджело – в 13, у А. Дюрера – в 15. У поезії схильність до поезії виявляється також досить рано, однак, постична творчість, що має справжню художню цінність, виявляється дещо пізніше, не кажучи вже про велику літературу – Т. Манн написав свій перший роман «Булсброк» у 25 років, Б. Шоу відважився на першу комедію у 40.

– у 7, М. Мусоргський – у 9; Ф. Ліст, А. Рубінштейн і Ф. Шуберт – в 11, К.-М. Вебер та Ш. Гуно – у 12, Л. Керубіні – у 13; П. Чайковський – у 14. Їх талант виявлявся спонтанно, інтуїтивно, через імпровізацію, творення музики було майже грою, тобто «дією, що відбувається без будь-якої думки про її результат», – констатує М. Волошин [5, с. 456]²⁵.

Вельми виразно окреслюються джерела впливу. Так, Ж. Бізе в ролі естетичних еталонів обирає Рафаеля, В.-А. Моцарта, Дж. Россіні. Недосвідчений композитор ще не міг провести водорозділ між рідкісним даром легкості письма на етапі духовної і професійної зрілості та небезпечної стрімкості композиторського процесу на етапі оволодіння азами ремесла. Митці-початківці живуть у режимі поглинання багатомірності музичного всесвіту, активно шукають об'єкти наслідування, які б допомогли зрозуміти, що саме вони хочуть сказати і що здатні створити. До прикладу, О. Глазунов присвятив Другу симфонію (*fis moll*, 1886) Ф. Лісту. Вплив угорського метра позначився на прийомах розвитку монотематичного зерна, що об'єднує усі частини циклу. Пристрасна чуттєвість вагнерівського ліризму формує семантику симфонічної фантазії «Море» (перше виконання – 1890), написаної молодим Глазуновим на пошану видатному оперному реформатору. Згодом вище окреслені стильові інспірації розчинилися у надрах могутньої індивідуальності російського композитора.

На відміну від адекватного усвідомлення свого стильового покликання В.-А. Моцартом, Ф. Шубертом, Ф. Мендельсоном, Ф. Шопеном, Ф. Лістом, К. Сен-Сансом, молодий Р. Вагнер був вельми хитким і несамостійним у своїх уподобаннях: «Його нестійкий стиль наслідує різні, вельми сумнівні взірці. Іноді зустрічаються ремінісценції Бетховена або Вебера. Юність Вагнера – епоха падіння смаку <...> композитору бракує справжнього відчуття стилю», – зазначає Г. Галь [7, с. 184]. Доволі строката картина нерівноцінних за художньою вартістю ранніх творів П. Чайковського також подивляє відносною фактовою недосконалістю, а подекуди і еkleктичністю. Важко зрозуміти, як протягом одного року, поруч з доволі безликими увертюрами *F dur*

²⁵ Величезна таїна криється саме в ранніх шедеврах: 20-літній Рафаель пише «Мадонну Конестабіле»; 13-літній Дюрер малює свій автопортрет в образі творця; захоплення викликають дитячі досвіди В.-А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, О. Скрябіна, С. Рахманінова, перші поезії Й. В. Гете, О. Пушкіна, М. Лермонтова.

та *c moll* з-під пера Майстра вийшла Перша симфонія «Зимові мрії», а згодом увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта».

ВИСНОВКИ. Коротко узагальнюючи риси взаємозалежності психологічної динаміки розвою митця і процесу творчого формування у межах ранньої вікової фази, відзначимо:

1) позірну потребу самоутвердження, ініціативність, схильність до ризику;

2) загострену чутливість, вразливість, незрілість емоційно-вольової сфери;

4) ототожнення творчості з грою як особливим шляхом пізнання світу;

5) імпровізаційність, що відображує спонтанний пошук індивідуальної образності та принципів її естетичного втілення, варіативність мислення;

6) відносну несамостійність художніх рішень як наслідок перебування під впливом видатних представників минулого і сучасності;

7) емпіричність, компілятивність мислення, виразність художнього родоводу, творчість як наслідок процесу культурозасвоєння.

Спільною закономірністю, що об'єднує початкові етапи композиторських кар'єр діаметрально протилежних мистецьких персоналій, – випередження біологічного віку психологічним і творчим. Саме це дозволяє юному автору досягнути ті етичні істини та секрети професійного ремесла, які пересічній особистості відкриваються значно пізніше²⁶. У ранньому віці точний вибір засадничих професійних орієнтирів формує довготривалу мистецьку програму, яка з плином часу збагачується пульсацією тріумфів і поразок, досягнень і втрат. Звідси можливість по-новому осмислити концептуальний зміст і значення першого етапу життєвого і професійного самоздійснення видатних композиторів. Починаючи з дитинства, творча діяльність виявляє могутній імпульс до збагачення. У юнацькому віці протезізм інтенцій відображує несформованість особистісної і професійної позиції митця; зрілий вік – час максимальної самореалізації, вершинне досягнення художньої досконалості і свободи; пізній вік – пора підсумків, ретро-

²⁶ Симптоматичним є висловлювання Р. Шумана про талант 14-літньої Кларі Вік, сутність якого полягає у тому, що по відношенню до неї не можна використовувати масштаб віку, а лише масштаб таланту.

спективний погляд на перейдений життєтворчий шлях. Перші досвіди талановитих дітей далеко не в усіх випадках залишаються в історії мистецтва як видатні події, натомість зрілі митці демонструють «відстояну культуру інтелекту» (Я. Парандовський), широту світоглядних обріїв, значний обсяг автобіографічної та культурної пам'яті.

Отже, дитинство, юність, зрілість, старість – парадигми народження, самопізнання, самоздійснення і прощання зі світом, метафори спалаху, палахкотіння, згасання. Єдина у своєму роді траєкторія розвитку неординарної особистості персоніфікує історичний плин хроносу, у межах якого вікові фази постають достовірними вісниками істини про внутрішній світ митців, вельми важливими сферами впливу на їх художню свідомість, адже – це «матерія, здатна набути любої форми» (Ж. Марітен).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антоний Великий. Духовные наставления / Антоний Великий. – М. : Новая книга, 1998. – 190 с.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества / М. Арнаудов. – М. : Прогресс, 1970. – 591 с.
3. Арьес Ф. Возрасты жизни / Ф. Арьес // Философия и методология истории. – М., 1977. – С.200–211.
4. Вернадский В. Проблема времени в современной науке. Философские мысли натуралиста / В. Вернадский – М. : Наука, 1988. – 520 с.
5. Волошин М. Лики творчества / М. Волошин. – Л. : Наука, 1988. – 458 с.
6. Выготский Л. Проблемы возраста / Л. Выготский // Л. Выготский . Собр. соч. : в 6 т. – М. : Педагогика, 1984. – Т. 4. – С. 244–269.
7. Галь Г. Галь Г. Особенности стиля молодого Бетховена / Г. Галь // Проблемы бетховенского стиля. – М. : Гос. муз. издат., 1932. – С. 63–65.
8. Зиммель Г. Избранное. Философия культуры / Г. Зиммель. – М. : Юристъ, 1998. – Т. 1. – 480 с.
9. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / С. Кьеркегор // Этическая мысль 1990. – М. : Наука, 1990. – С. 118–243 с.
10. Лист Ф. Фридерик Шопен / Ф. Лист. – М. : Музыка, 1956. – 427 с.
11. Мазель Л. Шопен / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1960. – 34 с.
12. Мид М. Культура и мир детства / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 163 с.
13. Овчинников В. Феномен таланта в русской культуре / В. Овчинников. – Калининград : Янтарный сказ, 2001. – 336 с.

14. Пастернак Б. Люди и положения / Б. Пастернак // *Новый мир*. – 1967. – № 1. – С. 203–268.

15. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Жан-Жак Руссо. – СПб. : Вестник знаний, 1914. – 112 с.

16. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 251 с.

17. Эльконин Д. Психология игры / Д. Эльконин. – Л. : Владос, 1988. – 360 с.

18. Эриксон Э. Идентичность : юность и кризис / Э. Эриксон. – М. : Наука, 1996. – 268 с.

19. Яворский Б. А. Н. Скрябин / Б. Яворский // А. Н. Скрябин : сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 35–41.

Савицкая Наталия. Несколько наблюдений по поводу раннего творческого возраста.

Рассматриваются мотивации неделимости психологических и общекультурных параметров формирования личности художника в границах раннего эволюционного этапа.

Ключевые слова: возраст, возрастная цикличность, возрастное создание, ранний период творчества.

Савицька Наталія. Декілька міркувань з приводу раннього творчого віку

Розглядаються мотивації неподільності психологічних та загальнокультурних параметрів формування композиторської особистості у межах раннього віку.

Ключові слова: вік, вікова циклічність, вікова свідомість, ранній період творчості.

Savicka Natalija. Some thoughts about phenomena of an early composer's style.

The author states that psychological, social and cultural parameters of composer's evolvement are indivisible at the early evolutionary stage.

Key words: age, evolvement's cycles, evolvement's consciousness, an early composer's style.

**ТЕМБРОВЕ МИСЛЕННЯ ІВАНА КАРАБИЦЯ
(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ № 3 ДЛЯ ОРКЕСТРУ
«ГОЛОСІННЯ»)**



Турнєєв Сергій Петрович – композитор, член Національного Союзу композиторів України и Національного Всеукраїнського музикального Союзу; заслужений діятель мистецтв України; декан факультета музикального мистецтва Луганського державного інституту культури и мистецтв. На протязі 30-ти років веде активну педагогічну и науково-методичну діяльність. Серед його випускників – члени НСКУ А. Роценко, А. Клейн, Е. Петриченко, Е. Карпенко.

*Випускник Харківського інституту мистецтв (1980) по класу композиції проф. Валентина Тихоновича Борисова. Основні сочинення: Концерт для симфонічного оркестра, Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра, *Lamentoso* для альту и камерного оркестра, Концерт для кларнета и струнного оркестра в стилі бароко, камерна інструментальна и хоровая музика. Театральна музика: «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квитки-Основ'яненка, «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Титарівна» М. Кропивницького, Т. Шевченко, «Тарас Бульба» Н. Гоголя, «Бык, осел и звезда» М. Бартенева, А. Усачева.*

Его музика звучит в концертних залах України, Росії, Франції, США, Канади, Бельгії, Іспанії. Являється учасником міжнародних музикальних фестивалей: V Міжнародний фестиваль камерної інструментальної духової музики (Польща, 1989), Міжнародний музикальний фестиваль «Скоп'євське літо» (Македонія, 1992), XXVI Міжнародний фестиваль сучасної музики «Московська осінь – 2004», Міжнародний музикальний фестиваль «Харківські асамблеї» (2006), Міжнародний музикальний фестиваль «Київ Музик Фест» (с 1993 по 2009 рр.).

Творчість Карабиця – знакове явище української музичної культури останньої третини ХХ ст. За свідченням В. Задерацького, «цінність його життєвого зусилля полягала в тім, що свої проникнення в таємниці людських відчуттів і уявлень він переломив у звуковій символі-

ці, зверненої до всіх» [8, с. 44]. Його здатність дивувати невичерпною оригінальністю, ефектністю різнопланових контрастів, органічність з'єднання мелосу і сонорності, тяжіння до моносемантики мелодійної лінії й одночасно до її сонорно-фонічної забарвленості, масштабність драматургічних концепцій, щирість висловлення, емоційний вплив його музики – усе це вирізняє фігуру Івана Карабиця – геніального композитора і видатного музичного діяча України. Підтвердженням цих слів є входження його творів в концертний репертуар колективів різних регіонів країни, у наукові дослідження та навчальний процес.

Слід відзначити, що у творчій практиці ХХ ст. поліфонія є загальною властивістю музики різних національних культур. Для більшості сучасних композиторів поліфонія відіграє ключову роль у формуванні індивідуального стилю. Не є винятком і Іван Карабиць – композитор яскравого дарування, який створив новаторський, національно позначений стиль. Його музика хоча і була неодноразово предметом дослідження відомих музикознавців (М. Гордійчука, О. Зінькевич, В. Іванченка, М. Нестьєвої, Г. Конькової, В. Клина), проте в аспекті творчого метода як відкриття нового типу тембро-поліфонічного мислення ще не висвітлена в достатній мірі. Отже, метою статті є виявлення провідних принципів симфонізму в творчості Івана Карабиця в маловивченному аспекті, яким є оркестрове мислення.

Об'єктом дослідження виступає оркестрове мислення як стильуютьворюючий фактор музики І. Карабиця, а **предметом** – темброва поліфонія як ключ до розуміння творчого методу композитора.

На початку 70-х років ХХ ст. композитор активно веде пошук поліфонічних засобів, спрямованих на розкриття концепційних художніх задумів. **Матеріалом** для аналізу принципів та прийомів оркестрової техніки письма слугували твори І. Карабиця в жанрі концерту для оркестру, що характеризують його стильові пошуки 80-х років: «Музичне приношення Києву», Концерт №1 (1981), Концерт № 2 (1986), Концерт № 3 «Голосіння» (1989). Власне поліфонія в цих творах І. Карабиця є основою формування і розвитку тематизму, одним з найважливіших засобів передачі образного змісту.

Як відомо, у другій половині ХХ ст. поліфонія є провідною серед систем композиторського мислення. В симфонічній та інструментальній музиці багатьох українських композиторів поліфонія стає чин-

ником формування і розвитку тематизму, одним з основних засобів музичної драматургії. І. Карабиць наслідує традиції видатних композиторів сучасності Б. Лятошинського, М. Скорика. Поліфонічні структури здобувають у нього нове звучання завдяки сучасному ладовому відчуттю та неповторним авторсько-стильовим знакам. Це підтверджує аналіз творів, що були написані саме в цей період: Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней»; Концерт № 2 для ф-но з оркестром, Симфонія № 1 «П'ять пісень про Україну». В них композитор використовує різні прийоми імітаційної, контрастної та підголосочної поліфонії.

У 80-і роки композитор плідно працює в жанрі концерту для оркестру. З'являються яскраві, національно означені твори, з могутнім напором оркестрового звучання й ажурності лірики, що затверджують новий оркестровий принцип концертування: «Музичне приношення Києву», Концерт № 1 (1981), Концерт № 2 (1986), Концерт № 3 «Голосіння» (1989). Тематизму цих творів властиві такі стильові риси, як колористичне трактування інструментів, біфункціональність, *знаковість*, коли сам *тембр* є носієм звукообразної ідеї.

Темброва персоніфікація тематизму (зміна, або чергування інструментальних груп) виконує формотворчу і драматургічну функції. Крім цього, головними суб'єктами музичних подій є інструменти-персонажі, через взаємодію яких втілюються композиційно-драматургічні лінії загальної концепції твору. Основним засобом індивідуалізації інструментів-персонажів є *інтонаційно-темброва аура* оркестрового стилю І. Карабиця, виразність якої залежить від специфічних можливостей інструмента або групи інструментів.

Для творчого методу І. Карабиця притаманні новітні принципи тематичної організації, що можна знайти у творах інших митців останньої третини ХХ ст., його видатних сучасників. Наприклад, тема-комплекс, багатокладність за рахунок розщеплення пластів фактури; послівкова структура; чи то темброва характеристичність та колористичне трактування інструментів, що надають тембрам оркестру семантичне навантаження. І. Карабиць запроваджує нібито усталені традиції, проте, як талановитий митець, він привносить у свої твори яскраво національний колорит, увиразнюючи власний спосіб звукообразного космосу – краси музичного Логосу.

Визначимо для початку основні стильові принципи симфонічних творів І. Карабиця з жанровим ім'ям «концерт». Так, тематизм у концертах для оркестру завжди є біфункціональним, тобто має двоєдину спрямованість. Тембр є носієм звукообразної ідеї, маніфестантом образу; поза тембром, обраного автором, втрачається внутрішня форма музичної ідеї (образу). Темброва виразність тематизму (зміна, чергування та зіставлення інструментальних груп) має формотворчу роль. Як правило, принципи тембрового розвитку, мають драматургічну функцію (комплементарність, ущільнення, розрідження фактури, ритмічне *crescendo* і *diminuendo*). Симфонічним творам композитора притаманне фактурне багатоголосся як вираження принципу «розмаїтість у єдності».

Яким же чином виявляються принципи диференціації і тембрової характеристичності в драматургії цілого? Звернімось до партитури.

З перших тактів Концерту № 2 маніфестується самобутній стиль мислення, що, з одного боку, спирається на традиції (І. Стравинський, Д. Шостакович, Б. Лятошинський), а з іншої – на новації музичної техніки письма ХХ ст. З авангардних засобів композитор обирає вільну сонорику. Мабуть саме єдність мелосу та сонорики визначає оркестровий стиль цього Концерту. Техніка лінеарного розгортання виступає як активний авторський знак, що увиразнює принцип політембральності. Музична думка пластично переходить від одного інструмента (або групи) до іншого. Тяжіння до розгортання мелосу, що розгалужується у споріднених тембрах свідчить про просторове трактування лінії, що набуває якості *поліінструменталізму* (див. І ч. ц. 3, 5 – імітація в струнних; ц. 6 – унісонна дубліровка струнних і дерев'яних духових; ц. 25-28, 30 імітації в струнних).

Улюбленим оркестровим прийомом І. Карабиця є ритмічне *ostinato*, яким він користується для досягнення щільності фактури (І ч. ц. 8, 10 – у струнних із підкреслюючими дубліровками в *Piccolo*, *Flauti*, *Oboe*, *Corno inglese*, *Tr-be*, *Tr-ni*, *Tuba* і *T-ro*; див. також ц. 15 – динамізація оркестрової фактури, що досягається застосуванням унісонних дубліровок струнних, дерев'яних духових і валторн; ц. 33 – перегуки *tutti* і *Timpani*; ц. 34 – дубліровки *V-ni I*, *V-ni II*, *V-le* і *Piccolo*, *Flauti*, *Oboe*, *Corno inglese*, *Clarinetto*, *Tr-be*, *Silofono*; дубліровки *Cl. Basso*, *Fagotto* і *Tr-ni*).

Однією з характерних рис оркестрового мислення І. Карабиця є *сонорність*. Як пише В. Задерацький, «... це універсально-граматичний знак часу, але він свідчить про органічність співвіднесення композитора з новітніми тенденціями у формоутворенні» [8]. Друга частина – яскравий приклад сонорності. У ній виявляються риси концертності, як методу мислення. Сонорний фон у струнних, дерев'яних духових, валторн, *Corrane*, а потім мідних духових, ударних і арфи створює барвисте звучання. Виразний діалог *Piccolo* і *Violoncello*. Незвичайно прозора, філігранна фактура, яка ізобілує *solo* дерев'яних духових, колористичним звучанням *Arpa*, *Clavesino*, *Celesta*. Зіставлення ансамблевого звучання і щільної оркестровки.

Концерт для оркестру № 2 продемонстрував винахідливість композиторської думки, пошук нових виразних прийомів. В III ч. ц.87-91 автор застосовує виразний прийом – удари ладонями. Створюється стереофонічний ефект фактурно-динамічного крещендо: починає мідна група, потім приєднується струнна група і хаотичне аплодування в трьох групах (мідної, струнної і дерев'яної).

Жанровим прототипом Концерту № 3 «Голосіння» є похоронний обряд, що має свою символіку. Історія музики знає багато замовлених жанрів: Реквієм, *Im memorium*. У даному випадку цікаво, як композитор утілює трагедійний зміст у жанрі *плачу*, концертно піднесеному, гранично вилученому від побуту. Іншими словами, ідея цього твору трохі не збігається з жанровою семантикою концерту (як змагання, блискучого суперництва).

Музична мова Концерту наскрізь семиотична: вона пронизана інтонаційними знаками і асоціаціями. «Голосіння» мають свої жанрові корені як у народнопісенної культурі, так і в професійній. (Можна пригадати споріднені «за духом» твори сучасника Валентина Бібіка – його Шосту симфонію, або «Плач по голодомору» для великого симфонічного оркестру). Митці шукали свій шлях до духовної свободи та правди. Звернення до трагічного свідчило про докорінні зміни в суспільстві.

Основною жанровою інтонацією «Голосінь» є мовленнєва декламація в її різних модифікаціях, оскільки це – авторська думка (роздум), увиразнена інтонаційно. Мала секунда є носієм плачу, що пронизує всі тематичні утворення Концерту; із неї походить інтонаема великої

септими (як результат обернення) [8, с.48].

ВИСНОВКИ. Підсумуємо нові прийоми тембрової композиції в партитурі Концерту № 3.

Поліфонічність драматургічних концепцій у симфонічних творах І. Карабиця вимагає особливих умов організації часопростору, поєднання неповторно індивідуальних соло й інструментальних ансамблів. Це одна з причин звертання композитора до жанру концерту, природою якого є можливість багатопланового змагання, зокрема, *політембрового спілкування* (через зіставлення, контраст та синтез). До речі, композитор застосовує «концентричний тип розвитку тематизму».

Серед найбільш розповсюджених ознак тембрової драматургії **як увиразненої системи оркестрового мислення у творі І. Карабиця** слід відзначити наступні:

– **кластерна техніка** (І ч. ц. 6, 7 секунда у І й II скрипок, а потім у віолончелей і альтів, нашарування секунд у валторн і тромбонів. Такий же прийом зустрічається в II ч. ц. 16 – кластер у валторн, ц. 19 – секундові нашарування у валторн, фаготів, кларнетів, гобоїв і флейт, ц. 29 – кластер у валторн, ц.32-кластер у струнних, дерев'яних духових);

– **специфічні прийоми звуковилучення** в мідних духових (І ч. ц.1, II ч. ц. 53, 54, де музиканти імітують шепіт);

– **вільне глісандування** (І ч. ц. 2, 3 – ковзання флажолетів у скрипки solo, ц.5 – ковзання в межах малої терції в унісонах I та II скрипок, ц.8 глісандо в обсязі малої терції в партії I скрипок, ц.10 – ковзання в межах тієї ж малої терції в партіях I й II скрипок, викладене в октаву; II ч. ц.43 – глісандування в обсязі малої терції в партіях I й II скрипок, викладене в октаву; ц.54 – ковзання в межах тієї ж малої терції в скрипки solo у високому регістрі);

– **ритмічне crescendo і diminuendo** застосовується композитором у колористичному плані, а також для створення динамізованої фактури.

(Див.: I ч. ц.1 – у віолончелі solo, pizz.; ц.2 – у віолончелі solo, col legno; ц. 3 – у партіях арфи і челести; ц.11 – у партії литавр; II ч. ц. 40, 41 – у партіях валторн, тромбонів, туби, там-тама; ц.50-52 – у ф-но, ц. 54 – у флейти);

– **елементи серійної техніки** (I ч. ц. 9 – у струнних і дерев'яних духових, II ч. ц. 12-15, 35 – у струнних, ц. 45-49 – у партії ф-но);

– використання розширеної групи ударних. В II ч. ц.31-38 звучить ансамбль ударних (литаври, малий барабан, там-там, бонги, темпле блок);

– привнесення елементів театру в партитуру створює ефект безмовного крику, відчуття трагізму. На подвійному тонічному органному пункті у віолончелей і div. контрабасів, звучить поліфонічне нашарування голосів у партіях I і II скрипок і альтів. Мотив, що лежить в основі імітації, нагадує колискову. Поліфонічне нашарування утворює фон, на якому звучить самотній голос скрипки solo. Динаміка підсилює відчуття спустошеності: струнні *pp*, скрипка *p* (див. приклади: II ч. ц.44, коли диригент виконує партію ф-но, оркестр продовжує грати без диригента до кінця ц. 54, де музиканти струнної групи, беззвучно натискаючи пальцями на грифа, вокалізують);

– утворення фактури рельєфно-фонового типу (I ч. ц.3 – флейта, челеста, альти, там-там; дерев'яні духові, челеста, арфа, струнні; ц.9 – струнні, дерев'яна духовна група, мідні духові інструменти; ц.10 – *tutti* оркестру з різним тематичним матеріалом в інструментальних групах; II ч. ц. 12-сполучення мідної духової групи і струнних; ц. 26-27 – сонорний ефект у струнних; ц. 28 – аналогічний ефект у дерев'яних духових; у ц.40, 41 – своєрідні переклички інструментальних груп; ц. 54 – сполучення струнної групи, мідних духових зі специфічними прийомами звуковилучення, *Batteria I*, репліки ф-но. Ці тембри утворюють фон, на якому звучать самотні голоси флейти, фагота і скрипки. Удари там-тама і дзвону завершують Концерт.

Особливості темброво-оркестрової виразності музичного тематизму розкривають семантику симфонічних творів композитора як систему принципів оркестрового мислення. Головні з них:

- темброва семантизація;
- взаємодія мелосу та сонористики;
- динамізація оркестрової фактури;
- тяжіння до великих складів;
- підсилення групи ударних з метою розширення колористичних функцій оркестрової драматургії;
- компліментарність ритму та фактурне *cresc.* та *dim.*

Отже, оркестрове мислення Івана Карабиця можна позначити як систему, засновану на принципах синтезування драматургічних

принципів концертності, віртуозності і симфонічності, що уможливорює метод політембрової моделі оркестрового письма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Е. Ударные инструменты современного симфонического оркестра / Е. Андреева. – К. : Музична Україна, 1990. – 77 с.
2. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра I т. / С. Н. Василенко. – М. : Музгиз, 1952. – 396 с.
3. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра II т. / С. Н. Василенко. – М. : Музгиз, 1959. – 624 с.
4. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. / А. Веприк. – М. : Сов. композитор, 1978.
5. Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця / І. Гамова. – К. : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – Вип. 31. – С.119 – 125.
6. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1982. – 256 с.
7. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра / А. Жарков. – К. : Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, 2006. – Вип 60. – С.43–49.
8. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица / В.Задерацкий. – К. : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – Вип. 31. – С.44–59.
9. Клебанов Д. Искусство инструментовки/ Д. Клебанов. – К. : Муз. Україна, 1972. – 218 с.
10. Пясковський І. Семіотична система Концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця / І. Пясковський. – К. : Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, 2003. – Вип. 31. – С.59–69
11. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. – Т.І. – Н. А. Римский-Корсаков. – М.-Л. : Музгиз, 1946. – 121 с.
12. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX ст. / Т. В. Франтова. – Ростов-на/Д. : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. – 404 с.

Турнєєв Сергій. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»).

Викладено досвід аналізу тембрової драматургії симфонічних творів в аспекті творчого методу І. Карабиця.

Ключові слова: тембр, поліфонія, симфонізм, оркестрове мислення.

Турнеев С. П. Тембровое мышление И. Карабица (на примере Концерта № 3 для оркестра «Голосіння»).

Изложен опыт анализа тембровой драматургии симфонических сочинений в аспекте творческого метода И. Карабица.

Ключевые слова: тембр, полифония, симфонизм, оркестровое мышление.

Turneev S. Timbre thinking of I. Karabytsy (by the example of Concert № 3 for orchestra «Golosinnya»).

The article deals with the experience of analysis of timbre drama of symphonic works in the aspect of Karabytsya creative method.

Key words: timbre, polyphony, symphonism, orchestra thinking.

УДК 233: 130.3

Владимир Черненко (Харьков)

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРОЩЕНИЯ (ОПЫТ ЭТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ)



Черненко Владимир Александрович – кандидат философских наук.

Выпускник Херсонского музыкального училища (класс фортепиано). В 1997 г. окончил Харьковский государственный институт искусств им. И. П. Котляревского как композитор (класс проф. И. Ковача). Специализируется в жанре театральной музыки (автор опер, музыкальных комедий, музыки к спектаклям).

В 2002 г. окончил аспирантуру Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. В настоящее время работает доцентом на кафедре философии и политологии Харьковского национального экономического университета.

В один прекрасный день Мир может быть отвергнут. Он может быть отвергнут:

а) эстетически, как не соответствующий нашему идеальному представлению об идеально должном мире;

б) этически – тотальность мира не преодолевается моим личностным устремлением (поступком), которое лишь вязнет в толще независимой от меня событийности;

в) гносеологически – мир бессмысленен как целое;

г) онтологически – человек, не стоявший у истоков Творения (бытия), брошенный в него по воле ему неведомой и неподвластной силы (Dasein), своей властью может совершить хотя бы негацию этого Творения (т.е. осуществить не-бытие).

Во всех четырех позициях проявляется одно удивительное свойство – способность человека к телеологически-волюнтаристскому отрицанию. Корни этой негативной возможности уходят в тайну дистанцированного отношения к миру, тайне метафизической, тайне отношения. Одним из дискурсивных выражений данной дистанцированности может служить знаменитый хайдеггеровский вопрос: «Почему вообще есть сущее, а не наоборот – ничто?», с которого начинается знаменитое «Введение в метафизику». Однако в ходе нашего исследования вопрос необходимо переформулировать несколько по иному: *«Почему, вдруг, из толщи сущего нечто мы задаемся вопросом о ничто?!»*. Имеет ли тайна преодоления, негации (как способность к трем отрицаниям: себя, другого и мира) некую онтологичность или это чистый энергийный акт, предшествующий любым онтологиям и структурам (и их порождающий)? Должны ли мы рассматривать проблематику не-бытия в контексте биполярных свойств нашего мозга, и тогда эта проблематика будет лишь логико-лингвистическим выражением исходной физиологии сознания или в ходе исследования мы выявим пусть весьма причудливую, но все же определенную онтологическую реальность противоположную бытию? Одно несомненно: это проблема «рогатая», и движение к ней можно осуществлять лишь сперва обнаружив след («реликтовое излучение»).

Возможно в качестве следа нам подойдет феномен, который осуществляет перевод наличного в неналичное, что воспринимается как насилие над полнотой бытия (хотя может быть и следствием его, бытия, избыточности). Этот феномен – террор. Причем в контексте нашего рассмотрения данное явление будет расшифровываться не как регулятор или катализатор современных глобализационных процессов, выражающих себя в конфликте цивилизаций или религий,

перераспределении денежных потоков или природных ресурсов, а в качестве судьбы современного человечества, где под судьбой подразумевается «...ничто сущего. Она существует постольку, поскольку есть то, что подлежит обращению в небытие» [2, с. 23]. Судьба – феномен таинственный и амбивалентный. С одной стороны, она неумолимо финальна: «... каким бы саморазворачиванием индивида она не сопровождалась, какие бы смыслы не воплощала, остается предзаданным бытием к смерти, обреченностью» [2, с. 22]. Однако, с другой стороны, судьба бросает вызов, требует преодоления себя, задает смыслы и различия, оформляет своей невозможностью индивидуальное и неповторимое, и в конечном итоге дает возможность проступить Лицу (Лику), которому только и возможно овладеть собственной судьбой.

Терроризм (шире – террор) – явление многоаспектное, имеющее как свою археологию так и свою феноменологию, что необходимо требует при подступах к его изучению использовать методы и разработки различных дисциплин: социологии, психологии, этнологии и пр. Философский же ракурс рассмотрения данной проблемы, на наш взгляд, перспективен при анализе точек соприкосновения, с одной стороны – внутренней природы террора как реализации-выражения особой экзистенциальной позиции человека по отношению к своей заброшенности в «вот-бытие». Суть этой позиции заключается в том, что экзистенция преодолевает онтологию (позитивную) и заявляет «вот-бытию» – «нет-бытию!»), что в свою очередь свидетельствует о факте неукорененности экзистенции в бытии (высшая свобода человека – свободное отношение к своей смерти: человек не только смертен, но и смертен, когда он этого пожелает). С другой стороны, в процессе соучастия в терроре (как агента террора) личностью могут реализовываться различные аспекты своей экзистенции, которые схематично можно суммировать следующим образом:

- 1) это форма вовлеченности и причастности;
- 2) это особая эстетика умирания;
- 3) это выраженное обесценивание «так-бытия» современной глобализирующейся миро-системы капиталистического миро-хозяйства;
- 4) отрицание реального во имя возможного (возможное всегда богаче реального);

5) это особая эксцентрическая позиция субъекта в своем свободном отношении негации единственного активного начала, формирующего реальность, которое мыслится как изначальный вселенский произвол;

6) революционер (или террорист?) – это носитель экспрессивной альтернативы; посвященный по рождению, включенный в некое особое, сопряженное со многими тайнами существования, измерение;

7) это реализации метафизического «анти-проекта» воплощения невозможного в реальном (как попытки преодоления рока и судьбы).

Любопытна этимология слова террор (от лат. *terror* – страх, ужас, пугать, устрашать). Однокоренными являются также и слова *terrenus* (земляной, смертный, бранный) и *terribilis*:

1) страшный, ужасный;

2) внушающий благоговение, наводящий священный трепет (подчеркнуто мной. – В.Ч.).

Отсюда террор можно трактовать достаточно расширительно: Террор – это насильственный акт, влекущий за собой человеческие жертвы, в котором проявляется парадоксальная агрессия негативного духа против бытия; отрицание позитивных истин, заключенных в бытии. Вторжение негативного духа представляет собой разрыв в сплошной ткани онтологии. «Террористическая активность, индивидуальный акт деструкции, возможно, становится устойчивым компонентом жизни в этом мире, являясь, в своей основе, извращенным проявлением все тех же тенденций цивилизации к децентрализации и индивидуальной свободе, что и лежащие в основе феномена гражданского общества. Исторический парадокс заключается в том, что в определенном смысле это и есть обугленный остов обостренной социальной инициативы в тотально недоброжелательной или агрессивной среде, а равно и в изменившихся коренным образом обстоятельствах существования, в новой просторности глобального мира и в резко возросших возможностях реализации внутреннего выбора индивида», – отмечает А. И. Неклеса [3, с. 80].

Наступление террора грозное предвестие кризиса современной миро-системы, являющейся наследницей мира «Модернити», который берет начало с эпохи Просвещения. Мы наследники многих мифов той эпохи, один из которых – либеральный миф о самоценности челове-

ской личности. Против этого мифа восстает миф Традиции: человек не самоценен, он обретает либо теряет ценность (как и мир в целом) в зависимости от соотношенности с Возможным, Должным, Не-наличным (трансцендентным). В зависимости от характера этой соотношенности иногда бывает, что смерть остается единственной осмысленной ценностью...совместная – своя и чужая. Террорист, взрывающий себя и свою жертву во имя некоего смысла, как бы эстетически оформляет безысходность цивилизации этим событием-вдруг-случаением, оформляет свою и чужую жизнь. Он (террорист) – это тот Другой, заменивший благородного Героя эпохи Просвещения, с одной только разницей: Герой приходил, чтобы подарить жизнь, современный Другой, чтобы отнять, но оба они считают, что придают в конечном итоге смысл существованию, освобождая человека от загнивающего иллюзией наличного «вот-бытия» во имя великого Пробуждения: «Пробужденность, как опыт отсутствия абсолюта, противостоит всякому бытийному переживанию» [1, с. 183]. Эта Пробужденность мыслится как осуществление невозможного: «Проблема невозможного для живого существа начинается с поворота против вызвавшей его к жизни причины. Этот поворот, другими словами, есть восстание против позитивного духа» [1, с. 183].

В контексте вышеизложенного **актуальность** данного исследования хотелось бы проиллюстрировать тем мотивационным вопросом, который автор обращает к своим современникам: можешь ли ты быть подлинно свободным, современный человек, насколько свободным ты можешь быть, и что бы это значило?

Изначальное стремление к освобождению и обретению власти над природой породило в истории человеческой культуры многочисленные надежды, отражением которых и стало развитие исследований в области биомедицины. Кажется вполне очевидным, что человек стремится компенсировать недостатки и слабости своей природы и, тем самым, обеспечить свое выживание с помощью достижений науки. «Борьба за существование» неотделима от изначального стремления человека преодолеть свою зависимость от природы, как внешней по отношению к человеку, так и данной ему изнутри в виде собственного тела. А две эти зависимости суммируются в то, что можно назвать трансцендентной зависимостью – *судьбой*. Но обретение свободы от

собственной судьбы и могущества (под которым человек запада традиционно подразумевает способность к неограниченной манипуляции) является мотивом лишь до того момента, пока такое состояние еще не достигнуто. Чем в большей степени личность обретает его, тем острее встает вопрос о том, к формированию у себя каких человеческих (или нечеловеческих = надчеловеческих) черт и качеств ей необходимо стремиться: для чего существует человек?

На смену «борьбе за существование» приходит «борьба за само-реализацию», осуществление тех возможностей, которые заложены в человеке. Но какие из них необходимо реализовывать, а какие нет? Фактор способности контролировать эволюцию природы или, как минимум, процесс своего собственного развития становится решающим фактором, изнутри определяющим свободу и могущество человека.

«*Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*» – говорили древние («*Желаящего идти судьба ведет, нежелающего – влачит*»). Человеческая судьба традиционно реализовывалась в границах природной предопределенности и психологическом отрицании этой предопределенности. Собственно сама культура и наука как ее интегральная часть развивались в процессе символического протеста против неизбежного. Это неизбежное порождало настраивание над собой свободы интерпретаций (этическое). Я должен был принять свое бытие тем, кем я мог бы и не быть. Мое я – это то, что берет ответственность за мою некую случайную неизбежность. Отсюда, мой поступок получает мотивацию в горизонте столкновения природно неизменного и символически возможного, что и является мне в виде Судьбы.

Я должен придать смысл возможности своей невозможности, который структурируется также в горизонте смыслов других, и в этом моя уникальность: «*Мера моей уникальности прямо пропорциональна той мере неопределенности, за которую я готов нести ответственность*». В данном императиве *уникальность* выступает как природная заданность (неслучайная случайность), *неопределенность* – свобода символично-смысловой интерпретации этой заданности, а *ответственность* – своеобразный медиатор соответствия между первым и вторым.

Современное знание опасно, ибо мы верим в то, что мы познаем, а не познаем то, во что мы верим. А познание (особенно технологич-

ное) – это подчинение неизбежному (необходимому). В технологии, особенно в биотехнологиях, происходит метафизическая трансформация: неизбежное, проявляющееся случайным, трансформируется в случайное, проявляющееся неизбежным.

В рамках онтологической парадигмы в европейской философии и в богословии конца XIX – начала XX ст. намечился сдвиг от онтологии «сущности» (субстанциональной) к «онтологии отношений» (реляционной). Этому способствовали: экзистенциализм, философия М. Хайдеггера, тринитарное богословие, философия языка, теория относительности Эйнштейна, квантовая физика.

Постепенно выкристаллизовалась онтологическая цепочка: отношение → существование → сущность.

В рамках данной парадигмы изначальное мыслится либо как «виртуально хаотическое», либо как «ничто», либо как «Тайна...», либо как «Произвол...». Изначальное предстает как Изначальный Произвол, который прорывается, с одной стороны, «жесткой реальностью», а с другой – отрицанием этой самой реальности. Всё может быть каким угодно, и именно из-за этого оно способно быть именно таким.

Произвол «творит» Таковость Мира; без-основное стремится утвердиться основанием (в-себе) из для-себя – утвердить себя-как-иное-себе. Наиболее остро данный произвол проявляет себя в личности: чудо не в том, что я есть, а в том, что есть именно «я» (мое наличие предшествует моему желанию быть; вот почему моё «я» всегда ищет другое желание, которое должно желать моё желание быть желаемым). Между есть и именно «я» – разрыв (параллакс), рана Мира. Эта рана прикрыта «жесткой реальностью» («мерзейшей мощью»), сквозь которую проступает немощь, тщета, отчаяние, надежда.

Онтология отношения голого наличия и личностного претерпевания этого наличия позволяют говорить об этической онтологии. Ибо этика – это не что иное, как отношение личного и без-личного; без-основного и взыскующего основания; анонимной Вселенной и Лица, ἀλήθεια и imperium (вслушивания в несокрытое и самочинного самоутверждения). Это тот вопль о личном бессмертии, которым пронизана вся книга М. де Унамуно «О трагическом чувстве жизни», переходящий подчас в дерзкую гордыню. Феномен «прощения» может помочь нам прикоснуться к тайне отношения, скрывающей рану

Мирового, кровотокащую надеждой – жаждой основания.

Прощение – дар, не имеющий эквивалента; то, что не требует возврата, нечто необратимое. Простить можно и то, что простить нельзя, вернее, то, что сложно адекватно возместить. Прощение выражает асимметрию (дисбаланс, разрыв...) между самочинностью наличного и сокрытостью-как-возможностью (безосновного-как-основания). Оно отделяет субъекта от его поступка-вины (ты ценнее, чем твои дела); указывает на тайну отношения меня к себе самому, миру.

Для того, чтобы четче обозначить смысловую оболочку концепта прощения, лучше всего обратиться к этимологии этого понятия в двух основополагающих для европейской культуры языках: римском и греческом. Римское слово *ignosco* (прощение) является однокоренным со словами *ignotus*, *ignorabilis* – неведомый, неизвестный. Катону приписывают фразу: «*Non memini me percussum*» («Не помню (знаю), чтобы меня ударили»). Безосновное, как изначальная нехватка, недостача, позволяет мне проявить *imperium* (самочинную волю-властвование) и отменить основания чьего-либо поступка по отношению ко мне, одновременно давая возможность собственному самоутверждению актом прощения; я совершаю разрыв в каузальной цепи *co*-бытия отношений.

В прощении я учреждаю себя как самочинное основание. Я лишаю основания чью-то вину по отношению ко мне, но тем самым обнаруживаю себя именно в качестве причины такой вины в качестве *imperium* для другого. Утверждение безосновности моего основания – причина виновности другого, который не приемлет эту безосновность. Наша взаимовиновность – в непризнании (незнании) нами безосновности друг друга, в повелительном требовании отчета-ответа друг перед другом (в насилии безосновного ложным основанием). Актом прощения я утверждаюсь в качестве самочинного произвола, где безосновное выступает как императив к самочинству властвования (воля к власти).

Греческое слово *συγγνωσκείν* в переводе означает «знать вместе с...» (признавать, совместно осмысливать, соглашаться). Древний грек прощает, когда понимает целое, учитывает резоны другого в качестве неотъемлемой части этого целого. Греческий гений, в отличие от римского, познает безосновное как изначальную полноту (сокрытое, рас-

крывающееся в несокрытом – ἀληθεία); я виновен (как и любой другой), ибо вынужден действовать не зная достаточных причин, исходя из собственной (а, возможно, и мировой) без-основности.

Прощая другого, я прошу прощения и у него. Это акт со-прощения...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Джемаль Гейдар. Революция пророков / Гейдар Джемаль. – М. : Ультра Культура, 2003. – 368 с.

2. Сапронов П. А. Феномен героизма / П. А. Сапронов. – Изд. 2-е, исправ. и доп. – СПб. : ИЦ Гуманитарная Академия, 2005. – 512 с.

3. Цивилизация. Восхождение и слом: Структурообразующие факторы и субъекты цивилизационного процесса [Отв. ред. Э. В. Сайко; Науч. совет «История мировой культуры»]. – М. : Наука, 2003. – 453 с.

4. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Библихина. – М. : Академический Проект, 2007. – 303 с. – (Философские технологии).

Черненко Владимир. Феноменология прощения (опыт этической онтологии)

Рассматривается феномен прощения в контексте глобальных угроз современности: терроризма и биовласти. Автор считает, что данный концепт может стать основой новой этической онтологии – онтологии отношения, благодаря чему возможно достичь примирения с неизбежностью конфликта.

Ключевые слова: прощение, онтология, биотехнологии, отношение.

Черненко Володимир. Феноменологія прощення (досвід етичної онтології)

Розглядається феномен прощення у контексті глобальних загроз сучасності: тероризму та біовласті. Автор вважає, що даний концепт може стати підґрунтям нової естетичної онтології – онтології відносин, завдяки чому можливо досягти примирення з неминучістю конфліктів.

Ключові слова: примирення, онтологія, біотехнології, відносини.

Chernenko Vladimir. Pardon phenomenology (experience of ethical ontology).

In given article the pardon phenomenon in a context of global threats of the present is considered: terrorism and the biopower. The author considers that given

концепт can become a basis new ethical онтологии, онтологии relations. By means of given концепта probably to reach reconciliation with inevitability the conflict.

Keywords: a pardon, ontology, biotechnologies, the relation.

УДК 78.03: 783 (470) «652»

Андрей Ковалев (Москва)

ДОГМАТИКИ ВАЛААМСКОГО ОБИХОДА В ИХ СВЯЗИ С ДРЕВНЕРУССКОЙ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ²⁷



Ковалев Андрей Борисович – кандидат искусствоведения, преподаватель Московской регентско-певческой семинарии; составитель курса истории русской духовной музыки, где, наряду с лекционной формой проводятся практические занятия по ознакомлению с простейшими песнопениями знаменного роспева. Постоянно участвует в научных конференциях и выступает в печати по вопросам истории древнерусского церковно-певческого искусства, русской духовной музыки XVIII–XX веков.

Певческие традиции одного из особо почитаемых духовных центров Православной Руси – Валаамского монастыря представляют несомненный интерес, как для науки, так и для практического воплощения церковного пения в богослужении. И здесь важно со всей определенностью ответить на вопрос: является ли Валаамское пение самостоятельной певческой системой или представляет собой местный, региональный инвариант знаменного роспева – стержневого направления русской церковно-певческой культуры, сохранившегося вплоть до нашего времени в старообрядческих общинах? Насколько сильны на Валааме древнерусские певческие традиции? **Целью** ста-

²⁷ В статье использован материал дипломной работы Елены Цирковой, выполненной под руководством автора статьи [7].

тьи является поиск ответов на эти вопросы.

В кратком обзоре сведений о пении в Валаамском монастыре Н. Плотникова приводит довольно разноречивые мнения, принадлежащие паломникам, исследователям, клирошанам разных исторических периодов. Так, по словам святителя Игнатия (Брянчанинова) в монастыре древние рукописи были уничтожены. Противоположного мнения придерживался директор канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода Д. Соловьев, который считал неоспоримым факт непрерывной исторической преемственности певческой традиции с основания обители в 1329 г. до конца XIX в. и называл Валаам «живым свидетелем знаменного периода» [4].

На рубеже XX–XXI вв. высказываются разные мнения в отношении древности валаамского пения. К примеру, А. Загребин, бывший регентом московского подворья Валаамского монастыря, отрицает факт преемственности и связывает начало певческой традиции с приходом на Валаам в 1781 г. саровского старца Назария (Кондратьева), который принес в монастырь традиции пения Саровской пустыни [там же].

Обратимся к замечательному памятнику церковно-певческой культуры русского севера, каким является «Обиход одногласный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря», который впервые был издан в 1902 г., затем переиздан с исправлениями и дополнениями (1909). Он включает в себя довольно широкий объем песнопений суточного, недельного и годового круга. Первая часть содержит неизменяемые песнопения Всенощного бдения (такие, как 103 предначинательный псалом, избранные стихи первого антифона первой кафисмы «Блажен муж», гимн «Свете тихий», избранные стихи полиелея «Хвалите имя Господне» др.); образцы Обиходного осмогласия (первая воскресная стихира на «Господи воззвах», утренние припевы «Бог Господь», «Свят Господь Бог», утренний прокимен, распетые на все 8 гласов)²⁸; стихиры самогласны, в том числе *богородичны-догматики*, а также песнопения из всedневных служб. Во второй части содержатся песнопения из Постной и Цветной Триодей; в

²⁸ К *Обиходному осмогласию* относятся песнопения, распеваемые на гласы (стихиры малого знаменного распева, утренние припевы «Бог Господь», «Свят Господь Бог» и др.), но зафиксированные с XVII в. в певческих книгах «Обиход», содержащих обычно негласовые песнопения.

третьей части – песнопения двенадцатых праздников, Божественной Литургии и молебна Пресвятой Богородице.

В Валаамском Обиходе зафиксированы песнопения разных ро-спевов: знаменного, путевого, киевского, греческого, болгарского. Однако знаменные песнопения преобладают. Их взаимосвязь с древнерусской церковно-певческой традицией может быть установлена на примере песнопений, имеющих давнюю традицию знаменного пения, какими являются *богородичны-догматики*. Это песнопения, содержащие в себе вместе с похвалой Божией Матери догматическое учение о воплощении Сына Божия, о Приснодевстве Богоматери или изъяснение прообразов Ветхого Завета и поющиеся на «Господи, воззвах»²⁹ в конце ряда стихир в неделю (воскресение) и праздничные дни периода пения Октоиха.

Мелодическая структура стихир-догматиков *столпового знаменного роспева* согласно устоявшейся терминологии³⁰ относится к *невматическому* типу песнопений, характеризующемуся преобладанием двух-трех звуков над одним слогом богослужебного текста. Своего расцвета *столповой роспев* достигает в XVI–XVII вв., окончательно определяясь в своих структурно-мелодических особенностях. Сегодня уже практически не вызывают разногласия вопросы его построения, ладовой основы, механизма его мелодического развертывания в литургическом пространстве. Большинство исследователей сходятся во мнении, что названные аспекты определяются уникальнейшим своеобразием соединения самых различных мелодико-ритмических оборотов, иначе – *попевок*, формул-архетипов. Подобный способ соединения попевок получил наименование *центонный* (от лат. *cento* – лоскут) и, по мнению ученых, уподоблялся риторическому стилю XV в. «плетению словес», представляющему собой словесную орнаментальность, создающую особо изощренный язык.

Однако центонный принцип, предполагающий свободное соединение мелодико-ритмических оборотов столпового роспева, думает-

²⁹ «Господи воззвах» – раздел вечернего богослужения, включающий в себя группу псалмов 140, 141, 129 и 116, а также последование стихир. Согласно древнерусской традиции, псалмы обычно читаются целиком, избранные стихи исполняются певчески антифонно двумя ликами с особыми припевами. Завершает «воззвашный» цикл чтение стихир. (См. об этом: Печенин Г. Воззвашник. Воззвахи знаменного роспева [2]).

³⁰ См., к примеру: Гарднер И. [1].

ся, не подразумевает какой-либо случайности или спонтанности мелодического течения. Не исключено, что в построениях песнопений столпового роспева присутствует своя внутренняя логика, свои закономерности в соединении попевок. Разумеется, что для всего многообразия гласовых богослужебных песнопений довольно трудно (если вообще возможно) сформулировать какие-либо общие формообразующие принципы³¹. Тем не менее, рассматривая центонное строение песнопений столпового роспева на примере стихир-догматиков, нельзя не заметить, что в общем последовании попевок просматриваются элементы *цикличности*. Думается, что это необходимо учесть при сравнительном анализе догматиков Валаамского Обихода с песнопениями столпового знаменного роспева, что также может наглядно свидетельствовать об их генетической взаимосвязи.

Методика сравнительного анализа включает в себя два содержательных уровня.

1) Рассмотрение общей структуры песнопения (догматика) в каждом из примеров безлинейной нотации: последование мелодико-ритмических оборотов (попевок)³², указания на какие-либо расхождения в наличии тех или иных попевок в каждом из источников, выявление элементов цикличности, периодического повтора попевок, кульминационных зон. И далее – сопоставление мелодического материала в безлинейной нотации со структурой догматиков Валаамского Обихода: есть ли между ними какие-либо расхождения или их структура целиком и полностью идентична;

2) Рассмотрение структуры интонационного зерна песнопения – отдельной попевки, а также ее сопоставление со структурой мелодико-ритмических оборотов, которые употребляются в догматике Валаамского Обихода.

В качестве примеров для сравнительного анализа приводятся:

1) образцы догматиков столпового знаменного роспева в аутентич-

³¹ Типологии форм знаменного роспева посвящена работа В. Холоповой «Жанры и формы русского знаменного роспева». Однако автор рассматривает структуру различных богослужебных песнопений преимущественно с позиции теории музыкальной формы, выделяя в группе «попевочной строчной формы» сквозные безрепризные формы, сквозные формы с репризностью, припевные (рефренные) формы и т.п. [см.: 6, С. 185-205].

³² Названия попевок приводятся по изданию: [5]. Названия некоторых попевок в пособии не указаны.

ной безлинейной (крюковой) нотации, зафиксированные в двух рукописных материалах и одном печатном. На примере данных образцов хронологически показано становление поморской старообрядческой традиции, сохранившей многие характерные особенности древнерусского пения.

Приведем наименования источников в безлинейной нотации:

- *Рукопись середины XVII в. с поздним выговским опомечиванием* (Шифр: МДА Ц 0 52 №231872);

- *Ранняя выговская рукопись первой пол. XVIII в.* (Шифр: МДА, Ц 0 52 № 231875);

- *Печатный Октай поморского письма* (изд. 1911).

Текст догматиков в рукописях и печатном Октае дореформенный, произношение раздельноречное³³.

2) Образцы догматиков в линейной (круглой) нотации с альтовым ключом, зафиксированные в *Одногласном Обиходе по напеву Валаамского монастыря* (изд. 1909). Тексты пореформенные, произношение истинноречное (наречное)³⁴.

В настоящей статье будут рассмотрены выборочно догматики 1, 5, 7 гласов. Думается, что на их примере с достаточной убедительностью будет заметно проявление упомянутых закономерностей чередования попевок, их периодичность, а также некоторые элементы общей структуры песнопений (наличие кульминационных разделов, как, например, *фита пятогласная* в догматике пятого гласа).

Догматик *первого гласа* «*Всемирную славу*» как он изложен в рассматриваемых трех источниках в *безлинейной нотации*³⁵ включает в себя более 20 попевок, большинство из которых соединены между собой попарно.

В шести парных мелодико-текстовых строках на вторую половину строк приходятся интонационные обороты родственного типа – *кулизмы средней*, которая обычно несет функцию завершения какого-либо раздела песнопения. Особенность *кулизмы средней первого гласа* заключается в том, что при одинаковом графическом начертании

³³ То есть в наонной традиции. Характерной ее чертой является распевание, выпавших из речи звуков ъ и ь в виде полногласных о и е.

³⁴ То есть соответствующее орфоэпическим нормам эпохи, начиная с XVII в.

³⁵ Догматики рассматриваемых источников в безлинейной нотации с параллельным переводом в линейную нотацию и указанием попевок приведены в *Приложении 1*.

ядра попевки³⁶, она может исполняться по-разному, в зависимости от мелодического подхода к ядру, то есть начального раздела попевки, именуемого *доступом*. Так, в первом гласе различают *кулизму среднюю скамейную* (в доступе которой чаще всего присутствует знамя *скамецца* ♪) и *кулизму среднюю* в своем обычном разводе. Если же рассматривать последование соединений пар попевок, образующих мелодико-текстовую строку, то из общего количества строк в пяти из них чередуются два типа соединения попевок: *возносец* – *кулизма средняя* (скамейная); *пригласка* – *кулизма средняя*.

Приведем последование соединений попевок в догматике первого гласа. Названные типы соединения выделены жирным шрифтом:

Рожок с хамилой – *колыбелька с хамилой*

Выплавка переметная

Упатка

Кимза (кулизма скамейная)

Возносец – ***кулизма средняя скамейная***

Пригласка – ***кулизма средняя***

Рожок с хамилой – *долинка преметная*

Возносец – ***кулизма средняя скамейная***

Пригласка – ***кулизма средняя***

Возносец – ***кулизма средняя скамейная***

*Мелодико-ритмический оборот*³⁷ – *пастела*

Возносец – ***кулизма средняя скамейная***.

Подобная *периодичность* повтора попевок или их соединений в общей структуре догматики первого гласа наблюдается и в схожести начальной и срединной мелодико-текстовых строк песнопения.

На первом месте каждой из названных строк мы видим попевку *рожок с хамилой*. В начале догматики этот мелодико-ритмический оборот на словах *Всемирную славу* соединяется с попевкой *колыбелька с хамилой*, а в середине на словах *та преграждение* – с интонационно

³⁶ *Ядром* попевки называется ее основополагающий и неизменяемый элемент, также имеющий свое определенное графическое начертание.

³⁷ Наименование данного мелодико-ритмического оборота установить не удалось. Его интонационная незавершенность (заканчивается *статьей закрытой*) дает основания рассматривать его как расширенный доступ к последующей попевке *пастела*.

родственным *колыбельке* оборотом – *долинка переметная*. Думается, в данном случае мы вполне можем констатировать, что инвариант соединения данных попевок в серединной зоне песнопения начинает новый *цикл* последования мелодико-ритмических оборотов.

Встречаются ли подобные закономерности структуры в догматике первого гласа из *Валаамского Обихода*?³⁸ Уже в первом мелодико-ритмическом обороте узнается *рожок с хамилой*, который в Валаамском Обиходе приводится с отсутствием нисходящей интонации к звуку **ре** (слог **ю**), в связи с сокращением количества слогов в наречном произношении слова *Всемирную*.

На словах *от человекъ прозябшую* вместо попевки *колыбелька с хамилой* мы видим интонационно родственную ей попевку *долинка*. (Мелодико-ритмическое украшение *хамила* в окончании приведенной попевки отсутствует). Замена мелодико-ритмического оборота здесь также связана с особенностями наречного произношения: в слове *человекъ* полугласный звук **ъ** не распевается..

Практически точно совпадают следующие мелодико-ритмические обороты *выплавка переметная*, *упатка*, *кимза (кулизма скамейная)* и *возносец* с некоторыми вариантами в доступах. Так, например, в поморской традиции в попевке *выплавка переметная* восходящее мелодическое движение в доступе направлено к ступени **ре** (слог **ды** в слове *владыку*), тогда, как в догматике Валаамского Обихода мелодической вершиной доступа является ступень **ми**.

Кулизма средняя скамейная на словах *и верныхъ удобрение* приводится без изменения структуры ядра, различия связаны с вариантами подтекстовки. Характерная интонация помогает в следующем мелодико-ритмическом обороте догматика Валаамского Обихода узнать *пригласку*, хотя несколько изменены доступ и окончание. Далее совершенно ясно видна *кулизма средняя*, имеющая отличия от безлинейных источников только в доступе в связи с различием в подтекстовке. Так, в безлинейных рукописях сохранен старопечатный текст *небо и церкви божественная*, тогда, как в догматике из Валаамского Обихода приводится пореформенный текст – *небо и храмъ божества*.

Попевка *рожок*, начинающая новый цикл последования мелодико-ритмических оборотов на словах *сия преграждение*, в отличие от ее

³⁸ Примеры догматиков из Валаамского Обихода приводятся в *Приложении 2*. (См. с. 301)

проведения в начале песнопения представлена здесь без характерного мелодико-ритмического украшения (*хамилы*).

В *долинке переметной* на словах *вражды разрушивше* вариант распевания присутствует только в доступе, что связано с особенностями *наречного* произношения догматика Валаамского обихода в отличие от *наонного* в источниках с безлинейной нотацией³⁹. Те же отличия мы наблюдаем и в последующей паре попевок *возносец* – *кулизма средняя скамейная*.

На словах *сию убо имуще пригласка* так же, как и в случае, описанном выше, употреблена с вариантами доступа и окончания. А *кулизме средней* на словах *веры утверждение* варьирован доступ.

Интересная метаморфоза произошла с мелодико-ритмическим оборотом на словах *держайте убо*. Интонационный вариант его окончания с довольно развернутым распеванием слога *у* обнаруживает сходство с попевкой *рутва*. С измененным доступом приводится следующая попевка – *пастела* на словах *держайте людие Божию*. Далее почти точно сохранена попевка *возносец*.

Различия в последнем интонационном обороте (*кулизма средняя скамейная*) также, как и в случаях, описанных выше, связаны с подтекстовкой. В текстах с безлинейной нотацией – *яко человеколюбець*. В тексте догматика из Обихода Валаамского монастыря – *яко всеслень*.

Таким образом, можно заметить, что последование попевок, элементы цикличности в догматике **первого гласа** Валаамского Обихода точно совпадают со структурой догматиков безлинейной нотации. Незначительные интонационные отличия между отдельными попевками рассматриваемых источников связаны преимущественно с различием в дореформенном и пореформенном текстах, а также в наонном или наречном произношении. Все это вполне свидетельствует о том, что данный догматик из Обихода Валаамского монастыря является инвариантом догматика столпового знаменного роспева.

Обратимся теперь к особенностям догматика *пятого гласа* «*Во Чермнем мори*». В источниках с безлинейной нотацией наблюдается многократное повторение завершающего мелодического оборота

³⁹ В данном случае особенностью наонного пения в отличие от наречного является несопадение словесного и певческого ударений.

– попевки *долинка* (в двух ее разновидностях, характерных для пятого гласа: *долинка средняя* и *долинка большая*). В отличие от догматика первого гласа вместо попеременного, здесь наблюдается четырехкратное повторение пар попевок: *осока – долина средняя*. Вот как все это выглядит в общей структуре последования попевок данного песнопения:

Поездка

Осока – долина меньшая

Осока (в рукописных источниках - *рафатка*) – *долина меньшая*

Осока – долина меньшая

Осока – долина меньшая

Ометка или рожок – долина большая

Ромца меньшая

Статья слезная

Долина большая

Ометка или рожок

Рожок - долина большая

Фита душеполезна или пятогласна

Рожок - вознос последний.

Наряду с периодичностью повтора названных соединений попевок обращает на себя внимание наличие *кульминационной зоны* песнопения – *фиты пятогласной*, звучащей особенно торжественно с захватом ступеней тресветлого согласия⁴⁰ и приходящейся на смысловую вершину всего песнопения на словах *Сый и прежде сый*.⁴¹

Сравним попевки источников в безлинейной нотации и Валаамского Обихода.

В самом начале догматика наблюдаются расхождения в использовании попевочного материала: в безлинейных источниках на словах *Въ черннемъ мори* приводится попевка *поездка*, а в Валаамском Обиходе – *долина меньшая*. Но далее последование попевок в вала-

⁴⁰ Обиходный звукоряд, посредством которого с некоторой долей условности объясняются ладовые особенности знаменного распева, строится на основе периодического чередования трихордов (согласий), состоящих из двух тонов и полутона. Звукоряд из 12 звуков включает в себя четыре согласия: *простое, мрачное, светлое и тресветлое*.

⁴¹ См. Приложение 1 на с. 277

амском варианте догматика почти точно совпадает с поморским.

В попевке *осока* при сохранении ядра несколько изменен доступ. Сохранены интонации *долинки меньшей*, различия связаны с подтекстовкой. На словах *тамо Моисей* узнается *рожок* попевка, интонационно близкая *рафатке* и *осоке*⁴², использованных в источниках с безлинейной нотацией. Аналогичный мелодико-ритмический оборот мы видим и на словах *зде же Гаврииль*. *Долинка меньшая* на словах *разделитель воды* приводится с интонациями, характерными для *долинки* первого гласа⁴³. То же самое происходит на словах *служитель чудесе*.

Далее сохранена попевка *осока*, но с вариантом в доступе.

В *долинке меньшей* на словах *шествова немокренно израиль* узнается ядро, но имеются варианты в доступе, связанные с подтекстовкой. В валаамском варианте догматика в окончании этой попевки также отсутствует восходящая интонация знамени *переводка*.

Мелодический рисунок следующей попевки (*ометка* или *рожок*) сохранен. Различия только в подтекстовке.

Совершенно без изменений в валаамском варианте догматика на словах *безсеменно Дева* и *море* зафиксированы в линейной нотации попевки *долинка большая* и *ромца меньшая*.

А вот попевки *статья слезная* и *долинка большая* приводятся с незначительными отличиями в доступе. Интересно отметить, что разница в наонном и наречном произношении текстов, приходящихся на попевку *долинка большая* в поморских и валаамском источниках, в данном случае не оказывает существенного влияния на ее мелодический рисунок.

В слове *непорочная* попевка *рожок* несколько видоизменена. Но далее та же попевка на словах *по рождестве Еммануилеве* сохраняется практически точно.

Долинка большая на словах *пребысть нетленна* в догматике из Валаамского Обихода от поморской традиции отличается только подтекстовкой и отсутствием интонации переводки в окончании (аналогично в случае с попевкой *долинка меньшая* на словах *шествова немокренно израиль*).

⁴² Ср. с попевкой *рожок* в догматике первого гласа на словах *Всемирную славу*.

⁴³ Ср. с догматиком первого гласа Валаамского Обихода на словах *от человекъ прозябую*

Существенное отличие догматика Валаамского Обихода от источников в безлинейной нотации – отсутствие *фиты пятогласной* на словах *Сый и прежде сый*, которая, как уже отмечалась, является кульминационной зоной догматика пятого гласа. С изменениями в подтекстовке сохранена последующая попевка *рожок*. И, наконец, в завершающей догматик попевке *вознос последний* встречаются незначительные изменения в начальной интонации.

Можно сделать вывод, что структура догматика **пятого гласа** из Валаамского Обихода почти точно совпадает со структурой догматиков в безлинейной нотации. За исключением начального интонационного оборота практически точно соблюдается последование попевок, элементы цикличности. Незначительные отличия в интонационной структуре попевок, видоизменение отдельных мелодико-ритмических оборотов, их сокращение (как, например, в случае с *фитой Пятогласной*) не оказывает принципиального влияния на характер знаменного мелоса догматика Валаамского Обихода.

Особый интерес для сравнительного анализа представляет догматик **седьмого гласа** «*Мати убо познася*». В его структуре наблюдается четкая периодичность повтора попевок, характерных для начального мелодического построения: *руза* и *рознос*. Причем другие попевки, вступающие с ними в соединения, могут варьироваться:

Руза - возмер, мережа нижняя;

Рознос - вознос конечный;

Руза - кулизма средняя;

Рознос – перекладка;

Руза - кулизма средняя;

Рознос - мелодико-ритмический оборот⁴⁴, мережа нижняя;

Руза – перекладка;

Заводка - кулизма средняя.

Основное отличие догматика из Валаамского Обихода от догматиков поморской традиции заключается в том, что в нем везде вместо попевки *рознос* (в том числе и в конце вместо попевки *заводка*)

⁴⁴ Наименование данного мелодико-ритмического оборота установить не удалось.

употребляется один и тот же мелодико-ритмический оборот, почти полностью соответствующий попевке *розмет*, встречающийся в следующих строках:

*пребыла же сси дева
преславу бо сущу
идеже бо хоцетъ Богъ
молимъ ти ся прилежно*

Что же касается точности воспроизведения попевок, то *руза* в первой и третьей строках приводится практически без изменений. А вместо попевок *возмер* и *мережа нижняя* на словах *паче естества Богородице* в Валаамском Обиходе догматика употреблена попевка, напоминающая либо сокращенную *мережу*, либо сокращенную *перекладку*.

Аналогичный случай мы наблюдаем на словах *побеждается естества чин*.

Вместо попевки *вознос конечный* на словах *паче слова и разума* вновь узнаем *перекладку*.

Кулизма средняя на словах *сказати языкъ не можетъ* подверглась значительному изменению, но ее интонации все-таки можно уловить. Инвариант *кулизмы средней* встречается и в заключительной строке догматика на словах *моли спастися душамъ нашимъ*.

Руза в пятой и седьмой строках также приводится в несколько измененном виде.

На словах *образъ рождения* вместо *кулизмы средней* используется попевка *перекладка*. В результате мы имеем следующую последовательность попевок догматика *седьмого гласа*, изложенного в Валаамском Обиходе (отличия от догматиков поморской традиции выделены курсивом):

Руза – сокращенная *мережа*, или сокращенная *перекладка*;
Розмет – *перекладка*;
Руза – *кулизма средняя (измененная)*;
Розмет – *перекладка*;
Руза (сокращенная) – *перекладка*;

Розмет – сокращенная мерезжа, либо сокращенная перекладка;
Руза (сокращенная) – перекладка;
Розмет – кулизма средняя (измененная).

Как видно из данной последовательности, несмотря на вариантность использования мелодико-ритмических оборотов столпового распева, в Валаамском Обиходе, в целом сохраняется общая структура песнопения, периодичность чередования попевок *руза* и *розмет* (вместо попевки *рознос*). В инвариантах попевок, лежащих в основе догматика седьмого гласа Валаамского Обихода, также сохраняется интонационное зерно попевок, приведенных в догматиках поморской традиции.

ВЫВОДЫ. В ходе сравнительного анализа образцов столпового знаменного распева в безлинейной нотации с песнопениями Валаамского Обихода (на примере догматиков) наглядно удалось проследить их генетическую связь. Несмотря на то, что в целом ряде случаев имела место замена одних попевок другими, или наблюдалась вариантность отдельных интонационных оборотов, нам ни разу не встречалось какое-либо принципиальное отклонение от традиционных напевов или привнесение чужеродных певческих элементов. Это лишний раз подтверждает хорошо известный факт, что знаменный распев – это тот фундамент, на котором строится все остальное многоцветие канонического церковного пения.

Валаамский обиход – это ни что иное как местная традиция знаменного распева, преемственная многовековой истории древнерусского церковного пения. Подобные выводы делает и Н. Плотникова: «В целом «Обиход» Валаамского монастыря основан на общерусской традиции знаменного распева; поэтому некоторые исследователи возражают против самого определения «валаамский распев», считая его местной (севернорусской) разновидностью знаменного распева. Вопрос о том, существовали ли в валаамском монастыре особенные «валаамские» песнопения, пока остается открытым» [3, с. 321].

Установление генетической связи между догматиками, приведенными в рассмотренных нами источниках, имеет в настоящее время большое значение для возрождения знаменного пения на приходах

в России, в ближнем и дальнем Зарубежье. Все местные региональные различия в интонационных оттенках, темпах, ритмике, а также в исполнительской манере не могут «затемнить» основополагающих принципов знаменного пения, его ладовых и структурных особенностей, и главное – исконно литургического предназначения, суть которого, по словам И. Гарднера, в том, чтобы смысл всего происходящего и поющего за богослужением был глубже запечатлен в памяти и сознании всех предстоящих⁴⁵ [1].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гарднер И. *Богослужбное пение русской православной церкви. Суицность. Система. История. Т.1.* – МДА, Сергиев Посад, 1998.
2. Печенкин Г. *Возвзашник. Возвззхи знаменного роспева.* – М., 2010. – 104 с.
3. Плотникова Н. *Певческие традиции Валаамского монастыря // Вторая международная научная конференция «Спасо-Преображенский Валаамский монастырь: духовные традиции, история, культура».* – СПб., 2004. – С. 321.
4. Плотникова Н. *Валаамский распев // Православная энциклопедия.* – Т.6. – М., 2003. – С.
5. *Пособие по изучению церковного пения чтения [Сост. – Е. Григорьев].* – Рига, 2001.
6. Холопова В. *Формы музыкальных произведений : уч. пособие* – СПб., 1999. – С. 185–205.
7. Циркова Е. *Обиход Валаамского монастыря как местная традиция знаменного роспева на примере догматиков : дипломная работа.* – Московская регентско-певческая семинария, 2010.

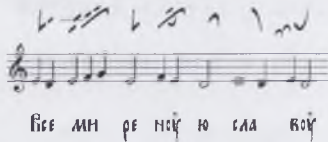
⁴⁵ Гарднер И. *Богослужбное пение русской православной церкви. Т.1* – С.62.

Приложение 1

Богородичны-догматики столпового знаменного роспева, изложенные в безлинейной нотации

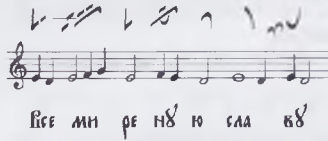
На Господи возвахъ, богородичен догматик, глас 1
(Глас первый)

Рукопись середины XVII в.



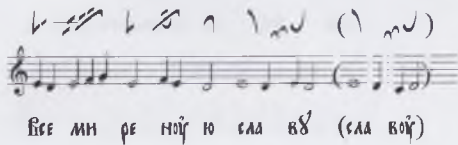
Все ми ре нѣ ю сла воу

Ранняя выговская рукопись первой пол. XVIII в.



Все ми ре нѣ ю сла воу

Печатный Октай поморского письма (издание 1911 г.)



Все ми ре нѣ ю сла воу (сла воу)

рожок с хамилой



о то че ло вѣ ко про за ко шѣ ю
ш то че ло вѣ ко про за ко шѣ ю

КОЛЫБЕЛЬКА С

ХАМИЛОЙ

HO CTO H MO AHA H YI KИ ИГЬ

ХИЛТА

HE SE CHX H AHE PE

КАПЛАВКА
ПЕРЕМЕТНА

H KVA YI KX PO KИ ИГЬ H

КРАМЛЕНА
СРЪНА

а вѣ ре ны мо ѹ ере нн ѣ

а вѣ ре ны мо ѹ ере нн ѣ

а вѣ ре ны мо ѹ ере нн ѣ

а вѣ ре ны мо ѹ ере нн ѣ

БОЖИЦА

е емао те н мо нн ѣ

е емао те н мо нн ѣ

е емао те н мо нн ѣ

е емао те н мо нн ѣ

е емао те н мо нн ѣ

(КРАМЛЕНА)

КРАМЛЕНА

во по н мо нн ѣ

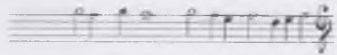
во по н мо нн ѣ

во по н мо нн ѣ

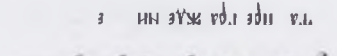
во по н мо нн ѣ

во по н мо нн ѣ

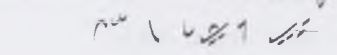
ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ



ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ



ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ



НЕ БО Н ЦІЄ ПРКН БО ЖЕ СТРІБ НА

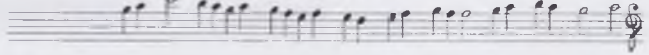


СРЕЙНА

ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ

КІАНЗМА

ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ



ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ

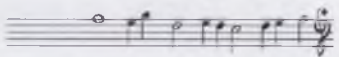


ТА ПІРІ ГРА ЖАЄ МНІ

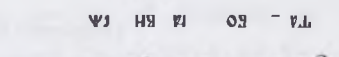


ТА - БО ІА БН СЯ

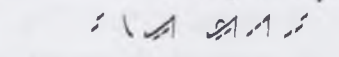
ПОНІ АСККА



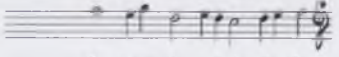
ТА - БО ІА БН СЯ



ТА - БО ІА БН СЯ



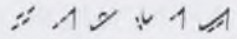
ТА - БО ІА БН СЯ



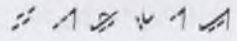
ТА - БО ІА БН СЯ

ВОЗНОСИ

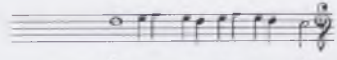
ми ро - ва ре - ва



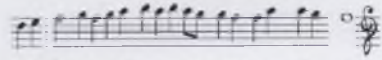
ми ро - ва ре - ва



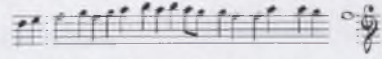
ми ро - ва ре - ва



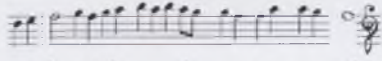
ра жа ва ра зра - ши -



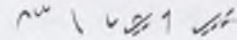
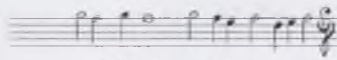
ра жа ва ра зра - ши -



ра жа ва ра зра - ши -



ра пре - ва ре - ва



рожок с Хамини

Э НИ ТРЕ ПРА Э НО Э РИ ПЕ

Э НИ ТРЕ ПРА Э НО М О НИ Э РИ ПЕ

ПРОПРАСА

Э НИ ТРЕ ПРА Э НО М О НИ Э РИ ПЕ

Э НИ ТРЕ ПРА Э НО М О НИ Э РИ ПЕ

Э НИ ТРЕ ПРА Э НО М О НИ Э РИ ПЕ

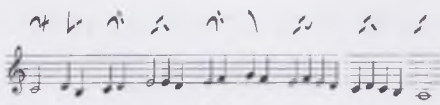
КРАСНАЯ ЗЕМЛЯ

КАМЕННАЯ

А РА ПЕ СТИ Э У ТО РЕ ПРА

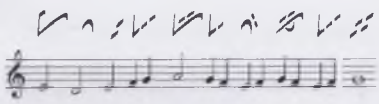
А РА ПЕ СТИ Э У ТО РЕ ПРА

А РА ПЕ СТИ Э У ТО РЕ ПРА

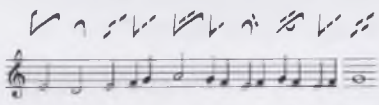


КВАНЗМА СРЕДНАА

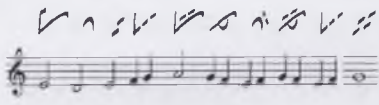
К'К РЕ НО Е ОҮ Т'КЕ РЖЕ НІ Е



ПО БО РЕ - НИ КА И МА - МЫ

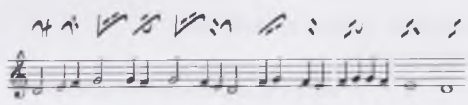


ПО БО РЕ - НИ КА И МА - МЫ

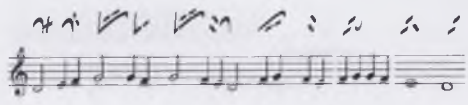


ВОЗНОСЕЦ

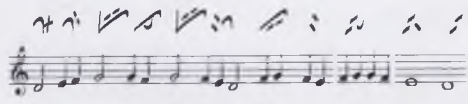
ПО БО РЕ - НИ КА И МА - МЫ



ИЗ НЕ А РО ЖЕ ША ГО СЛ ГО СПО ДА



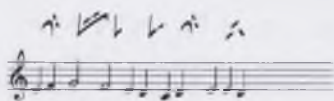
ИЗ НЕ А РО ЖДЕ ША ГО СЛ ГО СПО ДА



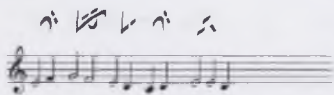
КВАНЗМА СРЕДНАА

ИЗ НЕ А РО ЖЕ ША ГО СЛ ГО СПО ДА

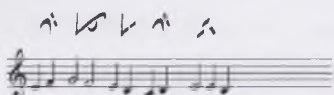
СКАМЕННАА



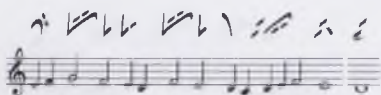
ДЕ РЗА Н ТЕ ОҮ БО



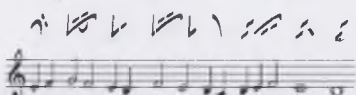
ДЕ РЗА Н ТЕ ОҮ БУ



ДЕ РЗА Н ТЕ ОҮ БУ



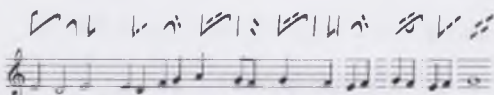
ДЕ РЗА Н ТЕ ЛЮ ДН Е БО ЖИ Н



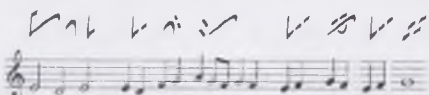
ДЕ РЗА Н ТЕ ЛЮ ДІ Е БО ЖІ Н



ДЕ РЗА Н ТЕ ЛЮ ДІ Е БО ЖІ Н

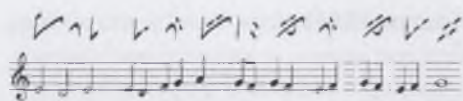


Н БО ТОЙ ПО КІЄ ДН Н Н Н ТЕ КРА Д ГИ



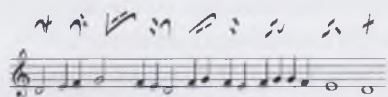
Н БО ТОЙ ПО КІЄ ДНТЪ - КРА - ГИ

ПАСЧЕЛА

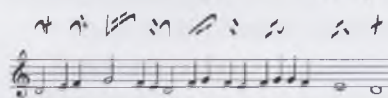


ВОЗНОСИ

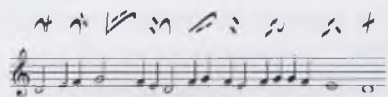
и ко той по вѣ ди - - - тѣ вра - ги



и ко че ло вѣ ко лю бе цѣ



и кѣ че ло вѣ ко лю бе цѣ



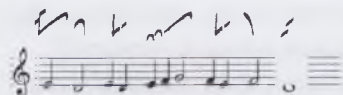
кѣ анз ма среднѣ

и кѣ че ло вѣ ко лю бе цѣ

скамейнѣ

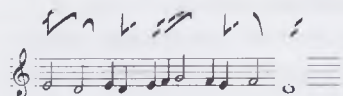
На Господи възвах богородичен догматик, глас ѿ
(глас пятый)

Рукопись первой пол. XVII в.



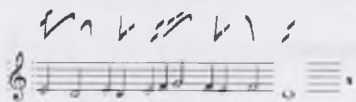
Го че рме не ме мо ри

Ранняя выговская рукопись первой пол. XVIII в.



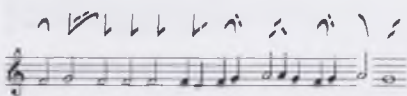
Го че рме не ме мо ри

Печатный Октай поморского письма (издание 1911 г.)

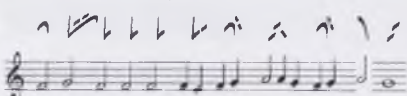


ПОЕЗДКА

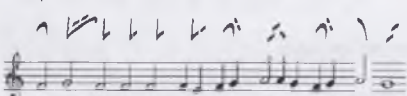
По че рме не ме мо рн



бра ко не и скоу се ны а не в'б сты

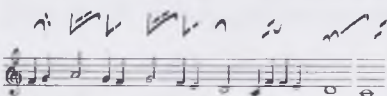


бра ко не и скоу се ны а не в'б сты

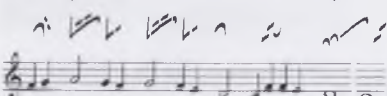


ШОКА

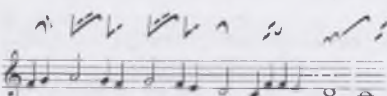
бра ко не и скоу се ны а не в'б сты



О бра зо на пн са са дре в'е



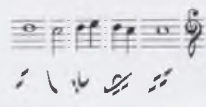
О бра зо на пн са са дре в'е



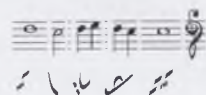
ДОЛНКА МЕНЬША

О бра зо на пн са са дре в'е

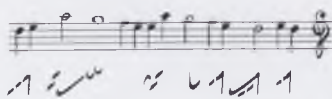
ЗАРЬ ЖЕ РА ВОР НАЪ



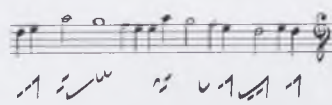
ЗАРЬ ЖЕ РА ВОР НАЪ



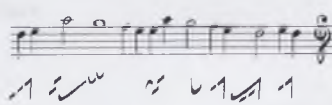
ЮАННКА МЕНШАА



РА ЗАРЬ АН ТЕ АЕ

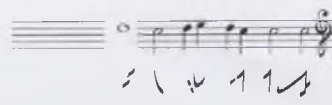


РА ЗАРЬ АН ТЕ АЕ



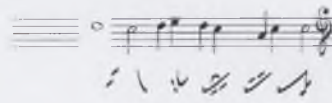
ТА МО У СЕ Н

УСОНА



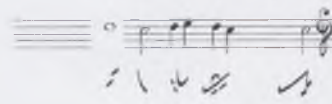
ТА МО У СЕ Н

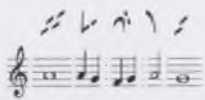
РАФРАТА



ТА МО У СЕ Н

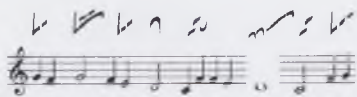
УСОНА



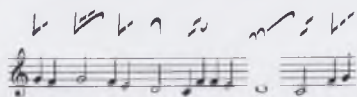


ЗАЪ ЖЕ ГА ВРІ НАЪ

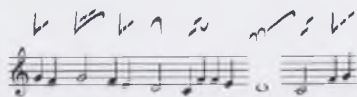
ЦХОКА



САЪ ЖИ ТЕ АЕ ЧЮ ДЕ БИ -

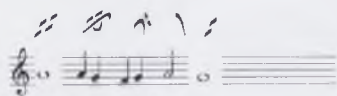


САЪ ЖИ ТЕ АЕ ЧЮ ДЕ БИ -

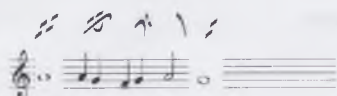


САЪ ЖИ ТЕ АЕ ЧЮ ДЕ БИ -

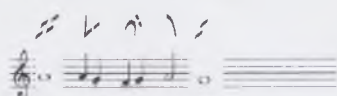
ДОАНКА МЕНЬШАА



ТО ГАА ГАЪ БИ НА



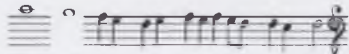
ТО ГАА ГАЪ БИ НА



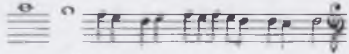
ТО ГАА ГАЪ БИ НА

ЦХОКА

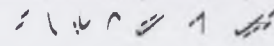
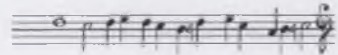
иже сѣде на деснице отца



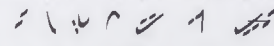
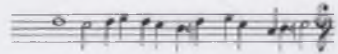
иже сѣде на деснице отца



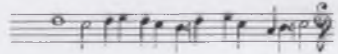
иже сѣде на деснице отца



иже сѣде на деснице отца

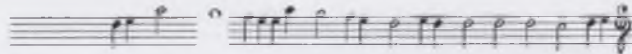


иже сѣде на деснице отца

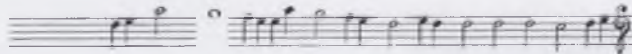


омнѣхъ иже сѣде на деснице отца

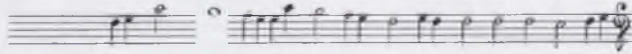
иже сѣде на деснице отца



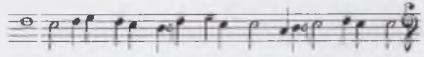
иже сѣде на деснице отца



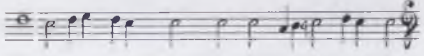
иже сѣде на деснице отца



по же етра Е мма нх и ае рт

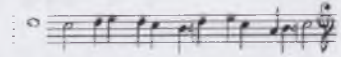


по же етра Е мма нх и ае рт

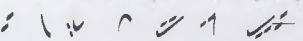
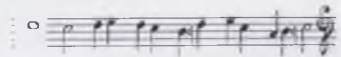


не по че на а же

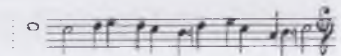
ометра нан рожок



не по че на а же

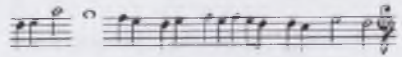


не по че на а же

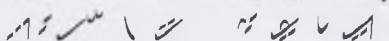


пре ека рте не про хо ае но

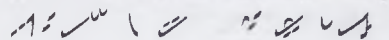
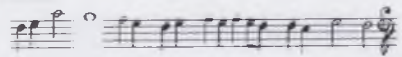
юанника боашиа



пре ека рте не про хо ае но

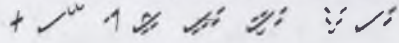
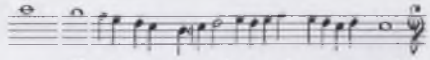


пре ека рте не про хо ае но

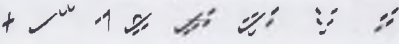
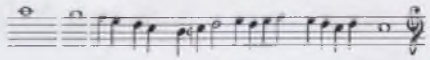


ВОЗНОС ПОСЛАВЛЕННИИ

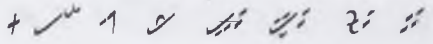
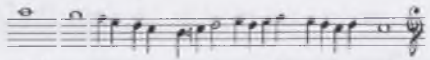
СО ЖЕ ПО АН Н АН Н И



СО ЖЕ ПО АН Н АН Н И

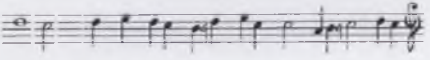


СО ЖЕ ПО АН Н АН Н И

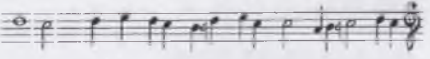


КЪ - ВЪ - О ВЪ ЧЕ А О ВЪ - КЪ

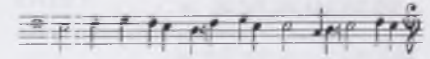
ПОЖОК



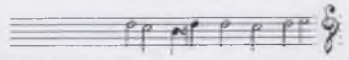
КЪ ВЪ ЧЕ А О ВЪ КЪ



КО ВЪ ЧЕ А О ВЪ КЪ

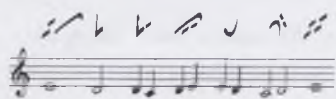


Н Н Н Н



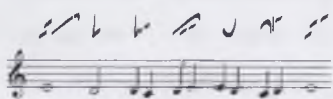
на Господи возвахъ богородичи догматик, глас 3
(глас седьмой)

Рукопись первой пол. XVII в.



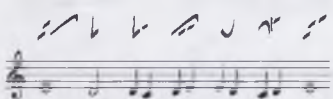
Ма ти оу бо по зна ел

Ранняя выговская рукопись первой пол. XVIII в.

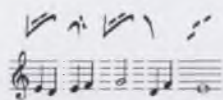


Ма ти оу бо по зна ел

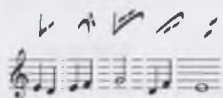
Печатный Октай поморского письма (издание 1911 г.)



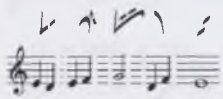
Ма ти оу бо по зна ел



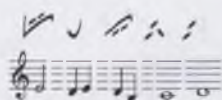
па че е сте ства



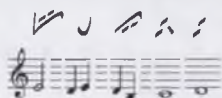
па че е сте ства



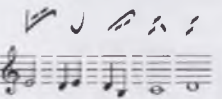
па че е сте ства



бо го ро ди це



бо го ро ди це



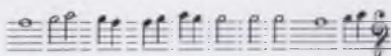
бо го ро ди це

возмѣръ

мережа

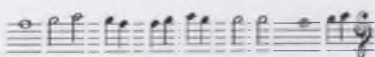
нижняла

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

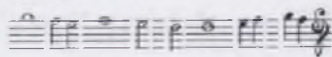


и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ

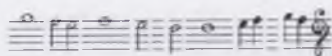
рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



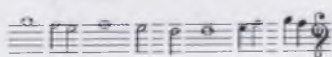
и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



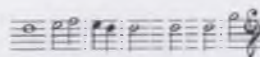
и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



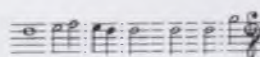
и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



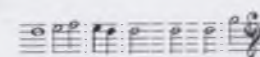
и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго



и чинъ въ свѣтъ рожденья сына божьяго

рожденья сына божьяго

рѣшѣнъ

рѣшѣнъ ѿ ку хлѣба ꙗкоже

 рѣшѣнъ ѿ ку хлѣба ꙗкоже

 рѣшѣнъ ѿ ку хлѣба ꙗкоже

рѣшѣнъ
рѣшѣнъ

— рѣшѣнъ ѿ ку хлѣба ꙗкоже

 — рѣшѣнъ ѿ ку хлѣба ꙗкоже

 — рѣшѣнъ ѿ ку хлѣба ꙗкоже

рѣшѣнъ

н ѿ ку хлѣба ꙗкоже

 н ѿ ку хлѣба ꙗкоже

— w IH XE ZO PO XE IH w —

— w IH XE ZO PO XE IH w —

рѣд

И.И. Э ОН ЖЕ И.И. Э ОН ИИ

И.И. Э ОН ЖЕ И.И. Э ОН ИИ

И.И. Э ОН ЖЕ И.И. Э ОН ИИ

первая

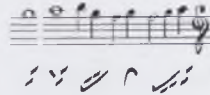
в в.л.л. н.л. н.л. н.л. н.л. в

в в.л.л. н.л. н.л. н.л. н.л. в

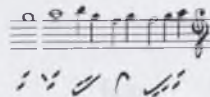
в в.л.л. н.л. н.л. н.л. н.л. в

НИЖИИИ
МЕРЖА

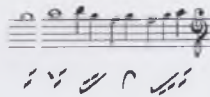
ОН ИИ ПРА ЧИ НО



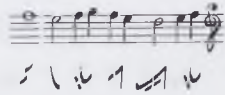
ОН ИИ ПРА ЧИ НО



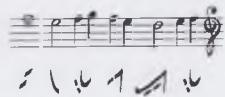
ОН ИИ ПРА ЧИ НО



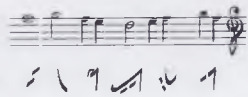
ПО РИ ЖА Е ПЕ СА



ПО РИ ЖА Е ПЕ СА

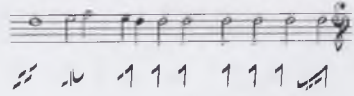


ПО РИ ЖА И ПЕ СА

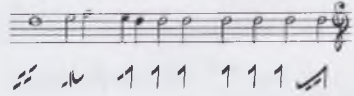


ВОЗНОСЯ

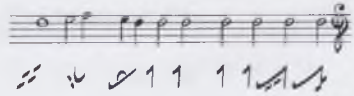
И АР ЖЕ БО ХО ЦЕ ПЕ БО ГО



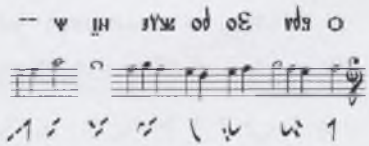
И АР ЖЕ БО ХО ЦЕ ПЕ БО ГО



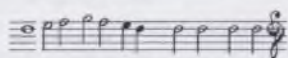
И АР ЖЕ БО ХО ЦЕ ПЕ БО ГО



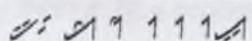
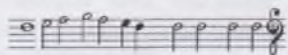
КВАНТИМ СРЕИИИИ



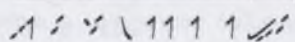
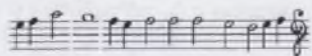
онъ жи ии ѿнлнннннннн



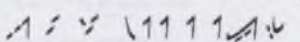
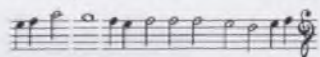
онъ жи ии ѿнлнннннннн



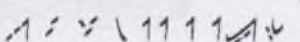
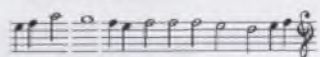
— ии ѿнлнннннннн онъ жи ии ѿнлнннннннн



— ии ѿнлнннннннн онъ жи ии ѿнлнннннннн

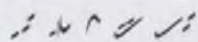
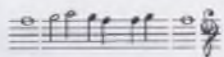


— ии ѿнлнннннннн онъ жи ии ѿнлнннннннн

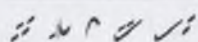
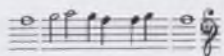


ѿнлнннннннн

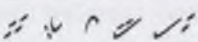
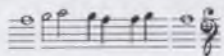
иѿнлнннннннн ѿнлнннннннн

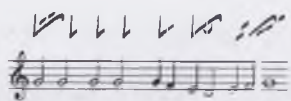


иѿнлнннннннн ѿнлнннннннн



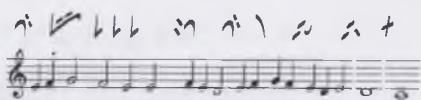
иѿнлнннннннн ѿнлнннннннн





МОЛНІТНА ПРН ЛѢ ЖНШ

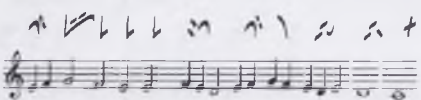
ЗАКОДКА



МО ЛН СПАСТНКА ДОУ ША МО НА ШН МО



МО ЛН СПАСТНКА ДШ ША МО НА ШН МО



МО ЛН СПАСТНКА ДШ ША МО НА ШН МО

КВАНЗМА СРЕДНАА

Примечания

1. Ввиду того, что для каждого из примеров, изложенных безлинейной нотацией приведены расшифровки, мы посчитали возможным опустить степенные пометы в крюковых строчках, сохранив в отдельных случаях некоторые указательные пометы.
2. В догматике первого гласа рукописи середины XVII века (л. 4) в попевке *упатка* в слове *небесную* отсутствует слог «не» и соответствующее ему знамя, тогда как в остальных примерах этот слог присутствует со знаменем *запятая с отсечкой*.
3. В догматике пятого гласа рукописи середины XVII века (л. 57) в попевке *рафатка* – на словах *тамо моисей* в слове *тамо* над слогом «мо» знамя написано довольно неразборчиво, поэтому в примере оно опущено. Возможно, что это *скамеица*, как в аналогичном случае в ранней выговской рукописи (л. 65об.).
4. В догматике седьмого гласа рукописи середины XVII века в попевках *руза* и *розность* знамя *голубчик* соответствует знамени более поздних источников *голубчик тихий*.
5. При компьютерном наборе использованы шрифты – Paraklht (безлинейная

нотация), Odnoglas (линейная нотация), Knijitsa (богослужебный текст).
 Хочется выразить искреннюю признательность кандидату искусствоведения,
 доценту МГУКИ М. Макаровской за предоставленные фотокопии руко-
 писей.

Приложение 2

Богородичны - догматики из Одноголосного Обихода по напеву Валаамского
 монастыря

ДОГМАТИКА 1-го ГЛАСИ: „ВСЕМІРНЮ СЛІВУ“

Залпаз.

Ві . ны . кі . і . прі . шш . і . ко . сті . ли . ві . шш . ві . д . ны .

Всѣ . мі . р . нѣ . м . ба . а . х . б . ѿ . че . ло . вѣ . къ . про .

да . н . ш . ю . а . в . ла . да . м . кі . ро . жа . ш . ю . ш .

не . е . ст . нѣ . м . да . рь . вос . по . нмѣ . Ма . рі . ю .

да . х . а . б . вѣ . в . а . от . нмѣ . пѣ . смѣ . а . вѣ . р .

нмѣ . ю . до . вѣ . рѣ . ні . ю . Сі . а .

во . ім . ки . са . ны . ко . і . хра . ма . во . жи .

с . ва . Сі . а . прі . грѣ . жа . ні . ю . вра . ж . д .

м . з . рѣ . ш . ны . ш . ны . му . р . з . ны .

да . і . цар . ст . ві . ю . ѿ . вѣ . вѣ . вѣ .

Сі . м . ю . шш . і . ш . ю . ц . е . р . ю . м .

ю . т . вѣ . р . жа . ні . ю . і . по . кор . ни . ка .

ДОГМАТЕНЪ: ВЪ ЧЕРНИМЪ МОРИ.

И нынѣ и приишо и во вѣки вѣки, ѿ инья.
 Вачрм. нѣма мо. ри Нь. нс. нѣ. со. в. рач. ны. а
 Не. вѣс. ты ѿ. вразъ на. пи. са. са. ѿ.
 но. гда. Та. мш. мш. ѿ. сѣй. раз. дѣ. ан. чѣаь
 во. ам, заѣ. же. Га. врі. на.з. са. ѿ. жи. чѣаь
 чѣ. дѣ. се. То. гда. гдѣ. ли. нѣ. шѣт. во. ва
 ны. мо. при. иш. ѿ. ра. на. ѣ. ны. нѣ. же. Хрі.
 ста. ро. ан. вѣз. сѣ. ми. ны. дѣ. ва.
 Мо. . ре. по. про. шѣт. вѣ. и. ѿ. ра. и. ле. вѣ
 пре. вѣст. ны. про. ход. но. Не. по. роч. на. а
 по. ро. ждѣ. стѣѣ. ѿ. ма. нѣ. и. ле. вѣ. пре. вѣст. ѣ
 ны. та. чи. на. Сми. и. пре. ждѣ. смѣ, м. вѣ. и. са. ѿ.
 къ. чѣ. а. вѣ. ка, Бо. жѣ, по. ми. а. ѿ. и. ма. сѣ

Розділ 3



ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ – ПЕРЕХРЕСТЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

...Завершившийся процесс культуротворчества XX столетия обнаруживает «лакуны» – артефакты, которые трудно постичь с помощью известных механизмов, описанных в академической теории жанров... Дискурс жанрового измерения как обще-значимого, типичного, понятного всем художественного смысла нуждается в дополнениях... От того, насколько хорошо освоена жанровая картина той или иной музыкальной культуры (эпохи), как воспринимаются и интонируются потоки жанровой интенции, зависит духовная сила и психологическая достоверность общения музыканта с публикой, глубина и точность передачи художественной информации от поколения к поколению.

...Искусство музыки, будучи интонационно-энергийным, остаётся по природе своей склонным к обнаружению структурно-образных архетипов как аналогов человеческого поведения в процессе общения – горизонтального (между людьми) и вертикального (человека с Богом).

Жанр является одним из универсальных способов фиксации этого общения, многовекового опыта умножения личной духовной рефлексии художника на традицию по-знания мира в его Божественных основаниях.

УДК 78.03: 784.3

Оксана Курчанова

ИСТОРИКО-СТИЛЕВАЯ ДИНАМИКА ЭЛЕГИЧЕСКОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА



Курчанова Оксана Валериевна – кандидат искусствоведения. Окончила Полтавское музыкальное училище им. Н. В. Лысенко, теоретическое отделение (1992-1996); Харьковский государственный институт искусств им. И. П. Котляревского, фортепианно-музыковедческий факультет, кафедра теории музыки (1996-2001). После окончания аспирантуры при ХГУИ им. И. П. Котляревского успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Элегия в музыке: опыт жанрового моделирования (на материале произведений русских и украинских композиторов XIX–XX ст.)» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова, кафедра интерпретологии и анализа музыки, 2004).

Сфера интересов: художественная фотография.

XX век отмечен значительным расширением семантического пространства музыкальной элегии, с одной стороны; с другой – в качестве знаковой семиотической подсистемы элегия входит в историко-художественный процесс и творческие системы высшего порядка. Наряду с «золотым фондом» элегии в музыке и поэзии XIX века в новом столетии появляются образцы авторской элегии в смежных видах искусства (живописи, театре, литературе, искусстве кино, художественной фотографии), утверждая тем самым неисчерпаемость и богатство её жанрового «генофонда». Очевидно, Человек Элегический как воплощение лирического Я и автора, и героя музыкального произведения по-прежнему остро востребован эпохой, несмотря на социальные и

мировоззренческие катаклизмы в мире культуры.

Цель статьи – рассмотреть художественную судьбу жанра музыкальной элегии в контексте творческой практики XX в. как качественно новый этап её исторической экзистенции.

Элегия, находясь в значительной удаленности от концептуальных жанров музыкального творчества XIX века (сонаты, симфонии, концерта), в творческой практике XX века не только сближается с ними, но и оказывает определенное воздействие. Так, появляются Элегическая симфония «Посвящение» В. Успенского, «Симфония элегий» Вяч. Артемова, Концерт-элегия для виолончели Р. Леденева, Соната-элегия Н. Метнера и т.п. Диапазон проявлений элегического жанра в музыкальной культуре XX в. оказался чрезвычайно широким и объединил творчество таких композиторов, как А. Мосолов, И. Стравинский, Д. Шостакович, С. Людкевич, Ю. Шапорин, О. Кива, В. Сильвестров, Ю. Ищенко, Г. Цицалюк, Е. Станкович, Р. Паулс, В. Подгорный, Т. Хмельницкая, С. Давыдов и др.

В XX в. художественная система музыкального творчества включала в себя ретроспективные тенденции в жанрово-стилистических и историко-стилевых проявлениях. Весьма востребованной оказывается модель «стилизации жанра» как своего рода охранительная тенденция. Под стилизацией жанра понимается узнаваемость стабильных признаков жанрового инварианта в новых историко-стилистических условиях. Критерием «стилизации жанра» выступает ориентация на исторические этапы жанрового генезиса и классико-романтического периода западноевропейской музыки и, соответственно, модели «жанрового генотипа» (для камерно-вокальных произведений) и «жанрового инварианта» [1].

Не случайным представляется преимущественное обращение композиторов к камерно-вокальному жанру. В XX веке такой выбор воспринимается как своего рода неоромантизм (возрождение музыкально-поэтических традиций жанра начала XIX века). Сохраняя и клишируя жанровый инвариант, композиторы актуализируют генетический код жанра, «память жанра» (М. Бахтин), возрождая для новых поколений исторический опыт культуры в качестве ориентира, эталона эстетического вкуса. Именно выработка определенной слушательской установки на элегический жанр («симультаный след», по

М. Арановскому) в дальнейшем будет способствовать узнаванию жанра в новых историко-стилевых контекстах. Приведем типичные примеры стилизации элегии в камерно-инструментальной сфере.

«Элегия» для фортепиано Н. Дремлюги (*Andante moderato*, 4/4) вошла в «Фортепианный альбом» с посвящением «Моей дочери Марии» (1976). Её семантику характеризует ариозно-песенный мелос, восходящих секстовые интонаемы, доступность технических приемов в связи с направленностью на аматорский тип музицирования, умеренность динамических оттенков (*p – f – p*), сопоставление семантических оппозиций, выраженное посредством различных типов музыкальной экспрессии, приводит к парной контрастной драматургии.

«Элегия» для фортепиано В. Кирейко входит в сборник из 24-х фортепианных пьес для детей и посвящена памяти Н. Лысенко. В семантическом плане сочинение репрезентирует эмоцию грусти, печали, характерную для мемориальной элегии. С точки зрения композиционной структуры «Элегия» тяготеет к вариантности. В произведении В. Кирейко использует музыкальные средства украинского фольклора: песенность тематизма, несимметричность масштабных структур, ладовая характерность (диатоника, «думный лад»).

Мемориальную модель находим также в камерно-вокальных элегиях Б. Лятошинского («Элегия» на сл. К. Рылеева), Ю. Шапорина («Среди миров...», «Не улетай...», «Еще томлюсь...»), П. Майбороды («Элегия памяти В. И. Ленина» для хора, «Элегии» на сл. М. Стельмаха), инструментальных произведениях В. Гомоляки («Элегия» для скрипки и фортепиано), Ю. Шапорина («Элегия» для виолончели и фортепиано), В. Паллай («Три элегии» для фортепиано), Р. Паулса (Элегия «Бабочки на снегу» для фортепиано), В. Зубицкого («Элегия» для флейты, виолончели, фортепиано и аккордеона), Т. Хмельницкой («Элегия» памяти матери для симфонического оркестра).

Оттолкнувшись от жанрового инварианта, композиторы XX в. интерпретируют его стабильные элементы, наполняя свои решения индивидуально-стилевыми новациями. Взаимосвязь жанра и стиля как форм художественного синтеза в культуре обусловила появление ярких авторских концепций музыкальной элегии XX в. Среди произведений данной группы назовем философские элегии-размышления В. Сильвестрова («Элегия» на сл. А. Пушкина из вокального цикла

«Тихие песни»), «Элегию» для фортепиано С. Людкевича, Элегии из Пятнадцатого и Одиннадцатого квартетов Д. Шостаковича, «Элегию» для струнного оркестра, фортепиано и литавр Г. Глазачева, Первую часть Элегической симфонии В. Успенского, «Элегию» для валторны и камерного оркестра Г. Цицалюка и др.

«Элегия» для фортепиано С. Людкевича представляет ярчайший пример той модели жанровой экзистенции, которую мы условно обозначили как «авторская концепция». Концепция данного произведения обнаруживает жанровый синтез различных семантических разновидностей элегического жанра. Для воплощения художественного замысла композитор воспользовался вариационной формой, что в эволюции элегического жанра является, несомненно, новым шагом. Трактовка вариационной формы близка к типу свободных (романтических) вариаций. Обозначим новую разновидность элегии, представленную в произведении С. Людкевича и развивающую, на наш взгляд, шевченковскую линию жанра через дефиницию *«элегия-думка»*.

Чередование контрастных по своему образному наполнению вариаций привело к выделению двух оппозиционных сфер: благодаря знаковости музыкальной речи они манифестируют различные культурные традиции – западноевропейскую, российскую и национальную украинскую. Западноевропейская (или романтическая) традиция выявлена посредством сферы внешнего: блестящий пианистический стиль; использование жанровых комплексов романтической миниатюры (таких, как этюд, полонез, вальс-скерцо); а также через интонационное родство 7 вариации с полонезом A-dur Ф. Шопена. Внутренняя сфера произведения представляет две грани лирического Я: первую линию субъективного высказывания можно обозначить как любовно-элегическую (от традиции русской музыкальной культуры); вторую, национально окрашенную – как думную. Отсюда – появление в рамках субъективного высказывания прямых аналогий с образами народных сказителей, использование фольклорного материала и его глубинное претворение в виде использования национально-ладовых особенностей и вариационного принципа, положенного в основу всей композиции.

Таким образом, авторская трактовка «Элегии» С. Людкевича является устойчивую связь с тремя различными жанровыми истоками,

получившими самостоятельное развитие в XX в.:

– *мемориальной* элегией – генетически первичной линией жанра в западноевропейской традиции (элегия как оплакивание, траурное пение);

– *любовной* элегией – распространенной в русской песенно-романсовой культуре XIX века;

– *элегией-думкой* – национально окрашенной разновидностью элегического жанра, предстающей как философское размышление об Украине, о жизни лирического Я, об отношении к чуждому миру, о возможности их гармоничного единения.

«Элегия» Г. Цицалюка для валторны и фортепиано (в другой редакции – для валторны и струнного оркестра, 1971). В этом произведении традиционные для элегического жанра средства дополняются оригинальными композиторскими новациями, что позволяет его отнести ко второму этапу жанрового развития – «авторской концепции» жанра.

Из двух редакций «Элегии» рассмотрим первую – для валторны и фортепиано. Сразу же отметим функциональное равноправие между солирующим инструментом и партией фортепиано. Тематизм фортепиано, в свою очередь, разделяется на два самостоятельных фактурных плана. Такое функциональное разделение фактуры в целом не характерно для жанра элегии. Ярко выраженное мелодическое начало (солирующий инструмент) и сопровождение-фон – вот типичное соотношение партий для элегического жанра! Кроме того, линейность инструментальных партий, полифонизация фактуры выявляют принципы тематического мышления Г. Цицалюка как композитора XX века.

Остановимся на краткой характеристике семантических знаков элегии. Фортепианная партия образована двумя семантически яркими комплексами.

Первый – гармоническая фигурация – представляет собой волнообразное восходящее движение двойными нотами (большей частью терциями), с использованием «секстовой» интонации (V-III с движением к I ст.), интонации «печали» (секундовое нисхождение), октавных флажолетов с задержанием (quasi-эхо – аналог тембровой переключки), вуалированием сильной доли.

Второй тематический комплекс – хроматическое басовое нисхождение (синтагма «скорби»). Взаимодействие отмеченных тематических комплексов составляет основу музыкальной драматургии «Элегии». Постоянное обыгрывание данного тематического элемента, темп *Andante* в сочетании с тональностью *b-moll* и четырехдольным метром воспроизводят образ интроспективного состояния (размышления).

Сдержанная мелодическая линия широкого дыхания в партии Сопрано имеет нисходящий характер (V-I, с остановкой на II ст.). Характер метроритмической организации темы с выдержанными звуками, триолями и синкопированием выявляет инструментальную природу темы. Начало второго предложения, напротив, подчеркнуто кантиленно (восходящая «секстовая» интонация, постепенные ходы восходящей направленности).

При своем экспонировании тема Сопрано практически не выходит из октавного диапазона (f-ges¹ по реальному звучанию). Вместе с тем, фортепианная партия постоянно регистрово расширяется (Es₁-f³). Особую роль играет пассакальный бас.

Композиция «Элегии» – типичная для жанра сложная трехчастная форма, однако ее строение весьма своеобразно. Масштабно-структурное деление первого периода (из двух предложений) не симметрично (4 + 2). В последних двух тактах происходит модуляция в тональность субдоминанты (es-moll). Второй период представляет собой вариантное повторение первого с модуляцией в Ges-dur. В партии фортепиано используются «золотые» ходы валторны, которые вплетаются в мелодический рисунок. Третье вариантное проведение темы начинается на тоническом органном пункте в Ges-dur. Укажем, что почти все проведения темы звучат на тоническом органном пункте – гармонический прием, вошедший в жанровый инвариант элегии. Изложение темы в Ges-dur подводит к кульминации первой части, порученной соло фортепиано. В целом первая часть «Элегии» характеризуется единством аффектного и медитативного типов музыкальной экспрессии. Тональные изменения не вносят существенных корректив в общую медитативную семантику части.

На тоническом органном пункте в Des-dur начинается наиболее экспрессивная средняя часть, развивающая экспозиционный материал. Динамизация основного образа происходит за счет расширения

диапазона у валторны (C-f²), насыщенного тонального развития (Des – b – Ges – es), усложнения фактуры, характерных ладовых элементов (лидийский, дорийский лады), политональных фрагментов (сочетание Des-dur, b-moll, es-moll). Продолжает свое развитие «пассакальная идея» – постепенное басовое движение (синтагмы «скорби»). Экспрессивная «секстовая» интонаема у Corno (начало второго предложения темы) с последующей щемящей интонацией ум.5 утверждают генеральную кульминацию: триольная пульсация, широкие басовые ходы в партии фортепиано указывают на эмотивный тип семантики.

Реприза (b-moll) – переключение в исходную эмоциональную сферу. Динамизация формы апеллирует к симфонической трактовке жанра композитором. Так, «Элегия» Г. Цицалюка представляет яркий образец медитативной элегии. Заметим, что первый образец данной внутрижанровой разновидности в украинской музыке принадлежит учителю Г. Цицалюка – С. Людкевичу, фундатору украинской музыкальной культуры. Единство тематической основы «Элегии» – свидетельство новой трактовки жанровой драматургии пьесы (не контрастной, но монолитной в образном плане). Трехчастная композиция включает в себя второй план формы – вариантность:

A	A/B	A ₁
a + a ₁ + a ₂	a ₃ + b	a ₄ + a ₅ + a ₆
b – es – Ges	Des - политональность	b – es – b

Однако трехчастность как композиционная основа пьесы содержит активизацию развития вплоть до появления производных элементов, воплощением которых стал кульминационный раздел *b*. Жанрово-интонационный комплекс элегии Г. Цицалюка включает секстовые интонаемы, интонаемы «скорби», тонические органичные пункты, семантику Andante и тональности b-moll, обогащаясь за счет стилистики украинской народной песенности (ладовые решения, вариантный принципа развития).

«Элегия» для струнного оркестра, фортепиано и литавр Г. Глазачева (1971) посвящена памяти А. П. Чехова. Это интересный образец жанра с точки зрения изменения музыкального хронотопа (оркестровый стиль письма) и полисемантической структуры. Отметим

те аспекты анализа, которые представляют интерес с точки зрения трансформации жанра и выводят его из плоскости жанрового инварианта в иное измерение – *авторскую концепцию*.

1. Отношение к жанровому инварианту. Уже в теме вступления узнаются первичные признаки жанра: синтагмы «скорби», монологичность высказывания (монодийная фактура), тембр виолончели в низком регистре, четырехдольный размер. Сразу же формируется и жанровое клише – очевидна установка автора на мемориальность. Не случайно монологическая первая тема вступления имеет семантическую оппозицию – хоральность. Она замыкает тему вступления, звучит в высоком регистре у фортепиано с характерным для траурного марша пунктирным ритмом. Эта тема представляет знак объективного, трагического. Таким образом, в элегической сюжетности данной пьесы уже на этапе вступления заметна двуэлементность (складывающаяся в монолитный период асимметричного строения – 11 тактов, модулирующий в C-dur).

2. Влияние авторского слова. Основная тема «Элегии» (b-moll) является собой типичную для жанра синтагму скорби и синтаксически равна 2 тактам (традиция, идущая от жанрового генотипа). Повтор синтагмы подчеркивает ее песенную природу темы, особенно в мягком звучании струнных, поэтому столь легко её ассоциировать со стилем П. Чайковского. Уже на этапе развития (яркая кульминационная интонаема «восклицания») экспрессивная патетика темы, поддержанная в аккордовых восклицаниях фортепиано, выводит лирическое звучание темы в драматическое русло. Композиционное решение темы отличается концентрацией и лаконизмом музыкальной экспрессии (11 тактов). Открытость экспозиции задает сквозной характер развития и вуалирование композиционных граней в дальнейшем.

Вторая тема (*B*) *a la* ноктюрн в Des-dur'e – образ светлого чувства. Обратим внимание на тремолирующий органнй пункт в партии фортепиано – знак тревоги, благодаря чему тема обретает ярко драматическое развитие: нагнетание, секвенцирование, усложнение музыкального языка за счет уменьшенных гармоний (*Animato*) с семантикой тоски и драматического надлома. Тем самым подготавливается центральный эпизод трехчастной формы *C* (ц. 4). Он строится на теме вступления: в партии струнных узнается тема монолога, в ином

патетическом ключе, на фоне арпеджио фортепиано, воспринимающихся как дополнительный знак концертного типа исполнительства (в отличие от камерной ауры вокальной элегии). Это пространственно-временное расширение жанрового континуума объясняется симфонизацией инварианта.

Таким образом, факторами жанровой трансформации послужили не только средства музыкальной выразительности, инструментальный состав, но и природа тематизма, повлекшая за собой рождение полисемантической жанровой драматургии. На уровне сюжетики «Элегия» Г. Глазачева уже оказывается не камерной (сольной) формой музицирования (хотя в ней данные черты представлены как «генетический код»). Согласно посвящению А. П. Чехову, необходимо было показать помимо «памяти жанра», объективно заложенную в структуру мемориального жанра, и *иную* поэтику – «авторское слово». Отсюда устойчивое сопряжение двух принципов моделирования элегии – жанровое (инвариантное) и стилевое (индивидуально-авторское).

В чем именно проявляется в элегии «авторское слово» по сравнению с типовой сюжетикой жанра (интроспекция – ретроспекция – возвращение к себе)? И каковы основные драматургические узлы композиции Г. Глазачева? Отметим родство сюжета в связи с композиционным решением. Вступление было посвящено сопоставлению субъективного и объективно-трагического планов. Данная оппозиция – своего рода «конспект» всей драматургии сочинения: ведь в экспозиции была иная семантическая оппозиция – «скорбь – свет». На этапе развития мы отмечали драматизацию образов. Однако первой кульминацией стала образная трансформация тем вступления (С), т. е. именно тех тем, что связаны с авторским отношением. Именно авторское слово изменяет все семантическое пространство после кульминации (ц. 4).

Вариантное преобразование темы А в репризе (с-moll на фоне новой аккордовой темы у фортепиано и подголоска альты) приводит к патетическому провозглашению основной темы, после чего наступает драматический слом: в h-moll'е с использованием низкой второй ступени, гаммообразных хроматических пассажей у фортепиано звучит тематизм, в котором элегичность уже утрачена (за счет хроматизации гармонического языка, отказа от песенности). Чем ближе к коде, тем

ярче проявляет себя поэтика музыкального высказывания композитора XX века. Каково же заключение элегического сюжета? Ключевым моментом сюжета было введение авторского слова, господствующего в репризе и коде.

Кода продолжает линию трагедийного развития «Элегии» – авторское слово базируется на аллюзии – монолог из вступления, но как она неузнаваема! Новое качество интонационности определяет ее смысл. Трагедийный надлом (в мелодических ходах по септаккорду малого с уменьшенным, широкие ходы на ноты в сочетании с отзвуками хора-ла) создают настроение ухода, прощального слова.

Интонационный сюжет «Элегии» Г. Глазачева в целом сопоставим с классическими образцами мемориальной элегии (использование арсенала из сферы трагедийной семантики: синтагмы, интонымы, семантика тональностей, тембровые амплуа). Как показал анализ сочинения, его нельзя отнести к стилизации жанра: полисемантизация, усложненная трактовка формы, изменение музыкального хронотопа (выход за рамки камерности), не нарушая программности, выводят жанр элегии на качественно иной уровень его экзистенции – *стилевую интерпретацию жанра*. Данной дефиницией мы подчеркиваем влияние авторского Я художника на переосмысление жанровых канонов. В этом смысле произведение Г. Глазачева показательно с точки зрения динамики внутренних процессов: от стилизации к доминированию авторской концепции (модуляция центростремительной тенденции в сторону центробежной). Такая семантическая трансформация в конце концов приводит к симфонизации жанра.

Элегическая симфония «Посвящение» (1987) Владислава Успенского, ленинградского композитора, является наиболее крупным циклическим сочинением в системе внутрижанровых разновидностей элегии¹. Симфония посвящена памяти матери, что указывает на мемориальность как доминанту жанровой семантики. Композиция симфонии трехчастна: I часть – *Adagio mesto*; II часть – *Andante lugubre*; III часть – *Andante ma non troppo. Cantabile*.

¹ Особо отметим необычность симфонического оркестра: тройной состав с чрезвычайно расширенной ударной группой. Помимо привычных *Timpani*, композитор вводит такие инструменты, как *Blocchi di legno*, *Tamburo militare*, 3 *Tom-tomi*, *Piatto sospeso*, *Frusta*, *Gran cassa*, *Tamtam*, *Silifono*, *Campane tubolari*, *Campane catadrali*. В качестве звуковых красок используются также арфа и фортепиано.

Данное произведение показательно с точки зрения использования композитором различных жанрово-стилистических знаков и моделей элегии, её принадлежности к новационным решениям. Так, первая часть Симфонии рассматривается нами как образец авторской концепции жанра, в то время как вторая часть – пример *quasi*-жанра, а третья – занимает промежуточное место между жанровой стилизацией и авторской концепцией жанра.

Первая часть подтверждает жанровую установку Симфонии на мемориальность. Основой драматургии первой части является сопряжение двух образных сфер: «душевное страдание – противление» и сферы отстраненного бытия. Первая реализована благодаря характерным для мемориальной разновидности элегического жанра синтагмам скорби, восклицания; во второй семантической сфере жанровое обобщение происходит на основе хорала.

Следует отметить работу композитора с лейтинтонацией в пределах части. В данном случае была реализована идея малосекундового прорастания как в мелодическом (горизонтальном), так и в фактурно-гармоническом (вертикальном) изложении. Такой метод работы с интонационным материалом выявляет специфику современного мышления и в некоторой степени перекликается с принципами минимализма.

Закрепление за темами определенных тембров усиливает роль тембровой драматургии (лейттембровость). Так, авторский голос в произведении олицетворяет тембр *Corno inglese* (тема *a*); тембры струнных репрезентируют сферу инобытия (тема *b*). На основе отмеченной выше идеи малосекундового развертывания композитор выстраивает стабильные фактурно-сонорные комплексы, чье движение (саморазвитие) обуславливает состояние отрешенности как инобытия. В первой части композитор реализует элементы жанрово-интонационного комплекса элегического жанра, при этом создав новый его. Событийность первой части, выстраиваемая на основе узнаваемой элегической семантики, позволяет отнести первую часть Симфонии к образцам «авторской концепции» жанра. Проявление последней следует отметить в теме *a*, а именно рождение еще одного типа музыкальной экспрессии, названного (условно) «восхождение». И в этом можно увидеть расширение психологического пространства элегии, её

хронотопа. Так наметился выход из душевной сферы Человека Элегического к иным – *трансцендентным* – границам бытия.

Термин «quasi-жанр» (термин Л. Шаповаловой) отражает радикальный процесс жанровых модификаций, крайнюю степень дистанцированности конкретного произведения от жанрового инварианта элегии. Это явление противоположно стилизации жанра как выражению центростремительной тенденции и представляет собой момент дестабилизации. Среди произведений, принадлежащих данной жанрово-стилистической модели, назовем «Элегию» (2 часть фортепианной сонаты op.12) А. Мосолова (1926), «Элегию» из фортепианного цикла «Афоризмы» Д. Шостаковича (1927), «Элегию» В. Сильвестрова для фортепиано (1967), «Элегию» О. Кивы для фортепиано (1983), уже упоминавшуюся вторую часть Элегической симфонии «Посвящение» В. Успенского (1987).

Особое место в эволюции жанра принадлежит «Элегии» для фортепиано **В. Сильвестрова**. В его творчестве отразилось одно из характерных явлений XX в. – жанровая экспериментальность. Этот процесс включает в свое развитие несколько тенденций, отмеченных М. Лобановой как присущих всему процессу жанрообразования в XX в. Во-первых, это «отказ от любого жанрово-конкретного обозначения цикла и замена его жанрово нейтральным, но выводящим к системе более высокого класса названием «музыка»» [2, с. 155-156]. Заметим, что одно из зрелых сочинений В. Сильвестрова представляет собой обобщение еще более высокого порядка – «Метамузыка».

Во-вторых, «...осуществляется слом стереотипов, размываются привычные жанровые границы, происходит открытие новых жанров, в которых едва угадываются очертания старых» [2, с. 158]. Именно с таким композиторским решением мы встречаемся в «Элегии» для ф-но (1967). Кстати, для В. Сильвестрова жанр элегии оставался актуальным на протяжении всего его творческого пути. Впоследствии им создан ряд элегий для различных составов.

Характер экспериментаторства, присущий сочинению, связан не столько с жанровыми поисками, сколько с апробацией новой техники письма. Обозначить додекафонную технику как «новую» для 70-х годов можно лишь с оговоркой. Открытия композиторов нововенской школы, сделанные в начале XX в., оказались доступными советским

художникам значительно позднее – лишь в 60-е гг. Новые методы художественного мышления хотя и с некоторым запозданием вошли в арсенал композиторских средств. Начался период их активной апробации на национальной почве. Результаты подобного экспериментирования выявились далеко неоднозначными. Художественная ценность ряда работ оттенялась ученической подражательностью, вторичностью.

Резюме. К какому же выводу можно прийти относительно данной «Элегии»? Неоспорим тот факт, что смена техники письма привела к трансформации жанрового интонирования в целом. Структурные ремарки автора позволили выявить 3-частную композицию с контрастной серединой; психологическая интроспективность и миниатюризм, наконец, авторское название «Элегия» сближают ее с классическими образцами данного жанра и свидетельствует о стремлении автора к жанровой стабильности. Однако музыкально-речевые новации настолько сильно трансформируют жанровый инвариант элегии, что в рамках историко-стилевой динамики элегического жанра в XX веке данное произведение следует отнести к quasi-жанру.

В «Элегии» для фортепиано О. Кивы (1983) объединены жанровые константы и авторские поиски новых принципов организации музыкальной ткани. Это – миниатюрное произведение, построенное в типичной для элегии простой трехчастной форме. Укажем, что темповый выбор композитора несколько отходит от характерных для элегий умеренных темпов в сторону замедления – *Largo*. Обратим также внимание на авторскую ремарку *cantabile*, которая, несмотря на всю оригинальность тематизма пьесы, свидетельствует о песенной жанровости.

Тематический комплекс крайних разделов «Элегии» состоит из трех фактурных пластов. Два верхних пласта выполняют мелодическую функцию: большесекундовые и трихордовые последовательности с помощью комплементарного ритма: верхний – большесекундовый; средний – трихордовый. А нижний пласт – функциональный (чередование б.6 и ум.5).

Крайние разделы «Элегии» структурно делятся на два предложения с активным вариантным развитием каждой функциональной линии. Во втором предложении происходит смещение тематического

комплекса (на тон ниже), совпадающее с метро-ритмическими изменениями: метрическое постоянство первого предложения (3/4) вытесняется метрической переменностью (3/4, 4/4).

В средней части «Элегии», с оживлением темпа и расширением диапазона, количество интонационных пластов увеличивается: верхний – трихордовый, изложенный в октаву; средний – большесекундовый; средний – терцовый; нижний – басовый. Новым по сравнению с предыдущей частью оказывается средний (терцовый) пласт, выполняющий гармоническую функцию. Во всем другом произошла лишь перестановка в границах тематического комплекса и некоторое усложнение функциональных линий. Объединение всех четырех пластов осуществляется по принципу комплементарности, причем музыкальная ткань насыщается различными видами ритмического деления (синкопами, триолями, залигованными нотами). Тематический материал крайних разделов с неспешным покачиванием басов и переливами двух верхних мелодических голосов воссоздает интроспективную семантику.

Реприза варьирована за счет перенесения тематического материала в верхний регистр. Приглушенное звучание на *p* в начальном темпе *Largo cantabile* возвращает состояние самоуглубления, перекликающееся с семантикой колыбельной. Укажем, что структурный подход композитора к произведению, бесспорно, повлиял на интонационность, но не нарушил жанровую сюжетность. Таким образом, монодраматургия «Элегии» О. Кивы отражает медитативный тип жанра. Состояние внутреннего самоуглубления является доминирующим на протяжении всего произведения. В средней части использованы интонационно-тематические пласты крайних частей с сохранением убаюкивающего большетерцового движения в динамике *mf*. Своеобразная комбинаторная игра с «трихордовой» попевкой, укрупненной октавной мелодической линией, активизирует развитие, хотя медитативность и не достигает драматизма, а «свертывается» к исходному состоянию.

ВЫВОДЫ. 1. Элегические произведения композиторов XX века демонстрируют как *сохранение ментальных признаков жанрового инварианта* (стилизации жанра), так и *значительную удаленность от исходной модели* (авторская концепция жанра).

2. Quasi-жанр – свободная трактовка жанрового канона – стал крайним выражением центробежной тенденции.

3. Все три жанрово-стилистические модели работы композитора с жанровым инвариантом элегии сложились в первой половине XX в., однако продолжали функционировать в творчестве композиторов второй половины века и до ныне можно обнаружить их устойчивое влияние.

В заключение отметим, что в XX веке элегия активно включилась в интертекстуальные связи; отсюда влияние её жанрового инварианта на природу тематизма и драматургические закономерности других жанров (сонаты, симфонии). Будучи исторически сложившимся жанровым явлением композиторской системы мышления, на определенном этапе элегия изменяет своей генетической природе и становится *открытым текстом* конкретной исторической культуры (стиля, произведения) для всякого, кто способен к диалогу, к взаимному обогащению семантики и поэтики творчества – ради **общения, радости открытия и понимания.**

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кукушкіна (Курчанова) О. *Жанровий генотип елегії в структурі музичного твору* / Курчанова // *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство.* – Харків : ХДІМ ім. І. П. Котляревського, 2000. – С.45–49.

2. Лобанова М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.

Курчанова Оксана. Историко-стилевая динамика элегического жанра в творчестве композиторов XX века.

Рассматривается эволюция музыкальной элегии в творческой практике XX в., обусловленная преобразованиями жанрового инварианта: стилизация жанра, авторская концепция жанра и quasi-жанр.

Ключевые слова: элегия, жанровый инвариант, стилизация, авторская концепция, quasi-жанр.

Курчанова Оксана. Історико-стильова динаміка елегійного жанру в творчості композиторів XX ст.

Розглядається еволюція музичної елегії у творчій практиці XX ст., що зумовлена перетвореннями жанрового інваріанту: стилізація жанру, авторська

концепція жанру та quasi-жанр.

Ключові слова: елегія, жанровий інваріант, стилізація, авторська концепція, quasi-жанр.

Kurchanova Oksana. The genre an elegy in historical and stylistic dynamics in XX century.

The article is about historical and stylistic dynamic of elegy in XX century. Three stylistic models are determined in the XX century: stylization of a genre, the author conception of a genre and a quasi-genre.

Key words: elegy, stylistic models, stylization, the author conception of genre, quasi-genre.

УДК 78.071.1: 78.087.68 (477)

Вікторія Осипенко

НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНІ ОЗНАКИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Ю. АЛЖНЄВА



Осипенко Вікторія Володимирівна – заслужена артистка України (2005), солістка Харківського міського театру народної музики України «Обереги» (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України, композитор Ю. Алжнєв), учасниця вокального тріо «Обереги».

Закінчила Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського за спеціальністю «Хорове диригування» (1999) та у 2002 р. асистентуру-стажування там же (спеціалізація «Хорове диригування» – клас професора Мірошнікової А. А.).

З 1999 р. працювала в Харківському училищі культури, а з 2002р. – в Харківській державній академії культури на кафедрі українського народного співу та музичного фольклору.

З 1999 року працює в ліцеї мистецтв № 133 керівником дитячого фольклорного гурту «Посестри» (неодноразового лауреата регіонального конкурсу «Кроковес коло», лауреата міжнародного конкурсу «Таланти III тисячоліття»).

У 2006 році захистила кандидатську дисертацію «Структурно-семан-

тичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової музики Ю. Алжнева)» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства Шаповалова Л. В.).

Для тих, хто досліджує проблему національного самовизначення мистецтва, музика Ю. Алжнева – ключ до її розв'язання. Вся діяльність композитора: і як музиканта (він є чудовим виконавцем майже на всіх народних інструментах, особливо рідкісних), і як творчої особистості (він – художній керівник Театру народної музики України «Обереги»), і як Митця – людини, чий самобутній світогляд породив художній світ його музики, – все це свідчить про непересічне явище, яке виходить за межі художнього стереотипу.

Українські соціокультурні парадигми – провідна сила у національному самовизначенні та формуванні орієнтирів і цінностей загалу [1]. Сучасна культурна парадигма, на яку працює Ю. Алжнев є продовженням «просвітянсько-культурницької» парадигми П. Куліша, М. Старицького, а також лінії фольклорної хвилі 60-х років. Він не самотній на цьому шляху, є і інші видатні постаті. Усвідомлюючи необерненість процесу руйнації та реальної небезпеки втрати традиційно-звичаєвої культури (з доживанням свого віку етнофорів – носіїв національної традиції), творча діяльність композитора скерована намаганням утримати народну музичну культуру в нових умовах екзистенції – фольклоризмі. На думку Л. Пархоменко, творче кредо композитора Ю. Алжнева, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії ім. І. Огієнка, варте того, «щоб окреслити принципові засади цілого творчого напрямку, який набув би достеменно оновлюючої сили» [2].

Одне з центральних місць у творчості митця посідає хорова музика, з провідним жанром – хоровим концертом. Позиція Ю. Алжнева як митця сучасності – це насамперед усвідомлення ролі творчої особистості в долі народу. Його хорова музика є активно затребуваною професійними виконавськими колективами України. В 1998 році у столиці хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ» був присвячений творчості композитора. Його твори виконували провідні хорові колективи м. Києва. Найкращі відгуки музикознавців та хормейстерів затвердили статус творів Ю. Алжнева в сьогоденні музичного життя України. А виступи і перемоги українських колективів на міжнарод-

них конкурсах (саме з хоровими концертами Ю. Алжнєва), зокрема в місті Слайго (Ірландія), доводять, що музика цього композитора гідно презентує сучасне хорове мистецтво України в світі. У творчому доробку означено майже 10 жанрових напрямків. На цей час більше уваги композитор приділив жанрам вокально-хорової музики, а попереду, за його словами, акцент на симфонічній музиці.

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю серйозних, повномасштабних наукових концепцій щодо хорової творчості Ю. Алжнєва. Крім того, тема актуалізується особливим значенням хорового концерту в минулому та сьогоденні хорової культури України.

Метою роботи є визначення національно-ментальних ознак хорового мислення Ю. Алжнєва, що передбачає по-перше, оригінальну концепцію жанрів хорової музики, по-друге – відповідність сучасних зразків (хорового концерту, хорової мініатюри тощо) певній культурній традиції.

Хоровий концерт – феномен музичної культури України, своєрідний спосіб духовного спілкування людини з Космічним Законом, Природою, Світом Предків, що реалізується завдяки принципу суголосся. Протягом чотирьох століть існування жанру сформувалася його особлива жанрова семантика з високим показником національної своєрідності. Важливою жанровою ознакою хорового концерту завжди було органічне поєднання досягнень композиторської техніки з глибинними національними рисами традиційного українського хорового співу. Саме в цьому жанрі кристалізувалась національна музична мова. Історична генеза жанру розкриває його концепційну сутність та могутній потенціал для майбутніх втілень. У хоровій творчості композиторів ХХ ст. відродження жанрового інваріанта концерту відбувалося в складних умовах впливу на нього інших стичних та естетичних критеріїв.

Предметом дослідження є хорова творчість українського композитора Ю. Алжнєва як яскравий приклад сучасної інтерпретації жанру хорового концерту. Основні положення обумовлені власне музикою, ментальними ознаками творчої особистості її автора, всією філософсько-світоглядною системою його мислення.

Матеріалом дослідження є друковані та рукописні партитури хорових концертів Ю. Алжнєва, зокрема духовний концерт для хору

«Співайте для Господа пісню нову», а також концерт-суголосся для вокального тріо «На заборолі голос чути».

Ступінь вивчення теми. Завдяки науковим працям Н. Герасимової-Персидської [4], В. Протопопова [5], Л. Корній [6] можна прослідити історичні прототипи сучасного хорового концерту. До жанру хорового концерту в аспекті жанрового моделювання звертались епізодично, без системних узагальнень психології та семантики щодо його жанрового інваріанту².

Сучасний хоровий концерт у якості інваріантного «ядра» зберігає донині найбільш характерні ознаки, а саме:

- виконавський склад – хор а cappella;
- особлива технічна складність та віртуозний характер окремих хорових партій, що вимагали суто професійної майстерності виконання;
- жанрова орієнтація на діалог, в якому однаково важливі і виконавці, і слухачі, тому що вони складають особливий слухацький *тип спілкування*, єдину музично-комунікативну єдність;
- концертування як провідний принцип розвитку музичної драматургії;
- циклічна побудова композиції твору з перевагою три- або чотиричастинності;
- цілісність музичної драматургії (від I частини до фіналу), що віддзеркалює концепцію Людини духовного, соборного складу.

Отже, партесний концерт як жанровий інваріант сформувався не лише як певна структура, а як *звукове поле, конденсат найтипівіших звукових уявлень*. «Стиль жанру» домінує над індивідуальним стилем композиторів.

Для композитора Ю. Алжнева саме прадавні звичаї мають значення архетипу. Безумовно, не кожен митець іде цим шляхом. На наш погляд, найдавнішими формами богослужінь були архаїчні обряди. Очоловав давній обряд волхв, або жрець. Він виголошував частину обрядового тексту, а громада підхоплювала колективним співом. Таку аналогію підкреслює О. Бенч-Шокало в книзі «Український хоровий

² Структурно-семантичний інваріант не рівнозначний історичному прототипу. Усталені ознаки традиційного жанру, що відбиваються в нових його версіях – дають підставу для визначення «авторської концепції жанру» (термін Л. Шаповалової).

спів» [7]. На нашу думку, хорові концерти Ю. Алжнева є продовженням тієї історичної лінії, що іде від знаменного розспіву та народної пісні через партесний концерт (лірико-драматичний, де яскравіше виявляється національна своєрідність) та концерти А. Веделя, М. Березовського, які зберігали зв'язок з глибинними національними рисами традиційного українського співу). Ця лінія представляє не концертність інструментального типу, а авторську концепцію лірико-драматичного змісту виражену засобами акапельного хорового звучання.

Щодо технічних прийомів традиційного концертування, то співставлення партій, поступове включення голосів, темброва персоніфікація голосів, виконавська віртуозність, діалогічність у викладенні матеріалу – всі ці риси можна простежити в хорових партитурах Ю. Алжнева. Але всі вони підпорядковані провідному принципу мислення – суголоссю. Саме на його основі діє інваріантний принцип хорового концерту – концертування, через полілог, множинні зв'язки сучасного композитора з традиційною музичною культурою.

Авторська концепція, з одного боку, розкриває зміст «художнього відкриття» (термін Л. Мазеля), твору композитора, а з іншого – стильові проєкції на усталену жанрову модель. Наслідком пошуків митця свого місця в сучасній культурі на ґрунті традиції стають авторські версії втілення структурно-семантичного інваріанта, що виступає як носій Традиції. Авторська концепція хорових концертів композитора, на нашу думку, за втіленням етнічної картини світу та образу Культурного Героя виходить за межі жанрового інваріанту та наближається до хорової симфонії.

Українська етнічна картина світу та її Культурний Герой³ послідовно висвітлюється на різних рівнях структурно-семантичного інваріанта хорового концерту. На глибинному, інтонаційному рівні – Культурний Герой уособлюється через мову свого народу: музичний «лексикон» сформовано на основі семантичного словника традиційної пісенної культури України.

На рівні драматургії поетапно розкривається філософсько-естетична сутність авторської концепції. В перших частинах хорового циклу

³ «Культурний Герой української етнічної картини світу» – концепт ціннісної семантики музики Ю. Алжнева, але вона має конструктивний сенс і в контексті творчості інших митців, хто переймається національними ідеями розвитку сучасної культури.

концертів – *медитативно-споглядальний* тип драматургії (Культурний Герой, спілкуючись з природою, намагається зрозуміти себе. Тут фіксується важлива ментальна риса – пізнання макрокосму через мікрокосм). У других частинах – *ритуально-обрядовий* – духовне спілкування Культурного Героя, єднання «з родом і народом» (за виразом В. Шаяна). У третіх частинах – *суспільно-тенденційний* – Культурний Герой виступає носієм загальної національної ідеї.

Аналіз авторської концепції жанру хорового концерту виявив, що композитор Ю. Алжнев створив неповторний авторський стиль, який гідно доповнює сучасне розуміння категорії «національний стиль» у музиці.

Інтонаційно-драматургічний аналіз хорових концертів Ю. Алжнева: «Співомовки», «Дівич-сон», «Пробудження» надав можливість визначити усталені ознаки хорового стилю композитора.

Мелодика. Мелодичний стиль Ю. Алжнева в хорових творах цілком зумовлений *праінтонацією* (хоча не зводиться цілковито до неї): це найпростіші мелодико-ритмічні формули, що стають носіями «першопочатків» музичного Буття: це інтонеми кварта, секунди, терції та їх різноманітне фактурно-ритмічне комбінування.

Музичний тематизм, художня природа якого пов'язана з фольклором, має характерні особливості, а саме:

- зв'язок із **мовними** жанрами, з **мовленням** та словом;
- **поспівочна** структура тем-мелодій, тобто лаконізм інтонаційних формул;
- масштабна протяжність тем-мелодій будується, як ланцюжок, із об'єднання коротких мотивів-формул.

Наявний у хоровій музиці Ю. Алжнева й інший тип мелодики, прототипом якого є не мовлення, а пісня, пісенність, ширше – ліричний розспів. Його характерними особливостями є вокальна основа інтонування та фразування, ладогармонічний розвиток. Такий тип мелодичної лінії, передбачає обов'язкове заповнення в протирусі, використанні складних хвилеподібних або спадаючих малюнків.

Метроритмічна організація. Композитор віддає перевагу синкопованості не тільки в горизонтальному звучанні (мелодика одного голосу), але і по вертикалі: фактурне розшарування хорової партитури на декілька пластів часто створює складний синкопований малюнок

при об'єднанні їх у ціле. Звідси ефект особливої ритмічної гостроти, пульсацій, відчуття протяжності та динамічності форми. Метроритм формує ціле, виявляючись його внутрішнім стрижнем, створюючи міцний фундамент музичної форми. Складність ритмічної організації нерідко є каменем спотикання для виконавського колективу. Диригенту важливо з'ясувати природу цієї складності, і тоді вона перестане бути проблемою. Ускладнення ритму (ширше, темпоритму) в організації музики відбувається як наслідок **полімелодичного** мислення композитора. Мелос у Ю. Алжнева головніший за ритм, але без метроритмічного **синтезу різних мелодій** не склався б цілісний художній організм.

Фактура хорових творів Ю. Алжнева – наслідок синтезу багатьох мелодичних ліній, самостійних у тематичному плані, які вносять непересічну множинність художніх значень; вона дихає пластикою мелосу, вона живе мелодичною свободою і красою, як у кращих зразках народного пісенного багатоголосся (підголоскового, гетерофонного). Ритм стає фактором театралізації музики завдяки розшаруванню художнього простору музики на два і більше звукових пласти, котрі живуть своїм життям. То вже не просто ритм форми, а **темпоритм** як закон організації музичного часу. Фактурне розшарування тематизму «збирається» воєдино завдяки авторському метроритмічному чуттю. Метр, ритм і темп, об'єднані в художню волю, виявляють режисерські функції музичної форми.

Музичний «лексикон» Ю. Алжнева сформовано на основі семантичного словника традиційної пісенної та інструментальної культури України. **Праінтонація** – авторський термін Ю. Алжнева. Для нього це не просто техніка письма, а філософська категорія. Суть пошуків – не просто знайти найтипівіші інтонаційні формули (бо так саме працювали і Б. Барток, і І. Стравинський). Мова іде про сам процес створення музики, що моделює спосіб народного музикування – як пошук того артефакту, який відповідає функції жанру, викликаний душевним станом або ж чисто естетичним задоволенням. За алгоритмом – «спроб – помилка – відкриттів – повторень». Саме на це і націлений композиторський пошук. Тобто, автор намагається відтворити первинний синкретизм («співомовлення» за А. Іваницьким [9]), єдність слова, музичної інтонації, руху та емоції як показника функції. Чітко

зберігається ритмо-структура.

Але є такі інтонаційні формули, що Ю. Алжнев використовує як типові інтонації, що завдяки тисячолітньому виспівуванню багатьох виконавиць, зберігають їх душевну енергію. А їх існування в популярних нині українських народних піснях вибудовує ще додатковий асоціативний ряд. Серед таких інтонаційних формул, найулюбленіший музичний знак композитора – **лірична кварта** – мелодичний рух – висхідна чиста кварта та велика секунда в протилежному русі. Так вона звучить в народній пісні:

- чорнявую та білявую («Ой у полі три криниченьки»);
- тільки світи миленькому («Ой не світи, місяченьку»);
- сподобалась мені («Ой чий то кінь стоїть»).

А тепер порівняємо з прикладами з музики Ю. Алжнева:

- «Ой не сійтесь, сніги...»;

- «А в долині село лежить...»;

«Ти несись, мій спів, з мольбою в небо долітай...».

* * *

Хоровий концерт «Співайте для Господа пісню нову» (2000)

свідчить про якісно новий етап творчого підходу до жанру, новий семантико-ціннісний аспект світоспоглядання його автора. У порівнянні з попередніми зразками хорової творчості не можна вважати, що значно змінено загальностильову палітру хорового звучання або трансформовано змістовне навантаження музичної техніки письма та формотворення. Навпаки, на відповідних рівнях структурно-семантичної організації простежується спадкоємність: засади інтонаційного, тематичного, жарового та структурного мислення залишаються незмінними, що підтверджує усталеність структурно-семантичного інваріанту жанру. Однак є причина, що дозволяє говорити про процеси десекуляризації ціннісної семантики хорового концерту та повернення його до духовних витоків: це звернення до канонічного тексту християнської служби, зокрема, псалмової традиції.

В основу тексту твору покладено псалом № 36 із Псалтиря в перекладі на українську мову І. Огієнка. Композитор не приховує своєї захопленості хоровою творчістю А. Веделя, його естетичним та мистецьким рівнем. І тому він свідомо орієнтується на принципи художнього мислення саме цього майстра. Його хорова спадщина наскрізно

насичена духовною тематикою. Звідси і релігійна семантика, відтворена в музичній драматургії. Ладо-гармонічна та мелодико-ритмічна основа прайнтонації не входять у протиріччя з вербальним рядом, комплементарно доповнюючи одне одного.

Зачин «Співайте для Господа пісню нову» на рівні вербального ряду стане рефреном усієї композиції, який чергується з розгорнутими тематичними пластами («голосами»), утворюючи жанрове суголосся. На першому плані серед фактурних вимірів – соло баса, який уособлює монологічний (молитовний) спосіб людського спілкування з Господом. Діалогічність виникає завдяки принципу концертування («tutti – soli»), типовому для духовного концерту.

Тематичне ядро зачину складається із нашарування секундових послівок різних хорових партій. Моноритмічна природа лінійного сплетіння голосів характеризує саме давній церковний спів, його ангелоподібний модус. Гармонічна вертикаль утворюється завдяки проєкції мелодичних ліній на фактурну цілісність. Це досить поширений спосіб викладення хорового тематизму в практиці ХХ ст., але у творі Алжнева він набуває не лише архаїчного колориту, бо сонорно-кластерні ефекти, фактурне нашарування перш за все свідчать про стереофонічність «звукowego образу» концерту, що набуває космогонічного звучання. Так утворюється полістилістичний синтез.

Слово є первинним семантичним знаком, а його інтонаційне втілення розкриває красу та ідеал суто музичною стилістикою. Ключовим, на думку композитора, є словосполучення «співаєм пісню нову», який покладено в назву твору. Виходячи з цього, автор будує тематичну композицію на взаємодії фольклорних типів інтонування та розвитку спадкоємних принципів духовного вітчизняного концерту.

«Дайте Господу», «Хай небо радіє», «Хай веселиться», «Благословляйте» – ці звернення та заклики-благання стають синтаксичними «конструктами» для варіантно-строфічного оновлення тематизму, на основі чого вибудовується одночастинна композиція з ознаками крещендууючої, наскрізної та варіантної форми (як форми «другого плану»).

Виокремимо семантичні знаки національної музичної мови концерту, щоб зрозуміти співвідношення традиційного та новаційного підходів до структурно-жанрової моделі. Насамперед, вербальний

ряд, що відбиває сакральний текст канонічного походження, змінює музичний простір та час. Відповідно змінюється суб'єкт музики: так, Культурний Герой вже не пов'язаний з язичництвом та його світоспогляданням. Міфологічне мислення не відповідає картині світу християнської традиції. Теологічна спрямованість смислоутворення націлена на духовну вертикаль «дольне – горне», що пов'язує людину з Богом. Головним способом висловлювання для релігійної свідомості, як відомо, є молитва, яка за семантичною ознакою спрямована на міркування, благання та покору, а за структурною – на діалог. Бо людина вірить, що її почують, що вона не сама в цьому світі.

Для Ю. Алжнева ця модуляція від суто фольклорної орієнтованості мислення до християнської парадигми не була даниною моді на відродження духовних жанрів на початку 90-х років. Чутливий до слова як *носія поетичних образів*, він і в біблійному тексті відшукує символи для духовного відродження суспільства.

Отже, критерій вербального тексту вказує на зміну культурного героя жанру: це людина з релігійною свідомістю. Однак це не означає відмови від експресивно-душевних станів та чуттєвих переживань, що супроводжують процес моління. Психологізм образно-емоційної сфери поєднано із сконцентрованістю та лаконізмом форми. Музична семантика втілення канонічного тексту заперечує його культовій спрямованості і, на наш погляд, підпорядковується **концертному** способу побутування (екзистенції) твору.

Надамо стислу характеристику жанрових знаків за обраними в роботі рівнями організації структурно-семантичного інваріанта хорошого концерту. Елементи праінтонації переосмислені так, що не впізнаються як наскрізна авторська інтонація. Ускладнення послівок та інших мелодійних структур має свою генезу в принципах лінійного мислення. Звідси роль фактурного розшарування та поліпластовості, які, в свою чергу, виходять із жанрової природи концерту та його відповідного принципу структурної організації – концертнування.

Метро-ритміка є характерною для музичної стилістики Ю. Алжнева, насичена синкопованими втручаннями, але не така акцентна, як у пісенних та фольклорно-обрядових фрагментах. Використовується внутрішньо-складовий розспів у кульмінаційних моментах (особливо для характеристики молитовного стану).

Мелодійні лінії кожної партії відбивають поліфонічне розгортання в єдиному фактурному просторі. Вертикальні утворення сприймаються як похідні й підкоряються сонорно-фонетичному упорядкуванню, що не заважає відчувати концертний принцип фактурного протиставлення *tutti – soli*. Стрижнем концертного принципу залишаються поширені *divisi* партій, чергування типів фактури.

Музична драматургія – медитативно-споглядальна з елементами драматизації (вплив псалми). На співвідношенні стійкого тематичного ядра (інваріанту) та варіантного проростання голосів-учасників соборного співу вибудовується **наскрізна монодраматургія** духовного концерту Ю. Алжнева. Може бути, що соборний тип культури, притаманний вітчизняному духовному концерту, композитором сприймається як ще одна версія *суголосся* – улюбленого способу жанрового моделювання світу. (Наступним кроком стане визначення «космологічні суголосся» як жанрове уточнення до хорового концерту № 5 «Світання Оріанти».)

Окремо наголосимо на драматургічній ролі другого розділу «Хай небо радіє» в темпі *Ivase*. Тут вперше з'являється наспів паралельними терціями, який, як відомо, є одним з найстаріших прийомів співу саме архаїчної доби на території Європи та східно-слав'янських країн. Це так зване «стрічкове багатоголосся» спочатку звучить на фоні бурдону басів, а потім починає обростати подібними гетерофонічними підголосками. Чергування сольних тематичних блоків з хоровими *tutti* складає ефект антифонного співу, притаманного хоровій культурі церковного співу. Поступове завоювання всього звукового простору цими тематичними пластами складають фактуру багатовимірність.

Особливості виконавського складу та труднощі виконання хорових партитур Ю. Алжнева свідчать про наслідування однієї з інваріантних рис вітчизняного хорового концерту – складність та технічність хорового письма та фактури, що вимагає суто професійної майстерності виконання. Хоровий концерт є знаком професійного музичного мистецтва, оскільки містить рівні найвищого ступеня складності, вимагає від співаків великої майстерності, технічної віртуозності. Ці риси цілком притаманні сучасним версіям жанрового інваріанту вітчизняного хорового концерту, зокрема, творам Ю. Алжнева. Отже, мистецька вдача Ю. Алжнева свідчить про його тяжіння до самоусвідомлення

національної ідеї в хорових жанрах, про синтез хорових принципів мислення з *інструменталізмом як типом музикування* (звідси віртуозність та імпровізаційність хорових партій, поліфонічні та варіантно-варіаційні прийоми розвитку музичного тематизму).

* * *

Вокальний цикл «На заборолі голос чути...» (концерт-суголося) для жіночого тріо. Новий твір, не зважаючи на інший жанровий вибір автора і виконавський склад – вокальний цикл – в умовах концертного дійства, демонструє, що музичному мисленню композитора, як і раніше, властиве посилення на щось первісне, давнє «генетичне першоджерело» – «**праінтонацію**». Незалежно від її конкретного втілення (чи то хоровий концерт «Співомовки», чи початок нового концерту № 5 «Світання Оранти») вона впізнається як наскрізна авторська інтонація. І в той самий час слухачеві зрозуміла її причетність до етнічної своєрідності національної музичної мови.

Вокальний цикл має жанрову і програмну назву. Написаний для вокального тріо «Обереги», він має щасливу виконавську долю, часто звучить і тепло сприймається слухачами. Цикл складається з 21 частини; кожна має свою пісенну назву і може існувати самодостатньо. Але автор задумав їх поєднати у цикл як художнє ціле, з наскрізними сюжетними лініями-«натяками»: історія за часів Київської Русі (№№ 1 та 21) перегукується з темою жіночого кохання. Бо саме жінка уособлює в українській міфології і Життя, і Красу, і хранительку Роду. На протязі циклу кохання панує як царина Лірики (від інтимної до материнської), що мовби запитує підсвідомо: – «Яке життя без любові?», за твердженням Г. Сковороди:

*«Хіба не мертва та душа, що не знає правдивої любові: себто Бога?
Хіба всі дарунки, ба навіть янгольські уста, не є ніщоютою без любові?
Любов, любов. – Що угрунтовує? Любов./ Що творить? Любов? – Любов.
Що рятує? – Любов, любов. / Що насолоджує? – Любов. /Любов – початок,
осердя та кінець, альфа та омега».*

Часопростір вокального циклу Юрія Алжнева вабить стереофонічністю трьох світів: це три виміри Буття – НАВ (стародавній символ світу Предків Роду, померлих прашурів), ПРАВ (Божественний закон,

який керує Всесвітом) і ЯВ, звукові реалії сучасності, що віддзеркалюють «світ живих людей, в якому поєднане природне (біологічне, упадковане від земних предків) і духовне (ідеальне, дане Богами)» [10, с. 199]. Вони пов'язані завдяки історичній пам'яті, до якої саме звертається автор і сподівається на її Пробудження в кожному з нас.

Мелос пісенних складових циклу цілком підпорядкований жанровим асоціаціям з народною ліричною пісенністю. Свідома опора на окремі цитати – використання народних пісень «Ой у полі дві тополі», «Чогось мені чудно», «Сухая верба» – це «точка відліку» для автора, його етичний орієнтир.

Як «входить» прайнтонія в сучасного композиторського письма? Через фольклорну символіку, яку віддзеркалює кожний окремий елемент музичного мовлення. Музика Ю. Алжнєва — єдиний художній простір музичної культури Минулого (історична ретроспекція Традиційної народної культури) та Сучасності (музична стилістика ХХ ст.). Поруч з лірикою – магичне заклинання; прозора тиша музичного звукопису обертається гострою дисонантністю; терпкуватість голосінь не заважає ліричному забарвленню. Часом цей жанровий синтез так інформаційно та емоційно насичується символікою, що «вибухає» дійством з елементами театральної гри. Автор знов називає цей улюблений прийом «суголоссям». Завдяки цьому утворюється алюзія старовинного обряду чи містерії (хоровий концерт № 2 «Дівич-сон», хоровий твір «...О, Лелю!» тощо).

Знайомство з вокальним циклом «На заборолі голос чути...» в концертному виконанні підтверджує тяжіння автора до єдності етнокультурного простору всіх його творів, до семантизації музичної мови завдяки глибинним зв'язкам з прафеноменами української міфології.

На перший погляд в хорових творах нібито й немає особистості: автор говорить від імені українського Роду... Тому й виникає необхідність ставити після закінчення роботи над партитурою інше ім'я (псевдонім) — Г. Колядник. Поруч з ним діють інші носії Традиції – безіменні автори, співаки, музики.

Оцінюючи концерт-суголосся «На заборолі голос чути...» для вокального тріо у контексті всієї творчості Ю. Алжнєва, відчуваєш глибинну зорієнтованість автора на велику, концертну форму (впливи хорового концерту). Це дає можливість усвідомити місце сучас-

ної української культури в суголоссі Всесвіту. Він наслідує принципи вивчення культури слов'янських етносів від своїх великих попередників М. Римського-Корсакова, І. Стравінського, Б. Бартока.

* * *

Тенденція до відродження в сучасних умовах ідеї пантеїзму та філософії єднання людини з Всесвітом (за Велесовою Книгою) має своє найяскравіше втілення в останньому **хоровому концерті № 5 «Світання Оріанти»** із вже знайомим авторським визначенням – «космологічні суголосся». Твір написано в 2005 р. для жіночого хору. Звернемо увагу на збагачення семантики національної музичної мови новою символікою, що віддзеркалює філософсько-світоглядну систему національної самосвідомості, притаманну етнічній картині світу.

Підбір текстів для трьох частин циклу належить композитору і відбиває головну ідею його творчості – об'єднання давнини та сьогодення в реаліях сучасної культури, що несе велике духовне навантаження, виховує свідомість сучасних слухачів. Так, у новому концерті Ю. Алжнев поєднує «голоси» народної поезії, Середньовіччя та геніальної української поетеси нашої сучасності Ліни Костенко.

Як і в попередніх творах, семантичний простір концерту № 5 окреслено колом яскравих архетипічних словесних символів, що націлюють слухача на активну співтворчість – усвідомлення особистісної приналежності до своєї культури, історії, нації. Назвемо основні семантичні символи вербального ряду в хоровій партитурі **«Світання Оріанти»**.

Загальновідомі символи складають певну систему значень: Світання, Провесінь, соловейко, Вирій, гора, Чорний шлях, Великий Луг, час, плуг, орати, сіяти.

А тепер виокремимо ті архетипні назви, що склали специфічну для даного твору систему символів. Серед них:

– Оріанта – першоназва стародавньої України, країна Оріїв, державне утворення на Прикарпатті у V столітті до н. е.;

– Див (Сварог) – Прабог, володар світу, батько українського пантеону. Бог-творець Всесвіту, чоловіче втілення Роду. Ім'я Сварог походить із санскритського кореня «свар-», що означає голос, звук, нота, від яких походять слова зі значенням: звучати, співати [10, с. 33];

– Дажбог – Сонячний Бог, дослівно – «податель» добра, багатства.

Бог літнього сонця, син Сварога;

– Дана – всеслов'янська Богиня Води, втілення жіночого першопочатку життя. Приспівом до багатьох народних пісень є праїндоевропейська форма: «Шіді, ріді, Дана!», яка, за припущенням О. Знойка означає: «Вона діє, річку творить – Дана!»

Визначимо функції кожної частини з позиції образу Культурного Героя.

I частина «Ой, ти, соловейку...» – образ етнічного героя, різні ста-ни його споглядань. Герой завмирає перед проявом вічного оновлення, непорушним законом Весняного пробудження як перемоги Світла над Темрявою, Добра над Злом.

Картина божественного стану природи, звукопис «співаючого простору», звуконаслідування птахів, що маркірує особливий ритуальний час. Соловейко приносить весну в гаї та ліси. Вважалося, що Бог вселив у перелітних птахів душі дідів-прадідів та надприродні сили.

II частина «Ой там на горі...» (обрядова поезія середньовіччя). В ній героя захоплює стихія весняної обрядової пісні. Магія ритму, експресія вигуків (традиційного гукання весни). Він – непомітний учасник народного обрядового дійства.

III частина «I засміялась провесінь...» (поезія Ліни Костенко).

Культурний Герой замислюється над історією свого народу, над своїм найвищим призначенням, над своїм місцем серед тих, хто іде «за часом як за плугом». Перед обличчям пра-прадідів він ставить питання: «I що зорю? Який засію лан?» Наведемо деякі приклади семантики музичної мови хорового концерту № 5, що розкривають інтонаційні зв'язки нового твору з праїнтенацією та її семантичними варіантами в попередніх творах.

Отже, початок твору – тематичне ядро двотактового вступу – являє собою «ланцюжок» низхідних кварт (елемент А) завдяки *divisi* партій сопрано та альтів. При утворенні хорової вертикалі семантичне навантаження мають секундові зсуви («кроки»), що призводить до фонічної структури – великого септакорду з мажорним тризвуком в основі (що правда, з двома побічними тонами на II та VI щабелях). Це дуже яскравий елемент «першопочатку», з якого народжується головна наскрізна поспівка I частини циклу (елемент В). Вона складається з висхідної секунди, посиленою терціевою второю. Варіантне розгор-

тання цієї послівки окреслює мажорний тризвук, а потім нонакord. Структурне завершення другого елемента має подібний (до першого проведення теми-ядра) каданс на великому септакорді. Ця лейтгармонія сприймається як символ Природи як першопочатку для людини, яка усвідомлює світ.

На терцієвій вторі будуть побудовані знаки-ікони: звуконаслідування та моделювання процесів руху (про це свідчить і вибір фонетичних утворень «ті-ра-ла-ла»). Ще важливішими є *інтонаційні звуконаслідування*, зокрема, спів солов'я, щебет птахів: наприклад, таким чином побудовано суголосся в цифрі 5. Цей фрагмент ілюструє єдність картин природи та душевного стану-споглядання Культурного Героя. Цікаво, що соло альта, мелодичний зміст якого є точним цитуванням стародавньої веснянки зі збереженням автентичної манери виконання (ремарка автора), супроводжується перегуками «пташиних голосів» – мотивів звуконаслідування в партіях другого сопрано та другого альта. І, нарешті, слід вказати, що до складу цієї теми входить головний інтонаційний символ музичної семантики творів Ю. Алжнева – лірична субкварта. З цифри 7 починається наскрізний розвиток до генеральної кульмінації, який побудовано на розшаруванні фактурного простору завдяки новим тематичним утворенням. Всі вони є варіантами або терцових втор, або іконів звуконаслідування (пташиний щебет).

Отже, семантичний аналіз 1 частини концерту демонструє потенціал ліричної квати (як конструктивної основи для роботи з тематичним матеріалом), яка в свою чергу є похідною від інтонаційної «матриці» – прайнтонації. Як наслідок, музична драматургія медитативно-споглядального типу спирається на полісемантичний синтез, який є характерним для авторського стилю Ю. Алжнева.

Драматургічна функція II частини хорового концерту № 5 – обрядово-дійова. Знов лаконічний вступ – вигук «Ой!» на кластерному співзвуччі – починає швидкий рух основної теми «Ой там на горі дивний Див!»

Чудово звучать фонетичні та інтонаційні ікони звуконаслідування (ц. 2, такти 6-8). Середній розділ (B), двічі повторений у варіантному вигляді, репрезентує ліричний настрій завдяки стрічковому багатоголоссю – паралельному русі широкого мелодичного розспіву в усіх партіях. Форма усієї частини – три-п'ятичастинна, що є типовим для

омпозиційних рішень автора.

Фінал циклу – III частина – містить багато нових інтонаційних формул (інтонама квінти, малотерцові поспівки, гармонія зменшеного септакорду, елементи поліфонічної імітації, синкопований ритм), синтезує все цікаве з попередніх розділів: паралельний рух, терці-квінти втори. Часта зміна фактури, складні вертикальні співзвуччя – ці стилістичні ознаки притаманні завершуючому етапу великої хорової форми.

Твір ще не виконувався. На нашу думку, цей концерт свідчить про новий злет майстерності його автора, стійкий інтерес до улюбленої жанрової моделі.

Таким чином, навіть перше знайомство з партитурою нового концерту підтверджує думку про значний вплив на жанровий інваріант хорового концерту (для різних виконавських складів) симфонічних принципів як побудови циклу в цілому, так і концепції Людини (за М. Арановським [3]). Велика хорова форма в творчості Ю. Алжнева за масштабом відтворення концепції Культурного Героя та етнічної картини світу наближається до жанрової моделі симфонії.

Різномірні впливи хорового концерту (як цілісної концепції Людини, так і структурно-семантичного інваріанта) на весь контекст усієї творчості композитора не викликає сумніву. По-перше, знайомство з творами останніх років підтвердило концептуальний статус хорового концерту, його універсальне значення для визначення загальних стильових засад творчості Ю. Алжнева. По-друге: – авторська концепція хорових концертів Ю. Алжнева (за винятком духовного концерту) за втіленням етнічної картини світу та образу Культурного Героя виходить за межі жанрового інваріанту та наближається до *хорової симфонії*.

У свою чергу авторська концепція концерту в хоровій творчості Ю. Алжнева впливає на трактування малих жанрових форм, зокрема, хорової п'єси (за Л. Пархоменко [11]) та інших концертних композицій. Так, на нашу думку, концертна колядка «Корочун-Коляда» так само, як і ліричне суголосся «...О, Лелю!», є *хоровим концертом у мініатюрі*. Про це свідчить драматургічна єдність, композиційна убудованість кожної фактурної деталі, симфонізований тип драматургії, нова якість репрізних узагальнень. Навіть у такому творі, як

концерт-суголося для вокального тріо «На заборолі голос чути...», циклічність побудови, на нашу думку, підкоряється мета-жанру – хоровому концерту. Про це свідчить відповідність системної організації музичних творів, націлених на вияв у авторській концепції національної ідеї та музичної мови.

ВИСНОВКИ. Досвід створення структурно-семантичного інваріанта хорового концерту (з урахуванням його історичної генези) та апробація створеної моделі на матеріалі творчості композитора Ю. Алжнева дозволяють зробити певні узагальнення.

1. Кожен з хорових концертів Ю. Алжнева – це сучасна версія жанрового інваріанту, в якій головний жанровий канон – концертування, здійснюється через *суголося*: діалог чи полілог, не змагання або протиставлення (хору, вокальних партій, ансамблів або окремих солістів), а вияв множинних зв'язків сучасного композитора з традиційною культурою. Організація циклу ґрунтується на принципі тематичного, тонального, метричного, темпового, фактурно-тембрового контрасту та на змістовній єдності частин, об'єднаних авторською концепцією. Аналіз авторської концепції жанру виявив, що композитор, вивчаючи особливості національного музичного мислення, створив неповторний авторський стиль, що достойно поповнює національний стиль.

Визначимо риси хорового стилю Ю. Алжнева. По-перше, хоровий концерт – провідний жанр творчості композитора, водночас виступає як самобутній, яскраво національний жанр, що спроможний втілити головний принцип художнього мислення – суголося як спілкування Часів та Культур, Традиції та Сьогодення.

По-друге, музична мова хорових концертів містить свій «генетичний код», пам'ять жанру. До її національних стильових ознак належать:

- поспівочний тип тематизму, що втілює ідею автора про існування праінтонації, тобто «інтонаційної матриці»;
- складна, багатовимірна фактура базується на принципах підголосковості, лінійності, народного багатоголосся, остинатності, поліфонії пластів; взагалі саме фактура набуває жанрово-семантичного змісту;
- трактування тембру як семантичного знаку;
- варіантність та повторність як провідні принципи формотворення.

2. Найхарактерніші тенденції та погляди на хорове мистецтво сучасних композиторів визначають два напрямки в розвитку хорового мислення нашого часу:

- по-перше – відродження жанрів духовної музики в сучасному контексті;
- по-друге – прагнення досягти первинного синкретизму мистецтва на вищому рівні музичної еволюції (синтез музики, слова та візуально-видовищних видів мистецтва: хореографії, живопису, декоративно-ужитковими формами, світлом, кінокадрами).

Серед провідних тенденцій композиторської творчості відзначимо:

- по-перше, це – розширення функцій хору в оперних творах;
- по-друге – активне використання елементів театралізації насамперед в хоровому концерті, а також інших жанрах: кантаті, хоровій п'єсі тощо;
- по-третє – тенденція до жанрових модуляцій та взаємодій, що призводять до появи нових та «мішаних» жанрових форм: операторія «Київські фрески» І. Карабиця, симфонія-диптих Є. Станковича, кантата А. Гайденка «Чотири дієства», кантата-симфонія «Чумацькі пісні» В. Зубицького, кантата-дієство «Моїсей» М. Скорика, сценічне дієство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь»;
- і нарешті – важлива роль концептуальних хорових жанрів, зокрема, акапельної хорової опери в процесах національного самоусвідомлення (хорова акапельна опера «Ятранські ігри» І. Шамо, хорова акапельна опера «Золотослов» Л. Дичко).

3. На основі інтонаційного аналізу драматургії хорових творів Ю. Алжнєва виявлено структурно-семантичний інваріант жанру хорового концерту. Генетична природа жанру протягом століть формувала особливу духовну енергетику, що зберігається у драматургії сучасних творів. Кожна з частин циклу має фіксовану, стійку функцію. Три частини хорового концерту репрезентують дії та душевні стани Культурного Героя:

- медитативно-споглядальний;
- ритуально-обрядовий (Коло Роду);
- суспільно-тенденційний.

4. Філософсько-естетичну сутність хорового концерту у творчості

Ю. Алжнева виявляє авторська концепція жанру. Композитор відбиває Традицію через певний тип особистості – Людини Духовної. Завдяки цьому виникає можливість для слухача пізнавати макросвіт через усвідомлення себе як мікрокосму. Так у музичному творі формується своєрідна художня картина світу, яка розширює «горизонти» свідомості окремої людини до рівня українського етносу. Тому характерною ознакою хорового концерту як концептуального жанру вітчизняної хорової музики є орієнтація на Традицію, на її Культурного Героя як уособлення нерозривної єдності людини з рідним етносом.

5. Семантика жанру розкриває концепцію Людини, що поєднує риси Людини сучасної та Культурного Героя усталеної традиції – української етнічної картини світу. Героєм хорових концертів Ю. Алжнева є сучасний етнос, що втілює свої прагнення до гармонізації буття та впорядкування стильової множинності музичної культури сьогодення.

6. Психологія жанру хорового концерту обумовлена філософською концепцією «духу народу», усвідомленим єднанням людей – соборністю. Звідси в хоровому концерті таке відчуття «всепросторовості» та «всечасовості» Вічності. Важливою семантичною ознакою є спрямованість на звернення до масової аудиторії, тривалий енергетичний вплив на слухача, що забезпечується циклічною формою та великим виконавським складом.

7. *Суголосся* – багаторівневе, фундаментальне поняття авторської концепції жанру. Його можна визначити як:

- по-перше, це – концепційний символ авторського стилю;
- по-друге, – провідний принцип мислення, що реалізує інваріантний композиційний принцип хорового концерту – концерткування, через полілог: множинні зв'язки сучасного композитора з традиційною культурою;

Більш наочно цей принцип виявляється в таких партитурах, де паритетно співіснують два автономні та самодостатні стилістичні пласти, це:

автентичне звучання достеменного зразка прадавньої культури та академічний хоровий спів на підґрунті сучасної національно-музичної мови.

Яскравими прикладами є такі хорові твори, як Космогонічні суго-

лосся «...О, Лелю!» із включенням у сучасну партитуру пісенного шедевру с. Крячківки Пирятинського району Полтавської області «Коло річки, коло броду...» в автентичному виконні та хоровий концерт № 5 «Світання Оріанти» (космологічні суголосся) з «живим» мистецьким артефактом найдавніших дохристиянських часів, веснянкою «Ой ти, соловейку...» (із фольклорних записів О. Ошуркевича);

- по-третє, це метод роботи – інтонаційні, ритмічні та інші знаки і символи традиційної культури складають основу музичної лексики цілком сучасної авторської мови;
- в останньому концерті «Світання Оріанти», це жанрове уточнення – космологічні суголосся;
- і нарешті, це новий жанр: космогонічні суголосся «...О, Лелю!», ліричні суголосся «Рідне окоło».

8. *Виконавські особливості.* Хорові концерти Ю. Алжнєва написані для високо професійного академічного хору. Який володіє вокальною технікою, виразовою тембровою палітрою. В окремих випадках композитор залучає автентичне виконання, що передбачає відтворення регіональних традицій (наприклад, у творі «...О, Лелю!» – лірична пісня «Коло річки, коло броду», в «Світання Оріанти» – це веснянка «Ой, ти соловейку»). Але, безумовно, від співаків академічного хору та від диригента, хорові партитури вимагають усвідомлення природи знаків та символів музики, які пов'язані з фольклором. Слід звернути увагу на те, що:

1. композитор надає перевагу мовленнєвим інтонаціям, які потребують «близького» виголошення слова, особливого відношення до його інтонування;
2. композитор розуміє інтонацію як звуко-емоцію, тому і вимагає такого ж ставлення до її виконання – не узагальнено в руслі єдиного образного плану, а конкретного відношення до певного інтонаційного знаку. Це, доречі, ментальна риса українського співу – кордоцентризм, сердечність, особлива щирість;
3. ускладнення метроритму (ширше, темпоритму) в організації музики відбувається як наслідок полімелодизму. Слід переорієнтувати слух з гармонічного сприйняття на лінійність або поліфонію пластів та звертати увагу на «виразність» самостійних ліній.

По-перше, можна простежити подібні риси структурно-семантич-

ного інваріанта хорового концерту та давніх архаїчних обрядів, які дають підставу вважати ці два феномени генетично спорідненими. По-друге – діалогічна структура збігається з будовою молитви, як форми Богоспівкування; по-третє – тривалий акустичний вплив і духовна атмосфера колективного моління; і нарешті – це а *carrell*'не звучання.

Отже, хорова творчість композитора спирається на Традицію як на могутній фундамент. Самобутній авторський підхід до традиційної музичної культури полягає у використанні типових формул, мікропоспівок, ритмічних структур, які органічно вкраплені в цілком сучасне звучання. Так автор намагається втілити «дух» фольклорного мислення, осягнути рушійні сили процесу музичного формотворення, самовизначеність національної свідомості культури. Ця обставина і дозволяє хоровому концерту набути філософського змісту, відтворити соборний дух української ментальності через концепцію Культурного Героя української етнічної картини світу. За словами композитора, «Україна – наша мати, пісня – наші крила; дай, Боже, сили нам віддано любити і шанувати її. На мій погляд, народна музика є диво світу, і робота професійного композитора полягає в тому, щоб вслухатись і вчитись, дбати про Вічне.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького; Ред.: Ю. І. Римаренко (відп. ред.) та ін. – К. : Довіра: Генеза, 1996. – 942 с.
2. Пархоменко Л. Відгомін прасвіту в концертах «Золотоверхий Київ» // Укр. муз. газета. 1998 № 3. – С. 1.
3. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
4. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – К. : Муз. Україна, 1978. – 184 с.
5. Протопопов В. К 300-летию «Музыкальной грамматики» Николая Дилецкого // В. В. Протопопов. Избранные исследования и статьи. – М., 1983. С.273 283.
6. Корній Л. Історія української музики. В 2 ч. ч. 2 (др. пол. XVIIст.) / Л. Корній. – К.; Х.; Нью-Йорк, 1998. – 387 с.
7. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журналу «Укр. світ», 2002. – 440 с.: іл., нот.

8. Мазель Л. *Вопросы анализа музыки* / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1991. – 376 с.

9. Іваницький А. *Українська народна музична творчість* / А. Іваницький. – К., 1999. – 222 с.

10. Лозко Г. *Коло Свароже : Відроджені традиції*. – К. : Укр. письменник, 2004. – 222 с.

11. Пархоменко Л. *Українська хорова н'еса: Типологія, тематизм, композиція*. – К.: Наукова думка, 1979. – 219 с.

12. Козаренко О. *Феномен української національної мови: Монографія* / О. Козаренко. – Львів, Наук. т-во. ім. Т. Шевченка, 2000. – 248 с.

Осипенко Вікторія. Національно-ментальні ознаки хорової творчості Ю. Алжнева.

Розглядаються засадничі закономірності розвитку жанру хорового концерту в аспекті національної самовизначеності (на прикладі хорової творчості Ю. Алжнева).

Ключові слова: хоровий концерт, структурно-семантичний інваріант, праінтонація, суголосся.

Осипенко Виктория. Национально-ментальные признаки хорового творчества Ю. Алжнева.

Рассматриваются основополагающие закономерности развития жанра хорового концерта в аспекте национального самоопределения (на примере хорового творчества Ю. Алжнева).

Ключевые слова: хоровой концерт, структурно-семантический инвариант, праинтонация, суголосие.

Osipenko Victoria. National-mental signs of Y. Alzhnev choral works.

The article deals with the fundamental principles development of choral concert's genre in the aspect of the national constituting oneself (on the example of creations by Yuriy Alzhnev).

Key words: choral concert, structurally-semantic standard, pre-intonation, co-voicing («sugolossya»).

МУЗИЧНИЙ ХРОНОТОП ЯК ЖАНРОВА МОДЕЛЬ СВІТУ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ ХХ ст.)



Рябуха Наталія Олександрівна – доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Випускниця Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського зі спеціальності «Фортепіано», клас Заслуженого артиста України, доцента С. Ю. Юшкевича (1996–2001).

Авторка навчального посібника «Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації» з грифом МОН України (2010); 24 наукових статей та 6 навчально-методичних праць. Викладає курси «Фортепіано», «Музична естетика», «Музична критика». Захистила кандидатську дисертацію «Мініатюра як феномен музичної культури (на прикладі фортепіанної творчості українських композиторів кінця ХІХ–ХХ ст.)», опонентом якої була Людмила Володимирівна Шаповалова, та отримала науковий ступінь кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури (2004).

Коло наукових інтересів: проблеми функціонування української фортепіанної мініатюри в контексті музичної культури кінця ХІХ–ХХ ст., виконавської інтерпретації та культурології.

Музичний хронотоп як єдність простору і часу є системоутворюючим фактором, що пояснює специфіку організації художнього цілого в музиці. Музичний простір і час відносяться до числа найфундаментальніших категорій, принципи організації яких утворюють специфіку різних жанрових моделей. Глибокий аналіз часопросторових співвідношень сприяє розумінню специфіки художньої організації музичного твору, що виокремлюють жанрову модель світу крізь призму особистості автора. Тож часопростір музичного твору є жанровою моделлю світу, що віддзеркалює психологію митця.

Об'єктом статті є музичний хронотоп, а **предметом** – фортепіанна

мініатюра як жанрова модель світу.

Розглядаючи жанр як цілісну картину світу, ми визнаємо мініатюру найменшою серед існуючих жанрових моделей в музиці. Незважаючи на камерний часопростір, мініатюра здатна відбивати цілісність душевного світу людини з її багатим психологічним життям. Це впливає на логіку композиційної побудови твору, потребує від автора особливих засобів створення художнього образу, а саме: увага до кожної деталі, лаконізм і афористичність інтонацій, технічна майстерність, відточеність і філігранність музичного тематизму. Художній зміст мініатюри спрямований на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій, що надає можливості авторові розкрити емоційну сферу психіки людини в усій різноманітності її прояву.

У зв'язку з тим, що музика, як і література, є часовим мистецтвом, провідним началом у музичного хронотопі є час. Як у кожного жанру є свій хронотоп, так і у кожного жанру є своє відчуття часу. Є. Назайкінський, аналізуючи логіку музичної композиції та її типи в мініатюрі, виводить основний естетичний закон: «Мініатюра – це не тільки мале, це велике в малому. Це мікрокосм» [5, с. 272]. Таке визначення мініатюри порушує проблему взаємозв'язку жанру з найважливішими в мистецтві категоріями: простором і часом. У концепції Є. Назайкінського категорії простору та часу мають певне місце. Але зауважимо, що стосовно мініатюри автор не йде далі констатації гносеологічних можливостей жанру, обмежуючись естетичним ракурсом аналізу.

К. Зенкін також вважає, що специфіка мініатюри полягає саме «у відчуванні буття в теперішньому часі». На його думку, художній час мініатюри направлений на кристалізацію єдиного стану, одномиттєвої думки, що утворює «внутрішній рух». Одномоментність, «схвильованість» музичного образу, про які говорить К. Зенкін, організовує в мініатюрі буття ліричного героя в реальному часі, за принципом «тут і зараз», і, на перший погляд, позбавляє музичний образ будь-якої процесуальності. Але становлення музичної думки в мініатюрі здійснюється як у статиці (одномоментності, виразу одного ліричного стану), так і в динаміці («схвильованості», миттєвій передачі емоцій), а саме – за принципом саморуху, спрямованого на виявлення внутрішніх відтінків, нюансів і різноманітних граней ліричного стану. В такому розумінні відбивається головний принцип мініатюризму – психологічне

навантаження на одиницю часу.

Художній простір мініатюри теж має своє особливе значення. Цей простір камерний, тому що обмежений рамками малої форми, створює умови для вираження внутрішніх, інтимних почуттів. При цьому музична форма теж відповідає музичному часу. Як правило, мініатюра, що написана в простій тричастинній формі, сприймається як трифазний розвиток одного музичного образу (одного емоційного стану). Уразі простої двочастинна форми, наявними є дві стадії розвитку ліричного образу, що пов'язані з розгалуженням особистості на два виміри – теперішній час і минулий час. Це не є різні образи, а навпаки: це виміри єдиного ліричного стану героя, моменти ліричного споглядання.

Головною ознакою мініатюри є також особлива сконцентрованість тематичного втілення музичного образу. При цьому лаконізм музичного висловлювання пов'язаний з показом мікропочуттів людини. Отже, специфіка і самодостатність жанру мініатюри виявляється саме в образній єдності тематичного матеріалу як одномоментне втілення «теми-образу», що відбувається в межах камерного простору. Таким чином, найхарактерніша ознака мініатюри виражається через єдність її часопростору. По відношенню до специфіки жанру мініатюри під цим терміном слід розуміти спосіб одномоментного світосприйняття в межах малої форми. Це буде першим, найбільш широким визначенням музичного хронотопу мініатюри в межах нашої статті.

Буття музичного твору виявляється у двох координатах, що є взаємозумовленими, тобто кожна з них виявляє себе через іншу з певною асиметрією відношення:

- горизонталь – *час*, що відображається в принципах музичної драматургії і перебуває в процесі становлення («час, що встановлюється»);
- вертикаль – *простір*, що характеризує тип форми і є сталою формою («сталий час»).

Камерний простір мініатюри обумовлює логіку музичної форми, яка складає функціональні етапи:

- i* – репрезентація ліричного Я – «актуальний час»;
- m* – розгорнення ліричної концепції на основі «саморуху» ліричного образу – «час переживання»;

t – час згортається у просторі – «спросторовування» часу в просторі.

Концептуальним визначенням простору в межах мініатюри ми вважаємо за необхідне виразити через термін – **антропоморфічний простір** (різні автори називають його по-своєму; так, Г. Орлов називає це терміном «мірський простір»). Такий термін підкреслює семантичний зв'язок жанру мініатюри із психологією суб'єкта, яка виражається через відображення особистості автора в образі ліричного героя. Драматургічна лінія розвитку розкриває в мініатюрі **психологічний час**, що цілком відображає психологію суб'єкта жанру, відповідає антропоморфічній природі психології переживання – розгортання художнього образу в цілісній формі або згортання «драматургічного часу» в композиційному просторі (найчастіше за принципом «хвилі»). Мініатюра – це особлива художня форма самовираження митця, яка «напряму» пов'язана із внутрішнім духовним світом особистості.

В жанрі мініатюри відсутній сюжетний розвиток, що розкриває художню ідею через складну драматургічну лінію. Відсутність багатоскладового сюжетного розвитку в мініатюрі зумовлює внутрішньо згорнутий психологічний час. В. Бобровський називає такий вид драматургічного розвитку «іманентно-музичною сюжетністю», яка являє собою лінію розгорнення «моментів часу» «душевних рухів», що міститься в музичній драматургії, розчинена в ній [1, с. 252]. Музична драматургія в кожному окремому творі розкриває специфіку часу в мініатюрі через **тип психологічного часу** (на відміну від сюжетного часу, який притаманний таким концептуальним жанрам, як, наприклад, соната, симфонія). Це найбільш широке визначення часу в жанрах, пов'язаних з мініатюризмом. Окремі стильові рішення у різних авторів в різні епохи – це різновиди психологічного часу. Отже, драматургічна лінія розвитку розкриває в мініатюрі психологічний час, що цілком відображає психологію суб'єкта жанру.

Відомо, що протягом всього історичного поступу змінювалося ставлення до категорій простору і часу. Так, у найбільш широкому визначенні часовий вимір крізь призму історичної динаміки жанру фортепіанної мініатюри можна охарактеризувати через специфіку часопросторового відчуття. Бароко – «тривалий час-стан», тому мініатюра ще не могла отримати адекватну форму прояву. Романтизм

– ліричний «час-настрій», або «фабульний час».

Отже, мініатюра стає «важливим способом художнього вираження, необхідним елементом сукупної картини світу» [4, с. 13]. Для ХХ ст. характерною ознакою стає зжятий, стислий, лаконічний час. Тому намічається мініатюризація і камернізація як на рівні жанроутворення (камерна опера, камерна кантата та ін.), так і на рівні музичного мовлення (серіалізм, конструктивізм, пуантилізм тощо). При цьому музичний час стає «векторним», «встановлює рівновагу між усіма трьома характеристиками часу (минуле – теперішній час – майбутнє)» [2, с. 34].

Головною ознакою часопростору сучасної мініатюри стає внутрішня «розтягненість» у часі і просторі в межах малої форми. Якщо в романтичній мініатюрі розгорнення ліричної концепції потребує процесуальності розвитку, то в сучасній мініатюрі буття суб'єкта змінюється. Споглядальність переважає над чуттєвістю, внутрішня поглибленість і замкненість на своєму внутрішньому стані – над яскраво вираженою емоційністю, романтичною спонтанністю. Логіка музичної форми мініатюри другої половини ХХ ст. ґрунтується на принципі сконцентрованості, лаконізмі, стислості, однотиповості тематичного розвитку. Домінує «сталий» час, що поглиблює лірико-психологічний модус. На переважання просторової координати вказує стислість інтонаційних побудов, а також велика кількість фактурних елементів, що визивають немюзичні асоціації.

Просторові уявлення в тому чи іншому зразку мініатюри (пісня без слів, прелюдія, музичний момент тощо) складають не лише ієрархію композиційної форми (однчастинна, дво- чи тричастинна), а й семантичний простір – естетичну та концептуальну основу для визначення жанрової картини світу. Отже, для аналізу психології жанру мініатюри необхідним є визначення семантичної специфіки його часу і простору.

Нагадаємо, що специфіку семантичного інваріанта мініатюри пояснюють саме закони організації художнього часопростору. Співвідношення цих двох параметрів і створює особливе «семантичне поле», яке, у свою чергу, складає **семантичний простір** мініатюри – естетична й концептуальна основа для визначення жанрової картини світу. Його характеристика представлена як система чинників.

1. Тотожність головного суб'єкта жанру («Я») з іншими у процесі музичної комунікації, яка відображається у «фокусі жанру». Іншими словами, специфіка мініатюри полягає саме в художній єдності трьох суб'єктів творчості: автора – ліричного героя – реципієнта (тобто виконавця та слухача).
2. Максимальна концентрація змісту за законом екзистенції мініатюри – «одномиттєвості», що означає буття в реальному часі.
3. Психологічне навантаження смислу в одній одиниці часу – «момент часу» (за В. Бобровським), або «художня деталь» (за К. Зенкіним).
4. Екзистенція мініатюри як художньої моделі світу в камерному просторі і часі, що виявляється в їх єдності та взаємозумовленості – у часопросторі (хронотопі).
5. Музична драматургія мініатюри відповідає антропоморфічній природі психології переживання – розгортання художнього образу в цілісній формі або згортання «драматургічного часу» в композиційному просторі (найчастіше за принципом «хвилі»).
6. «Час виконання» – втілення особливого часопростору у виконавському процесі та слухачькому сприйнятті, коли саме відбувається процес єднання суб'єктів творчості.
7. Глибинна здатність жанру мініатюри вбудовуватись в інші духовні структури людської діяльності та відображати власну концепцію людини.

Образний зміст мініатюри зумовлений її часопростором. Необхідно виокремити такі структурно-семантичні й хронотопічні особливості мініатюри: збільшення психологічного навантаження на семантичну одиницю художнього цілого, деталлю якого можуть бути тематичне ядро, мотив, фраза тощо; змістовна концентрація, тобто інформаційна насиченість на короткому відрізку часу; лаконізм й афористичність музичного висловлювання. Ці внутрішні фактори, що на глибинному рівні виявляють жанрову картину світу, формують художньо-генетичний код мініатюри. Феномен мініатюри розкривається через розуміння його не тільки як специфічного жанру, а й як способу духовного засвоєння і емоційно-образного відтворення художньої картини світу, що виражається в мініатюризмі як принципі художнього мислення. Окрім цього, необхідно також враховувати й соціокультурні, гносе-

ологічні функції жанру, що відбиваються («сублімуються») саме в його семантиці і музичному хронотопі.

Нагадаємо, що кожний музичний твір, написаний у будь-якому жанрі, є завжди віддзеркаленням типу особистості митця та має історико-культурну обумовленість певної епохи. Тому музичний хронотоп кожної історичної доби має специфічні властивості, що зумовлюються ментальними ознаками національного стилю.

Історико-стильова інтерпретація жанру в контексті розвитку української музики репрезентує основні історичні модуси фортепіанної мініатюри: «фольклорний», «романтичний», «постромантичний», а також «авангардний» стосовно композиторської практики другої половини ХХ ст. Ліричний герой у фортепіанних мініатюрах М. Лисенка і Л. Ревуцького є типовим романтиком. Модус ліричної свідомості героя, його психічні стани відбивають романтичну картину світу, в центрі якої постає особистісне *Я*. У внутрішньому світі Людини Душевної розкривається різноманітна палітра почуттів – типів семантики: від інтровертної до екстравертної сфери романтичної образності. Жанровий стиль фортепіанної мініатюри Л. Ревуцького відрізняється високим рівнем психологізації музичної експресії.

У творчості Б. Лятошинського жанр фортепіанної мініатюри оновлює свій модус завдяки раціоналізації, інтелектуалізації музичної експресії. Ця тенденція приводить до розширення жанрових меж, що пов'язані переважно із симфонізацією жанру. Фортепіанна мініатюра стала для композитора творчою лабораторією для пошуку прийомів і засобів музичної стилістики, де кристалізувався симфонічний тип мислення композитора. Б. Лятошинський поглибив психологічний світ і виявив новий тип героя як образ людини. Це Людина Розумова, чия свідомість відтворює в українській фортепіанній музиці постромантичну модель жанру мініатюри. Ці пошуки композитора, як прийнято вважати, належать до музичного стилю експресіонізму як типу музичного висловлювання – символічного, завуальованого, далекого від романтичної відкритості, щирості, безпосередності.

На прикладі фортепіанних мініатюр українських композиторів 60–70-х рр. (В. Сильвестрова, В. Годзяцького, Л. Дичко і Б. Фільц) помітним є вплив мінімалізму, структуралізму і техніцизму, задум яких полягає в максимальній концентрації художнього змісту, в особливій

насиченості, сконцентрованості музичної інформації на малому проміжку часу, прагненні відобразити нове світовідчуття сучасної людини з його максимально вираженими експресіями. Це зумовило нові принципи мислення – тенденцію до мініатюризації і камернізації письма. Особливого семантичного навантаження набувають «звукотембр», «звукоритм», навіть пауза. Відбувається своєрідна «мініатюризація» часопростору музики і процесів музичного мислення (теми, ладово-гармонійного і мелодико-ритмічного комплексів). Темою може бути звукова структура, «серія», або вертикальний комплекс (додекафонія, серійна техніка), ще більшого семантичного значення набуває «звукотембр» (пуантилізм), «випадкове» звукове сполучення (алеаторика), звукотемброві «плями» (сонорна техніка). Перетворюється семіотичній устрій жанру фортепіанної мініатюри, що зумовлений організацією музичної мови (новими композиторськими техніками письма), мініатюризацією та камернізацією принципів мислення, пов'язаних з максимальною концентрацією часу і простору. Семантичними ознаками мініатюри стають *елітарність* жанру, інтелектуалізація образу людини.

Специфіка української фортепіанної мініатюри як носія національної ментальності була зумовлена окрім жанрово-стильовою динаміки, ще й рівнем розвитку музичної мови. У пошуках свого індивідуального стилю композитори спиралися саме на ті жанри малої форми, образно-емоційний зміст та особливості національного мова-мовлення яких найкраще втілюють риси української душі. Семантика і стилістика жанру фортепіанної мініатюри відповідають рисам національної ментальності, а саме: сконцентрованість на внутрішній сфері почуттів, тяжіння до інтровертності, кордоцентричності та особливої емоційності музичного висловлювання.

Екзистенція мініатюри як художньої моделі світу в камерному просторі та часі виявляється в їх єдності та взаємозумовленості – у часопросторі (хронотопі) як способі одномоментного світосприйняття в межах малої форми. Семантичний простір мініатюри є максимально концентрованим, оскільки відбиває цілісну картину світу. Цей камерний часопростір і є втіленням камерного типу висловлювання, що притаманний мініатюризму як своєрідному принципу художнього мислення.

Отже, мініатюра – це певна семантико-структурна організація му-

зичного твору, яка має специфічні властивості: камерний часопростір та інтонаційно-сконцентрований ліричний зміст.

Часопростір, або хронотоп жанру мініатюри – це спосіб моделювання суб'єктивного світу людини, тобто психології суб'єкта, який пізнає себе та світ у межах камерного простору музикування (малої форми) та внутрішнього психологічного часу (часу переживання). Результатом такого визначення є вихід на вищий рівень культурологічного аналізу – картину світу, що віддзеркалює тип особистості митця, оскільки часопростір або хронотоп жанру фортепіанної мініатюри є художньою моделлю внутрішнього світу людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы* / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
2. Герасимова-Персидська Н. *Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття* / Н. Герасимова-Персидська // *Українське музикознавство*. – Вип. 28. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 32–39.
3. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма* / К. Зенкин. – М., 1997. – 415 с.
4. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра Шопена. Монография* / К. Зенкин. – М. : Изд. Московской госуд. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. – 152 с.
5. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции* / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

Рябуха Наталія. Музичний хронотоп як жанрова модель світу (на прикладі української фортепіанної мініатюри ХХ ст.).

Розглядається музичний хронотоп як жанрова модель світу, що зумовлює особливості організації простору і часу фортепіанної мініатюри та відображає тип особистості композитора.

Ключові слова: музичний хронотоп, фортепіанна мініатюра, жанрова модель світу.

Рябуха Наталья. Музыкальный хронотоп как жанровая модель мира (на примере украинской фортепианной миниатюры ХХ в.).

Рассматривается музыкальный хронотоп как жанровая модель мира, что объясняет особенности организации пространства и времени фортепианной миниатюры и отражает тип личности композитора.

Ключевые слова: музыкальный хронотоп, фортепианная миниатюра,

жанровая модель мира.

Rjabuha Natalia. Musical cronotop as genre model of the world (on an example of Ukrainian piano miniature in XX century).

In the article musical khronotop is examined as a genre model of the world, which causes of organization of space and time musical, in particular by a piano, miniatures and reflects type of personality of composer.

Key words: musical khronotop, piano miniature, genre model of the world.

УДК 78.03: 788.43

Антонина Понькина

**СОНАТНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАРУБЕЖНЫХ И
УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ САКСОФОНА**



Понькіна Антоніна Михайлівна – кандидат мистецтвознавства (2009), доцент кафедри духових та ударних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва; викладач-методист Донецької ССМШ при ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

Випускниця Донецького державного музичного училища по класу саксофону (1999, клас Сопелюка В. Р.). У 2004 р. закінчила ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва (клас Донцова О. П.); там же асистентуру-стажування (2008; творчий керівник – доц. Донцов О. П.). В її класі навчаються лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів: Г. Воронін, І. Чубар, І. Подколзін, І. Ібрагімов, О. Подольчук.

Тема кандидатської дисертації, виконаної під керівництвом доктора мистецтвознавства Л. В. Шаповалової, – «Саксофон в музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних і українських композиторів)» вповні віддзеркалює кого науково-практичних зацікавлень автора як талановитого виконавця та методиста.

Становление и развитие саксофона как инструмента с богатыми возможностями было связано с процессами, происходящими в музыкальной культуре XIX – начала XX веков. Эпоха расцвета запад-

ноевропейского романтического инструментализма порождает тембральное экспериментирование, обновление палитры оркестровых звучаний, активный поиск новых выразительных исполнительских возможностей инструментов, в частности саксофона. Всеобъемлющий арсенал технических и художественных приемов звукоизвлечения этого инструмента становится связующим звеном в использовании его в рамках как академической, так и джазовой музыки. В связи с этим большинство произведений отражает характерные особенности «процесса диффузии» (М. Крупей) двух абсолютно полярных сфер.

Индикатором этих процессов стала соната для саксофона – один из многих жанров, который отразил не только уровень использования возможностей саксофона, но и характерные тенденции сонатного мышления композиторов, пишущих для этого инструмента. В рамках сонатного жанра появилось немало ярких произведений, которые стали шедеврами репертуара саксофониста: «Джазовая соната» Э. Шультхоффа («*Hot sonata*» E. Schulhoff), Соната «Пушистая птица» Т. Ёшиматцу («*Fuzzy bird sonata*» T. Yoshimatsu), Соната для саксофона соло С. Пилютикова⁴. Эти и множество других произведений [12] демонстрируют творческие поиски композиторов в сфере формообразования, тематизма, проблем цикла, смелые находки в трактовке исполнительских и выразительных возможностей саксофона. Все сонаты для саксофона обладают несомненной художественной ценностью и часто исполняются саксофонистами всего мира, однако в музыковедении не были предметом специального интереса. **Актуальность** темы обусловлена:

- востребованностью исследований, направленных на рассмотрение общих закономерностей и тенденций исполнительского творчества для саксофона в контексте музыкальной культуры XX в.;
- отсутствием работ, посвященных классификации сонат для саксофона, которые бы отражали динамику исторического развития не только жанра, но и самого инструмента (в частности его исполнительских возможностей);
- необходимостью рассмотреть тенденции, связанные с эволю-

⁴ Сочинение написано как обязательное произведение специально для международного конкурса саксофонистов, проводившегося в Париже фирмой «Сельмер» («*Selmer*») в 1997 г. и отмечено дипломом как лучшее произведение.

цией технического и выразительного потенциала саксофона для теоретического обоснования проблем исполнительства на этом инструменте;

— ситуацией «межкультурного взаимодействия» (Л. Березовчук), повлиявшей на развитие саксофонового исполнительства.

Кроме этого, выбор материала аргументирован огромным интересом исполнителей к сонатному жанру. В контексте активных социокультурных процессов, происходящих в сфере музыкального саксофонового исполнительства на протяжении прошлого века, именно концептуальный жанр сонаты дал возможность наиболее полно выявить специфику инструмента.

Цель статьи – обоснование специфики использования саксофона в композиторской и исполнительской практике музыкальной культуры XX в. (на примере сонатного жанра). Соответственно были поставлены следующие **задачи**:

— выявить закономерности функционирования саксофона в контексте музыкальной культуры XX века;

— обосновать феномен жанра сонаты для саксофона как целостного явления;

— охарактеризовать основные стилевые тенденции развития сонаты для саксофона и наметить основные этапы ее эволюции;

— рассмотреть основные направления стилевой модификации жанра, которые характеризуют сонатное творчество композиторов XX века для саксофона;

— проанализировать исполнительскую специфику саксофона, его технические и выразительные возможности на материале сонатного творчества.

Объект статьи – саксофон в музыкальной культуре 30-х – 90-х годов XX в., а **предмет** – исполнительский потенциал саксофона, реализованный в контексте стилевой интерпретации сонатного жанра в XX в.

Методологическую основу составили труды посвященные вопросам:

— теории, истории и исполнительства на духовых инструментах, в частности на саксофоне (Г. Абаджян [1], В. Апатский [2], В. Иванов [6], М. Крупей [8], А. Понькина [12], В. Чуриков [13], М. Шапош-

никова [15]);

— научные исследования по общей теории жанра, стиля, методологии анализа музыкального произведения (М. Арановский [3], Б. Асафьев [4], Н. Горюхина [5], И. Котляревский [7], Л. Ланцута [9], В. Москаленко [10], Е. Назайкинский [11], Л. Шаповалова [14]).

Материалом исследования послужили произведения сонатного жанра для саксофона зарубежных и украинских композиторов, написанные в период с 30-х по 90-е годы XX в. (236 сочинений). Большинство произведений, избранных для анализа, предназначено для саксофона-альта.

Ряд задач вытекающих из цели исследования обусловили структурную логику **статьи**. В работе рассматриваются исторические этапы формирования сонат для саксофона, их особенности, критерии внутрижанровой классификации. Дан обзор исполнительских возможностей инструмента и характеристика его исторического развития в общности художественного процесса.

Было обосновано [12] три периода развития жанра сонаты для саксофона, различия которых определялись социокультурным контекстом:

- *первый период* (30-е – 40-е годы) – этап становления жанра сонаты. Несмотря на то, что в западноевропейской музыкальной культуре данного периода происходят значительные изменения в области музыкального языка, все сонаты в целом сохраняют «классические» черты. Партия саксофона в сонатах этого периода отличается «неприспособленностью» и «вычленена» из общей фактуры. Тембровые и виртуозные возможности инструмента приближаются к «традиционно-ровным» возможностям других духовых инструментов, в первую очередь кларнета. Это сонаты В. Якоби, Е. Кнорр, П. Крестона, А. Черепнина, М. Сазеленд, П. Хиндемита и др.
- *второй период* (50-е – 60-е годы) – отмечен сохранением классико-романтических тенденций, но в этот период уже намечается отказ от классических принципов драматургии, развития, чередования и формы частей. В структуре сонатного цикла намечается нарушение классических пропорций. Партия саксофона приобретает «вокально-речевую экспрессивность», большую свободу и само-

стоятельность, однако в основном не отличается виртуозностью. (см.: Сонаты Р. Гюнтера, А. Делдена, П. М. Дюбуа, А. Соре и др.).

- *третий период* (70-е – 90-е годы) – «активная стадия» развития жанра сонаты для саксофона. Этот период наиболее интересен в плане композиторских решений сонат. Происходит четкое разграничение четырех «исполнительских ветвей» сонатного «древа»: соната для саксофона соло, соната для саксофона и фортепиано, соната для саксофона и какого-либо инструмента в сопровождении фортепиано; соната в сопровождении ансамбля (в том числе и джазового) или оркестра. Усложняется музыкальный язык и композиционные особенности: сочинения Р. Мишунски, В. Тутхилл, Э. Денисова, В. Арчер, Э. Д' Борджо, Ф. Вудза, Ю. Ищенко, Д. Матланки, З. Фелда, Т. Ёшиматцу, С. Пилютикова, А. Золкина.

Предложенная **типология** сонатного творчества для саксофона сложилась как результат академизации инструмента – с одной стороны; а с другой – как отражение процессов трансформации историко-стилевых систем композиторского творчества.

Исходя из особенностей социокультурной ситуации, были предложены следующие **внутрижанровые разновидности** сонаты для саксофона [12]:

- 1) *необарочная*; 2) *неоклассицистическая*; 3) *неоромантическая*;
- 4) *фольклорная*; 5) *джазовая*; 6) *авангардная*.

В процессе эволюции жанра сонаты для саксофона выявились такие характерные тенденции. Первая из них – *иножанровые* влияния, которые отразились как на композиционном построении сонат, так и на применении оригинальных исполнительских приемов в сольной партии, а также на изменении исполнительского состава сонат для саксофона (в частности, в сопровождении оркестра и джазового ансамбля).

Другим отличительным качеством сонатного жанра в саксофоновом исполнительстве становится *программность*. В контексте эволюции композиторской практики XX в. в сочинениях этого жанра заметна тенденция к явной или скрытой программности. Расширяется и сфера комического – от юмора, иронии до сарказма и гротеска. В зрелый период развития жанра лирическая сфера обогащается музыкальной семантикой симптоматичной для второй половины века – от медитации до тонких градаций психологических состояний, что воз-

действует на музыкальную драматургию цикла, изменяет первичное соотношение частей цикла.

В зрелый период развития жанра происходит дальнейшее расширение *неостилевых* тенденций, на что указывают многие факторы, в том числе стилевые аллюзии и цитаты. Большинство композиторов предпочитают *стилевой синтез* и сочетание в разной пропорции определенных стилевых норм и способов письма.

Обращение к фольклору в 80-е–90-е годы объясняется не столько данью традиции, сколько косвенным влиянием неоромантизма, в котором сильна опора на национальную самобытность. Синтез романтического и фольклорного является существенной характеристикой украинской сонаты для саксофона, одной из ее знаковых черт.

Расширение жанрового «поля» сонаты для саксофона привело к появлению признаков, характерных для сольного концерта и джазовой музыки, одним из которых является каденция. Джазовый стиль и манера игры на саксофоне изначально носит концертно-импровизационный характер, в связи с чем предполагается наличие обязательной сольной каденции. Это в полной мере нашло свое отражение в сонатах для саксофона. Практически во всех сонатах есть сольная каденция, что, с одной стороны, отражает одну из характерных особенностей джазовой манеры игры на саксофоне, а с другой – является ярким признаком жанра сольного инструментального концерта. Это видоизменяет природу сонатного конфликта и обуславливает семантику каденций, которые, по сути, являются монологом саксофона.

Особенностью каденций в сонатах для саксофона становится отказ от демонстрации технических и виртуозных возможностей инструмента, акцентирование внимание на его темброво-сонорных и выразительных возможностях. Типичным выражением каденции являются: каденция-пассаж (единичный случай); каденция-раздел в функции интермедии, интерлюдии, разработки, постлюдии и т.д.; каденция-часть.

Изменения, произошедшие в музыкальной культуре XX в., как в зеркале отразились в **сольной партии** сонат для саксофона, которая значительно усложняется в ритмическом, метрическом и техническом отношении. В развитии исполнительских средств выразительности саксофона можно отметить несколько направлений:

- обогащение исполнительской семантики саксофона нетрадиционными приемами, которые значительно расширяют представление музыканта о выразительных возможностях инструмента;
- более детальное внимание к темброво-колористическим возможностям;
- расширение жанрового поля сонаты, что привело к новой трактовке солирующего инструмента и повлекло за собой обновление темброво-сонорных, выразительных и технических возможностей саксофона, в связи с этим произошел отказ от равноправия партий инструментов и выделение их новых типов их соотношений;
- жанровые и иностилевые влияния обусловили включение каденции в сонату для саксофона⁵.
- обогащение технических и выразительных возможностей саксофона привело к появлению новых исполнительских приемов, отличающихся от обычных специфическими (нетрадиционными) действиями игрового аппарата. Одни из этих приемов стали принципиально новыми в исполнительской практике, другие были переосмыслены и адаптированы к требованиям новой эпохи.

Обобщив все имеющиеся образцы сонат для саксофона *в систему*, отметим взаимосвязь различных уровней ее структуры. **Коммуникативная функция** сонаты для саксофона является неотъемлемой частью процесса выявления единства и различия между традиционным воплощением жанрового содержания и художественной концепцией конкретного произведения. Художественной целостности сонаты для саксофона в творчестве XX в. способствуют многие принципы и закономерности композиторской и исполнительской систем мышления, выработанные в предыдущие эпохи и вошедшие в «жанровое древо» сонаты. Кроме этого, имеются и другие **причины усиления внимания к жанру** сонаты для саксофона в последней трети XX в.:

- поиск новых форм, нового инструментализма, фактуры;
- индивидуализация и рождение новых типов музыкальной семантики, показ скрытых душевных порывов человека;
- необыкновенный размах саксофонного исполнительства, вызванный к жизни творчеством талантливых музыкантов, возбудил

⁵ Местоположение, величина и количество каденций авторами не регламентируется. Исходя из продолжительности каденции, ее можно разделить на сольную каденцию и сольный эпизод.

особый интерес композиторов к этому инструменту. «Сногсшибательная» техника саксофонистов раскрыла перед композиторами богатые возможности для творчества.

Использование звуковых возможностей саксофона в жанре инструментальной сонаты становится одним из путей обновления данного жанра в музыке XX в. Мелодико-тембровый потенциал этого инструмента позволяет создавать самые различные по настроению и художественному наполнению музыкальные образы, насыщая «классический каркас» формы самым неожиданным содержанием.

Историко-стилевые и жанрово-стилистические тенденции, проявившиеся в сонатах для саксофона, очень разнообразны: крайние из них лежат на разных полюсах. Парадоксы музыки XX в. привели к формированию новых композиторских открытий и исполнительских технологий, в которых саксофон занял свое достойное место.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абадзян Г. А. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Абадзян Гаррий Артушиевич. – М., 1982. – 26 с.

2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Владимир Николаевич Апатский. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430 с.

3. Арановский М. Концепция музыкального стиля в работах М. Михайлова / Михаил Арановский // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Л. : Музыка, 1990. – С. 13–38.

4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 287 с.

5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К. : Муз. Україна, 1969. – 180 с.

6. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Иванов Владимир Дмитриевич. – М., 1997. – 40 с.

7. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания / Котляревский Иван Арсеньевич. – К., 1983. – 158 с.

8. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть) : автореф.

дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Крупей Михайло Васильович. – Одеса, 2006. –15 с.

9. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Ланцута Леся Юріївна. — К., 1998. — 18 с.

10. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : [исследование] / Валерий Григорьевич Москаленко. — К., 1994. — 157 с.

11. Назайкинский Е. Стил ь как предмет теории музыки / Е. Назайкинский // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории : [сб. статей]. — М. : Музыка, 1987. — С. 175—185.

12. Понькина А. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : диссертация ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 — Музыкальное искусство / Понькина Антонина Михайловна. — Харьков, 2009. — 257 с.

13. Чуриков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики / Віктор Чуриков. — К., 1997. — 72 с.

14. Шапошникова М К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / Маргарита Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах : [сб. статей]. — Вып. 80. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — С. 22—38.

Понькина Антонина. Сонатный жанр в творчестве зарубежных и украинских композиторов для саксофона.

Статья посвящена обоснованию специфики саксофона, его технических и выразительных возможностей в музыкально-исполнительском творчестве XX в. Рассмотрены процессы жанрово-стилевой модификации сонаты для саксофона в контексте композиторской практики XX века.

Ключевые слова: саксофон, исполнительство на саксофоне, соната для саксофона, жанр, технические и выразительные возможности.

Понькіна Антоніна. Сонатний жанр у творчості зарубіжних та українських композиторів для саксофона.

Стаття присвячена обґрунтуванню специфіки саксофона, його технічних та виразових можливостей в музично-виконавській творчості XX ст. Розглянуто процеси жанрово-стильової модифікації сонати для саксофона в контексті композиторської практики XX ст.

Ключові слова: саксофон, саксофонове виконавство, соната для саксофона, жанр, соната, технічні та виразові можливості.

Ponkina Antonina. A sonata genre in works of foreign and Ukrainian composers for a saxophone.

The Article is dedicated to motivation of specifics of the saxophone, his(its) technical and expressivenesses in music creative activity XX centuries. Considered processes genre-стилевой of the modification of the sonata for saxophone in context композиторской practical persons XX centuries.

Key words: saxophone, исполнительство on saxophone, sonata for saxophone, genre, technical and expressivenesses.

УДК 784 (477) «15/16»

Виктория Зинченко

О ЗВУКОВЫСОТНОМ ИЗЛОЖЕНИИ И СТРУКТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФИТЫ «КУДРЯВАЯ» В УКРАИНСКИХ НОТОЛИНЕЙНЫХ ИРМОЛОГИОНАХ КОНЦА XVI – СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКОВ



Зинченко Вікторія Олександрівна - викладач вищої категорії музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін Харківського училища культури, лаборант наукового відділу ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Закінчила історико-теоретичний факультет Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (1995) Дипломну роботу було виконано під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Н. Л. Очеретовської. Основна тематика досліджень пов'язана з церковною монодією, а саме з традицією фітного співу в Україні. Завершує роботу над дисертацією, що виконується на кафедрі старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Шевчук.

Осмогласие знаменного пения, согласно богослужебной практике православной церкви, основывается на особой системе мелодико-ладовой (звуковысотной) организации – пение по гласам. Представление о гласе ассоциируется не только с согласиями, тетрахордами и

вариантами их соединения (последовательностью звуков с разным расположением тонов и полутонов), но и с различной высотной позицией интонационно-формульных оборотов⁶. Как известно, структурными элементами знаменной мелодии являются попевки, лица и фиты, и в каждом гласе эта система структурных единиц имеет свою ладо-звукорядную основу.

Сравнительный анализ украинских осмогласных распевов фит выявил различное высотное изложение по спискам нотолинейных Ирмологионов разного исторического времени. В работах исследователей знаменного пения особенности высотного уровня фитных распевов не были изучены и представляют открытую научную проблему.

Цель статьи – рассмотреть особенности высотного изложения и структурные характеристики на примере фиты *кудрявая* по спискам нотированных украинских Ирмологионов конца XVI – середины XVIII вв.

В нотолинейных⁷ текстах функцию указателя точной высоты песнопения, а следовательно и звуков фитной мелодии выполнял цефаутный ключ «до» с переменными функциями – абсолютной и релятивной. В исследуемых нами украинских и белорусских нотолинейных Ирмологионах конца XVI – середины XVIII вв. высотный уровень фит координируют несколько цефаутных монодических ключей.

Исследователи поясняют, что цефаутный ключ «до» фиксировал релятивную высоту звука «до/фа» на одной из линеек нотоносца и указывал на исходную ладотональность мелодики в начале песнопения [7]. Звукоряд в нотировании песнопений представлен двумя разновидностями – *бемулярный* и *дуральный*. На *бемулярный* вид звукоряда указывал бемоль (релятивный си-бемоль / ми-бемоль), который мог быть выставлен тоном ниже ключа (или септимой выше). Отсутствие бемоля возле ключа указывало на *дуральный* звукоряд.

Функционирование и графические особенности знаков цефаутных ключей описывались по разному. В научной литературе трактовка графики ключа ранней киевской нотации представлена двумя пози-

⁶ Следует отметить, что в научной литературе термин глас рассматривается как синкретическое понятие в арсале христианской тематики и символики. В данной статье мы ограничиваемся представлением о гласе как о системе музыкальной организации сакральной монодии.

⁷ В песнопениях знаменной пометной нотации абсолютная высота звука определялась киноварными пометами (известными как Шайдуровы пометы).

циями: одна – трактовка написания монодического ключа как своеобразной копии западного цефавтного ключа *C* (латинская буква *C* с чертой вверху буквы) [7; 11], другая – указывает на идентичность изображения ключа абрису скорописного варианта греческой буквы гамма – τ (*tau*) [9].

Исследовательские наблюдения медиевистов киевской школы последнего десятилетия вносят коррективы о функционировании цефавтных ключей в линейных текстах украинских и белорусских Ирмологионов конца XVI – середины XVIII вв. Так, Е. Шевчук пишет, что в нотации украинских и белорусских певческих сборников монодические ключи не имели названия. Для различения расположения релятивных ключей на 1–4 линейках нотоносца условно применяются известные названия четырех хоровых ключей–клявисов партесных азбук и поголосников – «дискантовый», двух «альтовых» на двух высотных позициях и «теноровый»⁸[9].

В отличие от хоровых, монодические ключи не указывали на тот или иной тембр голоса, партию. Вероятно, что использование разных цефавтных ключей в линейной записи фитных распевов было ориентировано на положение мелодии в верхней или нижней части церковного звукоряда.

В исследовании Е. Шевчук о системных признаках осмогласия доказано, что в Ирмологионах конца XVI – XVII вв. при помощи разных цефавтных ключей фиксировалось высотное положение песнопений одного гласа, но в разных жанрах (догматиков, богородичных, антифонов степенных, седальных), что, вероятно, отражало разницу регистров исполнения [10].

В нотолинейных рукописях конца XVI – первой четверти XVII вв. (Супрасльском ирмологионе 1596–1601 гг.) сами песнопения и, соответственно, размещаемые в них фитные распевы нотированы в разных монодических ключах. Текстологический анализ песнопений Ирмологиона разных жанров (догматиков, богородичных на стиховне, степенных антифонов, ирмосов) показал, что фиты первой четверки – 1–4 – гласов нотированы в дискантовом ключе (на первой линейке). Высотное положение фитных распевов второй четверки гласов – 5, 6, 7 и 8 – определяют (кроме дискантового), также альтовый и теноровый ключи.

⁸ Ключ *эффа*, размещенный на пятой линейке нотоносца, в Ирмологионах не используется.

Шевчук Е. отмечает, что в Ирмологионах второй половины XVII – XVIII вв., наблюдается унификация ключа: дискантовый и теноровый перестают применяться и во множестве нотолинейных сборников текст песнопения переписывается в одном и том же альтовом ключе. Устанавливается тождество высотного расположения разных версий одной фиты, общей для нескольких гласов. Согласно мнению прот. И. Вознесенского, а также Е. Шевчук, это привело к изменению высотного уровня в записи песнопений и, соответственно, к снижению тесситуры высоких фитных распевов, прежде записанных в дискантовом ключе.

Известно, что в «пространстве звукоряда» знаменный мелос разворачивается посредством сцепления мелодических ячеек, преимущественно терцового объема, построенных на опевании определенного опорного тона. Соотношение опорных звуков позволяет выделить *господствующий* тон. Высотные опорные тоны⁹ определяются не только на протяжении всего песнопения, но и в кадансовых оборотах фраз, строк, строф антифонов, стихир.

Диапазон обиходного звукоряда охватывает полторы октавы и нотируется от *g* малой до *d* второй октавы. С учетом различного высотного уровня исполнения мужскими и женскими монастырскими хорами, диапазон расширяется (мужские голоса звучат октавой ниже). Последовательность звуков организует четыре согласия (по три звука в каждом). Согласно наблюдениям И. Чижик, звуковое пространство большинства песнопений разворачивается в пределах центральной части обиходного звукоряда. Амбитус главного участка ограничивают звуки «мрачного» и «светлого» согласий – по записи «*c*¹-*d*¹-*e*¹» и «*f*¹-*g*¹-*a*¹», охватывая секстовый объем гексахорда. Центральный участок звукоряда окружают согласия «простое» (тоны *g*-*a*-*h*) и «тресветлое» (звуки *b*¹-*c*²-*d*²), примыкающие к центру снизу и сверху соответственно¹⁰.

⁹ Высотная дифференциация опор, согласно мнению И. Чижик, позволяет в широком смысле обозначить разделение символического пространства монодии на «верх» и «низ» [8, с. 161]. В знаменном мелосе символически дифференциация пространства находит свое отражение и в структуре обиходного звукоряда. В соответствии с религиозно-этическими категориями, значением образов и символами гимнографических текстов обиходный звукоряд выполняет функцию смыслового организатора звукового пространства.

¹⁰ И. Чижик отмечает, что центральная часть обиходного звукоряда является исторически первостепенной в процессе формирования соответствующего звукового пространства, а согласия «простое» и «тресветлое» более поздние по происхождению. Последний тон «тресветлого» согласия и обиходного звукоряда *d*² в песнопениях встречается очень редко.

Научные наблюдения М. Бражникова и И. Чижик показали, что диапазон фитных распевов различен. Поскольку крайние (самые низкие и самые высокие) звуки фитной мелодии встречаются один-два раза, определить границы диапазона фит иногда сложно [1]. М. Бражников указывает на то, что нет фиты, амбитус которой охватывал бы весь обиходный звукоряд. Сравнительный анализ мелодического строения фит и лиц позволил М. Бражникову установить интервальную характеристику диапазона структурных единиц монодии. Так, амбитус лиц представлен разными интервальными характеристиками: от секунды до сексты, за исключением кварты, септимы и октавы. Диапазон фит чаще всего представлен квартой, в два раза реже встречается амбитус, равный квинте. В отличие от лиц, секунда не свойственна диапазону фитной мелодии. По мнению исследователя, характерным интервалом фитных распевов следует считать кварту, при этом для лиц кварта показательна в меньшей степени [1].

Согласно мнению М. Бражникова, в структуре лиц и фит можно выделить три основные фазы: начальный раздел, серединный («ядро») и конечный [1]. Начальный раздел¹¹, по мнению ученого, наиболее гибкая и непостоянная часть лица и фиты с точки зрения структуры и интонационного содержания. Рассмотрим особенности высотного изложения и характеристики структурных элементов фитных мелодий на примере фиты *кудрявая*.

Фита *кудрявая* относится к группе межгласовых фит. Распев размещен в *трех* песнопениях Октоиха: богородичном воскресной стиховны 1-го гласа «*Се исполнися Исаино проречение*» и двух текстах 7-го гласа – (богородичном на стиховне «*Под кров твои Владычице*» (4-я фита), степенном антифоне 2.3 «*Свѣтымъ духомъ всѣческа быти*») и пятой песне Ирмосов Праздничной минеи на Сошествие Святого Духа «*Страха ради твоего зачатое Господи*», включенных в состав раздела «*Октоих*»¹².

Высотное расположение фиты в рукописях определяют три цефатных ключа: дискантовый, альтовый (в центре ноты) и тено-

¹¹ М. Бражников пишет, что мастера знаменного пения называли начальный раздел «приступом». Однако примеры обозначения в фитниках начальных разделов фит и лиц встречаются крайне редко. В фитниках размещены лишь косвенные признаки, которые указывают на то, к чему относится термин «приступ» [1, с. 61].

¹² Песнопения Минси входят в состав украинского Октоиха.

ровый. Анализ списков Октоиха конца XVI – середины XVIII вв. показал, что в ранних рукописях разные ключи определяют высотный уровень песнопений с фитой *кудрявая* в разных гласах и жанрах. Так, в Супрасльском Ирмологионе конца XVI – начала XVII вв. богородичен 1-го гласа, а следовательно и фита *кудрявая*, нотированы в дискантовом ключе (в бемулярном звукоряде с бемодем, расположенным септимой выше ключа); богородичен, антифон степенны и ирмос 7-го гласа – в теноровом ключе (звукоряд бемулярный с бемодем, расположенным секундой ниже ключа).

В мелодическом рельефе фиты обозначены терцовые, квартовые интонации с опорными тонами g^1 , b^1 , c^1 и субсекундой « $g^1-f^1-g^1$ » в заключительном разделе фиты (пример № 1).

Восходящая интонация вступительного раздела фиты « $g^1-c^1-d^2$ » (кварта+секунда) – является импульсом дальнейшего развертывания распева. Следует отметить, что, несмотря на разные ключи, фита *кудрявая* во всех четырех песнопениях данной рукописи сохраняет свои основные характеристики: опорные тоны, амбитус « f^1-d^2 » и финалис g^1 . В песнопениях 7-го гласа фита *кудрявая* выписана с незначительным расширением в кадансовом обороте: целая длительность « a^1 » распевается « $a^1-a^1-g^1-f^1$ » (пример № 2).

В Ирмологионе Жировицкого монастыря середины XVII в. (НБУВ, ф.1, № 3367) все песнопения с фитой *кудрявая* и в 1-м и в 7-м гласах нотированы в одном ключе – дискантовом (в бемулярном звукоряде с бемодем, расположенным септимой выше ключа). Рельеф мелодии совпадает с вариантом фиты 7-го гласа в Супрасльском Ирмологионе. Незначительное расширение в кадансовом обороте не меняет опеваемые тоны фиты и сохраняет финалис g^1 .

В Межигорском Ирмологионе середины XVII в. (НБУВ, ф.8, № 20м) высотное положение фиты *кудрявая* также определяется разными ключами (при этом меняется единица движения времени – мелодия изложена в двукратном ритмическом увеличении, что является особенностью изложения рукописи). В богородичном 1-го гласа сохраняется дискантовый ключ (бемулярный звукоряд с бемодем, расположенным септимой выше ключа). В 7-м гласе фита нотирована не в теноровом, а в альтовом ключе (в дуральном звукоряде по записи). В рукописи размещен вариант нормативной версии фиты: изменяется

мелодический рельеф срединного раздела фиты. В богородичном 7-го гласа фита разворачивается в диапазоне «с¹-а¹» с финалисом *d'*. В степенном антифоне этого гласа фита выписана квартой ниже, чем в богородичном: амбитус «g-e¹» с финалисом *a*.

Вариант фиты *кудрявая*, выписанный в Турийском (западно-волынском) Ирмологионе второй четверти XVII в. (НБУВ, ф.28, № 790) совпадает с мелодией фиты Межигорского Ирмологиона (НБУВ, ф.8, № 20м). Высотный уровень фиты в 1-м и 7-м гласах определяет один ключ – альтовый на третьей линейке нотного знака (в дуральном звукоряде), дискантовый ключ в 1-м гласе не сохраняется (пример № 3).

Вариант фиты *кудрявая* в Турийском Ирмологионе также сохраняет двукратное ритмическое увеличение длительностей распева нормативной версии фиты Супрасльского Ирмологиона.

В Ирмологионе середины XVII в. (НБУВ, ф. 301, № 647п) распев фиты *кудрявая* в 7-м гласе¹³ зафиксирован в разных ключах в двух вариантах – нормативном и сокращенном. В богородичном 7-го гласа фита выписана в дискантовом ключе (звукоряд бемулярный с бемодем, расположенным септимой выше ключа), мелодия распева совпадает с нормативной версией фиты *кудрявая* из ранней рукописи Супрасльского Ирмологиона. В другом песнопении 7-го гласа – степенном антифоне 2.3 – фита *кудрявая* изложена в Ирмологионе ф. 301, № 647п в сокращенном виде (пример № 4). Начало присутствует и нотировано в теноровом ключе (бемулярном звукоряде с бемодем, расположенным секундой ниже ключа). На продолжение распева указывает знак фиты *A*, размещенный на линейках нотного знака. Распевщик при использовании рукописи должен был ориентироваться на предыдущую запись той же фиты, выписанную в богородичном воскресной стиховны этого гласа. Знаку фиты предшествуют вступительный раздел распева *кудрявой* и начало срединного: начальный – восходящая квартовая интонация *g¹-c²* с последующим нисходящим заполнением «с²-b¹-d²-c²-b¹-a¹-g¹» и срединный оборот «d¹-g¹-g¹-f¹-g¹-e¹» (в квартовой транспозиции «d¹-g¹-g¹-f¹-g¹-e¹» указывал на начало фиты в 1-м гласе).

Другой пример сокращенного изложения распева фиты *кудрявой*

¹³ В Ирмологионе ф. 301, № 647п НБУВ отсутствует начало 1-го гласа, поэтому данные по фите богородичного 1-го гласа не приводим.

находим в богородичном 1-го гласа Ирмологиона конца XVII – начала XVIII вв. (ЛНБ, НД-№ 386) (пример № 5). Фитная мелодия нотирована в альтовом ключе (дуральном звукоряде) и представляет кварттовую транспозицию с амбитусом «d¹–a¹». Распев фиты *кудрявая* выписан без кадансового раздела и завершается серединной опорой (целой длительностью последнего тона серединного раздела) – g¹ (вместо финалиса d¹). Известно, что исключение кадансового оборота фиты в принципе не характерно для сокращенного изложения распевов, так как заключительный оборот выполняет важную атрибутивную и структурирующую функцию в центонкомпозиции [1]. Поэтому можно воспринимать данную единичную версию как ошибочную, нехарактерную.

В старопечатном Львовском Ирмологионе 1709 г. высотная позиция песнопений с фитой *кудрявая* определяется одним ключом – альтовым и выражается в присутствии двух версий – *нормативной* и *вариантной* (пример № 6, 7).

В поздних списках конца XVII – XVIII вв. мелодический рельеф распев фиты меняется незначительно. В Ирмологионах второй половины XVII – XVIII вв. высотный уровень фиты *кудрявая* в разных гласах и жанрах определяет альтовый ключ. В степенном антифоне 7-го гласа нескольких рукописей (НБУВ, ф. 301, №№ 85л, 64бп; ХГНБ, № 819148, Львов, 1709 г.) нормативная версия фиты выписывается в нижней позиции обиходного звукоряда с амбитусом «a–e¹» и финалисом *a* (пример № 7). В старопечатном Львовском Ирмологионе окончание распева фиты степенного антифона отмечено квадратной скобкой

ВЫВОДЫ. Сравнительный анализ фиты *кудрявая* в разных жанрах и гласах одной певческой книги и в списках Ирмологиона конца XVI – середины XVIII вв. (жанры: богородичны воскресной стиховны, степенны антифоны и ирмосы) выявил различие высотного изложения распева фиты.

Мелодия фиты *кудрявая* нотирована в трех цефавтных ключах: дискантовом (бемулярном звукоряде по записи с бемолем, расположенным септимою выше ключа), альтовом (звукоряд дуральный) и теноровом (звукоряд бемулярный с бемолем, расположенным секундой ниже ключа).

В Ирмологионах начала XVIII в. фита *кудрявая* утрачивает высотную дифференциацию в песнопениях 1-го и 7-го гласов и нотруется только в альтовом ключе.

Сопоставление структурных особенностей фиты *кудрявая* по спискам Ирмологиона указанного исторического времени показало, что распев функционирует как в нормативном виде, так и с разными изменениями основной версии. Фита с другим мелодическим рельефом может представлять *варианты* или ее *редакции*.

Вариантами фиты следует считать распевы с изменением мелодии при сохранении опорных тонов и финалиса. В рассмотренных певческих книгах можно увидеть три варианта нормативной версии фиты *кудрявая*, размещенных не только в разных гласах и жанрах одного Ирмологиона, но и в разных его списках. Мелодии с разной степенью сокращений нормативного вида являются *редакциями* фит (в том числе могут быть *ошибочными редакциями*).

Распев фиты *кудрявая* представлен в двух редакциях и выписан в Ирмологионах середины XVII – начала XVIII вв. В первой редакции – разворачивание срединного раздела фиты останавливает знак Φ . Во второй – экспонирует мелодию распева *кудрявой* без заключительного раздела и является примером ошибочной, нехарактерной редакции фиты *кудрявая*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева [Текст] / М. В. Бражников; [общ. ред. Сергиной Н. С. и Крюкова А. Н.]. — Ленинград : Музыка, 1984. — 304 с.
2. Вознесенский И. Церковное пение православной юго западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII — XVIII веков. Состав, свойства и достоинство напевов, помещенных в юго-западных ирмологах [Текст] / Протоиерей Иоанн Вознесенский. — М., 1898. — 70 с.
3. Лебедев С. Н., Ефимова Н. И. Амбитус [Текст] / С. Н. Лебедев, Н. И. Ефимова // Православная энциклопедия. — М., 2001. — Том II. — С. 104.
4. Лозовая И. Е., Ефимова Н. И. Автентический лад [Текст] / И. Е. Лозовая, Н. И. Ефимова // Православная энциклопедия. — М., 2000. — Том I. — С. 198 — 199.
5. Лозовая И. Е., Шевчук Е. Ю. Глас [Текст] / И. Е. Лозовая, Е. Ю. Шевчук // Православная энциклопедия. — М., 2006. — Том XI. — С. 551 — 559.

6. Металлов В., свящ. Осмогласіє знаменнаго роспева : Опыт руководства к изученію осмогласія знаменнаго роспева по гласовым попьвкам [Текст] / свящ. В. Металлов [цензор прот. Александр Смирнов]. — М. : Синодальная типография, 1899. — 93 с.

7. Цалай Якименко О. Київська школа музики XVII століття [Текст] / Олександра Цалай Якименко. — Київ; Львів; Полтава : [б. и.], 2002. — 490 с. (Українознавча бібліотека НТШ. Число 16).

8. Чижик І. Символіка простору в піснеспівах знаменого розспіву [Текст] / Ірина Чижик // Мистецтвознавство України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 158 — 164.

9. Шевчук Е. Ю. Киевская нотация конца XVI — XVIII веков в зеркале современных данных [Текст] / Е. Ю. Шевчук // Звуковое пространство православной культуры : сб. трудов / [Под ред. Ю. В. Артамоновой, Н. В. Заболотной]; РАМ имени Гнесиных. — Вып. 173. — М., 2008. — С. 111—151.

10. Шевчук О. Структурні ознаки системи осмогласся (за нотолінійними Ірмологіонами кінця XVI — початку XVIII ст.) [Текст] / Олена Шевчук // Студії мистецтвознавчі / [Під ред. Н. О. Костюк]; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — Число 4. — К., 2003. — С. 36 — 48.

11. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 — 18 століть : каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. [Текст] / Юрій Ясиновський. — Львів : Місіонер, 1996. — 621 с.

Рукописи:

ИР НБУВ НАНУ:

ф. 1: № 2832, № 2884, № 3367, № 5391; ф. 8, № 20м; ф. 28, № 790; ф. 30, № 23; ф. 120, № 30; ф. 301: № 30п, № 85л, № 350п, № 646п, № 647п; ф. 309, № 565п; ф. 160, № 614.

ЛНБ: НД-386.

ХГНБ: № 819148, № 819158, № 819300, № 819519, № 819520, № 819531, № 819533, № 819536.

Старопечатные изданий из коллекции НБУВ НАНУ: Ирмологион, Львов, 1709 г.

Условные сокращения:

ИР НБУВ НАНУ – Институт Рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского НАНУ;

л – описание О. И. Лебедева;

ЛНБ – Львовская научная библиотека им. Стефаника НАНУ;

м – описание С. И. Маслова;

НАНУ – Национальная Академия наук Украины;

НД – библиотека Народного Дома во Львове;

п – описание Н. И. Петрова;

ХГНБ – Харьковская государственная научная библиотека им. В. Короленко.

Вікторія Зінченко. Про звуковисотне положення та структурні особливості фіти «кудрявая» в українських нотолінійних Ирмологіонах кінця XVI – середини XVIII ст.

Розглядаються звуковисотні та структурні особливості фіти «кудрявая» за нотолінійними списками українського Октоїха кінця XVI – середини XVIII ст.

Ключові слова: фіта «кудрявая», цефатний ключ, опорний тон, амбітус, фіналіс, бемулярний та дуральний звукоряди.

Виктория Зинченко. О звуковисотном изложении и структурных особенностях фиты «кудрявая» в украинских нотолінійних Ирмологіонах конца XVI – середины XVIII вв.

Рассматриваются звуковисотные и структурные особенности фиты «кудрявая» по нотолінійным спискам украинского Октоиха конца XVI – середины XVIII вв.

Ключевые слова: фита «кудрявая», цефатный ключ, опорный тон, амбитус, финалис, бемулярный и дуральный звукоряды.

Victoria Zinchenko. About Pitch presentation and structural features of theta «kudrjavaja» melodies Staff of Ukrainian Heirmologiaos of the late XVIth – middle XVIIIth century.

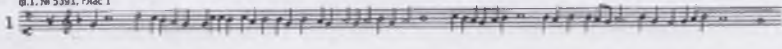
In the article the author considers the features of the Pitch presentation and of the structural features of the theta «kudrjavaja» melodies Staff of Ukrainian Octoechos of the late XVIth – middle XVIIIth century

Key words: theta «kudrjavaja», cefaut clef, reference tone, finalis, bemuljarnyj, dural'nyj scale.


Нотные примеры

Фита "кудрявая"


1 Ф.1. № 5391, глас 1




2 Ф.1. № 5391, глас 7



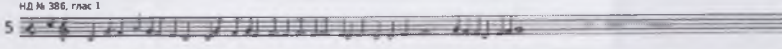
3 Ф.2В. № 790, глас 1




4 Ф.301, № 647п, глас 7




5 НД № 386, глас 1



6 Львов, 1709г., глас 1



7 Львов, 1709г., глас 7



ВИЗНАЧНІ ДІЯЧІ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА КРИМУ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)



Куровська Ірина Ростиславівна – викладач РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м Ялта), старший викладач музичного мистецтва в ЯУВК № 1 «Школа-колегіум», художній керівник Народного ансамблю бандуристок «Чарівний спів» (м. Ялта).

Учениця й послідовниця О. Ф. Нирка (1926-2005), Заслуженого працівника культури України, дослідника кобзарства Криму.

Створила дитячі та юнацькі колективи: ансамбль бандуристів «Веселка» (1992), дитяча капела бандуристів «Срібні дзвіночки» (1993), ансамбль бандуристок «Чарівний спів» (1993), фольклорно-етнографічний колектив «Кобзарюки» (2007).

Завершує дисертаційне дослідження, присвячене історії кобзарства Криму та сучасним тенденціям його розвитку (науковий керівник – доктор мистецтвознавства Л. В. Шаповалова).

Постановка проблеми. Унікальне явище української культури – кобзарство – тісно пов'язане з Кримом (Таврида). Кримська кобзарська традиція сягає часів козацтва, яке у XVI–XVII ст. мало свої захисні позиції у цьому регіоні від нападу численних ворогів. Звідси прийшли в Україну «чорноморські» думи: «Дівка-бранка» («Маруся Богуславка»), «Невольничий плач» («Невільники на каторзі»), «Дума про бурю на Чорному морі», «В Цариграді на риночку» (Пісня про Байду), дума «Про Самійла Кішку», «Про Олексія Поповича», «Дума про Коваленка», які розповідають сучасникам про неймовірні страждання та боротьбу за визволення взятих у полон українців.

Дослідник В. Погребенник відзначала, що зацікавленість та засвоєння народнопісенного досвіду розпочалося ще в нову добу письменниками – сентименталістами й романтиками і дуже активізувалося на початку XX ст. [6, с.3]. Значна частина досліджень цього періоду вивчає фольклорну спадщину Ф. Холодного, О. Вересая, П. Неховайзуба,

Г. Гончаренка та ін. К. Квітка в роботі «Потреби в справі дослідження народної музики в Україні» писав: «Хоч кількість досі записаних українських народних мелодій з території УРСР, що знаходяться в друкованих виданнях і відомих рукописних збірках, є вже значна, проте дослід народної музики на Україні ще не досяг задовольняючого ступеня» [1, с.130]. І далі дослідник конкретизує, що цілі музичні жанри, найцікавіші і найоригінальніші зразки залишилися або зовсім незафіксованими, або зафіксовані в невеликій кількості через те, що їх не можливо, або дуже важко записати без допомоги фонографа. Додамо, що незафіксованими залишилися й велика кількість імен та прізвищ народних співців: кобзарів, лірників, а пізніше – бандуристів.

Активна міграція населення на території Криму не дала можливості для створення *дійсно кримської* кобзарської школи (у порівнянні з харківською, львівською або київською). Мандрівні співці-кобзарі, які виконували роль інформаційного зв'язку між регіонами, не сформували тут постійно діючих кобзарських осередків, як це було на території Східної України. Проте з кінця XIX ст. і в першій третині XX ст. можна простежити діяльність кобзарів та бандуристів у місцях постійного проживання українців на території зазначеного регіону. Ось чому проблема збирання та вивчення архівних матеріалів, пов'язаних з творчістю кобзарів-бандуристів, є **актуальною** й сьогодні та потребує детального дослідження з метою збереження кобзарської традиції на території нинішньої АР Крим.

Видатні діячі української культури, такі як І. Франко, Д. Яворницький, Ф. Колесса, Л. Українка, К. Квітка, Д. Ревуцький, О. Сластіон зробили надзвичайно великий внесок у справі запису, розшифровки літературного та нотного тексту дум та народних пісень з репертуару кобзарів цього періоду. Особливе значення для кримського регіону набула фольклорно-етнографічна діяльність Л. Українки та її чоловіка К. Квітки, які продовжили розпочату М. В. Лисенком справу збереження текстів українських народних дум. У своїх листах вони звернулись до наукових установ та до окремих діячів культури з проханням взяти участь у цій роботі. Відомий вчений-фольклорист Ф. Колеса погодився приїхати з м. Львів на Полтавщину, щоб записати репертуар кобзарів М. Кравченка із с. Великі Сорочинці, М. Дубини із с. Решетилівка, О. Сластіона, який допомагав Л. Українці та К. Квітці у ро-

боті фольклорної експедиції, першим завданням якої постеса бачила: «Затримати при життю стару кобзарську манеру гри й співу, що затрачувався у новіших концертаних кобзарів ...» [2, с. 6].

У 1908 р. відбувся символічний для Криму історичний факт: Л. Українка та К. Квітка запросили до Ялти харківського кобзаря Гната Гончаренка, який перебував у сина в Севастополі. Вони записали у його виконанні думи та пісні за допомогою фонографа на воскові циліндри. Дуже важливий саме цей факт, що представник харківського кобзарства перебував на Кримській землі, де зародилися «чорноморські» думи, невільницькі плачі, де козаки проливали свою кров, відстоюючи українські землі, визволяючи невільників з рабства, а з їх рядів виходили кобзарі – співці історії свого народу. Отже, метою статті є висвітлення імен кобзарів та бандуристів, які діяли у Криму з кінця ХІХ до початку ХХІ ст.

Перед тим, як викладати фактичний матеріал (результати архівної роботи та аналізу джерел), необхідно визначити теоретичне підґрунтя існування кобзарства у зазначеному регіоні в період кінця ХІХ початку ХХІ ст. Так, С. Грица вважає, що кобзарство й думи, слід розуміти значно ширше, ніж у відведений їм період романтичної доби та «доби возвеличення козацької минувшини»: «Думи – дітище феодальної епохи – зародилися у південних степах Причорномор'я (на що, зокрема, вказує їхня топоніміка, присутні в думках лексичні запозичення з тюркської)» [7, с.19].

К. Квітка у роботі «Вопросы музыкальной социологии» у розділі «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине» створив програму для дослідження їх діяльності та повсякденного життя. Ця програма могла бути використана як музикантами-професіоналами, так і аматорами, які бажають вивчати народне життя минулого та сучасності [1, с. 279]. Надаючи інструкції, автор перелічує регіони, де необхідно записати саме мелодії дум на фонограф: «Сведения последнего времени указывают на существование кобзарей только в быв. Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях. Известный знаток кобзарства О. Сластион, родом из Бердянки, упоминает в письме к автору программы о кобзарском пении в Таврии, но эти сведения относятся, вероятно, ко времени молодости О. Сластиона» [1, с. 284]. Враховуючи роки життя видатного етнографа, художника та дослід-

ника кобзарства (1855–1933), можна сказати, що у кінці XIX ст. в Криму можна було почути спів кобзарів.

Так, дослідник кобзарства Криму та Кубані О. Нирко (1926–2005) зафіксував ім'я кобзаря **Карпа Лудильника** (близько 1860–1940), який жив у м. Сімферополь у зазначений період. О. Нирко називає його визначним кримським історичним кобзарем, який мав багатий кобзарський репертуар: це думи «Плач невільників», «Дума про Самійла Кішку», «Вдова Івана Сірка», «Іван Богуславець», «Буря на Чорному морі». Стиль виконання дум, як у історичних кобзарів, – імпровізаційний. В репертуарі Карпа Лудильника були народні пісні різних жанрів: історичні, чумацькі, побутові, жартівливі та інші, відзначає дослідник у своїй статті «Бандура не продається!» [3, с. 182]. За свідченням самого кобзаря, думу «Буря на Чорному морі» він перейняв у Г. Хоткевича, гастролі якого відбулися у Севастополі (за повідомленням газети «Крымский вестник» від 7 січня, 10 та 13 лютого 1902 р. [3, с. 183]).

Кобзарював К. Лудильник переважно по містах і селищах Криму, а також по Кубані та південній Україні; мав великий авторитет серед населення: «був зразком, еталоном, висококваліфікованим інтерпретатором кобзарської спадщини» [3, с. 184]. Виступав переважно перед українцями, в українських школах та клубах. За його сприянням була організована перша капела бандуристів у м. Сімферополь, що базувалась в Українському клубі при українській середній школі. К. Кобзар-Лудильник приймав участь у концертах капели як соліст. В Музеї кобзарства Криму та Кубані, створеному О. Ф. Нирко при Кримському гуманітарному університеті (м. Ялта), є бандура (кобза) К. Лудильника, передана в дар музею сімферопольським скульптором-українцем Валерієм Кольцовим.

Можна зробити висновок, що на початку XX ст. в Криму існувало підґрунтя для діяльності кобзарів. О. Нирко у своєму історичному нарисі «Українська театральна трупа» відзначає, що, наприклад, у Севастополі ще в кінці XIX ст., перед появою професійного музично-драматичного театру, «побутувало відповідне українське середовище з багатою традиційною народною культурою» [4, с. 4]. Такі умови сприяли взагалі бурхливому розвитку аматорського театрального руху у багатьох містах Криму. Можна навести ще один приклад: у

Сімферополі в кінці ХІХ ст. діяв драматичний гурток, а у 1901 р. був створений Український аматорський театр. «Особливо пошавилося українське культурно-мистецьке життя в Сімферополі з відкриттям 1927 р. української середньої школи, українського клубу й бібліотеки з читальним залом у центральній частині міста по вул. Гоголя, 7»[4, с.7],– пише дослідник. Ініціаторами цих важливих для розвитку української культури були І. Зборовський та Г. Пантелейчук. При клубі існував кобзарський гурток, на базі якого діяла одна з перших капел бандуристів Криму.

О. Ф. Нирко дослідив, що і в Керчі були історичні кобзарі, про що свідчить В. М. Кулинич (1901-1972), директор клубу промкооперації, який зустрічався та спілкувався з ними, придбав в одного з них бандуру, інкрустовану перламутром. За його свідченням керченські бандуристи в ті часи були тісно пов'язані з кубанськими кобзарями та бандуристами.

Факти створення українських аматорських театрів зафіксовані пресою по всьому Криму, починаючи з другої половини ХІХ ст.: вже відзначалися такі міста, як Севастополь, Сімферополь; музично-драматичний гурток у Феодосії; Керченська дитяча оперна студія, що гастролювала по Криму з виставою «Коза-Дереза» М. Лисенка; і, нарешті, Ялта з її багатими театральними традиціями. Працюючи над історичним нарисом «Ялтинська «Українська трупа»», О. Нирко відкрив серед акторів яскраві постаті музикантів-бандуристів, які своєю творчістю підтримували та розвивали українську культуру, навіть в період, коли були заборонені вистави українською мовою. Представником таких акторів-бандуристів був **Володимир Рейнгольдovich Шалений-Шуер** (1890–1980) – бандурист-тенор, скрипаль, український актор і режисер, один з засновників і активних учасників драматично-хорового гуртка Прокопа Сапсая та Ялтинської професійної «Української трупи», пропагандист української культури в Ялті. «Він був ініціатором професіоналізації бандури та впровадження її в філармонічні програми» [4, с. 22]. З 1909 р. жив в Україні (с. Дмитрівка Херсонської обл.), там же навчився грати на бандурі у бандуриста й бандурного майстра молдованина **Григорія Герживана-Латія** (II пол. ХІХ ст. – перша половина ХХ ст.). В Музеї кобзарства Криму та Кубані знаходиться бандура цього майстра (за реєстром О. Ф. Нирко – № 5),

на якій грав В. Шалений. Український костюм для виконання українських ролей подарувала йому Леся Українка. З бандурою він не розлучався до арешту в 1947 р. Під час заборони української мови співав російською мовою у супроводі бандури «Сказ о победе» та билини.

Винятково талановитим актором і бандуристом був **Андрій Павлович Цемко** (1887-1956). За свідченням О. Нирка, це був щедро обдарований природою бандурист-бас, скрипаль, оркестровий та хоровий диригент, драматичний актор, режисер, педагог, громадський діяч. Все життя А. Цемко присвятив Ялті: успішно працював з оркестрами міста; з 1905 р. – учасник української напівпрофесійної театральної трупи Петра Націлевича: очолював оркестр та хор театру. З 1923 р. він працював в Ялтинській «Українській групі» як диригент оркестру, актор та бандурист, а з 1929 р. керував хором «Української трупи» П. М. Сапсая.

До початку Другої світової війни А. Цемко керував драматично-хоровим театром клубу ім. Комінтерну. Під час німецької окупації трупа перейшла до міського театру. У 1942 р. після конкурсного відбору театральну трупу відправили до Німеччини під виглядом трудової повинності. Можна сказати, що А. Цемко наслідував подвиг українського диригента О. А. Кошиця, пропагуючи під час війни українську пісню – золоту душу українського народу [4, с. 27]. А. Цемко постраждав від радянських репресій, переживши десять років ув'язнення в Сибіру. Після повернення відійшов від мистецької діяльності, але дуже цікавився станом української культури в Ялті, адже ним був зроблений вагомий внесок у розвиток українського мистецтва міста.

А. Цемко мав три бандури. Дві з них знаходяться в Музеї кобзарства Криму та Кубані (Кримський гуманітарний університет). Бандура за реєстром № 2 зроблена бандуристом особисто, симетричної форми, діатонічна, червоного дерева; на ній бандурист грав харківським способом. Бандура № 8 – хроматична.

Кримського бандуриста **Марка Лукича Ковальського** (1906–1986) також можна назвати історичною постаттю. Бандура 20-х рр. ХХ ст. невідомого майстра з Лівобережної України, на якій грав М. Ковальський, знаходиться в Музеї кобзарства Криму та Кубані у м. Ялта під № 9 (за реєстром О. Ф. Нирко).

М. Ковальський створив у 1962 р. в м. Джанкой капелу бандури-

стів, яка була відома далеко за межами району та Кримської області й з успіхом виступала на відкритті Північно-Кримського каналу перед учасниками Міжнародного форуму. Капелу бандуристів м. Джанкой було запрошено у Київ на огляд художньої самодіяльності, що свідчить про високий виконавчий рівень колективу під керуванням М. Ковальського. На республіканському конкурсі, присвяченому 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченко, капела отримала звання Лауреата та була нагороджена бронзовою медаллю. М. Ковальський створив також капели бандуристів у Червоногвардійському районі та у селі Гвардійське Сімферопольського району.

Володимир Іванович Дяденко (1930 р. н., м. Дніпродзержинськ) – продовжувач традиції бандуристів-педагогів київської школи М. С. Лобка (1915 р. н.) та А. М. Бобиря (1915-1994). З 1944 по 1950 рр. В. Дяденко був учасником капели бандуристів під керівництвом М. С. Лобка при Ремісничому училищі № 1 м. Дніпродзержинськ. Капела приймала участь у міських, обласних, республіканських та всесоюзних (м. Москва) фестивалях та оглядах художньої самодіяльності. За високий виконавчий рівень капелі було присвоєне звання «Заслужена капела бандуристів УРСР».

У 1955 р. Володимир самостійно зробив бандуру та поступив до Дніпропетровського музичного училища по класу бандури та хорового диригування, по закінченні якого був направлений до Криму (м. Сімферополь) відкрити клас бандури в музичному училищі та ДМШ (1959). У 1961 р. він став студентом Київської консерваторії оркестрового відділу по класу бандури (викладач А. М. Бобир) заочного навчання, але за сімейними обставинами не зміг закінчити консерваторію. З 1963 р. живе у м. Запоріжжя, де працював у міському будинку культури «ЗАС» керівником невеликого ансамблю бандуристів та у музичному училищі викладачем класу бандури. З 1983 по 2003 рр. створив і працював з фольклорним українським ансамблем «Бунчук» (12 чоловіків).

Володимир Іванович самостійно виготовив для кожного учасника ансамблю музичний інструмент: ліру, бугай, кобзу (ладкову), сопілки, кувички, барабан, тріскалку. Ансамбль виявився унікальним колективом, признаним не тільки в Україні, а й далеко за її межами. З 1991 по 2000 рр. ансамбль приймав участь численних концертних та фестива-

лях України та за кордоном: Фінляндії, Німеччині, Австрії, Болгарії, Югославії, Туреччині, Росії. Репертуар ансамблю «Бунчук» налічує близько 60 пісень. Більшість з них – козацькі, історичні, пісні січових стрільців, такі як: «Їхав козак містом», «Стрільці січовії», «Гей, там на горі січ іде», «Гей, нумо, хлопці, до зброї», «Ой у лузі червона калина», «Ой наступила та чорна хмара», «Хортиця» та ін. Працюючи у багатьох музичних закладах, В. І. Дяденко постійно займався виготовленням українських народних інструментів, а головне – бандур. Останню, сьому, бандуру виготовив у 2007 р.

Неоцінима заслуга В. І. Дяденко полягає в тому, що за невеликий час роботи в музичному училищі та музичній школі м. Сімферополь він заклав фундамент для розвитку професійної освіти бандуристів Кримського регіону, на той час переважно самодіяльних. Його перший випускник В. Сухенко створив регіональну школу бандуристів – продовжувачів традицій київської школи.

Володимир Данилович Сухенко (нар. у 1937 р., Краснодарський край) – професійний бандурист-педагог, соліст-бандурист, актор Українського музичного драматичного театру м. Сімферополь, зробив великий внесок у розвиток мистецтва бандуристів Криму. У 1959 р. за рекомендацією Управління Трудових резервів В. Сухенко був направлений на навчання до Сімферопольського музучилища ім. П. І. Чайковського, яке закінчив у 1963 р. за спеціальністю «Викладач ДМШ по класу бандури. Керівник самодіяльного оркестру народних інструментів». Після третього курсу музичного училища почав викладати бандуру в ДМШ №1 (м. Сімферополь).

У 1963 р. вступив на заочний відділ Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу бандури (викладач Омельченко О. Ф.). Через два роки припинив навчання, а у 1969 р. відновив навчання на другому курсі Івано-Франківського Державного педагогічного інституту ім. В. Стефаника, який закінчив у 1974 р. за спеціальністю «Викладач музики та співу загальноосвітньої школи і педагогічного училища». Паралельно з навчанням у вищих навчальних закладах молодий педагог невтомно працює, є попит на його майстерне володіння бандурою, багатий голос, творчу натуру та організаторські здібності.

Надаємо хронологію створення творчих колективів бандуристів в м. Сімферополь, сімферопольському та сакському районах:

У 1959–1966 рр. працював в Будинку культури ім. Т. Г. Шевченка (м. Сімферополь), де створив дитячий ансамбль бандуристів, який приймав участь в районних, міських, обласних оглядах художньої самодіяльності. Ансамбль нагороджений почесними грамотами та дипломами. В 1964 – 1998 рр. працював в Сімферопольському культурно-освітньому училищі (Кримське училище культури), викладачем бандури та ансамблю (викладав дует, тріо, квартет та мішаний ансамбль). Ансамблі приймали участь в концертах: кримських містах, військових частинах, учбових закладах, підприємствах. В цьому ж училищі викладав диригування, постановку голосу, проводив практику студентів.

З 1967 р. і до 1980 р. створив та керував капелою бандуристів Кримського педагогічного інституту (нині ТНУ ім. Вернадського). Основний склад капели – 60 учасників, підготовча група – 30 учасників. Цей колектив брав участь в районних, міських, обласних та республіканських оглядах художньої самодіяльності. Капела була Лауреатом першого та другого Всесоюзного фестивалю художньої самодіяльності; неодноразово нагороджувалася грамотами, дипломами Міністерства культури УРСР. З 1962 р. В. Д. Сухенко працював позаштатним методистом Дому народної творчості Криму. Як професійний бандурист та викладач надавав допомогу у роботі капели м. Джанкой (художній керівник – М. Ковальський).

1971-1973 рр. В. Сухенко організував ансамбль бандуристів при Будинку культури професійно-технічної освіти № 17 м. Сімферополя. Колектив завоював право брати участь в заключному концерті Фестивалю самодіяльного мистецтва учнів профтехучилищ Кримської області.

У 1975 р. В. Д. Сухенко створив мішаний ансамбль бандуристів при Будинку культури с. Геройське Сакського району (пізніше був реорганізований в Культурно-спортивний комплекс), який отримав диплом переможця Всесоюзного конкурсу на краще виконання патріотичної пісні колективами і учасниками художньої самодіяльності ВЦСПС Міністерства культури СРСР і ЦК ВЛКСМ. Пізніше В. Сухенко створив дитячий ансамбль бандуристів, який грав на святах реєстрації новонароджених дітей.

У 1980 р. було створено на громадських засадах чоловічий квартет

бандуристів «Барвина» селища Геройське сакського району. Цей колектив можна назвати козацьким, як за складом, так і за репертуаром. З 1997 року В. Д. Сухенко вийшов на заслужений відпочинок. Але творча людина не може бути незадіяною: бандурист повернувся до Українського драматичного театру м. Сімферополь, де працює і нині. Його запросили на роль Кобзаря у спектаклі «Наталка-Полтавка».

На протязі усього творчого шляху В. Д. Сухенко неодноразово нагороджувався медалями та знаками: у 1985 р. – нагороджений медаллю «Ветеран праці»; 25.10.2001 р. В. Д. Сухенко присвоєне звання Заслужений працівник культури АР Крим.

Отже, творча діяльність В. Д. Сухенка має надзвичайно велике значення для збереження та подальшому розвитку мистецтва бандуристів Криму другої половини ХХ ст. Його педагогічна діяльність ґрунтувалася на наукових дослідженнях в питаннях постановки голосу бандуристів (як самодіяльних, так і майбутніх педагогів), міжпредметних зв'язків у навчально-виховному процесі. Володимир Данилович писав дисертаційне дослідження на тему «Народное творчество в годы войны». Тому можемо стверджувати, що учні, яких виховував В. Сухенко, працюючи в Кримському училищі культури, отримували високу музичну кваліфікацію. Колективи, започатковані цією творчою людиною, мали високий виконавський рівень.

Яскравою постаттю серед плеяди кримських бандуристів була бандуристка **Віра Іларіонівна Хелемеля** (1935-1983 рр.). Все своє життя присвятила вона професійному становленню бандури в м. Феодосія. Її життя та творчу діяльність дослідив педагог-бандурист О. Ф. Нирко: 15.02. 2002 р. на сторінках «Кримської світлиці» вийшла його стаття «Дзвени, бандуро, в пам'яті моїй...», де дуже стисло надається біографія та творчий шлях кримської бандуристки. Вірі Хелемелі випала немала честь відкрити в 1961 р. клас бандури при Феодосійській музичній школі №1 і створити капелу бандуристів при міському Будинку культури. «Клас започаткував професійне вивчення гри на бандурі, а капела ... високо несла прапор кобзарського мистецтва і багато зробила для відродження, утвердження і популяризації бандури на сонячному півострові» [5, с. 6].

Співоча дівчина з Сумщини закінчила десять класів та ДМШ по класу бандури у рідному селі і поступила до Полтавського музичного

училища (педагог М. Н. Іваненко). По закінченні училища в 1961 р. отримала направлення до м. Феодосія. З перших кроків педагогічної та виконавської діяльності Віра Іларіонівна зачарувала феодосійців своїм чудовим голосом – ліричним сопрано, своєю щирою манерою виконання українських народних пісень, яку вона увібрала й осмислила як традицію виконавства свого рідного краю. О. Нирко відзначає її надзвичайно віртуозну, легку техніку гри на бандурі. «Вона зачарувала своїх учнів як великий музикант і Людина. Вони до неї горнулися, були їй віддані і щирі» [5, с. 6].

Учні-послідовники Віри Хелемелі є яскравими особистостями: вони вступали в середні і вищі навчальні заклади, відкрили класи бандури, стали бандуристами-професіоналами. Людмила Клубко і Раїса Лузанова закінчили Ялтинське педучилище, Наталія Якса – Запорізьке музичне училище по класу бандури (викладає в с. Михайлівні Нижньогірського району). Вона стала справжнім продовжувачем справи своєї вчительки: у 1980 р. заснувала капелу бандуристів, яка у 1990 р. отримала звання «Самодіяльна народна» й неодноразово набувала звання Лауреата кобзарських фестивалів у м. Ялта. Цілком логічно відродження мистецтва бандуристів в Феодосії-Кафі, звідки прийшли до сучасників думи про страждання невільників. Мистецтво В. І. Хелемелі-Ніколаєвої залишило яскраве сонячне світло.

У 1964 р. з м. Нікополь до Ялти приїхав **Олексій Федорович Нирко** (1926–2005). З цього факту розпочалася яскрава сторінка мистецтва бандуристів Південного узбережжя Криму. Неоцінимою справою можна назвати його діяльність по відродженню та популяризації кобзарського мистецтва. Наслідком його невтомної праці є його відомість не тільки в Україні, а й за її межами: бандурист, педагог-виконавець, громадський діяч, дослідник кобзарства Криму та Кубані. Перед нами постає дійсного продовжувача *козацької кобзарської традиції*: корені його роду заглиблюються у епоху Запорізької Січі. Про це свідчить Орест Яцків у статті «Кобзар-характерник» [8, с. 3]. І дійсно, козацький дух допоміг О. Нирку подолати незчисленні життєві труднощі та випробування. Все життя в його душі жила козацька музика: марші, історичні пісні.

Сорок один рік свого життя присвятила ця людина викладанню бандури в Кримському гуманітарному університеті (м. Ялта). Пара-

лельно з педагогічною діяльністю О. Нирко досліджував історію кобзарства двох регіонів: Криму та Кубані. Результатом дослідницької роботи стало відкриття Музею кобзарства Криму та Кубані у 1984 р. при Кримському гуманітарному університеті. О. Ф. Нирко причетний до створення в Ялті літературно-меморіального музею Л. Українки, української школи. У м. Ялта ним було організовано три колективи бандуристів, яким присвоєно згодом звання «Народних»: капела ім. С. Руданського, дитяча капела «Кримські проліски» та ансамбль бандуристок «Зоряниці». Як результат кобзарської діяльності О. Ф. Нирко започаткував у 1992 р. кобзарський фестиваль ім. М. Лисенка «Дзвени, бандуро». Він був постійним головою кобзарської секції обласного відділення Республіканського музично-хорового товариства, займав посаду голови Кримського осередку національної спілки кобзарів України; очолив перший в Криму осередок товариства «Прогрес», звичайно, плідна праця знайшла свої нагороди: в 1971 р. отримав звання відмінника народної освіти УРСР; в з 1993 р. О. Ф. Нирко – Заслужений працівник культури України. Останній рік свого життя Олександр Федорович невтомно, наполегливо працював над книгою, що стала підсумком його науково-дослідницької та педагогічної праці. Книга вийшла посмертно під назвою «Кобзарство Криму та Кубані».

ВИСНОВКИ. У стислому викладенні фактичного та архівного матеріалів автором висвітленні імена кобзарів та бандуристів, які діяли у Криму з кінця ХІХ до початку ХХІ ст. Ми змогли переконатися, що своєю діяльністю – творчою, виконавською, педагогічною, організаторською, дослідницькою – вони зберегли традицію історичних кобзарів-бандуристів, не дивлячись на складні умови радянської цензури. Найголовніше – в цей період діяли прекрасні колективи бандуристів: ансамблі та капели, а значить жила українська народна різножанрова пісня та бандура – символ українського народу, української землі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Квітка К. В. *Вопросы музыкальной социологии. Избранные труды в двух томах* / В. К. Квітка. – М. : Сов. композитор, 1973. – Т. 2. – 423 с.
2. Лихач Л. *Історія дослідження кобзарства та лірництва / Родовід № 6 : Наукові записки до історії культури України.* – К. : Творчо-видавнича фірма «Родовід», 1993. – 124 с., іл.
3. Нирко Олександр. *Кобзарство Криму та Кубані* / О. Нирко. – Львів :

Слолом, 2006. – 356 с., іл.

4. Нирко О. Ф. Ялтинська «Українська трупа» / О. Ф. Нирко // *Історичний нарис*. – Ялта: РВВ КДГІ, 2004. – 70 с., іл.

5. Нирко О. Ф. Дзвени, бандуро, в пам'яті моїй / *Кримська світлиця*. – №7 – 15.02.2002.

6. Погребеник В. Ф. Народною творчістю натхненна : До 120-річчя від дня народження Лесі Українки / В. Ф. Погребеник. – К. : Знання УРСР, 1990. – 48 с. (Сер. 6 «Духовний світ людини»; №11).

7. Українські народні думи [Ред. кол.: Г. Скритник, С. Грица, А. Іваницький]. – К., 2007. – 824 с., іл. 16 с.

8. Яцків Орест. Кобзар-характерник / О. Яцків // *Культура і життя*. – №12. – 9.06. 2001. – С. 4.

Куровська Ірина. Визначні діячі кобзарського мистецтва Криму (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.).

Стаття містить інформацію про визначних діячів кобзарського мистецтва Криму кінця ХІХ ст. – початку ХХІ ст.; їх творчі здобутки та діяльність.

Ключові слова: кобзарство, дослідники, репертуар, думи, бандурист, регіон, культура.

Kurovskaya Irina. Выдающиеся деятели кобзарского искусства Крыма (конец ХІХ– начало ХХІ вв.).

Статья содержит информацию о выдающихся деятелях кобзарского искусства Крыма конца ХІХ ст. – начала ХХІ ст.; об их творческих достижениях и деятельности.

Ключевые слова: кобзарство, репертуар, думы, бандурист, регион, культура.

Kurovsky Irina. Outstanding figures of kobza arts of Crimea (the end ХІХ – beginning ХХІ centuries).

The article contains information about the prominent figures of kobza-player art of Crimea of end of ХІХ – beginning of ХХІ centuries, also about their creative achievements and activity.

Key words: kobza-player, repertoire, thoughts, bandura-player, region, culture.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «ТРАНСДУКЦИЯ» В МУЗЫКОВЕДЕНИИ



Палий Ирина Олеговна – аспирантка кафедры духовых и ударных инструментов Харьковского государственного института искусств им. И. П. Котляревского. Работает над кандидатской диссертацией на тему «Трансдукция как явление в музыкальной культуре: на примере творчества рок-групп “King Crimson” и “Pink Floyd”». (Научный класс – кандидата искусствоведения, доцента кафедры интерпретологии и анализа музыки Ю. В. Николаевской).

В 2006 году, получив степень бакалавра по специальности «кларнет» и защитив дипломную работу бакалавра, была зачислена в магистратуру ХГУИ в класс кандидата искусствоведения, доцента кафедры интерпретологии и анализа музыки И. М. Полусмяк. В 2007 году защитила магистерскую работу «Жанрово-стилевые интерпретации картинок с выставки М. Мусоргского: от М. Равеля до К. Эмерсона».

В современном музыковедении достаточно часто встречаются случаи обращения к музыкальному материалу, который выходит за пределы традиционного академического мышления. При этом не всегда можно в полной мере воспользоваться терминологическим аппаратом академического музыковедения. С другой стороны, сама терминологическая система постоянно находится в стадии развития и обогащения. В данной статье мы *предлагаем к обсуждению термин «трансдукция»*, позволяющий при обращении к музыке неакадемической традиции решить проблему неточностей жанрового определения композиций (касательно обработок, переложений, транскрипций и т. д.), а также определить степень смешивания языковых пластов.

Прежде, чем перейти к объяснению понятия «трансдукция», следует обосновать необходимость введения его в терминологический аппарат музыковедения. Потребность в подобном определении возникает при обращении к той жанровой группе, которая объединяет

разного рода обработки, транскрипции и т.д.

Одним из ярких примеров бесконечных трансформаций является фортепианный цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки». Насчитывается огромное количество обработок и аранжировок (как оркестровых, так и сольных и камерных) этого сочинения. Интересным представляется и тот факт, что одни интерпретаторы, обращаясь к «Картинкам», предпочитают как можно точнее сохранить структуру и музыкальный язык цикла, другие – наоборот, стремятся к масштабным изменениям, затрагивающим все уровни художественного материала.

В процессе анализа некоторых композиторских и исполнительских версий фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки» (М. Равеля, В. Горовица, К. Эмерсона) возникают трудности с определением уровня интерпретаторского вмешательства в авторский материал, и вследствие этого – трудности с жанровой классификацией различных версий произведения.

К проблеме жанровой классификации обработок, транскрипций и аранжировок обращались многие исследователи, используя разные критерии. Так, например, С. Шип отмечает, что в их наименованиях проявляется степень оригинальности художественного произведения и характер авторского участия в его создании [9]. М. Борисенко считает транскрипцию результатом композиторской интерпретации [1]. А. Жарков дифференцирует жанры перевода по отношению к оригиналу. Автор выводит схему, в которую входят четыре уровня, в зависимости от степени вмешательства интерпретатора в материал оригинала. Первый уровень включает в себя незначительные изменения отдельных элементов с сохранением целостности оригинала; второй – более существенные изменения – фактурные, тембровые (с сохранением концепции); третий подразумевает превращение оригинала в тему, подвергающуюся какому либо развитию; и, наконец, самый отдаленный от оригинала уровень – преобладание новой системы над первоисточником [2].

При подходе к интерпретационным версиям «Картинок» выяснилось, что жанровые определения, которыми оперирует музыковедение (обработка, транскрипция, переложение), иногда включают настолько много смысловых аспектов, что могут практически быть взаимозаменяемы. В широком смысле слова термином «транскрипция» принято

обозначать любой тип «вмешательства», связанный с переработкой, «переделкой» чего либо. В буквальном своем значении это понятие подразумевает фиксированную запись на бумаге (от лат. *transcriptio* – переписывание). Термин «перевод» означает тот же процесс, но не содержит указания на способ фиксации. В ряде случаев (в обыденных ситуациях и в музыке) перевод может быть устным; сюда также может относиться джазовая импровизация, во время которой исполнители, говоря метафорически, «пересказывают своими словами» авторский текст, и которая не записывается в нотах.

Понятие «обработка» так же, как и перевод, не противоречит транскрипции, поскольку при «переписывании» мера достоверности содержания может измениться, а содержание – буквально – «переработаться». Этимологическое значение обработки подразумевает «додельвание» незавершенного материала. В музыкальном аспекте это определение применимо лишь отчасти. В академической музыке распространены случаи, когда обработке подвергаются не только «несовершенные» (или незавершенные с точки зрения профессионализма) фольклорные образцы, но и авторские завершенные произведения («Картинки с выставки»). Таким образом, этимологический анализ позволяет «примирить» понятия транскрипции и перевода, а также уточнить значение термина «обработка» применительно к музыке.

Чтобы снять заложенную в определениях «транскрипция», «обработка», «переложение» лингвистическую разницу, мы дифференцируем эти типы композиций по способу фиксации новой версии (транскрипция), по направленности движения (переложение), и по основной цели – совершенствование материала (обработка).

Возвращаясь к определению значения перевода, предложим понятие «трансдукция», которое в буквальном смысле соответствует структуре русского слова «перевод», т. к. он образован при помощи двух латинских корней – *trans* – за, пере и – *duct* вести, и, соответственно, мог бы заменить и понятие транскрипции, и понятие перевода.

В смежных науках наиболее распространенное применение этого термина наблюдается в биологии, где трансдукция (от лат. *transductio* – перемещение) означает перенос генетического материала из одной клетки в другую с помощью вируса, что приводит к изменению наследственных свойств клеток-реципиентов. Ещё трансдукцией на-

зывают превращение физической энергии в нейронную активность. Трансдукция в логике – умозаключение, в котором на основе сходства некоторых свойств объектов делается вывод и о сходстве остальных. Трансдукция в лингвистике и теории перевода – один из видов языковой трансформации, при котором происходит перекодирование исходного текста на одном языке и генерирование вторичного текста на другом языке. В отличие от традиционного перевода, они производятся при условии отхода от сигнификативного (соотносящегося с комплексом признаков, составляющих непосредственно содержание понятия) прагматического значения исходного текста и сохранения денотативного значения всей информации («объективного» компонента смысла, абстрагированного от стилистических, прагматических, модальных, эмоциональных, субъективных, коммуникативных и т. п. оттенков).

Трансдукция лежит в основе реферативного перевода. Данный вид языковой трансформации обладает следующими характерными чертами: при трансдукции происходит перекодирование исходного текста на одном языке во вторичный текст на другом языке, причем элементы перекодирования коммуникативно не эквивалентны, т. е. для них не характерна обратимость. Отсутствие эквивалентности объясняется главным образом их количественным различием: несколько предложений и даже абзацев исходного текста переводится в одно предложение конечного текста. Информация конечного текста по денотативному значению совпадает с исходным текстом [8].

Когда речь идет непосредственно о взаимодействии различных видов искусства, например, о перенесении (проекции) художественного образа из литературной сферы в сферу кинематографии, театра, музыки и живописи, проявляется *межвидовая трансдукция*. Происходит преобразование элементов «языка» одного вида искусства в другой, а, точнее, кодирование художественного произведения, изложенного при помощи определенных выразительных средств. Средства выразительности для реализации художественного замысла должны быть присущи именно тому виду искусства, который принимает кодирование¹⁴. В случае с циклом «Картинки с выставки» межвидовая трансдукция имеет точку отсчета в живописи и претерпевает значительные

¹⁴ Причем здесь, так же, как и в лингвистике, не характерна обратимость.

изменения, трансформируясь в музыку. Однако внутри видов искусства также могут происходить преобразования художественной мысли, которые затрагивают различные уровни и элементы их языка. В этом случае речь идет о *внутривидовой трансдукции*.

Рассмотрим проявление внутривидовой трансдукции в музыке. Наличие достаточно большого количества терминов, обозначающих видоизменение музыкального материала в жанровом аспекте, таких, как «транскрипция», «аранжировка», «обработка», «переложение» и т. д. во многих случаях не избавляет от проблемы конкретизации жанрового определения того или иного музыкального произведения. Это связано, прежде всего, с различным отношением музыковедов к критериям, согласно которым происходит жанровое определение композиций. Среди таковых – влияние профессионального опыта, индивидуальных творческих установок, отношения к пространственно-временным координатам произведения и т. д. Предложенное нами понятие трансдукции в силу своей лингвистической эквивалентности понятию перевода позволяет «примирить» такие понятия, как перевод и транскрипция.

В рамках академической музыкальной традиции нам удалось избежать противоречий с жанровыми определениями благодаря процессуально-динамическому аспекту понятия трансдукции. Отсюда предложим более точную формулировку: трансдукция – это перевод элементов музыкального языка из одной системы музыкального мышления в другую, в результате чего достигается качественно новый интонационно-семантический результат.

Однако следует уточнить, что жанровый аспект трансдукции актуален лишь в сфере академической музыки. Так, все исполнительско-композиторские версии «Картинок» (В. Горовица, М. Равеля, М. Плетнева, М. Юдиной, К. Ямахито и т. д.) разделяются на строгий и свободный перевод. В связи с обращением к рок-версии «Картинок с выставки» К. Эмерсона обнаружилось, что жанрового аспекта понятия трансдукции недостаточно. Определяя место этой версии в категории конкретно-жанрового уровня, нам не удалось избежать парадоксальной ситуации: в рок версии К. Эмерсона проявились черты, позволяющие считать ее одновременно и строгим, и свободным переводом.

Рассматривая поведение элементов музыкального языка, мы прищ-

ли к выводу, что при взаимодействии с качественно новой средой (неакадемической музыкой) проявляется новое качество трансдукции – языковое, и как следствие – стилевое. Перед тем, как дать определение этому новому качеству трансдукции в музыке, следует ответить на ряд вопросов, а именно: по каким критериям музыкальное искусство принято разделять на академическое и неакадемическое, в чем их качественное отличие и почему именно взаимодействие этих двух «пластов» порождает языковое (речевое, стилевое) качество трансдукции.

В европейской музыкальной культуре, наряду с двумя основными пластами музыкальной культуры (фольклор и профессиональное композиторское творчество) существует еще и отдельный, так называемый «третий пласт»¹⁵ музыки, прошедшей длительную эволюцию формирования, содержащий в себе «концентрированную смесь» различных видов творчества, не тяготеющих ни к одному из вышеуказанных пластов.

Важно отметить, что с возникновением профессионального композиторского творчества в Западной Европе практически все остальные виды музыкального творчества заняли второстепенную позицию. Исключение составлял фольклор, поскольку, согласно большинству исследований, именно он и является фундаментом музыки вообще. В. Конен обозначает фольклор как «первый пласт», музыку классической европейской традиции как «второй пласт», и, наконец, атипичические виды музыкального мышления европейского общества считает «третьим пластом», к которому относятся как светские жанры средневековья, так и современный рок. В музыке «третьего пласта», например, становится невозможной анонимность вследствие расширения круга слушателей. Кроме того, в статье «Об истоках рок-музыки» [3] В. Конен рассматривает противоположность музыкального языка блюза и западноевропейской классической традиции, которая заключается, прежде всего, в отличие свободного интонирования блюза от закругленной мелодичности строго темперированного вокального письма «оперной эпохи» Западной Европы. В музыке «третьего пласта» импровизационные фрагменты возникают в пределах твердо сложившегося художественного контура, хотя в жанрах «третьепластных» композиций присутствуют определенные особенности организации

¹⁵ Понятие «третий пласт» введено в музыковедческий обиход В. Конен [4].

элементов музыкального языка, не имеющие место в профессиональном композиторском творчестве.

Возвращаясь к трансдукции, отметим, что обращение именно к языковому (стилевому) уровню музыкального материала помогло нам проанализировать процесс синтеза академической и неакадемической музыки, в частности, рок-музыки. Наиболее демонстративно это «перекодирование» элементов музыкального языка из академической сферы в сферу «третьего пласта» проявляется в раннем периоде творчества группы King Crimson. Этот период (1969–1971) характеризуется обращением музыкантов группы к такому направлению рок-музыки, как арт-рок, возникшему на рубеже 60-х – 70-х годов XX века. Характерными чертами данного направления является проникновение элементов музыкального языка академической музыки в сферу рок-музыки. Исходя из положения, что элементы языка собственно рок-музыки заимствованы, прежде всего, из восточной и африканской культур, можно говорить о взаимодействии музыкальных языков запада и востока.

Следует обратить внимание, главным образом, на три основных критерия, определяющих музыку арт-рока: построение композиции (форма), инструментарий и ладогармоническое мышление. Наиболее распространенная в «чистой» рок-музыке куплетная форма уступает место формам, пришедшим из музыки западноевропейской классической традиции. Типичные произведения в стиле арт-рок написаны в крупной форме и имеют характерные черты, свойственные академическим жанрам: цикличность, программность, многочастность, наличие сюжетной линии, монотематизм. Основные темы композиций арт-рока в большинстве случаев подлежат *развитию*, олицетворяя определенные события и действия, предусмотренные в *сюжете* композиции, что не характерно для других направлений рок-музыки с социополитической подоплекой.

Ещё одним важным фактором в арт-роке является использование акустических инструментов симфонического оркестра наряду с прочно закрепившимися в рок-музыке электроинструментами. Так как каждый инструмент ввиду своих индивидуальных звуковых особенностей имеет определенную семантическую нагрузку, композиторы арт-рока обогатили свои произведения новыми тембровыми красками,

по-новому воплотили художественные замыслы. Необходимо также отметить, что для арт-рока характерно использование элементов языка европейской классической музыки. Происходит отказ от средств музыкальной выразительности негритянского фольклора, типичных для рок-музыки в более-менее «чистом» виде – ярко выраженной перкуссионности и «блюзовых» интонаций – (пониженные III и VII ступени в натуральном мажорном звукоряде). Ладогармоническая сторона композиций арт-рока ориентирована на законы академической традиции. Среди типичных представителей направления арт рок можно выделить такие группы, как «Yes», «Emerson, Lake and Palmer», «Gentle Giant», «Genesis», «Van Der Graaf Generator», «Jethro Tull», «Kansas». Существуют также примеры обращения к приемам арт-рока среди групп, творчество которых относится к иным направлениям рок-музыки. Это, например, некоторые композиции «The Beatles», «Pink Floyd», Frank Zappa.

Итак, привычные для рок-музыки в «чистом виде» композиционные элементы, взаимодействуя с иной, качественно отличной сферой академической музыки, утрачивают свою актуальность в арт-роке. В результате взаимопроникновения двух противоположных музыкальных сфер возникает еще один аспект трансдукции – *стилевой*. Мы отличаем его в том случае, когда проникновение элементов музыки западноевропейской классической традиции в рок музыку способствует возникновению абсолютно нового материала. В случае с версией К. Эмерсона музыкальный материал – академическое произведение – подвергался влиянию языка рок-музыки. Таким образом, при трансдукции возникло новое *качество музыкального языка, которое активизировалось в момент перехода из одной системы музыкального мышления в другую, перекодируя интонационно-семантические смыслы.*

Исходя из вышеизложенных позиций, предлагаем определение трансдукции в музыке.

Трансдукция в музыке – это род перевода, затрагивающий все уровни организации музыкального произведения (и его версий), характеризующийся таким взаимодействием между объектами, при котором достигается новое качество текста и звучания и при котором перекодирование смысла не предполагает обратного действия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Борисенко М. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля : автореф. дис... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / М. Борисенко. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – 17 с.
2. Жарков А. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / А. Жарков. – К., 1994. – 25 с.
3. Конен В. Об истоках рок-музыки / В. Конен // Сов. Музыка. – М. : 1986. – № 7. – С. 101-110.
4. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке. XX века / В. Конен. – М. : 1994. – 160 с.
5. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К. : LAV-Studio, ТОО «Кий», 1996. – 291 с.
6. Откидач В. Рок-музыка і світовий художній процес: монографія / В. Откидач. – Харків : ХДАК, 2005. – 294 с.
7. Савицкая Е. King Crimson. Великие обманщики: музыковед. исслед. / Е. Савицкая. – М. : Галина Е. Г., 2008. – 368с., нот., ил.
8. Трансдукція // Режим доступа. – <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/111/762.htm>. – 13.03.09
9. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник / Шип С. – К., : Заповіт, 1998. – 367 с.

Палій Ирина. К определению понятия «трансдукция» в музыковедении.

Обосновывается введение в научный обиход понятия «трансдукция» и иллюстрируются его жанровый и языковой аспекты.

Ключевые слова: жанр, языковой аспект, трансдукция.

Палій Ірина. До визначення поняття «трансдукція» у музикознавстві.

Обґрунтовується введення до наукового обігу поняття «трансдукція» та ілюструються його жанровий та мовний аспекти.

Ключові слова: жанр, мовний аспект, трансдукція.

Paly Irina. To concept of definition «transduction» in musicology.

Article contains the introduction to the science use of the «transduction» notion and its genre and language aspects illustration.

Key words: genre, language aspects, transduction.

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ПИСЬМО»



Заверуха Олена Леонідівна – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – професор Л. В. Шаповалова).

Закінчила Бердичівське педагогічне училище (2004), випускниця кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського (2009). Захистила магістерську роботу «Сучасне хорове письмо (на матеріалі творчої практики України останньої третини ХХ ст.» (наук. керівник – доктор мистецтвознавства, проф. Шаповалова Л. В.) З 2004 р. до нині – артистка хору Харківської обласної філармонії, керівник вокального ансамблю ZAVIRUHA BAND.

На межі ХХ ст. з виникненням характерологічних форм поліфонічної техніки, поліфонія є головним фактором хорового письма. Поліфонічна техніка письма містить: інтонаційно-стилістичні зв'язки мелодичних голосів; лінійно-стилістичні сполучення гармонічної та вертикальної спорідненості, які виникли в наслідок з'єднання мелодичних структур; стиль, як генетична еволюція мелодизму. На даному етапі в хоровій музиці ми спостерігаємо схрещення та метизацію напрямлень, або так звану гібридизацію різних західноєвропейських поліфонічних технік письма з національно-традиційними. Направлення, які передують видозміні через загальний вплив на світоглядну сферу позначились на формування сучасного хорового письма. Панорама ХХ–ХХІ ст. відобразилась на різних напрямках техніки письма, починаючи з експериментів (сукупність конкретних технік, течій, стилів в одне ціле), і, закінчуючи трансформаціям хорового письма, коли важливим підґрунтям твору є його якісне перетворення. Яскравий приклад цьому – поліфонічна система мислення, де необхідно розкрити взаємозв'язок та спорідненість: **поліфонія-техніка, поліфонія-полі-мелодичне ціле, поліфонія-фактура, поліфонія-тип мислення.**

Розуміння хорового письма як техніки композиції обумовлена сутністю музичного мислення та наділена історичною визначеністю. Впродовж усієї історії розвитку музичного мислення цей аспект невинно посилює свою роль, а особливо у останні десятиліття. Разом з цим сучасний митець воліє через власне хорове письмо більш досконаліше та наполегливіше виразити глибинні структури художньої творчості, які зумовлюють нову музичну семантику, пов'язану з оточуючою звуковою аурою світу та «ноосферою» музичного мислення Новітньої доби.

Метою дослідження є *обґрунтування* концепції сучасного хорового письма на підставі дослідницької практики хорового мистецтва доби постмодерну. Досягнення мети пов'язане з вирішенням конкретних наукових завдань:

- 1) *узаягальнити* наукові джерела стосовно історичної генези технік хорового письма та її впливу на жанро-та формотворення у хоровому мистецтві;
- 2) *виявити* роль сучасних технік хорового письма в контексті *світоглядної системи* останньої третини ХХ ст.

Термін «сучасне хорове письмо» на сучасному етапі залишається мало розглянутим в спеціальних музикознавчих дослідженнях. Зокрема, автори опікуються системою понять теорії хорового диригування задля розуміння багатьох категорій хорової творчості, хоча не завжди враховують основи, що його формують. Мова йде про загальну концепцію хорового письма як *складової* культурно-історичного та світоглядно-художнього процесу. Ця теорія включає систематичність методів вивчення хорового письма в культурно-історичному процесі кожного періоду. При дослідженні розвитку хорового письма необхідно враховувати вплив різноманітних національних шкіл та епох зважаючи на такі поняття: стилістика письма та розвиток шкіл; композиторський світогляд, жанрова стилістика, компоненти музичної мови як невід'ємна складова техніки письма.

Отже, для визначення терміну «поліфонія-техніка» наведемо деякі загальні характеристики *техніки письма* як такої. Виокремимо ці поняття за такими групами:

- сучасне розуміння техніки письма (поліфонії) в її історичному становленні;

• загально-характерологічні ознаки сучасного поліфонічного мислення.

Визначні дослідники проводять безліч теоретичних та практичних установок в своїх фундаментальних працях про розуміння сучасних подій хорового письма та задають методологічну установку на єдність теоретичного й історичного підходів при вивченні сучасних явищ національного хорового мистецтва. Зокрема, дають підстави «...розглядати гармонію, форму, поліфонію в конкретних історичних особливостях, у русі, зміні й тим самим розуміти закони еволюції музичного мислення» [3, с. 5].

Дивно, але факт, що вивчення старовини дає «ключ» до збагнення таємниць сучасної композиторської практики. Так, дослідник Ю. Євдокимова загострює увагу на принципи організації багатоголосної фактури, «знайдених майстрами середньовічного мистецтва, не вичерпані аж до теперішнього часу. Прикладом цього слугує паностінатна система письма Перотіна, яка перегукується з деякими фактурними формами багатоголосся сучасної музики» [2, с. 6]. Освоєний в XIV ст. ізоритмічний принцип композиції, близький до сучасних прийомів техніки формоутворення.

Проводячи великі відмінності багатоголосся епохи середньовіччя та теперішнього часу, встановлено, що вони, насамперед, з особливостями техніки письма: гармонії, ритміки, інтонаційності, остінатно-варіаційного формоутворення та типу мислення як однієї з невід'ємних складових хорової техніки письма.

Відомо, що в поліфонічній термінології до середини XV ст. існувало основне поняття «контрапункт», що містило в собі практично всі види багатоголосся. Колишні розуміння слова «контрапункт», генетично пов'язані з технікою дисканта, письмом «нота - проти - ноти», не у всьому відповідають сучасним. Для розуміння специфіки цих явищ, позначеного певними поняттями в старих трактатах необхідно відійти від сучасної термінології й навіть сучасних принципів розуміння музичного матеріалу. Читаємо у **Т. Мюллера**: «Контрапункт... те саме, що і поліфонія <...> контрапунктичне з'єднання мелодій» [8, с. 919]. Автор загострює увагу на тому, що контрапункт вказує на технологічний аспект поліфонічного письма і його специфіка полягає у композиційній змістовності хорового письма (сучасного мислення).

Таке значення техніки письма є атрибутивним щодо основного поняття нашого дослідження.

Відомо, що розквіт контрапунктичної техніки письма набуває в творчості С. Танєєва, про що викладено в праці «Подвижный котрапункт строгого письма» – яскравий приклад вироблення композиторської техніки. В творчості С. Танєєва відкривається оригінальність та новизна контрапунктичних комбінацій.

Слід зазначити, що в класицизмі панує відповідна манера письма, так званий гармонічно-гомофонний стиль, висхідна точка якого лежить у початковій гармонійній основі, де голоси вплетені мелодично та тематично. Саме така техніка письма наближена до поліфонічної структури. Як вказує **Ю. Холопов**, елементи гомофонного письма були властиві європейській музичній культурі вже на ранньому етапі розвитку багатоголосся. У зв'язку з переходом до гомофонного письма, що відповідало новим естетичним вимогам (приблизно 1600–1900), що виникли під впливом гуманістичних ідей європейського Відродження, «індивідуалізована мелодія сприймається особливо ефективно, а інші голоси обмежуються елементарними фігурами, що акомпанують» – пише Ю. Холопов [20, с. 1048-1049].

Новий етап гармонії і ритму є новим етапом еволюції багатоголосся, які раніше формувались паралельно між собою. При аналізі класичних зразків гомофонного стилю народжується й нова термінологія. Так, наприклад, виявлення нових термінів і понять знаходимо в труді німецького дослідника **Е. Курта** «**Основы линейного контрапункта**», за допомогою яких визначаються тісні зв'язки гармонічно-гомофонного стилю з лінійно контрапунктичною технікою письма. Е. Курт вказує, що «періодизована й двутактноакцентована форма лінії тісно зв'язана технічно з гармонічно-гомофонною манерою злита з вільним від акцентової симетрії мелодійним розвитком. Основа її письма і є впливом лінії; самостійний розвиток окремих голосів ніколи не буває порушене прагненням до збігу вищих точок їхнього розвитку або зупинок» [5, с. 139]. В даному понятті хорове письмо виявляє єдність з ідеєю лінейного контрапункту Е. Курта. Він вважає, що в концепції контрапунктують розділи мелодичних ліній, а отже лінійно контрапунктична техніка письма в цілому. Основна мета концепції полягає у одночасному розвитку ліній, які сплітаються один в одного.

Головне завдання концепції – є розуміння та аналіз контрапунктування як взаємопоглиблення шляхів розгортання контрапунктичних ліній у композиторському та музикознавчо-дослідницькому мисленні.

В свою чергу **В. Протопопов** формулює оригінальне визначення поліфонії, як контрапунктичний компонент техніки письма, в якому ідея лінії стала невід'ємною в понятті хорове письмо: «поліфонія... – вид багатоголосся, оснований на одночасному звучанні двох і більше мелодичних ліній або мелодичних голосів» [16, с. 344].

Що ж відбувається з терміном *хорове письмо* в науковій думці ХХ ст.? Перш за все, ХХ ст. – вік оволодіння новими видами техніки твору, що обумовлено використанням сучасних засобів виражень музичних подань і ідей, які відповідали тому часу. Найважливішою проблемою нашого сторіччя стали питання відповідності сучасної композиторської техніки й композиторського мислення. Для визначення нових понять і категорій звернемось до трудів представника чеської школи **Ц. Когоутека**. Він спирається на класико-романтичні традиції ХХ ст. На його думку хорове письмо базується:

- на «основі знань про сучасну композиторську техніку, про особливості й закономірності сучасного музичного мислення» [4, с. 7];
- на «стилістичні ознаки сьогodнішньої музики» [4, с. 7];
- на «подальший рух музичного мистецтва, естетичної сутності музики, його соціального, у тому числі й ідеологічному значенні» [4, с. 7].

(Вагомішим завданням у розвитку сучасної хорової музики, яке має бути вирішеним багатьма композиторами та виконавцями, є формування цільного подання закономірностей музичного мислення сьогodнення, форми якого значно відрізняються від тих, які були властиві попереднім епохам – середньовіччю та відродженню. Складні процеси відбуваються сьогodні у сучасному хоровому письмі. Руйнуються стереотипи та стандарти дійсності, зникає древнє поняття хорової техніки письма з її укоріненими традиціями та розвитком. Відбувається пошук нової системи хорового письма, що ґрунтується на перетвореній тематиці та принципово інших виражальних засобах.) В хоровому письмі ХХ ст. спостерігаємо елементи модернізму й постмодернізму, авангард минулого та сучасного стає предметом пильної уваги й зацікавленості дослідників. Постмодерністська естетика му-

зичної творчості стверджується у другій половині ХХ ст. і характеризується як масовий зв'язок багатьох видів течій, в якому музика «не є музикою». Поліфонія ХХ ст. відкриває глибинні рівні техніки, а саме – поліфонізацію змісту та драматургії. Постмодернізм справив неабиякий вплив на сучасне музичне мислення, в якому відбулось переосмислення культури минулого. Постає «глобальна зміна культурної парадигми, яка протікає як драматична зустріч-тлумачення, зустріч напластування різних культурно-історичних епох всередині ХХ ст.» [18, с. 14]. Відбулось відродження і відновлення поліфонічних форм епохи бароко: поліфонія-гомофонія; використання таких різновидів композиторської техніки як поліфонія-монодія, поліфонія-пуантилізм, поліфонія-мікрополіфонія, полістилістики.

Постмодерністські дослідження стимулюють грані між традиційними видами техніки письма та її жанрами. Розвиток тенденцій синтезу поставив під сумнів оригінальність хорового письма та мистецтва як осібно акту творення, що призвів до його реконструкції. Перегляд класичних уявлень про створення та руйнування, упорядкованість та хаос, вагоме та курйозне в хоровому письмі вказує про свідому переорієнтацію з класичного розуміння художньої творчості на перебудову сучасних явищ техніки письма.

Не завжди, звичайно, ці спрямування є виправданими й сприйнятливими, але вони методичні в час зміни парадигм сучасного хорового мистецтва. Через мистецькі дослідження авангарду здійснюється розрив із застарілими вимогами минулого, але забезпечується пристосування до майбутнього. У посткласичних інтонаціях сучасної естетичної свідомості вчувається нове світобачення хорової техніки письма, а саме погляди доби модернізму й постмодернізму. Важливою складовою в постмодерному мистецтві хорового письма є наголошення на зв'язок «твір хорового письма – глядач». Це стверджує про непохитну зміну самосвідомості композитора. Він перестає бути митцем, оскільки суть твору формується безпосередньо в акті його сприйняття. З'являється новий слухач, що сприймає твори за допомогою синтезу світогляду, ідеологій і мистецтва, шляхом одночасної взаємодії слова та звуку.

Постмодернізм виник як розумова та суб'єктивна хвиля, покликана усвідомити проблеми та події в хоровому письмі. Постмодерністська

техніка письма знаменується оновленням ідеалів і цінностей епох Відродження та Просвітництва з їх віровченням у розвиток, де неабиякого значення набуває неосяжність композиторських можливостей. Загальним для різних національних видозмін постмодерністської техніки письма можна вважати його поведінку та розвиток, позначеної чіткими позиціями, естетичними трансформаціями, поєднання в техніці письма різноманітних, органічно несумісних елементів хорового письма, непринципове запозичення й змішування стилів, напрямів, епох, культур, ідеологій та притаманна оригінальність і самостійність. Авангардистському напрямку на новизну постає прагнення включити до сучасного хорового мистецтва весь досвід техніки письма шляхом його унаслідування. Відображення та аналіз модерністської концепції хорового письма як хаотичної сфери виливається в досвід опанування цього хаосу, трансформації його на середовище людини культури.

Авангард формує техніку письма – таку, що побутує майбутнім як теперешнім, сучасним як минулим та вдосконалюється історичною визначеністю. ХХ ст. несе новітні різновиди авангарду у вигляді різноманітних поставангардистських та неоавангардистських течій. Тому розкрити значення авангардизму в сучасному хоровому письмі можна, виходячи з його теоретичних і практичних досліджень, що дали імпульс та визначили основні напрямки його розвитку. Виникнення авангарду призвело до певного руйнування естетичних і технологічних основ хорового мистецтва, представники якого опинились в атмосфері гострого переживання в сучасному суспільстві. Музика композиторів, здебільшого, відображає соціальний протест людей проти моральних устоїв суспільства. Як відомо, для авангардизму характерно вдосконалення традицій мистецтва минулого з пошуками все більш нових виразних засобів і форм, і, вимагає постійного оновлення технічних прийомів.

Авангард в хоровій музиці ХХ ст. є інструментом формування не тільки нових технік, але й стилістики письма в цілому. Виникають новітні різновиди авангардно-хорової музики: серійна та конкретна, алеаторна, пуантилістична, сонористична та електронна. Музика авангарду веде від атональності до шуму. Авангард «модулює» в серійну техніку, де відбуваються новітні пошуки звукового забарвлення.

Від філософських концепцій та естетично-мистецького викладу

творчих принципів хорового письма необхідно відійти до художніх реалій авангарду - у контексті сучасної техніки письма. Таким шляхом можна дійти до розуміння не лише стильової суті авангарду хорового письма, але до усвідомлення його взаємозв'язку з процесами техніки письма, його світоглядної специфіки. Адже як би не розрізнялися прийоми творчого самовираження митців, всі вони так чи інакше зумовлюють загальні принципи авангардизму, базуються на функціонуванні сучасного викладення, котре вимагає нетрадиційних, нестандартних та неординарних інноваційних методів творчості.

Ідея синтезу стає знаменною в другій половині ХХ ст. – композитори намагаються здивувати неортодоксальними засобами – включення театралізованих елементів, музично-тематичний матеріал зображений в діалогізованому та речитативному викладенні, поєднання різноманітних технік та класичних поліфонічних жанрів, що приводить до придбання нового звучання. Змінився світогляд самих композиторів, а також надзвичайно вдосконалилась звукова фактура. ХХ ст. – епоха нових звучань, нових композиторських технік. Звукова картина світу, яку створює митець, відрізняється попередніми сторіччями.

Самостійним параметром у композиторів другої половини ХХ ст. став власне музичний звук. Вдосконалюються фонічні якості музично-виразних засобів. «Інтенсивний розвиток параметру звуку, – стверджує **В. Холопова** – привело до виникнення сонорики – музики тембрів, де темброві ефекти стали основою музичної композиції» [23, с. 448]. Сонорного ефекту досягли й деякі види гармонійних співзвуч, так звані кластери, які складаються з півтонів і четверть тонів. Сонористика призводить до «нових якостей висотного параметру з поповненням мікроінтерваліки» [там само, с. 450].)

У хоровому письмі ХХ ст. з'явилися театральні елементи. Традиційні способи звукоутворення стали доповнюватися технічними засобами (магнітна стрічка¹⁶, динаміки). Полістилістика здійснила тональний синтез сучасного і історичного. В хоровому мистецтві все більш розвинулась музична мова, яка установила поліпараметровість: «звуквисотність зі сфери напівтонової хроматики в мікроінтерваліку й глісандуючу зонність» – вказує **В. Холопова** [23, с. 445]. Нерідко

¹⁶ «Из технических средств магнитофонная лента становится композиционным элементом в качестве контрапункта, но и создателя канона многозвучной массы голосов» [6, с. 446].

спостерігається сполучення декількох напрямлень в музиці в межах одного композиторського стилю, таких як авангардизм і ретро, конструктивізм і інтуїтивізм. В. Холопова стверджує, що «на противагу переускладненості мови авангардизму виник нарочито примітивний мінімалізм» [див.: 23, с. 445 - 446].

В ХХ ст. в центрі уваги композиторської та дослідницької практики стоїть гостре питання розуміння категорії «**поліфонії – полімелодичне ціле**». Поза всяким сумнівом, існує багато трудів відомих дослідників, де викладено сутність та зв'язок поліфонії з «логічним функціонувальним зв'язкам мелодичних голосів» [1, с. 5], проте, що стосується ХХ ст. та першої половини ХХІ ст., спостерігаються зміни полімелодичної тканини, де поліфонічна хорова музика «сполучає логіку специфічних полімелодичних зв'язків» [1, с. 6]. Тобто, комбінації вертикально-гармонічних мелодичних співзвуч, в основі яких лежить динамічна палітра ладо-функціональних суголось призводять до утворення монолітної системи сучасних прийомів письма: інтонаційний розвиток мелодії, вертикальне та горизонтальне суміщення мелодичних голосів тощо. В основі комбінацій полімелодичної тканини лежить інтонаційний розвиток голосів поліфонічної системи письма, завдяки якому інтенсивність мелодичних ліній збільшується. Така система в аспекті тематично-інтонаційного розвитку мелодичних голосів складає перетворену фесрію поліфонічних зв'язків.

Поліфонія-полімелодичне ціле в творчості митців ХХ ст. діє як:

- 1) різноманітна система органічно цілісного поліфонічно-інтонаційного плетива складових мелодій;
- 2) результат мелодико-тематичних утворень, стилістика яких заснована на горизонтально-вертикальних гармонічних лініях.

Як зауважує О. Дмитрієв, поліфонія «впливає в якості музичного фактору, ... якщо кількість голосів в поліфонічній фактурі не буде дуже великим, інакше людська свідомість не спроможна прослідкувати за рухом кожного голосу, за всіма особливостями мелодичних перебудов; чим складніші інтонаційні зв'язки голосів, тим слуху важче сприймати» [1, с. 9].

Полімелодизм сучасності (II пол. ХХ – поч. ХХІ ст.) – множинність різнорідних голосів в поліфонічній фактурі, що вказує на ускладненість форм мелодико-поліфонічних взаємовідношень хорового пись-

ма, а інтонаційний зв'язок мелодій в їх одночасному розгортанні складає рухому систему сприйняття, тому кількість мелодичних зв'язків збільшується до максимуму. Така особливість поліфонії як *полімелодичного цілого* є природним і навіть типовим явищем в хоровому письмі II пол. XX – поч. XXI ст.

Отже, поліфонія-полімелодизм є невичерпним пластом композиторської майстерності і є сферою дослідження «взаємодії голосів в їх максимально можливому в художній практиці різноманітті» [1, с. 10]. Необмежена кількість голосів при їх активному русі, в їх неминучому переплетенні, мелодизм яких видозмінюється, набуваючи нове смислове значення мелодій в поліфонічному письмі, складається в ритмічній взаємообумовленості конструктивно функціонуючого інтонаційного ансамблю. Поліфонічний ансамбль мелодій залежить від розгортання цілого музичного твору, так як ланки мелодичного матеріалу зумовлюють інтонаційну форму цільного.

Поліфонія-фактура хорової техніки письма – унікальна для своєї епохи з притаманними власними рисами та тенденціями. Для того, щоб виявити єдність та нерозривне ціле цих ідеологій проведемо розбіжність співвідношень понять «поліфонія» та «фактура». Дійсно, поставивши їх в один ряд, ми вступаємо в деяке протиріччя відповідно до узвичаєних (сакраментальних) визначень поліфонії та фактури, як своєрідного різновиду багатоголосся.

Отже, узагальнимо ці поняття. Фундуючим для функціонування поліфонічного письма є його багатоголосне викладення, щодо поняття фактури – феномен фонетичного образу багатоголосся, яке неабияким способом впливає на слухачське сприйняття (перцепцію). В хоровому письмі фактурна техніка виявляється фокусом концентрації виразовості новизни, що, в свою чергу, є наслідком трансформації системи музично-хорових засобів виразності.

Фактура набуває вагомої функції в контексті поліфонічного хорового письма XX ст. Поліфонічна фактура сама по собі є у виразненні музично-хорових прийомів, виконує роль конструкції неструктурних, неординарних ефектів.

З розвитком сучасної поліфонічної техніки письма відбувається народження та еволюція фактурних засобів, де нетрадиційні переважають разом з типовими різновидами (імітаційно-поліфонічна, ва-

ріантно-поліфонічна, гомофонно-поліфонічна, акордова, які використовуються для створення непередбачуваного ефекту, де виникаючий звуковий ефект нестандартного плану віддалений від традиційних рішень).

Т. Франтова в своєму труді «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX в.» визначає нові тенденції розвитку нетрадиційних засобів виразності фактурного складу так: «звукова панорама сучасності несе безліч нових параметрів: різноманіття шумів, нові акустико-інформаційні системи» [18, с. 137]; або ще: «фактор звукової новизни висувається на передові рубежі композиторських пошуків» [18, с. 137]. Пошуки нових звучань в хоровавому письмі наділені потенціалом художньої фактурної виразності: нетрадиційні музично-хорові імітації тваринного світу та природи, електронно-акустичні, музично-акустичні та звуко-акустичні ефекти. Поряд із співом – хоровий говір, музична мова створюється із фонем та лексем, імітація сміху, стогону, вигук, шепіт, свист, сміх, кашель, «муркотання», гортанний спів, відкритий звук, спів із придыхом, глісандування тощо.

Сукупність розбіжних засобів фігурації фактури надають їй провідне значення в контексті поліфонічної техніки письма. Разом з цим, специфіка різнорідних звукових ефектів – тембрових, артикуляційних, агогічних, континуальних та дискретних елементів, неординарні засоби інтонування – є важливою складовою виразовості сучасного хорового письма. Мова йде про поліфонію-фактуру як зразок переплетення двох напрямлень (тенденцій), що доповнюють та збагачують одне одного. Тобто, що стосується поліфонії, поліфонічна техніка діє на фактуру основою (джерелом) її відновлення (регенерації) у вияві звукових прийомів техніки письма; фактура – важливе джерело оновлення поліфонії та характеризується різноплановим збагаченням поліфонічного мелосу з розвитком новітніх поліфонічних фактур.

У контексті концепції дослідження приділяється увага в хоровавому письмі **сучасно-мисленнева** композиторська система розуміння поняття «хорове письмо» в історичному становленні. Впродовж усієї історії розвитку музичного мислення цей аспект невпинно посилює свою роль, а особливо у останні десятиліття. Разом з цим сучасне хорове письмо більш досконаліше та наполегливіше прагне у перцепцій-

ній (сприйнятій) виразовості хорового твору осягти глибинні пласти його художньої сутності, які зумовлюють нову мисленнєву реляцію (інформацію), пов'язану з оточуючою сферою музичного мислення. Сутність сучасних уявлень про хорове письмо стосуються мисленнєвого критерію у сприйнятті та розумінні терміну хорове письмо згідно даної концепції роботи, які відзначимо в наступних прикладах.

Визначним стильових засад сучасної техніки письма в хоровому мистецтві є ідейно-світоглядна змістовність в її специфіці. Говорячи про виявлення змісту та логіки хорового письма, в яких втілюються явища дійсності, слід зазначити, що ці напрями хорового мистецтва формують обумовлену ними світоглядно-технологічну систему. Глибина ідейно-світоглядної змістовності хорового письма насичена: сучасними хоровими технологіями, народно-пісенними традиціями, технологічні засоби. Які розкривають їх зміст та новаторські прийоми композиції.

Т. Франтова поєднує її з логіко-мисленнєвою концепцією дослідження, а саме поліфонії, і дає досить оригінальне визначення: «...поліфонія кваліфікована як тип художньої логіки, який виявляє себе в різних аспектах художнього мислення; ...поліфонія – це багатоголосна форма втілення музичної думки, яка базується на логічному принципі досягнення єдності через контраст одночасності семантичних родоположних компонентів» [19, с. 3-4].

Сьогодні цілком зрозуміло що музично-хорове мислення ХХ ст. невід'ємне від поліфонічної техніки письма. Але для взаємодії цих понять слід керуватись термінологічною та теоретичною визначеністю даних ідеологій. Загальні тенденції світоглядно-мисленнєвого сприйняття хорової музики ХХ ст. відображаються на еволюції поліфонії, мова йде про значні трансформації в поліфонічній музично-хоровій культурі (світоглядна функція відображає дійсність поліфонічної техніки письма, яка, згідно з цим, виявляє поєднання декількох стилів, напрямлень, культур, технік письма, народно-пісенних традицій з ускладненою поліфонічною фактурою тощо).

Новою мисленнєвою типологією наділена музично-хорова музика академічного напрямку. На сучасному етапі розвитку хорового письма даній проблематиці відводиться одне із місць з позиції поліфонії-тип мислення. Мисленнєва панорама ХХ ст. відповідає світосприйняттю

стильових субстанцій, принципів, факторів, хорового письма. В світоглядно-мисленнєву доктрину індивідуального композиторського письма постійно влітаються нові поліфонічні зв'язки неєвропейських культур та різноманітних напрямлень хорового поліфонічного мистецтва.

Реальність II пол. XX ст. позначає, що це епоха новаторства поліфонічної техніки письма її світоглядного сприйняття. Композиторська поліфонічна техніка письма, як і раніше, є стержнем музично-хорової творчості. Сучасно-світоглядна палітра хорового мистецтва наповнена безліччю новаторських напрямків музичної культури.

Звернемось до поліфонії-тип мислення. Перш ніж розглянути це питання – визначимо, що включає в себе поняття «сучасне хорове мислення». В науково-методичних витоках визначення ідеології (поняття) викладено надзвичайно мало. Так, згідно думки А. Лашенко, хорове мислення «... являє собою відображення духовного життя композитора, виконавця та слухача при допомозі художньої аргументації музично-хорових засобів. Сфера діяльності хорового мислення багатогранна, вона охоплює деталі вокальної мови і через словесно-музичний образ підіймається до вершин виразних якостей жанру, стилів, традицій і новаторства» [6, с. 54]. Безперечно, дане визначення направлене на композиторське мислення, ніж на проблему поліфонічної техніки письма. Відзначимо, що *сучасне хорове мислення* – музичне світобачення в процесі становлення розвитку поліфонічної техніки письма, в еволюції композиційної техніки, де неабиякого значення набуває виконавсько-жанрова складова.

Звідси виникає питання, з чого ж складається хорове мислення поліфонічної техніки письма? Власне з того ж, що і музичне світобачення, але створене в умовах виконавського сприйняття композиторського світогляду (мислення), тобто потрібно звернути увагу на поліфонічну техніку письма на умовах сучасного композиторського сприйняття; вираження хоровим виконанням композиторської техніки письма в умовах сучасного світобачення засобів виразності. Іншими словами, весь процес світогляду будується згідно зі специфікою сучасного хорового письма, як трансформація та вдосконалення засобів виразності.

Іншими словами, весь процес світогляду будується згідно зі спе-

цифікою сучасного хорового письма. Яку, перш за все, складають такі проблеми, як вдосконалення та модернізування засобів виразності: форма, фактура, стиль, тощо, через світоглядне значення. Головне, в чому ж проявляється хорове мислення – *це викладення техніки письма через виконавський критерій.*

Поліфонічна техніка – це осередок, стержень виконавської хорової музики, що узагальнює світоглядну функцію хорового письма задля осягнення сучасних надбань хорового мистецтва.

Чим зумовлюється хорове мислення поліфонічної техніки письма?

- композиторським світоглядом та його втілення техніки письма виконавським засобом;
- власне світобачення як здібність викладення засобів виразності поліфонічної техніки письма;
- результат композиторського світогляду як здібність відображення музично-хорового матеріалу;
- втілення особливого хорового мислення поліфонічної техніки письма через індивідуальний композиторський світогляд та виконавський аспект, тобто вміння відобразити (відтворити) в хоровій звучності
- абстрактне (загальне) хорове мислення як результат еволюції поліфонічної техніки письма у відображенні композиторського світогляду.

З вище сказаного видно, що в результаті набутих навиків поліфонічної техніки письма та узагальнення сучасних засобів виразності композиторським світоглядом і є *визначальним сучасного хорового мислення.*

ВИСНОВКИ. Спроба узагальнити поняття «хорове письмо», сутність якого викладена в музикознавчих працях, де викладено загальні основи хорового письма, призвела до певних узагальнень.

1. Наведені наукові поняття технік письма (Ю. Євдокимової [2; 3], Вл. Протопопова [12-15], Ю. Холопова [20; 21], Т. Мюллера [7], Е. Курта [5], В. Холопової [21;22;], Т. Франтової [17;18;], Ц. Когоутека [4]) є важливими для наукової бази пошуків специфізації змісту поняття «сучасне хорове письмо» [].

2. В хоровому письмі ХХ ст. увиразнено багаторівневість поліфо-

нічного мислення, для якого характерна функція узагальнення. Поліфонічне письмо та мислення наділені індивідуальною характерністю і мають тісний зв'язок з певними тематичними структурами.

3. Розглянуто історико-стильові передумови розвитку хорового письма на різних етапах західноєвропейського музичного мислення, що свідчать про такі його ознаки, як:

- новаторське індивідуальне рішення мисленневої хорової техніки письма, центрально-сисловою складовою якої є узагальнення найважливіших стильових етапів історичного розвитку хорового письма;
- при розвитку музичного мислення, в якому стильові етапи історичного розвитку техніки письма набули певної композиційно-драматургічної комбінації, надало підстави назвати дану формотворчу властивість *історико-стильовим функціонуванням хорового письма*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования / А. Дмитриев. – Л. : Музгиз, 1962. – 488 с.
2. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X–XIV вв. // История полифонии [Ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова]. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 1. – 456 с.
3. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения XV в. // История полифонии [Ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова]. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 2-А. – 416 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М. : Гос. муз. изд-во, 1931. – № 5. – 23 с.
6. Лащенко А. Хоровая культура : аспекты изучения и развития / А. Лащенко. – М. : 1998.
7. Мюллер Т. Контрапункт / Т. Мюллер // Муз. энциклопедия : в 6 томах [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М., 1974. – Т. 2. – С. 919.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 312 с.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
10. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкального

произведения / Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 3–12.

11. Приходько І. М. Елементарний контрапункт в теорії строгого стилю: автореф... канд. мистецтвознавства / І. М. Приходько. – Харків, 2007. – 16 с.

12. Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XIX – начало XX века / Вл. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 4. – 319 с.

13. Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / Вл. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1985. – Вып. 3. – 494 с.

14. Протопопов Вл. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля / Вл. Протопопов // С. С. Скребков: Статьи и воспоминания. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 116 – 131.

15. Протопопов Вл. Полифония / Вл. Протопопов // Муз. энциклопедия : в 6 томах [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М., 1978. – Т. 4. – С. 344–364.

16. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма / С. Танеев. – М. : Лейтциг: Изд. М. П. Беляева, 1909. – 452 с.

17. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. Франтова. – Ростов н/Д., 2004. – 403 с.

18. Франтова Т. Полифония в русской советской музыке 60-х – 70-х годов : автореф. дисс... канд. искусствоведения / Татьяна Франтова. – М., 1986. – 18 с.

19. Холопов Ю. Гомофония / Ю. Холопов // Муз. энциклопедия : в 6 томах [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М., 1973. – Т. 1-А. – С. 1047–1055.

20. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Музыка 1982. – С. 52–104.

21. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. тр. / ГМПИ – им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 17 – 31.

22. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова. – М. : Лань, 2001. – 420 с.

Заверуха Олена. До визначення поняття «сучасне хорове письмо».

Викладено спробу теоретичного узагальнення поняття «сучасне хорове письмо» в історичному становленні. Сутність сучасних уявлень про хорове письмо розкривається через єдність мислення, мовленнєвого дискурсу та його сприйняття.

Ключові слова: хорове виконавство, композиторське письмо, мислення, музична мова.

Заверуха Елена. К определению понятия «современное хоровое письмо».

Изложен опыт теоретического обобщения понятия «современное хоровое письмо» в историческом становлении. Сущность современных представлений о хоровом письме раскрывается через единство мышления, речевого дискурса и его восприятия.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, композиторское письмо, мышление, музыкальный язык.

Zaverucha Elena. To concept of «the modern choral letter» definition.

Attempt of theoretical generalization of «the modern choral letter» concept in historical formation. The essence of modern representations about the choral letter reveals through unity of thinking, a language discourse and its perception.

Key words: Choral execution, the composer technics, thinking, musical language.

Розділ 4



ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

... Что есть опыт интерпретации?

Поскольку мы наблюдаем смыслы, любая интерпретация есть интерпретация смысла. Но не всякая «данность» предлагает себя для интерпретации. Здесь должно иметь место то, что называется событием... (историческим, поэтическим или логическим). То, что передает вся европейская культура – схемы, партитуры событий...

А. Шуфрин.

УДК 78.072.3

Ігорь Гайденко

НОВАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИПТОГРАФИИ, ИЛИ КАК БЫЛА НАПИСАНА ФУГА «LSH»



Гайденко Ігор Анатолійович – композитор, голова правління Харківського відділення національної Спільки композиторів України, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Випусник Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського за спеціалізаціями «Фортепіано» (проф. Єценко Н. О., 1985) і «композиція» (проф. Золотухін В. М., 1990).

Як композитор закінчив асистентуру-стажування у Санкт-Петербурзькій консерваторії (клас проф. С. М. Слоніньського, 1993); композиторські курси у м. Казімеж дольний, Польща, 1991; Американська консерваторія у м. Фонтенбло, Франція, 1992.

Лауреат Всеукраїнського конкурсу В. Косенка (1996), лауреат Першого міжнародного конкурсу композицій для бандури Гр. Китастого (Канада, 2000), лауреат Муніципальної премії І. Слатіна (2000).

Дисертація на тему «Роль музикальних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці» (2005); клас доктора мистецтвознавства, професора Л. В. Шаповалової.

Коло наукових інтересів – комп'ютерні технології у творчому процесі композитора та в навчальному процесі.

Все началось со случайной встречи с Л. В. Шаповаловой (моим научным руководителем по написанию кандидатской диссертации) – предложения «написать что-нибудь юбилейное и хорошо бы фугу». В самом деле, а почему бы и не попробовать?! Фуги последний раз приходилось писать четверть века назад во время учебы в классе по-

лифонии у Л. Б. Решетникова. (Помню, что старался сочинять не формально-учебные опусы, а нормальные концертные пьесы, которые можно было бы исполнять со сцены и не опасаться, что слушатели начнут засыпать со скуки. Именно тогда был написан цикл «Пять черных фуг»).

Очевидно, что начинать написание фуги нужно с поиска темы. Тема должна соответствовать следующим требованиям: быть достаточно лаконичной, но выразительной, иметь потенциал для последующего развития и выстраивания фуги и, естественно, быть каким-то образом связанной с Л. В. Шаповаловой. Сразу же возникла мысль об использовании метода музыкальной криптограммы: когда внемузыкальный текст переводится в музыкальную секвенцию посредством логической связи между буквами имени и латинским символьным обозначениями нот.

Исторически существует две основные традиции использования криптографического метода – немецкая и французская.

В немецкой традиции применялся обозначающий ноты звуко-ряда символьный ряд A, B, C, D, E, F, G, H (ля, си бемоль, до, ре, ми, фа, соль, си). Её достоинства – простота, понятность и возможность восприятия посвященными в тайну слушателями, имеющими тренированный музыкальный слух. Классический пример немецкой музыкальной криптограммы – мотив *BACH*, используемый И. С. Бахом. Однако буквенные обозначения нот охватывают далеко не все символы латиницы, и некоторым композиторам с именем и фамилией, содержащей иные буквы, приходилось нелегко. Так, Р. Шуман в «Карнавале» использовал мотив *SCHA*, где символ *S* – вторая буква от обозначения *Es* – ноты ми-бемоль. И. Брамс в органной фуге *as-moll* ограничился последовательностью *BACH*. Д. Шостакович также использовал немецкий способ для получения своей криптограммы *DSCH*.

Во французской традиции использовалась достаточно сложная система, где недостающие буквы алфавита при необходимости подставлялись символами из основного ряда при помощи следующей таблицы:

A	B	C	D	E	F	G
h	i	j	k	l	m	n
o	p	q	r	s	t	u
v	w	x	y	z	*	*

Например, буквы *K, R, Y* заменялись на *D*, буквы *N, U* – на *G* и т. д. Так, М. Равель для написания темы *Menuet sur le nom de Haydn* получил последовательность **BADDG**, зашифровав слово «HAYDN». Буквы *Y, N* согласно таблице заменены символами *D* и *G*. Буква *H* была заменена М. Равелем на *B* для благозвучия и во избежание повторов. Этим методом (и его разновидностями) пользовались также Г. Форэ, Д. Мийо, Ф. Шмидт, Ф. Пуленк, А. Онеггер и др.

Метод вроде бы и хорош своей универсальностью: можно передать семью символами все, что угодно. Другое дело, что обратная расшифровка текста невразумительна – поди знай, что последовательность **BADDG** обозначает именно HAYDN'а, а не, скажем, WODKU? Вероятно поэтому О. Мессиа́н изменил французской традиции и для органичных *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* разработал собственную криптографическую систему, где определенные буквы обозначали не только высоту, но и различные длительности.

Приведу некоторые известные примеры музыкальных криптограмм: **[A]SCHBEG** – А. Шенберг, **BABE** – Б. Барток, **FSCH** – Ф. Шуберт, **CAGE** – Дж. Кейдж. Понятно, что немецкая криптографическая традиция совсем не подходит для символьного имени **LUDMILA SHAPOVALOVA**.

Французская же (при всем уважении к ей последователям) очень ненаглядна и также мало применима для поставленной задачи – вероятно, тема *E, G, D, B, E, A, E, A, A, B, A, E, A, A, E, A, A, A* была бы не самой удачной.

И тут возникла идея обратиться к MIDI. Это – современный протокол, использующийся в электронной музыкальной аппаратуре, компьютерных системах, где каждому звуку хроматического звукоряда присваивается свой номер в диапазоне от 0 до 127. Таким способом нумеруются все 88 звуков рояля и еще 40 дополнительных нот выше и ниже стандартного диапазона.

В свою очередь, каждый символ латиницы в компьютерных ко-

довых таблицах также имеет свой номер из такого же диапазоне от 0 до 127. Отсюда возникла следующая идея: получить из буквенной последовательности музыкальную, используя логику межсистемного номерного соответствия символов.

Сказано – сделано! Простые идеи обычно достаточно просты для реализации. Была составлена таблица, где верхняя строка – заглавные буквы латиницы, средняя строка – их порядковые номера в кодовой таблице ASCII.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77
F3	F#3	G3	G#3	A3	A#3	B3	C4	C#4	D4	D#4	E4	F4

N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
F#4	G4	G#4	A4	A#4	B4	C5	C#5	D5	D#5	E5	F5	F#5

В нижнюю строку подставлены нотные значения согласно их порядковым номерам по протоколу MIDI. Уточним, что F3 – это «фа» первой октавы, F#5 – «фа-диез» третьей и т.д. Так определился двух-октавный хроматический ряд, каждой ноте которого соответствует определенная буква алфавита. Теперь с помощью таблицы можно переводить транслитерованные слова непосредственно в ноты.

Порассуждаем о возможных достоинствах и недостатках новой музыкально-криптографической системы. Рассмотрим вначале недостатки.

Скажем сразу, что неполная совместимость с вокальными тесситурами не является сильной стороной представленной системы. Традиционные же буквенные обозначения нот напротив исторически тесно были связаны с вокальной практикой, с сольмизацией и, естественно, удобны для вокализации.

Известно, что вокальная практика определила также требования полифонии строгого стиля, которые зафиксировали предельный октавный диапазон для темы. Как же можно петь мелодию в двух-октавном диапазоне, да ещё от таких непривычных тонов? Но почему бы диапазон в две октавы не использовать для инструментального

произведения? Тесситура удобна для флейты, кларнета, скрипки, для любых клавишных инструментов. Для удобства же вокалистов можно применять транспорт: транспонировать верхнюю октаву в нижнюю и – наоборот.

Ещё один лежащий на поверхности недостаток – некоторая схоластичность, умозрительность системы. Слушателю, вероятно, трудно будет увязать соответствие звуков и смыслов, постичь логику замысла композитора на слух, не видя нот и вышеприведенной таблицы. Но смыслы, заложенные художником, не обязательно должны восприниматься всеми подряд. Не столь важно, понимают ли люди все имеющиеся смыслы произведения, важно, что произведение содержит смыслы. А работа с новыми возможностями системы может дать в перспективе новые находки в области звуковой символики, обогатить содержательные возможности музыки.

К тому же новая система, на поверку, оказалась не так уж и умозрительна. Современные музыканты, тесно общающиеся с синтезаторами, секвенсорами, семплерами, очень даже хорошо знают и MIDI ноты и кодовые таблицы – без этого знания просто невозможна какая-либо серьезная работа с современными музыкальными технологиями.

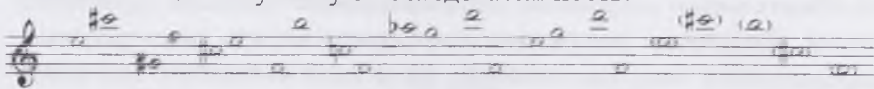
Теперь обозначим очевидные достоинства системы.

- Система базируется на уже зарекомендовавших себя общепринятых стандартах.
- Она позволяет трансформировать в музыкальную последовательность любое текстовое сообщение.
- Защищенное с её помощью текстовое сообщение может быть опознано слушателями в музыкальной последовательности.
- Хроматическая природа используемого звукоряда позволяет получать все возможные интервалы и созвучия.

Итак, пишем тему будущей фуги. Берем имя **LUDMILA SHAPOVALOVA**, подставляем порядковый номер выбранных букв в таблице символов и ищем в MIDI протоколе соответствующие буквам ноты.

	L	U	D	M	I	L	A		S	H	A	P	O	V	A	L	O	V	A
dec	76	85	68	77	73	76	65		83	72	65	80	79	86	65	76	79	86	65
	E4	C#5	G#3	F4	C#4	E4	F3		B4	C4	F3	G#4	G4	D5	F3	E4	G4	D5	F3

Выписываем полученную последовательность:



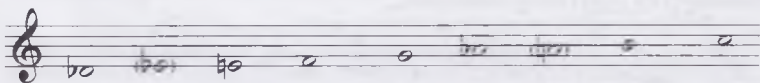
(Обозначенные скобками ноты получены тем же методом).

Что же мы получили? Получили достаточно выразительную тему, где (при модуле равному октаве) представлены практически все интервалы, кроме большой терции. Последовательность имеет некоторое число повторяющихся звуков, соответствующих неоднократно повторяющимся *L* и *A*, но это и придаёт цельность и узнаваемость. В ней, несомненно, присутствует внутренняя драматургическая завершенность и, одновременно, потенциал для дальнейшего развития. Лад темы получился следующий:



Он имеет восемь ступеней, состоит из больших, малых секунд и одной малой терции. Обратим внимание на то, что как по звучанию, так и по интервальной структуре полученный лад имеет некоторое сходство с двумя ладами О. Месссиана.

Третий лад О. Месссиана во второй позиции. Скобками отмечены несовпадающие с темой ноты:



Седьмой лад О. Месссиана:

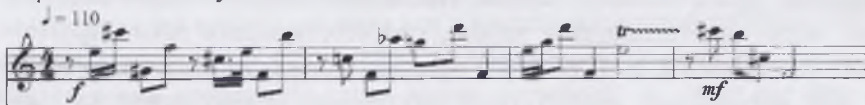


Если оказалось, что тема использует неполный лад О. Месссиана, то кажется логичным выбрать для противосложения какой-либо иной полный лад ограниченной транспозиции. Для этой цели хорошо подходит второй лад О. Месссиана, взятый во второй позиции.



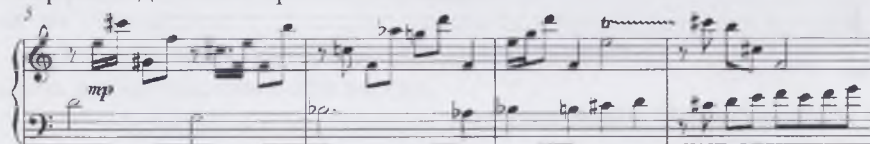
Далее пришел черед ритмизации темы. Здесь не ставилась зада-

ча обязательного сохранения первоначального членения словесного текста. Напротив – полученная последовательность явно требовала определенного «омузыкаливания», что и было достигнуто при помощи ритмической перегруппировки. Ритмо-формулы выбирались вне всякой явной системы, интуитивно, методом подбора вариантов по принципу: «нравится – не нравится». В результате проведенных преобразований получилась такая мелодия:



Отметим барочную витиеватость и стильный излом элементов мелодической линии. Ощутим некоторую нервность и нарочитую несимметричность фраз, переходящих в абсолютно уверенную фигуру завершающего мотива. Укажем на настойчивые повторяющиеся «фа», добавляющие убедительности и завершенности всей последовательности. Ну, что же – может быть музыкально-психологический портрет и не совсем получился, но что-то в этом методе таки есть!

Опуская подробный анализ собственно фуги, обратим внимание на нестандартную двойную экспозицию темы. Она проводится два раза подряд в неизменной тональности. Вначале соло, а затем на повтор накладывается противосложение:



Два проведения темы в неизменном виде выписаны для удобства слушателя, для усиления фиксации его внимания на константных элементах. Далее развитие материала идет стандартными для свободной полифонии способами – транспозиции, вертикально подвижной контрапункт, канонические секвенции, наложение темы на тему в увеличении в кульминационной зоне. В коде из темы выделяются два первых мотива. Их трехкратное повторение с постепенным замедлением знаменует окончание произведения.

Вот так была написана фуга *LSh* и апробирована новая система музыкальной криптографии!

for L. Shapovalova

LSh-fuga

I. Haidenko

$\text{♩} = 110$

5 *mp*

9 *p*

13 *mf*

17

20 *cresc.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata over the final note.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata over the final note.

Third system of musical notation, including a vocal line in the treble staff. The vocal line begins with a fermata and is marked *f*. The piano accompaniment continues in the bass staff. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata over the final note.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata over the final note.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata over the final note.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata over the final note.

44

Musical notation for measures 44-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 44 starts with a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes in the right hand.

47

Musical notation for measures 47-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 47 starts with a forte (f) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes, showing some melodic development in the right hand.

51

Musical notation for measures 51-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 51 starts with a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes in the right hand. There are some trills or grace notes indicated in the right hand.

55

Musical notation for measures 55-57. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 55 starts with a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes in the right hand. There are some trills or grace notes indicated in the right hand.

58

Musical notation for measures 58-61. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 58 starts with a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes in the right hand. There are some trills or grace notes indicated in the right hand.

ГЕНДЕРНА СЕМАНТИКА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ



Цурканенко Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства (1998), доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (2003).

Випускниця Херсонського музичного училища (1988), Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (1994). Із 1995 по 1998 рр. навчалася в денній цільовій аспірантурі (клас кандидата мистецтвознавства, проф. Г. І. Ігнатченка).

Тема кандидатської дисертації «Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці». В різні роки працювала викладачем у Харківській музичній школі № 9, викладачем музично-теоретичних дисциплін у Харківському училищі культури, доцентом кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя у Харківському Національному педагогічному університеті ім. Г. С. Сковороди.

Коло наукових інтересів – музична інтерпретологія, музична феноменологія, музична психологія, суміжні галузі наукового знання. Авторка 20 опублікованих наукових праць.

Коло позамузичних інтересів – історія, етнографія, фотографія, поезія, кінематограф.

У гуманітарних дослідженнях останніх десятиліть все частіше відзначається особливе значення комунікативної спрямованості культури, що напевно пов'язане з пошуком взаєморозуміння між її історичними втіленнями, які намагаються відстояти власну ідентичність. На шляху цієї боротьби за власне Я, у вирі інколи жорсткого протистояння доцентрових та відцентрових рухів культурного самоусвідомлення, об'єктивного тяжіння до об'єднавчих тенденцій системної світової глобалізації та реалізації суб'єктивного прагнення культурного (історичного, національного і так далі) самозбереження, практично усі гуманітарні науки стикаються з необхідністю ще більш тісного, аніж раніше, обміну досвідом та набутими знаннями. Це допомагає їм, по-перше, чіт-

кіше окреслити, усвідомити та визначити свою специфіку та універсальність, по-друге, знайти нові шляхи для вирішення тих наукових питань, які традиційним науковим інструментарієм окремої наукової області не могли бути раніше більш-менш повноцінно розв'язані.

Музична думка останніх десятиліть окрему увагу приділяє сфері музичного виконавства. Це не випадково, бо саме музичне виконавство є унікальною стороною музичного мистецтва, є фактором власне реалізації музики, її оживлення, одухотворення, осмислення, тим силовим полем, де зустрічаються та взаємодіють світи та воля автора, виконавця і слухача, породжуючи новий, феноменальний, неповторний у просторі та часі художній результат.

Музичне виконавство за своєю природою та призначенням власне і є комунікативною зоною у музичному мистецтві, місцем спілкування та народження не тільки музичного, але й позамузичного змісту музики, що робить його здобутком не тільки музичного мистецтва, але й фактом і невід'ємною складовою світової культурної та цивілізаційної спадщини. Тому увагу дослідників тепер спрямовано не тільки на окремі методичні та педагогічні завдання виконавців, як це переважно було раніше, але й на питання природи виконавських процесів, суті та можливостей музичної інтерпретації, шляхів і логіки виконавської реалізації змістовного потенціалу усіх рівнів музичного твору, нового ракурсу розгляду й розуміння співвідношення і сполучення у музичному творі суто музичних та позамузичних факторів тощо [2; 5; 6; 7; 8].

Широкий діапазон та системна глибина проблематики виконавства та виконавської інтерпретації сприяли тому, що у низці вищих навчальних музичних закладів з'явилися відповідні спеціалізовані навчальні підрозділи та викладаються навчальні курси, присвячені музичному виконавству саме у теоретично-науковій, змістовній його проекції; у музикознавстві ж виокремлюється велика сфера, що займається питаннями виконавства та інтерпретації – інтерпретологія.

Саме у цій сфері автор статті відчуває особливу актуальність сучасних музикознавчих процесів; об'єктом дослідження в даному руслі вбачається музичне виконавство зі складною системою явищ та закономірностей, предметом обирається специфіка нових для музикознавства наукових проекцій, які дозволяють виявити та охарактеризувати складні психологічні й художні процеси музичної практики

(створення музичного твору, його виконання та сприйняття) минулого і сьогодення.

Як наука про інтерпретацію, музична інтерпретологія активно залучає знання різних гуманітарних сфер – як тих, що безпосередньо пов'язані з музичною практикою, так і тих, чия інформація може бути використаною в процесі аналітико-теоретичної характеристики природи, закономірностей формування та результатів музичної інтерпретації – в першу чергу виконавської. Дійсно, потреби у такому осмисленні є дуже гострими з огляду на музичне буття сьогодення; все більш наявною та прямою є залежність одна від одної музичної теорії та практики – в умовах, коли від музичного мистецтва, зокрема, академічного (у природі якого певна консервативність є стрижневою рисою), сучасністю висуваються вимоги до самозбереження та водночас такого розвитку, який би відповідав потребам часу та слухачко-глядацької аудиторії, саме виконавство є тим фактором, який несе в собі потенціальні можливості специфічних змін та еволюції, що може «поновити» зміст музичних творів минулого, актуалізувати його для сучасного реципієнта.

Отже, саме музичне виконавство потребує нового осмислення, результати якого можуть бути взяті на озброєння як науковцями для подальших досліджень, так і власне музикантами-практиками – виконавцями, педагогами, публіцистами. Особливо цікавими з точки зору відкриття і усвідомлення прихованих раніше від погляду дослідників факторів впливу на творчі процеси в галузі музичного мистецтва є ті, що стосуються деяких загальних особистісних характеристик, які раніше музичною наукою не враховувалися взагалі, проте дія котрих тією чи іншою мірою відома всім на практиці. Одним з таких факторів, безперечно, є дія закономірностей гендерної психології, аналізу загальних проявів якої у музиці і присвячено цю статтю.

Поняття гендеру все частіше використовується у суспільному житті та у гуманітарній сфері. Термін «гендер» найчастіше можна знайти у соціології та політології, що породжує й упереджене ставлення до нього. Найчастіше поняття гендеру асоціюють з фемінізмом, що в принципі логічно, зважаючи на походження цього поняття. Проте по більшості гендер у суспільній свідомості ототожнюється з радикальними проявами фемінізму, що нерідко викликає суспільне відторгнен-

ня (особливо там, де переважають консервативні світоглядні позиції) й небажання розуміння наукового значення і терміну, і позначеного ним явища, і тих закономірностей, які обумовлюють специфіку гендеру.

Терміном «гендер» (з англ. *Gender* – рід, стать) позначається не біологічна характеристика статі, а її соціально-поведінкові, психолого-поведінкові риси. Цим поняттям та пов'язаними з ним особливостями соціальної поведінки у багатьох сферах життя цікавилися дослідники людської природи з давніх часів¹. Приблизно з 1990-х років по сьогоднішній день відбувається бурхливий розвиток гендерної психології, що втілюється у великій хвилі експериментальних досліджень, у теоретичному осмисленні емпіричних факторів, в адаптації відомих методів і методик для вивчення гендерної проблематики й створенні специфічних гендерних методик [1].

Існування чоловіків та жінок є одним з основних розподілів людства, що дуже багато визначає в його історії минулого, теперішнього і буде визначати в майбутньому. Багато цікавих знахідок гендерної психології дозволяють точніше охарактеризувати особливості людської особистості, її соціально-психологічну самооцінку й оцінку оточуючих – психологічну та поведінкову; ці психологічні соціально-поведінкові установки є настільки важливими та універсальними, що впливають на всі людські прояви. Отже, впливають вони й на самовираз людини у мистецтві – тим більше, що мистецтво, особливо музичне, дуже тісно пов'язане з різними, надзвичайно складними емоційно-психічними процесами. Зрозуміло, що свою роль там відіграють ґрунтовні психологічні закономірності, а гендерні є одними з таких, і їхнє місце у тих процесах, якщо ми ставимо перед собою завдання їхнього вивчення, потребує окремого дослідження.

Все, що робить у своєму житті людина, пов'язане і корегується психічними особливостями її особистості, що залежить від багатьох

¹ Відомо, що розробкою відповідних ідей у руслі філософії займалися вчені усіх часів – від античних часів до кінця XIX ст. На зламі XIX–XX ст. відбулося формування предмета й розділів вже власне гендерної психології, а у першій третині XX ст. до 30-х років включно в історії гендерної психології настає «фрейдівський період», пов'язаний з ім'ям З. Фрейда та його психоаналізом. Власне повноцінний науковий розвиток гендерної психології розпочався у післявоєнний час, що обумовлене з багатьма складовими (зокрема тим, що під час другої світової війни жінки перебрали на себе багато чоловічих суспільних та побутових функцій, і це мало певні суспільні наслідки та потребувало окремого соціолого-психологічного осмислення). Саме період 1950-х – 1980-х рр. є початком широких експериментальних досліджень і появі перших теорій гендеру.

об'єктивних та суб'єктивних чинників, зокрема, від гендерних ролей, тобто від самоусвідомлення та відповідної поведінки кожної людини. Отже, саме для характеристики укорінених у соціумі статево-рольових характеристик особливості й використовують поняття «гендер».

Людина народилася і завжди жила в соціумі. Мистецтво, як відомо, зароджувалося й формувалося саме під впливом соціуму, відбиваючи його зміст шляхом людських відносин (однією з найважливіших сторін яких завжди були відносини між чоловіком і жінкою), і музика тут не є виключенням.

Звісно, творчість, мистецтво – це особлива сфера людської діяльності, де особистість проявляє не себе безпосередньо, а своє світобачення та світовідчуття. І гендерні складові її особистості та поведінки далеко не завжди можуть бути простежені у безпосередніх, однозначних проявах. Ще складніше це зробити на музичних теренах, бо музичне мистецтво, яке у «чистих» своїх формах не оперує конкретними образами, не надає можливості для однозначного та науково формально доказового «прочитання» впливу гендерної специфіки. Проте дуже часто ми, «споживачі» музичної «продукції» (виконуючи різні функції – виконавця, музичного критика, слухача тощо), спираючись свій гендерний досвід (що здобувається нами та прищеплюється нам суспільством з народження, що корегується як унікальними рисами нашої власної особистості, так і оточуючим середовищем на життєвим досвідом), відчуваємо, що цей гендерний вплив відбувся чи (та) відбувається тією чи іншою мірою. Ми його можемо відчути і як гендерну інформаційно-емоційну складову «від автора» музичного твору, і як таку ж складову «від виконавця» або «від слухача», а також можемо «отримати» певні синтетичні за походженням гендерні відчуття від музичного твору.

Пряме перенесення інформації про закономірності гендерної психології на будь-який художній твір неможливі, а у випадку з музичним твором можуть стати вульгарною наукоподібною спекуляцією. Отже, для розуміння того, яким чином гендерні психологічні закономірності впливають на створення та сприйняття музичного твору, треба співвіднести знання про них з усім комплексом знань про закони музичного мистецтва, про те, як вони реалізовані у конкретному музичному творі.

Отримані результати допоможуть не тільки відповісти на низку за-

питань щодо природи творчості взагалі, але й розглянути крізь призму гендеру багато тих процесів, що сполучені з безпосередніми або опосередкованими проявами людської діяльності в музиці; в цьому сенсі вони також можуть стати важливим інструментом аналізу певного факту чи явища музичної практики – насамперед такого, який пов'язаний з прямими формами людської діяльності, тобто у першу чергу належить до сфери музичного виконавства.

Ще одним важливим чинником, що дозволяє наблизитися до усвідомлення беззаперечної змістовної ваги гендерного впливу у музичному мистецтві, є позамузична складова у музичному мистецтві, насамперед – це музика з текстом та музика у сполученні з текстом та театром. Отже, у цій статті мова йде про музичні твори, що мають позамузичну змістовну складову, похідну від інших видів музичного мистецтва – поезією, літературою, театром, хореографією тощо. В зв'язку з тим, що музичний твір має кілька змістовних планів, у тому числі такі, що представлені різними видами згорнутої та узагальненої інформації (певними змістовними символами та знаками), то є можливість розглядати «підтекстовий», «позатекстовий» або «контекстовий» сенс як семантичні одиниці, й до таких, безумовно, можна і треба віднести гендерні аспекти змісту музичного твору.

Однією із центральних тем мистецтва взагалі та музичного мистецтва зокрема, й особливо вокального (пов'язаного з текстом, сюжетом, втіленням конкретних образів і емоцій), є тема кохання, особливих стосунків між чоловіком і жінкою, їхніх емоцій та поведінки по відношенню одне до одного, сприйняття вчинків та слів одне одного. Без знань особливостей гендерної психології (скорегованих у певних історичних, національних, культурних, соціальних умовах) багато що з того, що закладене автором твору (особливо такого твору, що написаний десятиліття й сторіччя назад, коли діяли інші культурно-соціологічні правила та суспільство керувалося іншими цінностями), залишиться незрозумілим і «непрочитаним». І одне з головних завдань виконавця як інтерпретатора полягає в тому, щоб глибоко знати й розуміти всі психолого-емоційні, образно-сюжетні тонкості змісту музичного твору, в тому числі розуміти й їхню гендерну обумовленість. Тільки в такому випадку виконавець зможе не тільки виконувати музику у відповідності з авторським задумом й певною

історичною традицією, але й бути переконливим і логічним у своїх інтерпретаційних версіях – як тих, що відповідають автентичній традиції, так і тих, які відзначені яскравим новаторством.

Використовуючи знання гендерної психології як особливу призму, можна по-новому поглянути на деякі проблеми виконавської інтерпретації та одержати нові дані, які будуть «вбудовані» згодом не тільки в систему виконавства як такого, але й в систему музикознавства і музичної методики та педагогіки. У світлі характеристики особливостей гендерної психології в сфері виконавства цікаво виявити та описати темброві, психологічні, психофізичні особливості інтерпретацій конкретних творів. Звичайно, для цього необхідні характеристика й систематизація головних закономірностей, які можуть бути виявлені в результаті порівняльного аналізу жіночої й чоловічої інтерпретацій, прояву на практиці дії естетичних і психологічних положень, які допоможуть виконавцеві в його творчій діяльності. Теоретичні результати подібної розробки можуть служити базою для створення методичних і педагогічних прийомів, які допоможуть виконавцеві в процесі створення власної інтерпретації або трактування.

Інтерпретація художніх образів виконавцями – конкретно чоловіками й жінками – спирається на психологічний підхід до тієї або іншої ситуації – отже, там присутня й складова підходу з позиції гендерної психології. Музична інтерпретологія першою з наукових напрямів сучасного музикознавства має і може сформувати певний алгоритм характеристики проявів гендеру в музичному мистецтві, а також створити понятійно-термінологічний апарат, який врахує основні поняття гендерної психології – такі як «гендерна роль» та «гендерно-рольові стереотипи», «гендерно-рольовий конфлікт», «маскулінність», «фемінність» та «андрогінність», «гендерна ідентичність», «гендерні відмінності», «гендерно-рольова соціалізація» тощо.

Оскільки крізь гендерно-психологічну призму ми розглядаємо насамперед музику, що має позамузичну змістовну складову (програмність, літературний текст, певна сюжетна дія), то можна зробити певну проекцію на музикознавчий дослідницький апарат та отримати цікаві й працездатні терміни і поняття. Наприклад, можна говорити про виконавську «гендерну драматургію», що як у романсі, так і в опері має дуже велике значення для цілісності та переконливості образу. У

музично-театральному творі, завдяки співвідношенню інтерпретаційних рішень співака, диригента, режисера може виникати «гендерна функціональна перемінність» чи «гендерно-рольова модуляція», яка спирається на певні (передбачувані чи раптові) зміни образу, його емоційного забарвлення, поведінки та т. і.

Можна окремо розглядати «гендерну мобільність» та «гендерну стабільність» образів, моделюючи певну інтерпретацію характеру окремих персонажів та їхніх стосунків, використовуючи певні музичні засоби для втілення таких завдань. Якщо ми одиницею музикознавчого дослідження обираємо гендерні характеристики конкретних персонажів музичних творів (тобто соціально-психологічну основу поведінки чоловіків та жінок), то маємо основу для розгляду «гендерної інтонації (акцентуації)», що обумовлює взаємозв'язок між цим боком сюжету та обраними композитором, а згодом і виконавцем специфічними музичними засобами.

Слід підкреслити, що гендерний бік змістовності музичного твору, або його гендерна семантика, пов'язані в першу чергу зі співвідношенням гендерної поведінки та емоційного портрету персонажів, з їхньою відповідною стабільністю чи мобільністю, символічною сталістю або динамічною еволюцією. Це знову свідчить про особливу актуальність комунікативного аспекту в процесі сприйняття творів мистецтва, бо виникає навіть кілька кросс-рівнів комунікативних зв'язків – між персонажами музичного твору; між персонажами та творцями твору – композитором, виконавцем, слухачем; власне між вищезгаданими творцями твору, між різними часами та культурами, де «мовою» комунікації є музика та її семантика, у тому числі й гендерна. Оскільки гендерна сфера проявляє себе у часовому вимірі, у певній дії та взаємодії, то не дивно, що вона стає одним з важливих компонентів музично-драматургічного навантаження, який потребує окремої уваги усіх учасників буття музичного твору – і, зокрема, виконавця як важливого носія та інтерпретатора сюжетної складової музичного твору.

Будь-які виконавські інтерпретаційні версії можуть підсилювати чи послаблювати різні сторони гендерно-рольових конфліктів, пов'язаних з окремими персонажами, конкретною ситуацією або поза музичним сюжетом музичного твору, переносити гендерно-рольові

акценти, моделюючи нові стосунки та нові емоції, що дозволяє знаходити виконавцям (а також допомагає педагогам навчати цього) нові креативні рішення.

Прикладів подібної мистецтвознавчої проблематики, яку можна й потрібно розглядати з позицій досягнень гендерної психології, в аспекті розуміння й характеристики гендерної семантики може бути досить багато – шлях у цьому напрямку тільки відкрито [3; 4].

Також гендерний аналіз допоможе дослідникам чіткіше зрозуміти й систематизувати особливості виконання великих майстрів минулого; складніше, але, напевно, можливо застосувати його ракурс і в описі музики інструментальної, і в характеристиці інших видів діяльності в музичному мистецтві. Крім того, результати подібних досліджень будуть напевно корисні вченим, які, власне, й займаються гендерної психологією. Все це, як завжди, покажуть практика й час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения / Шон Берн. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 318, [2] с.
2. Герсамия И. Е. Проблемы психологии творчества певца : автореф. дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство ; 19.00.01 Общая психология / Иветта Ермолаевна Герсамия. – Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. – К., 1988. – 35 с.
3. Гоголаева В. Гендерный аспект в жанре романса / Виктория Гоголаева // Жанр як категорія музичної творчості. Науковий вісник : зб. статей [упор. В. Г. Москаленко] / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 81. – С. 244–250.
4. Гоголаева В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці / Вікторія Гоголаєва // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти : зб. наук. праць / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – Вип. 21. – С. 118–129.
5. Липецька М. Л. Особливості інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Марія Любомирівна Липецька. – Львів, 2007. – 17 с.
6. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – № 20. – С. 3–13.
7. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації / В. Г. Москаленко // Київське музикознавство: Збірка статей / Нац. муз. академія

України ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – №2. – С. 4–14.

8. Ожигова М. П. Интонирование как одно из средств создания художественного образа / М. П. Ожигова // *Музыковедение и вопросы теории искусства : сб. тр. / [отв. ред. Н. Ф. Орлов ; редкол. Л. Я. Хинчин [и др.]. – Ростов-на/Д., 1975. – С. 16–31. – (Сборник трудов / Ростовский гос. муз.-пед. ин-т).*

Цурканенко Ірина. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу.

Статтю присвячено актуальним проблемам сучасної інтерпретології. Мова йде про особливості гендерної психології в аспекті виявлення їхнього впливу на творчі процеси у сфері музичного мистецтва, про пов'язані з цим дослідницькі здобутки та наукові й практичні перспективи.

Ключові слова: інтерпретологія, інтерпретація, гендер, гендерна психологія, музичне мистецтво, музичне виконавство.

Цурканенко Ирина. Гендерная семантика в исследованиях исполнительского процесса.

Статья посвящена актуальным проблемам современной интерпретологии. Речь идёт об особенностях гендерной психологии в аспекте выявления их влияния на творческие процессы в сфере музыкального искусства, о связанных с этим исследовательских результатах и научных и практических перспективах.

Ключевые слова: интерпретология, интерпретация, гендер, гендерная психология, музыкальное искусство, музыкальное исполнительство.

Tsurkanenko Irina. Gender semantics in researches of performing process.

The article is devoted to topical problems of modern interpretology. The question is about the features of gender psychology in the aspect of exposure of their influence on creative processes in the field of musical art, about related to it research results, about scientific and practical perspectives.

Key words: interpretology, interpretation, gender, gender psychology, music, musical performance.

ВОСПИТАНИЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ПЕВЦА: ХАРЬКОВСКАЯ ШКОЛА



Дрожжина Наталья Владимировна – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, член Національної Всеукраїнської музичної спілки, яскравий представник нової генерації української школи естрадно-вокального мистецтва. Має великий досвід концертно-виконавської, науково-методичної, педагогічної та організаційної роботи.

У 1990 р. закінчила музичне училище ім. М. А. Баланчівадзе (м. Кутаїсі, Грузія як співачка (диплом із відзнакою); у 1995 року – Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського за фахом Сольний спів із кваліфікацією «опера та концертно-камерна співачка, викладач» (клас Заслуженої артистки України, проф. Т. М. Ісиченко-Бурцевої).

З 1990 року активно гастролювала в багатьох європейських країнах (Франції, Швейцарії, Болгарії, Македонії, Сербії, Чорногорії, Румунії, Угорщині та ін.) у складі професійних музично-естрадних ансамблів. По закінченні інституту мистецтв дістала запрошення від франко-швейцарської артистичної агенції, з якою плідно співпрацювала декілька років як солістка Паризького та Лозаннського мюзик-холів.

Професійну викладацьку діяльність почала у 2001 р. на кафедрі естрадного співу Харківської державної академії культури. З 2002 р. викладає естрадно-джазовий спів на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» ХДМУ ім. І. П. Котляревського. За цей час виховала 16 лауреатів та дипломантів національних та міжнародних конкурсів естрадних співаків. Двоє із них удостоєні званнями заслужених артистів України.

Кандидатська дисертація Н. В. Дрожжиної за темою «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» (2008) захищена під керівництвом доктора мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалової.

Автор першого на Україні навчально-методичного посібника «Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу», який рекомендовано Міністерством освіти і науки України для студентів та викладачів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації, а також

12 статей, посвященных исследованию проблем эстрадного вокального исполнительства.

Вокальное искусство эстрады занимает особую «нишу» в мировой художественной культуре. Несмотря на относительно недолгий путь своего развития, оно оформилось в общемировом контексте музыкально-исполнительского творчества *как уникальное художественное явление*, которое отличается от других видов пения своеобразной исполнительской стилистикой и эстетикой.

В высших музыкальных учебных заведениях Украины и России осуществляется подготовка вокалистов эстрадного направления. Однако в учебном процессе преподаватели и студенты сталкиваются с большими трудностями, связанными, прежде всего, с отсутствием необходимой научно-методической литературы по воспитанию эстрадного вокалиста. Анализ работ, посвященных проблемам вокальной эстрады, показал недостаточную степень отражения существующих в практике проблем. «... До сих пор у нас не разработана методика обучения эстрадных певцов. Даже те из них, кто пришел на эстраду с академической вокальной подготовкой, должны проходить тернистый путь собственных поисков и открытий эстрадной исполнительской манеры, стилистики репертуара» [1, с. 8] – эти размышления Т. Каревой, отражающие состояние музыкальной эстрады тридцатилетней давности, к сожалению, актуальны и сегодня, поскольку вокальная педагогика в эстрадном искусстве продолжает быть мало разработанной областью профессионального обучения.

Таким образом, главная задача высшей школы на современном этапе развития музыкального искусства эстрады – это создание теоретико-методологического базиса, на фундаменте которого должна формироваться система подготовки профессиональных вокальных исполнителей в высших учебных заведениях культуры и искусств.

Целью статьи является обоснование общенаучной основы для разработки универсальной методологии воспитания высоко квалифицированных специалистов в области вокального искусства эстрады (на основе аналитического обзора отраженных в существующей литературе методов и приемов постановки голоса, которые используются в современной педагогической практике эстрадно-джазового пения).

Наиболее часто при постановке голоса в эстрадной манере применяют метод «пения в речевой позиции», разработанный известным американским педагогом С. Риггсом. Основной акцент данного метода делается на стабилизации гортани в нейтрально-речевой позиции (во время пения гортань стабилизируется в таком же положении, как и во время разговорной речи «независимо от регистра и громкости» [7, с. 2]). Именно соблюдение этого условия, по утверждению автора методики, позволяет при пении пользоваться голосом так же легко и комфортно, как и во время непринужденного разговора. Исходя из этого, С. Риггс делает вывод, что только в результате применения техники «пения в речевой позиции» голос функционирует наилучшим образом.

Акцентируя внимание на стабилизации гортани в пении, американский педагог подчеркивает, что для правильного звукоизвлечения «не следует специально заниматься дыханием», достаточно расслабить внешние мышцы и привести «свою гортань в такое состояние, в котором она не будет двигаться» [7, с. 68]. Не соглашаясь с этим утверждением С. Риггса, заметим, что, во-первых, из вокальной практики давно известно, что гортань негативно реагирует на методы прямого воздействия регуляции уровня. Во-вторых, достаточно спорно утверждение, что организация певческого дыхания является вторичным явлением, или, как говорит Риггс, «побочным продуктом правильной техники» [7, с. 68].

Мировая вокальная практика и научные исследования в области певческого дыхания показывают, что именно организация «дыхания в пении является одной из основных в вокальном искусстве» [10, с. 3]. Большинство педагогов и певцов (автор статьи в их числе) считают, что умение управлять певческим дыханием обуславливает стабилизацию гортани в пении и является «фактором, обеспечивающим правильное голосообразование» [10, с. 3], а не наоборот, как утверждает С. Риггс.

Теория и методика обучения эстраднему пению, основанного на технике «пения в речевой позиции», предложена О. Клиппом [3]. Автор утверждает, что для постановки голоса эстрадного певца наилучшим условием является освоение техники «пения в речевой позиции», как обуславливающей «оптимальный режим функционирования

ния голосового аппарата для исполнителей данного жанра» [3, с. 6].

Предложенная О. Клиппом методика основана на системе принципов и связана, прежде всего, с проблемой формирования основных навыков пения: дыхания, звукообразования и артикуляции. Однако данная методика разработана для подготовки учителей музыки и предлагается автором не для профессиональных исполнителей, а «для постановки голоса эстрадных певцов на начальном этапе обучения» [3, с. 107].

Активно используется в практике подготовки эстрадных певцов методика, разработанная американской актрисой и театральным педагогом Кристин Линклэйтер, приводящая, по мнению автора, к «освобождению индивидуального, творческого голоса» [4, с. 6]. Несмотря на то, что данная методика разработана «для голоса и сценического творчества» [там же] драматического актёра, она широко применяется как в театральных, так и эстрадно-вокальных школах (например, в США по этой методике занимаются большинство школ). Книга К. Линклэйтер «Освобождение голоса» [4] неоднократно выходила в крупнейших издательствах США и была переведена на многие языки мира (на русский язык переведена ученицей и последовательницей автора Л. Соловьевой).

Данной методикой предлагается целый ряд упражнений, направленных на освобождение и общую релаксацию, на осознание процесса *бесконтрольного дыхания* для достижения цели метода – «заставить интеллект формировать голос в прямом контексте с эмоциональными импульсами, не являясь для того препятствием» [4, с. 8]. Интересно, что для стимуляции глубокого рефлекторного дыхания используются специально оборудованные столы, с помощью которых ученик висит вниз головой. Подчёркивается *необходимость отказа от сознательного контроля над процессом дыхания*. Этот принцип также вызывает у нас сомнения о целесообразности его применения в профессиональной вокальной практике.

Таким образом, анализ литературы показал, что к недостаткам методик, наиболее часто используемых в обучении профессиональному эстрадному пению, можно отнести отсутствие точных научных данных о работе голосового аппарата в пении, односторонность оценок тех или иных явлений в голосообразовании. Следует признать,

что разноречивые мнения по отдельным принципиально важным вопросам подчеркивают *необходимость применения научного подхода*, что обуславливает *создание универсальной методологии* как насущной задачи вокальной педагогики музыкальной эстрады.

Обоснование комплексной теории (и соответствующей методики обучения) было предпринято автором статьи в диссертационном исследовании², где эстрадно-джазовое пение впервые рассматривалось в контексте научных концепций работы голосового аппарата в пении. Логическим завершением процесса объединения теории и практики стала презентация *авторской методики воспитания профессиональных эстрадно-джазовых певцов, теоретико-методологической основой которой являются принципы резонансной теории искусства пения (РТИП) В. П. Морозова* [5].

Предлагаемая методика прошла успешную апробацию в системе высшего музыкального образования Украины на кафедре «Музыкальное искусство эстрады и джаза» Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляровского, а также на кафедре «Эстрадного пения» Харьковской государственной академии культуры. Систематические победы учеников класса доцента Н. В. Дрожжиной (за семилетний период более двадцати лауреатских званий в национальных и международных конкурсах эстрадных певцов; двое учеников удостоены званий заслуженных артистов Украины) могут служить иллюстрацией эффективности предлагаемой методики.

Поскольку основная область исследования и применения РТИП – это академическое сольное пение, а сформулированные профессором В. Морозовым *пять основных принципов резонансного пения* выведены из практики оперных певцов, то возникает необходимость в ее последующей проекции на специфику эстрадного пения.

Общая методологическая основа стратегии и тактики вокально-педагогических методов эстрадных и академических вокальных школ базируется на *принципе целостности* голосового аппарата певца. Этот принцип заключается в том, что все части голосового аппарата: дыхание, гортань, резонаторы – тесно взаимосвязанные между собой

² Дрожжина Н. В. Вокальное исполнительство в системе музыкального искусства эстрады (2008). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство.

тремя видами прямых и обратных связей (нервно-физиологическими, пневматическими, акустическими) и составляют единую систему. В зависимости от вокально-исполнительского жанра эта система выбирает соответствующую технику фонации, которая диктуется эстетикой и слуховыми представлениями избранной манеры пения.

Вокальные техники певцов различных жанровых направлений имеют во многом общие и отличительные специфические черты. С точки зрения физиологии звукообразования, сущность постановки голоса в любом жанре вокального искусства заключается в правильном подборе импеданса и стабилизации гортани в пении. Уровень гортани зависит как от индивидуальных физиологических особенностей, так и от выбранного жанра вокального искусства. При эстрадной технике пения гортань стабилизируется в нейтральном (речевом) положении. Поскольку эстрадная техника пения имеет слабый импеданс, то эта особенность звукообразования обуславливает обязательное применение звукоусиливающей аппаратуры.

Мы допускаем, что путей и методов вокального воспитания эстрадного певца может быть много, но важно, чтобы в них были учтены *пять основных принципов резонансного пения*, которые научно обоснованы В. Морозовым методами акустики, физиологии и психологии. Это основное условие подразумевает: 1) развитие вибрационных ощущений и представлений как отражающих степень активности резонаторов; 2) формирование навыков нижнереберно-диафрагматического дыхания, активизирующего резонансные свойства голосового тракта; 3) отрицание связочных ощущений в представлении о технике голосообразования; 4) использование эмоционально-образного восприятия; 5) применение принципа целостности голосового аппарата.

Важно отметить, что при эстрадной технике пения (как технике слабого импеданса при речевом положении гортани) не образуется защитного механизма для голосовых связок. Поэтому особо следует подчеркнуть значимость фониатрического аспекта резонансной теории для эстрадной техники пения, поскольку в данном случае резонаторы выполняют важнейшую защитную роль по отношению к гортани и голосовым связкам. Рациональная организация певцом резонансной системы не только повышает эффективность голосообразования, но и придает голосу выносливость и долговечность работы на профессио-

нальной сцене.

В связи с ограничением объема материала рамками статьи, кратко изложим некоторые наиболее важные для эстрадно-джазовой вокальной педагогики методы и приемы, применяющиеся в нашей педагогической практике. Поскольку ощущение звука в позиции резонаторов – одно из главных условий воспитания и развития профессионального голоса по принципам РТИП, то, безусловно, первое обязательное условие, чтобы сам педагог «представлял себе сущность резонансного принципа голосообразования» [5, с. 322]. В эстрадном исполнительстве всегда используется звукоусиливающая техническая аппаратура. Именно поэтому очень важно научить певца умению сохранять основные акустические характеристики (уровень звукового давления, спектральный состав и т.д.) своего голоса в любых акустических условиях, опираясь не только и не столько на информацию своего слуха, сколько на внутренние ощущения (вибрационные, мышечные). Как показывает практика, именно *умение сохранять акустические характеристики голоса* в условиях концерта (при сильном шуме, высоком уровне аккомпанемента, некачественной настройке аппаратуры) является *критерием профессиональной подготовки вокалиста-эстрадника*.

Чтобы воспитать эти навыки у эстрадного вокалиста, необходимо сформировать:

1) навыки пения в нормальных акустических условиях, запоминая все виды ощущений (дыхательные, слуховые, акустические, вибрационные и т. п.), это означает, что в контексте учебного процесса, применение микрофона вводится только тогда, когда все звучит художественно убедительно без микрофона;

2) умение опираться не только на акустическую информацию, но и на внутренние вибрационные ощущения.

Поскольку качество внешнего резонанса в вокальной эстраде регулируется искусственными параметрами используемых технических приспособлений, то, очевидно, что *голос эстрадного певца при пении в микрофон должен иметь максимум обертонов уже на выходе из голосового аппарата*. Поэтому обучение эстраднему пению на резонансной основе должно быть направлено на достижение близкого, полетного и объемного звука. Этого можно достичь, применяя *метод субъективного ощущения направления подачи звука*. Именно этот метод, по

мнению Юссона, «является наиболее полезным и тонким» [8, с. 194].

Известно, что с повышением тесситуры субъективные ощущения направленности голоса меняется и напрямую «зависят от вокальной техники певца» [там же, с. 198]. Поскольку при эстрадной технике пения в верхнем регистре гортань не понижается, то ощущение направленности звука не изменяется и остается горизонтальным.



Рис. 1. Активизация вибрационных ощущений при фонации в точке Морана (точка М) (по Р. Юссону).

Изучение и фиксация вибрационных ощущений направления подачи звука в определенной и неизменной точке передней части неба, позади верхних зубов (см. рис. 1) является основой *метода Жака Морана* (1924). Физиологическое объяснение метода дает Р. Юссон [8, с. 195]. Однако он рекомендует фиксацию точки Морана только при обучении певцов с техникой сильного импеданса (т. е. академическим певцам). Позволим себе не согласиться с мнением французского ученого, поскольку имеем практические доказательства положительных результатов при применении данного метода и при технике слабого импеданса (т. е. эстрадного). Действительно, при эстрадной технике пения вибрационные ощущения менее интенсивны, чем при академической, но, отметим, что постоянная фиксация внимания ученика на интероцептивных нёбных ощущениях в области точки Морана приводит к постоянному улучшению качеств тембра голоса.

Механизм регулировки вокальной функции при участии виброре-

цепции является сложным и заключается не только в формировании системы обратной связи на основе вибрационного анализа, но и навыков пения на «опоре». Именно такой подход способствует ориентации сознания (и подсознания) эстрадного певца *на резонансный принцип голосообразования*.

Метод субъективного ощущения направления подачи звука может использоваться как для развития голоса, так и для исправления несовершенного голосообразования. На ценность этого метода указывал и великий Карузо, подчеркивая полезное значение метода для исправления недостатков голосообразования, «когда сильно истрепанные (истощенные) голоса благодаря этому методу возвращались к нормальному состоянию» [6, с. 143].

Метод рефлекторного воздействия. Известно, что в эстрадной практике существует влияние спектральных искажений обратной акустической связи на голос певца, которая, как правило, мало известна педагогам, эстрадным певцам и звукорежиссерам. Это эффект Томатиса³, согласно которому любые изменения голоса эстрадного певца, производимые звукорежиссёром при помощи аппаратуры, тут же отражаются на технологии голосообразования певца на подсознательном, то есть неуправляемом уровне. Как следствие, изменяется не только тембр и качественные параметры голоса, но и общее ощущение комфорта или дискомфорта при фонации, увеличиваются или уменьшаются энергетические затраты певца и т.д. Совершенно очевидно, что несоблюдение законов обратной связи при пении через систему звукоусиления приводит к разрушительным последствиям для голосового аппарата.

Опыты с использованием эффекта Томатиса были продолжены А. Киселёвым (исследовалось практическое значение эффекта для улучшения тембра певческого голоса) [2]. Исследования показали, что при искажении сигнала обратной акустической связи в голосе певца возникают спектральные изменения противоположного знака, то есть изменения, направленные на компенсацию слышимых искажений тембра голоса. Однако, наряду с усилением ослабленных частот, появляются явления противоположного характера, т. е. дополни-

³ Опыты А. Томатиса производил подробно освещены в книге Р. Юссона «Певческий голос» [8].

тельное усиление певцом тех спектральных составляющих в голосе, которые уже усилены обратной связью. Этот тип реакции певцов на спектральные искажения сигнала обратной связи был назван рефлексом самоимитации.

Таким образом, функциональная связь между чувствительностью уха к различным частотам и добавлением в тембр голоса соответствующих им обертонов позволила сделать вывод, что связь сама по себе заключает *метод вокального воспитания эстрадного певца*, поскольку с его помощью можно настраивать голос в желаемом направлении. Вокальный педагог может применять эффект Томатиса для улучшения качественных характеристик голоса ученика, однако такие манипуляции с электроакустической аппаратурой, безусловно, требуют от педагога большого опыта и хорошего вокального слуха.

Метод рефлексорного воздействия на основе эффекта Томатиса объясняет и роль голосовых показов вокальным педагогом правильного звукообразования или технических приемов пения (конечно, если сам педагог владеет совершенной вокальной техникой). Показ голосом помогает быстрее достичь учеником верхних нот диапазона, сформировать навыки единорегистрового звучания голоса и т. д.

В аспекте применения этого метода очень полезными являются рекомендации прослушивания записей выдающихся певцов с совершенной вокальной техникой. Большое значение для певцов имеют слуховые представления голосового эталона, который координирует развитие собственных вокально-исполнительских и технических данных. Комплекс звуковых представлений имеет решающее значение и, в конечном итоге, от него зависит исполнительский характер музыкально-сценического воплощения певца. Поэтому в период становления профессиональных вокальных навыков педагог должен активно пропагандировать лучших эстрадных и джазовых певцов. Только в результате большого слухового опыта возникают критерии правильного выразительного вокального исполнения, что в педагогической практике определяет успешное развитие профессиональных вокальных навыков ученика.

По итогам анализа применяющихся в эстрадно-вокальной практике методов можно выделить две группы, названные профессором Морозовым методами прямого или местного (локального) воздействия и

методами косвенного (или опосредованного) воздействия на конкретную составную часть голосового аппарата.

Методы локального воздействия направляют сознание певца на мышечное управление конкретной частью голосового аппарата. Например, он применяется для развития способности сохранять дыхательную установку при пении с движением (например, рекомендации педагога: «удержи ребра в состоянии вдоха»).

Эволюция развития современного искусства музыкальной эстрады требует подготовки таких исполнителей-певцов, чье мастерство включает высокий уровень как вокальной, так и пластической культуры. Отсюда очевидно, что специфика эстрадного исполнительства требует обязательного формирования навыков правильного вокального дыхания, каким является *смешанное нижнереберно-диафрагматическое дыхание*.

Нельзя не признать правоту вокальных педагогов, отмечающих, что обученные так называемому статичному дыханию вокалисты при движении на сцене нарушают дыхание. Это происходит из-за лимитированности дыхания, рассчитанного на статичное положение тела. В педагогической практике известно, что существует разница между «спокойной», «поющей» и «динамической» тренировкой дыхания. Действительно, так называемое «статичное» дыхание «расстраивается» во время активного движения и голос лишается опоры.

В связи с данной проблемой В. Юшманов отмечает, что «певец, владеющий техникой пения на «продолжающемся вдохе», *изначально свободен от необходимости удерживать свое тело в фиксированном положении* (курсив наш – Н.Д.). Благодаря использованию парадоксального дыхания он получает возможность создавать энергетически плотную среду внутри своего инструмента при сохранении незакрепощенного состояния наружной мышечной системы своего тела» [9, с. 81]. Вполне очевидно, что специфика эстрадного исполнительства требует формирования навыков именно «парадоксального» вокального дыхания на продолжающемся вдохе, позволяющего решить проблему качественного пения при выполнении пластических и хореографических задач. Отметим, что важен не только момент объяснения типа дыхания, но и неустанные наблюдения за его сохранением в течение всего обучения, поскольку студентам свойственно терять и

видоизменять механизм дыхания.

Методы косвенного или опосредованного воздействия на конкретную составную часть голосового аппарата используются, например, при регулировке уровня и управлении работой гортани. Поскольку категория методов косвенного воздействия основана на принципе целостности голосового аппарата взаимосвязанной системы «дыхание – гортань – резонаторы», то В. Морозов справедливо назвал их *методами системного воздействия*, поскольку они действуют не на конкретную часть, но на весь голосовой аппарат в целом.

Главный принцип воспитания профессионального голоса в любом жанре вокального исполнительства – это *стабилизация положения гортани в пении*. Поскольку работа гортани взаимосвязана с дыханием и резонаторам, то, воздействуя через «посредников» (путем правильной организации певческого дыхания и работы резонаторов), возможна регулировка и управление гортанью. Поэтому как в академической, так и в эстрадной вокальной педагогике *основополагающими являются системные методы* воздействия на работу голосового аппарата певца как наиболее эффективные и оптимальные.

ВЫВОДЫ. Принципы резонансной теории искусства пения В. Морозова являются универсальной теоретико-методологической основой для разработки *методик постановки голоса эстрадного певца*. Разработанная и апробированная в системе высшей школы Украины методика обучения профессиональному эстрадно-джазовому пению основана на ряде общедидактических принципов вокальной педагогики, а также принципах резонансной теории искусства пения (РТИП). Универсальность методики проявляется в целостном воздействии на процесс певческого голосообразования, создающего условия для активизации процесса саморегуляции голосообразующей системы и саморазвития певца. Педагогическая практика автора статьи доказывает, что воспитание у молодых эстрадных певцов резонансной техники пения приводит к качественным профессиональным результатам: единорегистровому полному диапазону (2,5 и более октавы), тембровой насыщенности голоса, длительности дыхания и владению кантиленой, четкому произношению и точности интонации, что позволяет свободно оперировать специфическими вокально-техническими приемами эстрадного исполнительства. Техническая свобода

в пении обуславливает и умение максимально ярко выразить голосом художественный образ вокального произведения.

Наше глубокое убеждение состоит в том, что любой педагог, выстраивая обучение на основных принципах резонансного пения, сможет успешно воспитывать высоко профессиональных специалистов в области эстрадно-джазового пения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Карева Т. Размышления о музыкальной эстраде / Т. Карева // Советский эстрада и цирк. – 1979. – № 9. – С. 8–9.

2. Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обратной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестник оториноларингологии. – 1976. – № 3. – С. 81–86.

3. Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов [Электронный ресурс] : дис... канд. педагогических наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. – М. : РГБ, 2003. – 120 с.

4. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. – М. : ГИТИС, 1993. – 176 с. : ил.

5. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов ; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». – М., 2002. – 496 с. : ил.

6. Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. – М. : Музгиз, 1963. – 512 с.

7. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. – М. : Guntar College, 2000. – 104 с. : ил.

8. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса [пер. с фр.] / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.

9. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. – Изд. 3-е. — СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. — 128 с.

10. Яковлева А. С. Искусство пения : Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — М. : ИнформБюро, 2007. — 480 с. : ил.

Дрожжина Наталья. Воспитание эстрадно-джазового певца: Харьковская школа

В статье изучаются проблемы формирования исполнительского мастерства эстрадных вокалистов. Обосновывается методология воспитания эстрадного

певица, основанная на ряде общедидактических принципов вокальной педагогики, а также резонансной теории искусства пения В. Морозова. На основе личного исполнительского и педагогического опыта разработана и апробирована научно обоснованная универсальная методика воспитания профессиональных эстрадных певцов.

Ключевые слова: эстрадное пение, вокальная педагогика, музыкальная эстрада, вокальное исполнительство, эстрадный певец.

Дрожжина Наталья. Виховання естрадно-джазового співака: Харківська школа.

У статті вивчаються проблеми формування виконавської майстерності естрадних вокалістів. На основі особистого виконавського та педагогічного досвіду розроблено та апробовано науково обґрунтовану універсальну методику виховання професійних естрадних співаків.

Ключові слова: естрадний спів, вокальна педагогіка, музична естрада, вокальне виконавство, технологія голосоутворення, естрадний співак.

Drozhzhina N. Education of the variety-jazz singer: the Kharkov school.

This article is studied problems of formation of performing mastery of variety vocalists. There's suggested scientifically well-founded universal technique of education of professional variety singer on the basis of the personal performing and pedagogical experience.

Key words: estrade singing, vocal pedagogics, musical variety, vocal performance, the technology of phonology, variety singer.

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРИНЦИПА ДУХОВНОСТИ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНЕНИИ



Тимофеева Кира Валеріївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано та кафедри спеціального фортепіано, секретар Вченої ради ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

У 2005 р. закінчила ХДУМ ім. І. П. Котляревського (клас народної артистки України, канд. мистецтвознавства, проф. Т. Б. Веркіної) та вступила до денної аспірантури. У 2008 році захистила кандидатську дисертацію за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво: «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)». Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, проф., завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Л. В. Шаповалова.

Коло наукових інтересів: компаративне дослідження явищ виконавського мистецтва в широкому контексті національно-регіональних традицій та культурно-історичної пам'яті.

*Музыка П. Чайковского только по-видимости душевна.
А в глубине и по сути – всегда возвышенна и духовна...
В. Медушевский.*

Творческий процесс музыканта-исполнителя индивидуален и своеобразен. Анализ этого процесса с точки зрения интерпретологии убеждает в существовании как общих закономерностей, так и различий, свойственных интерпретациям различных мастеров. Одним свойственна эмоциональная наполненность образов, темпераментность, ярко выраженная исполнительская индивидуальность, отчасти «затмевающая» композиторское Я. Исполнение других характеризуется объективностью, рациональной выверенностью деталей, стремлением к максимальному соответствию указаниям, содержащимся в композиторском тексте. В первом случае, в процессе исполнения

интерпретатор погружается в имманентный мир чувственной, интуитивной связи с произведением; во втором – пианист воплощает звуковой идеал исполняемого произведения.

Возникает вопрос: как определить ту грань – меру различия в исполнительских интерпретациях, которая ведет к адекватному пониманию исполнительского стиля? Ответов на данный вопрос, весьма непростой и **актуальный** для современной теории исполнительства, может быть множество.

Целью статьи является определение духовности как меры познания исполнительского стиля через принципы общности и различия интерпретаций.

Предмет исследования – духовность как качество исполнительского процесса, влияющего на тип исполнительской драматургии и, в целом, исполнительский стиль.

Как известно, сильнейшим фактором воздействия исполнительского искусства на аудиторию является способность поражать одухотворенностью, «заражать» эмоциональной энергетикой, впечатлять поэтичностью высказывания. В интерпретологии сложились научные концепции, посвященные изучению исполнительского стиля как типологической категории (Д. Рабинович, К. Мартинсен, О. Катрич и др.). Однако проблема воплощения *духовного содержания музыки как критерия* исполнительского стиля в них не затронута.

Изучая проблемы духовности исполнительского процесса, можно наблюдать различные тенденции в трактовках исследователей. Так, в позиции В. Медушевского духовность рассматривается в онтологическом измерении – как высший закон бытийствования, как Божественный разум, направляющий интерпретатора к постижению идеи авторской мысли. Основным законом для исполнителя, по мнению исследователя, должно стать постижение *духовных принципов красоты* как смысла творчества: «Без спокойно-объективного отношения художника к творению недостижимо его совершенство – таково кредо композитора» (П. Чайковского) [по Медушевскому].

Концепция Ю. Вахранева основывается на изучении поэтики исполнительского искусства как искусства интерпретации, исполнительство изучается как творческий процесс. Автор настаивает на необходимости проследить духовные связи исполнителя с музы-

кальным произведением. В основе интерпретации лежит «осмысленный через музыку результат познания действительной жизни человеческого духа...», – пишет учёный [1, с. 135]. Духовность «определяет интерпретацию и входит в ее поэтику как внутренняя, духовная совокупность ее элементов» [1, с. 32].

Согласно определению Е. Марковой, «... онтология исполнительства – это учение об архетипических знаках композиторского текста как знаменях одухотворенности акта творчества» [3, с. 31]. «Исполнительская онтология как средоточие музыкальной духовности – это музыкально-системная «выстроенность» звучания, в котором извечность духовных знаков музыки исходят из двуединства разного: «точечности» – дискретности звукоподачи («отчетливая артикулированность» каждого звука) и кантиленности – непрерывности звукового потока». Эти синонимизированные в их идеальной сущности антитезы образуют парадоксальное единство над-бытийной ауры звукопроизведения в запечатлении высших эмоций спокойствия-радости» [3, с. 47]

Резюмируя приведенные выше авторские концепции, укажем, что общим во всех концепциях является то, что духовность выполняет структурно-организующую функцию исполнительского процесса. Отсюда поэтика исполнительского искусства направлена на изучение музыкального произведения в «духовной совокупности его элементов» (Ю. Вахранёв).

Под духовностью в контексте исполнительского искусства будем понимать *лично окрашенный смысл интерпретации*, управляемый законами композиторского мышления и воссоздаваемый сознательной волей исполнителя как художественное целое.

Проблема духовной сущности исполнительского искусства, рассматриваемая в данной статье, является, по нашему мнению, высшей степенью методики сравнительного анализа исполнительской драматургии, направленной на постижение законов «святой теории коммуникации» (по определению В. Медушевского)⁴.

* * *

Изучение проблем духовности исполнительского искусства невозможно без понимания структуры и содержания исполнительских концепций. Исполнения одного и того же произведения разными

⁴ См. статью В. Медушевского в данном сборнике.

музыкантами выявляют вариативную множественность композиторского текста. В связи с этим в статье изложена методика сравнительного анализа исполнительской драматургии, нацеленная на способы осмысления и научного описания исполнительских интерпретаций.

Структура сравнительного анализа выражает иерархию музыкального исполнительства как искусства интерпретации: от композиторского текста и музыкального произведения как объекта исполнительской интерпретации к исполнительскому тексту, исполнительской драматургии и концепции, на основе чего выстраивается представление об исполнительском стиле «как интонируемое мирозерцание» (по В. Медушевскому). Подобная иерархия доказывает, что для исполнителя сравнительный анализ является *методом, направлением и механизмом* исследования артефактов фортепианного искусства. Следовательно, сравнительный метод анализа исполнительской драматургии является не только результатом взаимодействия нескольких подходов, но и завершающей стадией исполнительского анализа музыкального произведения.

Под *сравнительным анализом* следует понимать способ познания семантико-коммуникативных связей между композитором и исполнителем, с помощью которого становится возможным постижение целостного смысла исполнительской интерпретации (или других явлений музыкального творчества).

Сравнительный анализ следует рассматривать как *структуру* и как *процесс*: с одной стороны, он структурирует аналитическое мышление исполнителя; с другой – является процессом осмысления и моделирования целого.

Исполнительская рефлексия предусматривает четыре стадии изучения музыкального произведения – от композиторского текста к исполнительской драматургии и концепции:

– *первая стадия* – *реконструкция движения мысли исполнителя* в процессе восприятия данного музыкального произведения как артефакта. Исполнитель-аналитик при прослушивании музыкального произведения формирует определенные принципы относительно интерпретации композиторского текста;

– *вторая стадия* – *осмысление интонационно-драматургической структуры* текста музыкального произведения связанная именно с

исполнительским анализом. Данная стадия основана на когнитивной деятельности исполнителя, предусматривающей детальный анализ тематизма, а также его развитие и преобразование: выявление стилистических характеристик и жанрово-композиционных принципов произведения, определение типа музыкальной драматургии, установление структурных взаимосвязей между частями и разделами формы, нахождение кульминационных зон, раскрытие образно-драматургических линий, изучение динамической и агогической организации музыкального произведения;

– *третья стадия* – *воссоздание музыкальной драматургии сквозь призму творческой личности интерпретатора*. На основе эмоционально-слухового восприятия исполнительской версии и результатов интонационно-драматургического анализа авторского текста исполнитель (субъект II рода) трактует исполнительский текст (= исполнительская семантика) музыкального произведения: характер звукоизвлечения (артикуляция, тембровая окраска, педализация); интонирование (распределение интонационно смысловой нагрузки внутри мотивов, фраз и в больших музыкальных построениях, переинтонирование тематизма); фразировка (стремление к целостности или дискретности тематических элементов); фактурная организация (дифференциация, фактурные наслоения и др.); темпо-ритм формы (тенденция к ритмическому объединению целого, или к использованию свободной агогики, *rubato*); динамическая партитура (использование контрастной или волновой динамики, соотношение и динамический баланс в фактурных пластах);

– *четвертая стадия* – *анализ исполнительской драматургии*, составляющей определенную систему: характер исполнительского мышления (стремление к тематическому единству или выявлению определенных тематических элементов с целью увеличения их значимости в драматургии); нахождение образно смысловых центров в драматургии, распределение кульминаций, использования пауз, как формообразующего элемента (выявление значимости пауз внутри и между разделами формы); особенности исполнительского «дыхания» (использование сквозного, непрерывного дыхания, увеличение отдельных разделов формы благодаря расширению временных границ); принадлежность к определенному исполнительскому направлению,

что определяется характером исполнительской техники, принадлежностью к исполнительской школе, национальностью, психофизиологическими особенностями личности (в результате чего превалирует эмоциональная, интеллектуальная или рациональная трактовка).

Анализ принципов духовности в музыкальном исполнительстве продиктовал выбор материала исследования. Обращение к русской культуре, в частности, к Большой сонате П. Чайковского ор. 27 (интерпретации К. Игумнова и С. Рихтера) и Первой сонате С. Рахманинова ор. 28 (интерпретации Э. Анджапаридзе и В. Ересько), востребовало онтологический подход. Онтологизм подразумевает наличие объективной данности (онто́с – это истинное, сущее), проявляющейся в музыке через субъективное действие художника-интерпретатора. Свойство онтологичности, наряду с другими фундаментальными понятиями философии всеединства, особенно отличает русскую культуру. В этом контексте сонатность остаётся сюжетно-смысловой логикой, на основе которой раскрывается соборный характер личности героя, направленный не на себя (тип романтической личности), а во вне.

Сравнительный анализ композиторского и исполнительского текстов Большой сонаты П. Чайковского ор. 27 выявил векторность исполнительской интерпретации, обусловленную воссозданием духовной стороны музицирования [5]. Отличие раскрывается как дихотомия: «текст – семиотический объект» и «текст – носитель исполнительского стиля».

Сравнивая типы исполнительской драматургии К. Игумнова и С. Рихтера, рассмотрим различия в интерпретациях:

- пианисты К. Игумнов и С. Рихтер являются представителями двух противоположных исполнительских типов (по Д. Рабиновичу) – *эмоционального* и *рационального*. Это определяется особенностями исполнительских концепций, выстроенностью исполнительской драматургии, манерой звукоизвлечения, исполнительской семантикой в целом;

- Если у С. Рихтера основным формообразующим элементом является единство ритмической пульсации, точное соблюдение авторских ремарок, то для К. Игумнова свойственна импровизационная манера игры, свободное владение исполнительским временем, произвольное исполнение элементов фактуры, использование весовой игры, укруп-

нение штрихов (стиль *al fresco*);

- В исполнении К. Игумнова значительна роль гармонии как средства исполнительской семантики, влияющей на артикуляцию, темпо-ритм; исполнительской манере С. Рихтера свойственна ясная дифференциация фактурных пластов, выстроенность динамики, фразировки, педализация, позволяющие услышать духовную вертикаль.

Сравнительный анализ композиторского и исполнительского текстов, принадлежащих к определенной жанровой модели (соната) и одной национальной традиции, выявил *векторность*, обусловленную процессом воссоздания в исполнительской интерпретации духовной стороны живого музицирования («интонируемого мирозерцания», по В. Медушевскому).

С позиций осмысления качественных различий проанализированных концепций можно условно обозначить два вектора, явно обнаруживаемые при слуховом восприятии записей выдающихся пианистов:

- *Романтическая* направленность, при которой исполнитель отождествляется с автором и героем произведения (Я = Я). Своеобразие романтического исполнения отмечено индивидуальной свободой прочтения авторского текста: пианист-романтик активно вторгается в композиторскую концепцию, внося собственные коррективы. При этом доминантными оказываются установки на психологию музыкального переживания – энергичность, эмоциональность, открытость, исповедальность. Таков К. Игумнов.

- *Онтологическая* направленность обнаруживает качественную новизну прочтения композиторских концепций, создавая дистанцию между исполнителем и автором музыки (как в исполнении С. Рихтера), благодаря чему слушателю удается разграничить отношения между ними. Обнаруживаемая в исполнительских интерпретациях глубина познания сущего в музыке русских композиторов, обращается для слушателя откровением духовного общения. Автор, оставаясь в лоне романтической культуры чувства, в исполнительских концепциях музыкантов духовной направленности предстает как Бог, или Поэт, Артист, Художник. В то время как исполнитель исповедует «букву и дух» творчества композитора, становится его духовным двойником (Я – Другой). Возникает ситуация духовного

осмысления психологического переживания музыки. Коммуникативное общение образует *духовную вертикаль*. Отсюда дистанцированность объективного и субъективного миров благодаря различным средствам исполнительской семантики (дифференциации мелодических линий и фактурных пластов, рациональной выстроенности формы и «драматургического профиля», пространственно-временные соотношения и т.д.), позволяющей отграничить образ автора и круг интерпретаций художественного мира его музыки.

«Духовная вертикаль» – не просто метафора, заимствованная из богословских текстов; данный термин всё более осознаётся как мера различия исполнительских интерпретаций. В исполнительском искусстве *духовная вертикаль* создается через дистанцированность объективного и субъективного миров и возникает благодаря различным средствам исполнительской семантики (дифференциации мелодических линий и фактурных пластов, выстроенности формы, драматургического профиля, темпо-ритм формы, пространственно-временные соотношения).

Таким образом, объективная (в нашей терминологии – онтологическая) направленность исполнительской концепции С. Рихтера противопоставлена романтическому субъективному мирозерцанию в концепции К. Игумнова.

Первая соната С. Рахманинова ор. 28 получила новую оценку со стороны исполнителей в контексте национального самосознания. В частности, ментальный тип мышления характеризуют такие признаки стиля С. Рахманинова, как соборность (знаменный распев – тема П. П., хоральная тема вступления), принцип духовной вертикали (от драмы I части через лирическое созерцание красоты бытия (II часть) к разработке финала, где тема «Dies irae» оказывается побеждённой заключительным апофеозом темы знаменного распева) [см.: 4].

Сравнительный анализ двух исполнительских концепций (Э. Анджапаридзе и В. Ерьсько) выявил возможности онтологического подхода к интерпретации музыки С. Рахманинова, постижению её национальной ментальности.

Исполнение Первой сонаты С. Рахманинова Э. Анджапаридзе сочетает в себе драматизм, темпераментность, психологическую наполненность с исключительной эмотивной выстроенностью исполнитель-

ской драматургии. Такую концепцию можно отнести к романтической направленности.

Несколько иной тип исполнительской концепции Первой сонаты С. Рахманинова выявляет исполнение Виктора Ересько. Пианист исполняет сонату не столь эмоционально открыто как Этери Анджапаридзе, но при всей сдержанности, развитие протекает очень целеустремленно, на широком дыхании. На первый план выходит проблема объективной передачи композиторского замысла, выявление основной идеи произведения. Это выражено в точном исполнении штрихов, фразировки, динамики, соблюдении всех авторских указаний (онтологическая направленность).

В контексте смысловой (векторной) направленности исполнительских концепций фортепианных сонат П. Чайковского и С. Рахманинова можно выявить как общность, так и различие.

Общность. Пианисты К. Игумнов, Э. Анджапаридзе репрезентируют романтический стиль, в котором Автор идентифицирован с Исполнителем (Я = Я). Субъективный фактор обуславливает высокий градус психологического проживания музыки, исповедальность, суггестивность.

Различие. Пианисты С. Рихтер, В. Ересько обнаруживают качественную новизну прочтения композиторских концепций, которую можно назвать «онтологической», или духовной. Обнаруживаемая в их исполнительских интерпретациях глубина познания сущего в музыке русских композиторов, оборачивается для слушателя *откровением духовного общения*. Автор, оставаясь в лоне романтической культуры чувства, в исполнительских концепциях музыкантов духовной направленности предстает как Бог, или Поэт, Артист, Художник; в то время как исполнитель исповедует «букву и дух» творчества композитора, становится его духовным двойником (Я – Другой).

ВЫВОДЫ. Сравнительный анализ произведений П. Чайковского и С. Рахманинова, принадлежащих к одной жанровой модели и национальной традиции, выявил качество исполнительской интерпретации – её векторность, обусловленную воссозданием духовной силы музицирования.

Доказательной основой сравнения индивидуально-личностных концепций в предпринятом исследовании стало ключевое понятие

«исполнительская драматургия» – индивидуальный план выражения композиторской концепции, который составляет целостную систему художественных образов, на основании чего выражаются творческие принципы исполнительских интерпретаций.

В процессе интерпретации исполнительская драматургия выступает фундаментом по отношению к исполнительскому стилю. Другими словами, сравнительный анализ исполнительской драматургии одного и того же музыкального произведения, воссозданной разными интерпретаторами, помогает осознать различия их исполнительских концепций (шире – стилей).

В результате апробации методики сравнительного анализа выявлены и охарактеризованы взаимосвязи исполнительской драматургии с другими категориями интерпретологии: «исполнительский стиль», «исполнительская концепция», «духовность как принцип исполнительской интерпретации», «исполнительское мирозерцание». При всей сложности и относительности сравнения такой тонкой «материи» как искусство исполнительской интерпретации все же следует придерживаться объективно существующих критериев, связанных с психологией и онтологией творчества.

Перефразируя определение В. Медушевского, предложим для обсуждения следующую дефиницию. *Исполнительский стиль – это интонируемое мирозерцание личности, обнаруживаемое Другим (слушательским Я) как автовысказывание.*

Внутри системы исполнительского творчества механизм понимания «чужого» как «своего» определяет тот «зазор» восприятия, который называют исполнительской рефлексией.

Для исполнителя (впрочем, как и для слушателя) в контексте сравнительного анализа выдающихся интерпретаций особенно актуальным становится максима, отражающая полноту определения: *«стиль – это имя»*. С точки зрения выражения в них духовной силы личности музыкантов-интерпретаторов слушатель ощущает органичность проявления онтологизма в их творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахранев Ю. *Исполнение музыки (поэтика)* / Ю. Вахранев. – Харьков, 1994. – 335 с.

2. Медушевский В. В. *Онтологические основы интерпретации музыки* / В. Медушевский // *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129.

3. Маркова О. М. *Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів* / О. М. Маркова. – О. : Астропринт, 2002. – 128 с.

4. Тищенко К. *К методологии сравнительного анализа исполнительской интерпретации (на примере фортепианных сонат С. Рахманинова)* / К. Тищенко // *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании* / Харьк. гос. акад. дизайна и искусств. – Харьков, 2006. – № 1/3. – С. 97 – 102.

5. Тищенко К. *Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере исполнений Большой сонаты П. И. Чайковского ор. 37)* / К. Тищенко // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії*. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 201 – 207.

6. Шаповалова Л. В. *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография* / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2006. – 296 с.

Тимофеева Кира. Об интерпретации принципа духовности в фортепианном исполнительстве.

Опыт постановки проблемы онтологизма как проявления духовности в аспекте исполнительской специфики.

Ключевые слова: духовность, интерпретация, сравнительный анализ, исполнительская драматургия, исполнительский стиль.

Тимофієва Кіра. Про інтерпретацію принципу духовності у фортепіаному виконавстві.

Досвід постановки проблеми онтологизму як вияву духовності в аспекті виконавської специфіки.

Ключові слова: духовність, інтерпретація, порівняльний аналіз, виконавська драматургія, виконавський стиль.

Timofeeva Kira. About interpretation of a principle of spirituality in piano performance.

Experience of set of an ontologism problem as spirituality displaying in aspect of performing specificity is carried out.

Key words: interpretation, comparative analysis, performing dramaturgy, performing semantics, performing style.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ: ПАРАМЕТРЫ И СТРУКТУРА



Фекете Ольга Валентиновна – кандидат искусствоведения (2010); старший преподаватель кафедры специального фортепиано ХГУИ им. И. П. Котляревского.

Закончила Донецкую академию музыки им. С. С. Прокофьева (класс – проф. А. Ю. Витовского) и ассистентуру-стажировку при ХГУИ им. И. П. Котляревского (класс – доцента, Заслуженного артиста Украины С. Ю. Юшкевича). Тематикандидатской диссертации «Формирование исполнительской интерпретации музыкального произведения» (классдоктора искусствоведения, проф. Л. В. Шаповаловой).

Выступает в камерных программах со скрипачем Сергеем Евдокимовым.

В практике музыкального исполнительства понятие «концепция» служит характеристикой *специфического способа музыкально-исполнительской деятельности, основанного на интенциональности сознания*. Рассмотрение закономерностей проявления интенциональности сознания как основы формирования исполнительской концепции является актуальной задачей интерпретологии, поскольку высвечивает скрытые механизмы музыкальной коммуникации, до сих пор являющейся одной из острых дискуссионных проблем музыковедения и музыкального исполнительства.

Предметом научного анализа избрано явление (и понятие) «исполнительская концепция». **Цель** статьи заключается в исследовании этого явления исполнительской деятельности, изучении его параметров и структуры.

Исполнительское сознание интенционально по своей природе. Интенция как смыслоформирующая энергия является движущей силой создания исполнительской концепции. Отразим интенциональные механизмы музыкального исполнительства как *систему координат*

(см. Схему 1).

Вертикаль объединяет музыкальное произведение, исполнителя и процесс исполнения в единое смысловое пространство (один из синонимов метафизического звуко смысла, воплощающего персональный эмоционально-художественный опыт личности исполнителя в акустическом проявлении). Это уровень пластического *воплощения* концепции (общения исполнителя с музыкальным произведением и инструментом с помощью средств исполнительской пластики – персональной интонации, ритма, динамической и педальной партитуры, артикуляции, тембра, агогики).

Горизонталь олицетворяет онтологически обусловленное *бытие* произведения в условиях действия интенциональных векторов, связывающих исполнителя – с композитором и слушателем. Здесь содержится установка на понимание системы коммуникации *как процесса* (Б. Асафьев [1]).

Итак, интенциональный вектор мышления исполнителя имеет двунаправленную устремленность (к композитору и к слушателю), совмещающая два коммуникативных этапа. *Первый этап* коммуникации (композитор – исполнитель) направлен на процесс создания собственной художественной концепции на основе раскодирования композиторского текста (стабильная форма исполнительской концепции). В этом случае композиторский текст является стабильным, а система исполнительских текстов (его версий, интерпретаций) – мобильным компонентом исполнительской концепции.

Второй этап коммуникации (исполнитель – слушатель) отражает процесс *реализации* стабильной формы исполнительской концепции в вариативных проявлениях концертного исполнения (мобильная форма исполнительской концепции). Он представляет иную форму объектно-субъектных отношений: субъектная по отношению к композиторскому тексту, исполнительская концепция трансформируется в объект и, таким образом, становится носителем стабильных исполнительских текстов. В многочисленных мобильных вариантах коммуникации стабильная форма всегда будет носителем неизменного смысла. Таким образом, исполнительская концепция обладает полифункциональностью, поскольку:

- связана с процессуальностью оформления (овеществления) му-

зыкальной мысли;

- нацелена на воссоздание и реализацию концептуальной идеи произведения;

- синтезирует различные виды деятельности пианиста;

- выявляет энергичность музыкальной коммуникации.

Рождение артефактов исполнительского искусства в концертно-преподносимой форме, является результатом сформированной исполнительской концепции, которая, в свою очередь, выступает «знаком-символом» исполнительского стиля.

Каковы же этапы создания и воплощения исполнительской концепции? Для ответа на данный вопрос перейдем к следующей дефиниции.

1. Исполнительский текст.

Процесс работы музыканта-исполнителя над музыкальным произведением в коммуникативной системе «композитор – исполнитель – слушатель» можно зафиксировать в следующей формулировке: освоение композиторского текста – создание исполнительского текста – формирования исполнительской концепции. Исходным моментом работы сознания исполнителя является композиторский текст, представленный целостной индивидуально-стилевой системой музыкально-выразительных средств. Их значения в сокрытом виде содержат в себе *концептуальную идею* автора сочинения. На первом этапе коммуникации «композитор – исполнитель» сознание исполнителя «считывает», расшифровывает композиторский текст. При этом деятельность исполнителя представляет систему взаимообусловленных уровней работы сознания. По мере «вхождения» в образный мир произведения в сознании исполнителя складывается программа реализации избранного художественного текста. Собственные действия осознаются интерпретатором как воссоздание композиторского текста, направленное на адекватное развертывание смысла произведения.

Отмеченные уровни формирования исполнительского текста осознаются исполнителем в определенном объеме, частично – функционируют на уровне подсознания. Результатом деятельности сознания музыканта-исполнителя по раскодированию композиторского текста является *исполнительский текст* (см. Схему 2), который, в свою очередь, становится основой исполнительской концепции.

Исполнительский текст – это звукообразное, интонационно-пластическое воплощение принципов исполнительского мышления. Это и программа реализации субъективного мира личности в процессе интерпретаторской деятельности, осознаваемая как воссоздание композиторского текста.

Реализация исполнительского текста в процессе коммуникации объединяет все предыдущие операции сознания в целостный смысл (способ интегративного, художественного результирующего воздействия исполнителя на слушателя). При этом процесс коммуникации моделируется как многомерный текст, отражающий исполнительскую концепцию. Таким образом, взаимодействие всех составляющих исполнительского текста формирует исполнительскую концепцию в двух ее измерениях:

- «свернутая» структура как *система* исполнительских текстов;
- «развернутая» – *процесс* исполнительской деятельности.

2. Структура исполнительской концепции

Исполнительская концепция формируется и реализуется в системе музыкальной коммуникации. Результатом её первого этапа («композитор – исполнитель») является построение пианистом собственной исполнительской версии, то есть *стабильной* формы исполнительской концепции.

На втором этапе («исполнитель – слушатель») стабильная форма становится инвариантом, реализованным в качестве *мобильной формы* исполнительской концепции.

Рассмотрим подробнее первый этап коммуникации, являющимся условием формирования *стабильной формы исполнительской концепции*.

Исполнительская концепция кристаллизуется на материальном и идеальном уровнях. На *идеальном* уровне в процессе деятельности исполнительского сознания/мышления формируется основная *идея-концепт*, которая на *материальном* уровне воплощается в индивидуально-стилевой интонации-инварианте.

Движение сознания исполнителя в системе «идея-концепт – интонация-инвариант» отражает логику взаимодействия образов, которая формирует тип музыкальной драматургии. Стадии формирования стабильной формы исполнительской концепции отражены на Схеме 3.

На этом этапе пианист решает ряд специфических задач по расшифровке семантического кода, заложенного в тексте. Обозначим алгоритм этого процесса (от общего к частному):

– *внутреннее осмысление идеи-концепта* произведения, подчиняющего себе все детали целого и находящегося в опосредованной зависимости от художественной парадигмы эпохи;

– формирование *интенционального вектора* концепции, который обобщенно выражает путь гармонизации художественной целостности семантических оппозиций (духовное – душевное, добро – зло, жизнь – смерть, человек – рок, прошлое – настоящее, хаос – космос);

– выделение *образных начал* – носителей концепции. Они могут быть рядоположными (сходными, однотипными) и нерядоположными (контрастными либо конфликтными, оппозиционными). Сочетание образных начал формирует «стержень» драматургии – взаимодействие «движущих сил» драматургического развития. «Материально-пластическое» выражение образных начал «охватывает» все уровни системы исполнительской поэтики в их реальном взаимодействии.

Резюме 1. Исполнительская концепция-инвариант в значении «стабильная форма целостной исполнительской концепции» формируется в процессе движения сознания от идеального уровня исполнительского мышления (идея-концепт) к материальному уровню (интонация-инвариант).

Концепция имеет системный характер, она может быть осознана только во взаимосвязи всех элементов системы. Эта система является основой процесса реализации концепции, который отражает способность исполнителя раскрыть смысл музыки как «личностный смысл». Концепция формируется в сознании исполнителя в процессе практической работы над произведением. Откристаллизовавшаяся концепция есть результат исполнительского мышления, она определяет дальнейшие этапы освоения художественного мира произведения.

3. Мобильная форма исполнительской концепции: второй этап коммуникации

Если первичный интенциональный акт «композитор – исполнитель» нацелен на создание концепции-инварианта, то второй этап формирования исполнительской концепции («исполнитель – слушатель») направлен на ее реализацию. При этом происходит субъектно-

объектная трансформация. Субъективная по отношению к авторскому тексту, исполнительская концепция становится носителем стабильных смыслов, приобретая, таким образом, объективные характеристики. На этой стадии исполнитель выполняет функцию автора сообщения (см. схему 4). При этом актуализируются ситуативные компоненты: специфика данного инструмента, особенности акустики, жанрово-коммуникативная установка.

Мобильная форма как один из вариантов звукообразного смысла есть не только акустический феномен, но и результат многопланового и многоуровневого процесса мышления музыканта-исполнителя, синтезирующего его личностный и эмоционально-художественный опыт. Существенной особенностью исполнительской деятельности является художественный аспект «влюбленности» в музыкальное произведение, в котором реализуется интенциональная установка сознания интерпретатора, позволяющая выходить за рамки схемы-структуры музыкальной формы. Поэтому специфика мобильной формы заключается в ее энергичной природе, обусловленной активно-вариативным характером звукотворчества в исполнительской деятельности пианиста. Мобильная форма проявляется в процессе звучания, поэтому ее анализ должен опираться на конкретику исполнения, в которой заложена вариативность как структурно-функциональное свойство восприятия музыки. Именно звучание произведения как способ его бытия является характерным для мобильной формы. Исполнение обязательно содержит семантическую программу по отношению к адресату. В ней соединяются композиторские установки и собственная интенция исполнителя.

Слушатель также выстраивает свой интенциональный вектор – вектор восприятия. Приятие или неприятие интерпретации осуществляется в зависимости от реализации «момента сопричастия» – наличия «общей точки» трех интенциональных векторов (композитора, исполнителя и слушателя). Слушатель получает информацию не только об эмоциональном-психологическом наполнении образа – путем содержащегося в нем энергичного потока осуществляется музыкальная коммуникация.

Коммуникативная ситуация в исполнительском творчестве предполагает следующий алгоритм.

1. Осваивая концепцию композитора, «хранящуюся» в композиторском тексте как сокрытый коммуникативный код, исполнитель «считывает» и «присваивает» ее, формируя при этом собственно исполнительский текст.

2. Стабильные компоненты исполнительского текста, разворачиваясь в процессе интонирования как индивидуальный исполнительский стиль, в мобильной форме наполняются энергией движения, выявляющей концептуальную интенцию исполнителя.

3. Энергия движения, «высвобожденная» в мобильной форме, создает в процессе восприятия специфический психологический ритм, на который реагирует слушатель, выстраивая свой интенциональный вектор согласно персональному эмоционально-художественному опыту (Л. Березовчук связывает эти процессы с понятием «модальности» – свойства, обретаемого музыкальными феноменами в деятельности человека).

В мобильной форме все участники коммуникации (автор, исполнитель, слушатель) реализуют творческие интенции личности, свои персональные возможности, особенности восприятия. Они могут быть сходными или различными. В процессе коммуникации слушатель не только воспринимает музыку, но и оценивает услышанное, соотнося со своей системой ценностей. Степень *со-участия*, *со-переживания* всех «фигурантов» коммуникативной ситуации обусловлена степенью адекватности интерпретации звуко-смыслов (степенью взаимопонимания), которая определяет успех или провал коммуникации.

В этой связи можно говорить и об интенсивности энергетического обмена, которая многократно усиливается в случае удачного концерта. Каждому исполнителю известно, как при этом сторицей возвращается затраченная энергия, а каждому слушателю знакомо ощущение окрыленности, возникающей от чувства онтологической целостности процесса исполнения. Поскольку в мобильной форме невозможно отчуждение исполнителя от слушателя, то в общественном сознании исполнительство предстает как интегрированный субъект самопознания общества.

Мобильная форма в значительной степени зависит от таких субъективных факторов, как личное обаяние исполнителя, его индивидуально-стилевая интонация, артикуляция, нюансировка, туше, чувство

ритмической энергии, тембровый колорит, органичный визуальный ряд (интонация исполнительского жеста), умение наполнить смыслом паузу – всего того, что составляет феномен пианистического артистизма.

Итак, в процессе первичного интенционального акта коммуникации «исполнитель – музыкальное произведение» исполнительская концепция (ее стабильная форма) оформляется в *структуру* (концепт, интонация-инвариант, модель драматургического развития). В условиях вторичного интенционального акта коммуникации «исполнитель – слушатель» происходит воплощение интонационно-семантического потенциала музыкального произведения – через персональный опыт личности исполнителя – в процессе исполнения (в мобильной форме, субъективно-эмоциональной по своей природе). В ней интенция проявляется как трансляция определенного смысла посредством энергии, соответствующей данному смыслу.

В целом процесс формирования исполнительской концепции следует понимать как интенциональную деятельность сознания музыканта-исполнителя, нацеленную на воссоздание концептуальной идеи произведения. Результатом двунаправленного процесса работы сознания пианиста является целостная исполнительская концепция, обладающая стабильно-мобильными качествами, устойчивыми индивидуально-стилевыми особенностями.

Целостность исполнительской концепции выстраивается в интенциональном векторе смыслообразования, отражающего уникальность мышления исполнителя. Целостная художественная концепция, закрепленная в сознании исполнителя как инвариант, является своеобразным «зеркалом» исполнительского стиля.

4. Модель концептуальной интенции: опыт типологии

Виртуальный диалог «композитор – исполнитель» в сфере музыкального искусства выявляет феноменологические свойства бытия культуры, а именно – диалектику процессов опредмечивания явлений действительности (создания ценностей, норм, знаковых систем и т.д.) в деятельности композитора и распределмечивания (освоения культурного наследия) в деятельности исполнителя. В этом контексте исполнительство выявляет внутреннее богатство личности, творческие силы человека – свойства, которые способны не только преобразовать

действительность, но и сохранить культурное наследие человечества, воссоздать все его многообразие. Исполнительское творчество как действенная сила духовности, способно влиять на внутренний мир слушателя. Личность исполнителя, преобразуя внутренний мир других, совершенствуется сама. «Музыкальное исполнительство наглядно-звуково-образно запечатлевает художественную эвристику, предлагая концепционно законченные версии смыслов, «закодированные» в типовых значениях нотного текста. Множественность смысловых соединений, заключенных в стилистической симультанности произведения гениального композитора, являет собой развернутую метафору музыкальной поэтики, из которой конкретный исполнитель выбирает по внутренней убежденности востребованности того или иного Пути», – подчеркивает Е. Маркова [4, с. 111].

В процессе творчества сознание художника в каждом продукте своей деятельности (будь-то произведение, исполнение и т.д.) воссоздает образ действительности – художественную реальность. Эта реальность обладает целостностью и является отражением некоего способа мировосприятия. В философии, а затем в искусствоведении (в частности, в музыкальной науке) специфические концептуальные свойства художественной целостности раскрываются через категорию «картина мира» (В. Медушевский [5], Л. Березовчук [2], И. Сниткова [6], В. Маринчак [3]). На наш взгляд, эта категория формируется в интенциональных процессах интерпретирующего сознания: «Интенциональность есть процедура формирования *возможного мира* (курсив мой – О. Ф.), через которую получает объяснение его специфическое качество. <...> В терминах теории возможных миров можно говорить о совместимости возможного мира текста с некой общей потребностью в ценном и ценности, с ценностными константами внутреннего мира субъекта, с интериоризированным опытом культуры, с апперцептивным фоном» [3, с. 56, 57].

Ценностные константы личности отражают определенный тип интенциональности. Обозначим характер этих связей в следующей типологии:

- *наивная интенция* (пассивное мировосприятие, не претендующее на мировоззрение);
- *мировоззренческая* (активное мировосприятие, направленное на

преображение художественной действительности музыкального произведения);

- *трансцендентная* (универсализм мышления, выражающийся в оперировании глобальными философско-этическими категориями);
- *сакральная* (онтологизм мышления, основу которого составляет «вера как центральная смысловая мирозерцательная энергия человека» – В. Медушевский [5, с. 25]).

Многообразие интенционального выбора можно представить в виде *модели концептуальной интенции*. Специфика её уровней определяется, во-первых, содержанием параметров исполнительской концепции (идея-концепт, концепция пространства и времени, тип интонирования, тип драматургии, тип коммуникативного воздействия); во-вторых, – осмыслением каждого уровня модели как *отражения определенного мировосприятия*. При этом постижение замысла и его творческое преломление в сознании исполнителя создают определенные условия для типа коммуникативного воздействия на слушателя.

Каждый из основных уровней содержит подуровни, отражающие различные грани (стилевые доминанты) каждого типа мировосприятия.

Рассмотрим уровни модели концептуальной интенции с целью дальнейшей типологизации их в целостную систему. Однако, прежде чем изложить систему наблюдений, отметим роль предварительных этапов формирования концептуальной интенции в фортепианном искусстве. Так, можно отметить существование *наивной интенции*, которая обнаруживается в таких видах музицирования, как *социально-бытовой, салонно-чувственный, салонно-виртуозный*. Хотя наивная интенция и не содержит концептуального ядра, ее проявления обладают определенным коммуникативным потенциалом. Отсюда на высоких уровнях профессионального мастерства наивная интенция не обнаруживается.

Мировоззренческая интенция может быть представлена различными способами *отношения к миру*. Следует дифференцировать *психологическую, эстетическую, а также интеллектуальную* концептуальные интенции.

Психологическая интенция основана на абсолютизации личностного начала. По способу отношения к миру эта разновидность опре-

деляется процессами субъективизации реальности. Возникающая в этом случае художественная реальность может быть названа *культурой чувств*.

Рациональная интенция связана с системным подходом к искусству – с поиском новых средств языка и речи, оптимального метода, структуры, конструкции. По способу отношения к миру эта разновидность нацелена на осмысление глобальных процессов культуры и цивилизации, преобразование реальности, постижении ее законов разумом. Художественная реальность, построенная согласно этой картине мира, может быть охарактеризована как *культура мысли*.

Эстетическая интенция формируется как соразмерная гармоничная целостность. По способу отношения к миру в ней господствует осознанная охранительная тенденция, по типу деятельности доминирует созерцание. Художественная реальность, созданная на основе эстетической картины мира, может быть оценена как *культура формы*.

Трансцендентная интенция (от лат. *transcendens* – перешагивающий, выходящий за пределы). По определению, «... в западной религиозной философии XX в. (неотомизме, религиозном экзистенциализме) термином «трансцендентный» обозначают «сверхъестественное», «потустороннее», выходящее за пределы того, что можно постичь при помощи естественных познавательных способностей. <...> В атеистическом экзистенциализме (Сартр, Камю) «трансцендентный» истолковывается как «ничто»...» [8, с. 306]. Постигание бытийного статуса надмирности, которая не предполагает сотворенности и лишена личностного содержания, присутствует в философских учениях о разумности вселенной, пронизанной закономерностями – космология, натурфилософия, деизм (безличная первопричина сущего) и пантеизм (растворение божественного в природе).

Рубеж XIX–XX вв. в русской культуре отмечен увлечением космологией. «Мистерия» – знак, символ и вершина устремлений творцов Серебряного века. Универсализм эпохи отражен во взглядах на вечные проблемы бытия: природа и человек мыслятся как часть космоса, в структуре мироздания господствуют внеличная идея, абсолют, число. Такой тип интенциональности, актуализирующий мощные энергетические «заряды», присущ творчеству А. Скрябина. Трансцендентная интенция обнаруживается и в произведениях Ф. Листа, содержащих

инфернальное начало (хотя сам композитор наделяет этим термином этюды, обозначая так экстраординарную степень их трудности). Трансцендентный тип интенциональности не содержит этической «нагрузки», скорее его отличает нравственная индифферентность.

Сакральная интенция (от *sacre* – священный, святой) устремлена к вечности, истине, высшей любви и чуду богообщения. К ней можно отнести духовные интенции эпохи барокко; последний период творчества Л. Бетховена, православный дискурс творчества С. Рахманинова. Христианская культура основывается на Откровении, обнаруживающем для человека скрытые смыслы Бытия. Основанием этой концепции является Сущность, не входящая в структуру субъективной реальности человека. Несовершенное, человеческое стремится к Совершенному – Творцу, и в этом стремлении заложен импульс постоянного преобразования, *преображения* творения. Сакральный тип интенциональности обязательно содержит этико-нравственную доминанту («долженствование» художника).

Музыка барокко является той духовной вершиной, к которой композиторы следующих эпох обращаются как к источнику высочайших духовных устремлений. Выбор концептуального решения композитором находится в опосредованной зависимости от художественной парадигмы эпохи. В исторической перспективе очевидна логика смены художественной парадигмы, хотя каждый исторический период в развитии культуры содержит внутри себя отсветы всего спектра. Соответственно этому решению формируются целостность и процессуальная логика произведения. Например, в сочинениях И. С. Баха концепция «страдание – преобразование – восхождение», свидетельствует о сакральной интенции, обобщенной через символику Пути.

Финалоцентризм раннего Бетховена (через борьбу – к победе) – иного векторного устремления (концепция преодоления, самоутверждения). Романтический дуализм, наполненный мечтой о «недостижимом», формирует психологическую интенцию нереализованного порыва – устремленности, не достигающей цели. Тенденция гипертрофированной субъективации находит выражение в монологичности романтического мышления, обуславливает функционирование феномена эстетики фрагмента (миниатюрность, спонтанность, афористичность), что соответствует закономерностям внутренней речи,

зависимой от мельчайших изменений эмоционально-психологического состояния лирического героя. На данном этапе анализа становится возможным осмысление *критериев* доминирующей концептуальной интенции. Ими являются:

- художественная парадигма исследуемой эпохи;
- мировоззрение композитора;
- средства музыкальной семантики;
- степень воплощения художественного идеала в музыкальном произведении (объективное – субъективное начало, монолог – полилог, пространственно-временная модель, степень выраженности изобразительного, жанрового начала и т.д.).

Интерпретатор формирует модель пространственно-звукового континуума по трем координатам:

- вертикальная проекция фактуры: артикуляция, сочетание различных динамических показателей;
- горизонтальная проекция фактуры: интонация, нюансировка, туше, волновая динамика, агогика;
- глубинная проекция фактуры: расслоение музыкальной ткани (фактурный рельеф, педаль).

Концептуальный выбор существенно зависит от личности интерпретатора. Например, при интерпретации произведений Ф. Шопена исполнителями по-разному «расшифровывается» стилевая доминанта композитора, основу которой составляет, на наш взгляд, *этнос* как красота нравственности. В ней функционируют оппозиции «жизнь – смерть», «добро – зло». Этот уровень потенциально допускает эстетическую, психологическую, виртуозную трактовки.

Если интенциональность исполнительского текста реализована в соответствии с композиторским замыслом, то такая интерпретация рядоположна композиторскому тексту. Знаком неадекватности исполнительской концепции композиторскому замыслу является нарушение логики соответствия обоих текстов – композиторского и исполнительского. Другими словами, именно *интенциональность* выступает критерием оценки как исполнительской концепции одного музыкального произведения, так и исполнительского стиля в целом.

Различные концепции одного и того же произведения рождают различия исполнительского текста (как носителя информации).

К примеру, сакральная интенция произведений И. С. Баха подразумевает выбор исполнителем энергетически мощного риторического принципа интонирования, сопоставление масштабных пластов, преобладание абсолютных величин в динамике, замена *cresc.* и *dim.* на микродинамику, сочетание различных артикуляционных приемов, единство темпового решения, минимум педализации. В том случае, если в произведениях И. С. Баха интерпретатор предпочтет усилить эмоционально-психологическую интенцию, то это обусловит выбор волновой динамики, агогических отклонений, колористического применения педали, вокальности интонирования⁵.

В. Медушевский разделяет сферы *сакрального* и *профанного* искусства: «Святые энергии наполняют каждый звук небывалой сосредоточенностью, серьезностью, значительностью, глубиной. Характеристические штрихи, способы артикуляции и звукоизвлечения (отрывистое стаккато, резкое маркато, легкомысленное спиккато, кокетливый рикошет, хриплое фруллато и прочее) чужды сакральной интонации, зато охотно используются интонацией профанной» [5, с. 25]. Дефиниции типов интонирования логично «вписываются» в модель ценностной интенциональности.

Причины коммуникативных эффектов кроются в актуализации в них различных концептуальных интенций. В качестве примера обратимся к сравнению воздействия на слушателя трансцендентной и сакральной интенций. Так, например, масштаб философского осмысления, присущий им обоим, в первом случае переводит интенцию в модус *созерцания* – возвышенного состояния ума и души. Выход в трансцендентный план мировосприятия, приоткрывающий глубины бытия, скрытые от обыденного сознания, обуславливает эффект *потрясения*. Формирование сакральной интенции осуществляется как своего рода переход: *от* эмоционально-психологического – *в* духовное пространство, благодаря чему выстраивается онтологическая вертикаль (низ – верх, дальнее – горнее). Любовь является той духовной

⁵ Риторический принцип интонирования характеризуется подчеркнутой экспрессией интонационных сопряжений, «пестротой» артикуляционных приемов, зависимостью от смены аффектов. Вокальному принципу интонирования присущи легатность, плавность интонационных переходов, соотносительность фразировки с дыханием человека, эмоциональная наполненность. Инструментальный принцип отличается значительной степенью интонационного нивелирования, единообразной артикуляцией на протяжении большого участка формы, использование тембровых сочетаний как основного средства выразительности.

энергией, что характеризует сакральную интенцию. Результатом такой музыкальной коммуникации становится *преобразование*.

Интенциональность рождает определенные виды энергетического обмена, имеющие разную векторную направленность:

1) экспансия при актуализации волевого (виртуозного) начала;

Исполнитель \longrightarrow Слушатель

2) диалогичность, горизонтальные потоки «от сердца к сердцу» при коммуникативном общении на психологическом уровне;

Исполнитель \longleftrightarrow Слушатель

3) трансцендентность, при которой исполнитель является «транслятором» космических энергий;



Исполнитель \longrightarrow Слушатель

4) Синергичность – сошествие благодати в мир, *со*-творчество человека с благодатью (концепция духовно-исповедального исполнительского типа). Исполнение становится словом, молитвенно обращенным к Богу, и несет литургический смысл соборности.



Исполнитель \longleftrightarrow Слушатель

Исходя из предложенной системной взаимосвязи обмена энергий, возникает два основных вектора коммуникации:

- горизонтальный вектор коммуникации, представляет образ человека – *homo animus* (его разновидности: экспансивный, диалогический и т.д.);

- вертикальный вектор отражает иную природу коммуникации, в которой ценностной доминантой является *homo divinus*⁶ (его разновидности – трансцендентная и синергичная).

ВЫВОДЫ. Исполнительская концепция является сущностным *стержнем* музыкально-исполнительской деятельности, основанной на интенциональности сознания. Интенция как смыслоформирующая

⁶ человек одухотворенный

энергия является движущей силой создания и реализации исполнительской концепции, поэтому процесс музыкальной коммуникации зависит от наличия «точки пересечения» трех интенциональных векторов (композитора, исполнителя, слушателя).

Исполнительская концепция – это явление синтеза интенциональной деятельности сознания музыканта-исполнителя, направленной на создание художественной целостности.

Схема 1

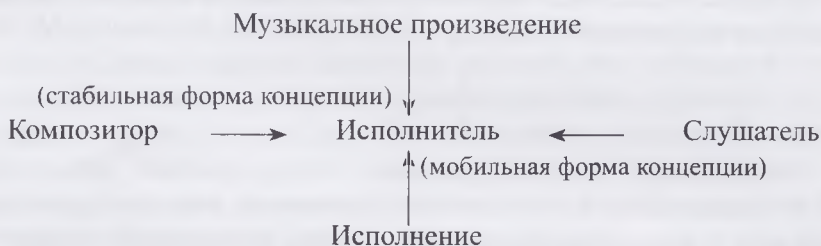


Схема 2

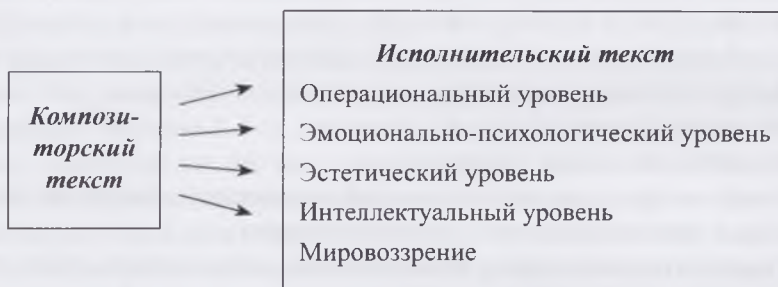
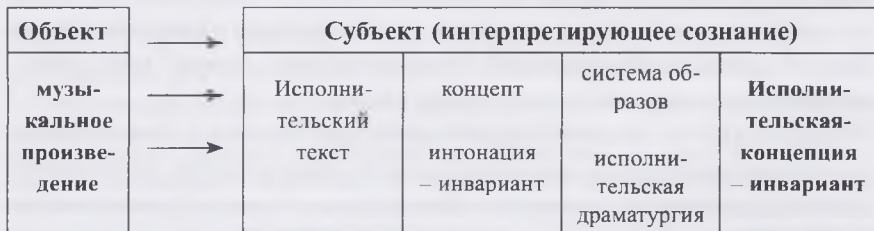
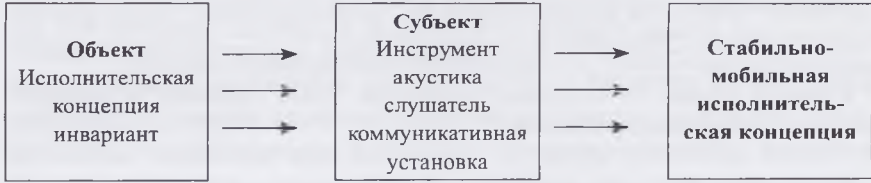


Схема 3





СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. [Ред., вст. ст. и коммент. Е. М. Орлово]. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Березовчук Л. Н. Процессы категоризации в музыкальном опыте (Психологический подход к проблеме музыкального знака) / Л. Н. Березовчук // Музыкальная коммуникация : сб. науч. трудов / Проблемы музыкознания. – Вып. 8. – СПб : РИИИ, 1996. – С. 105-127.
3. Маринчак В. А. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : монография / В. А. Маринчак. – Харьковская правозащитная группа. – Харьков : Фолио, 2004. – 287 с.
4. Маркова Е. Н. Вопросы теории исполнительства. Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов / Е. Н. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
5. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дисс... д-ра искусствоведения :17.00.02 / В. Медушевский / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – М., 1983. – 46 с.
6. Медушевский В. О церковной и светской музыке / В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия. – М. : 1994. – С. 20–45.
7. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (О концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.
8. Содейка Т. Трансцендентный/Современная западная философия. Словарь [Сост.: В. С. Малахов, В. П. Филатов]. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.

Фекете Ольга. Исполнительская концепция: параметры и структура.

Предложена теория исполнительской концепции как интенционального явления интерпретации музыки. Рассматриваются её стабильные и мобильные элементы; движение от композиторского текста к рождению коммуникативного вектора.

Ключевые слова: интерпретация, концепция, текст, стабильные и мобильные элементы, коммуникация, интенция.

Фекете Ольга. Виконавська концепція: параметри та структура.

Запропоновано теорію виконавської концепції як інтенціонального явища інтерпретації музики. Розглянуто її стабільні та мобільні елементи; рух від композиторського тексту до народження комунікативного вектора.

Ключові слова: інтерпретація, концепція, текст, стабільні та мобільні елементи, комунікація, інтенція.

Fekete Olga. The performing concept: parameters and structure.

The theory of the performing concept as intentional phenomena of interpretation of music is offered. Its stable and mobile elements are considered; movement from the composer text by a birth of a communicative vector.

Keywords: interpretation, the concept, the text, stable and mobile elements, communications, intentio.

УДК 78.071.2: 786.2.083.2

Татьяна Сирятская

ЧЕТЫРЕ ПРОЧТЕНИЯ ШЕСТОЙ ПРЕЛЮДИИ Ф.ШОПЕНА



Сирятская Татьяна Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры специального фортепиано Харьковского университета искусств им. И. П. Котляревского.

Закончила Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского как пианистка в 1994 г. (класс проф. В. А. Сирятского). С 1995 по 1998 годы обучалась в аспирантуре при ХГУИ им. И. П. Котляревского (класс кандидата искусствоведения, проф. В. А. Сирятского). С 1998 г. работает на кафедре специального фортепиано Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского. Выступает с сольными концертами и как солистка с симфоническим оркестром во многих городах Украины. Автор 10 научных статей.

В 2008 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Исполнительская интерпретация в аспекте психологии личности музыканта-артиста» (научный руководитель – доктор искусствоведения, проф. кафедры интерпретологии и анализа музыки Л. В. Шаповалова).

В последнее время создается все больше музыковедческих работ, посвященных разнообразным психологическим аспектам исполнительской интерпретации. Интерпретация на рубеже тысячелетий приобрела значение ключевого обстоятельства в развитии музыкальной культуры. В данной статье интерес исследователя составляет сравнительная характеристика различных интерпретационных версий в психолого-аналитическом аспекте личности его интерпретаторов. **Материалом** для апробации избрана Шестая прелюдия Ф. Шопена из цикла «24 прелюдии» оп. 28 «как средоточие важнейших эстетико-художественных тенденций времени» (по выражению К.Зенкина [3]).

Данное произведение, принадлежащее перу композитора-романтика, поэта фортепиано, избрано не случайно, ибо интерпретация романтических сочинений – наиболее сложное явление, характеризующееся свободным отношением к материалу, к творчеству в целом⁷. Заметим, что категория *свободы* является одной из краеугольных в эстетике музыкального романтизма. Композиторы-романтики особенно культивировали ощущение свободы и сумели его передать и в музыкальной интонации, и в форме-драматургии, и особенно в исполнительской поэтике. Влияние исполнительских ресурсов на организацию художественного времени в музыкальном произведении было несомненным. Это объясняется причинами возрастания роли исполнителя как фигуры *со-творца*, общим ростом исполнительского мастерства и профессионализма, и даже страсть к виртуозности как воплощению совершенного в границах музыкальной красоты тоже имела основанием раскрепощение личности. Об этом уже достаточно говорилось в различных научных контекстах (в частности, в исследовании Н.Корыхаловой, и др.). Вспомнить об этом было необходимо в связи с генезисом темы «личность и свобода» в исполнительском искусстве. Нас же интересует данный аспект с точки зрения изменения эстетики и поэтики XX века.

Типичная ситуация для исполнителя фортепианной музыки XX века – это ломка стереотипов, сложившихся в музыкальном языке классико-романтического направления. В качестве альтернативы

⁷ Не следует забывать, что в начале XX века изменился исполнительский стиль. Ушли в прошлое из репертуара салонные пьесы вроде сочинений Мошковского, Падеревского или Годара. Взор исполнителей больше обратился к шедеврам Шопена или Листа.

– включение творческой инициативы самого исполнителя в процесс дешифровки авторского текста. В конечном счете, фигура исполнителя была приравнена к автору-творцу. А это влечет за собой переоценку всей коммуникативной системы музыкальной выразительности. В подтверждение этой мысли приведем этимологическую версию термина «исполнитель», автор которой В. Медушевский связывает деятельность музыканта с целенаправленным движением к полноте (*ис* – приставка, «полнота» – синоним «Целого»).

Путь познания музыкального произведения и общения с ним осуществляется, как известно, только благодаря живому процессу музицирования, умноженным многотысячно актам исполнительской воли. Напомним, что и «антропос» означает в переводе с греческого – путь. Вот откуда у исполнителей «ген» вечного двигателя – стремления к постоянному поиску, движению вперед, к открытию. Эту функцию В. Холопова определяет как *эвристическую*; справедливо относя её не только к композиторскому творчеству [12]. Как подтверждают различные авторитетные источники, эвристичностью в сильной степени наделены именно исполнители!

Цикл прелюдий Ф. Шопена, которому уже более 150 лет со дня написания, для концертного исполнения – сочинение неблагодарное, неудобное. Пианисты рубежа XIX – начала XX вв. из всего наследия Шопена отдавали предпочтение полонезам, мазуркам, вальсам, балладам, этюдам. Другими словами, цикл прелюдий не сразу стал хрестоматийным примером романтического стиля, оставаясь «камнем преткновения».

Как отмечает К. Зенкин, возвышение миниатюры в романтизме было обусловлено той ролью, какую композиторы-романтики придавали личности творца музыки, то есть индивидуально-личностному фактору стилеобразования. Жанровая модель миниатюры характеризует романтическое мироощущение и метод творчества в аспекте личности автора. «Главным критерием жанра... впервые становится специфика музыкального содержания, а сам облик системы жанров обуславливается индивидуальностью композитора. Напомним, что в творчестве Шопена свобода отбора гармонически сочетается с объективным состоянием традиций, «памятью» тех или иных жанров, то, что Шопен видит в жанре и затем «доразвивает» до нового художе-

ственного качества в своем творчестве, всегда оптимально соответствует природе этого жанра» [3, с. 133].

Ряд характеристик целостной драматургии цикла, данные автором монографии, многое добавили к пониманию новаторства композитора в области формы, фортепианной фактуры, гармонии, общих эстетических принципов. С точки зрения нашей проблематики важно подчеркнуть тезис о роли творца, который становится центром лирической жизни жанра. Таким образом, психология жанра прелюдии целиком и полностью отражает внутренний мир личности автора.

Помимо жанрообразования и драматургии цикла в работе К.Зенкина содержатся некоторые другие важные аспекты анализа (например, интонационный, тематический, фактурный и т.д.). Однако мы не найдем в ней выходов в область исполнительского творчества. А между тем свобода, отмеченная исследователем, а также богатство и универсализм образного мира этой замечательной музыкальной «энциклопедии» романтической личности содержат огромный потенциал для исполнительского анализа. Отсюда выбор *интерпретационного* подхода в предлагаемой диссертационной работе к анализу различных исполнительских версий одного и того же сочинения. Кстати, музыковедческие описания самых авторитетных аналитиков (см. анализ В. Бобровского, К. Зенкина [1, 3]) все же не исчерпывают того исполнительского тезауруса, что заложен в тексте Шопена. В этом, пожалуй, и заключается тайна его гения⁸.

Т и п музыкальной семантики, свойственный Шестой прелюдии, далек от однозначных определений. Напротив, образный строй этой музыки полисемантичен за счет жанрового смещения интонаций, их образной концентрации, новизне драматургического развития. Музыковедческие описания самых авторитетных аналитиков (см. анализ Л. Мазеля, В. Бобровского, К. Зенкина) все же не исчерпывают потенциала исполнительской семантики, что заложена в произведении Шопена.

Обратимся к жанрово-интонационным характеристикам музыкального тематизма Шестой прелюдии с целью анализа её семантики как основы исполнительской интерпретации. Согласно музыковедческой

⁸ Исключением является кандидатская диссертация Л. Касьяненко, в которой предложен указанный нами аспект на материалах других прелюдий того же цикла [4].

интерпретации, музыкальное содержание этой пьесы отмечено чертами **лирико-повествовательной** драматургии, обогащенной иными жанровыми «генами»: глубокой элегичности, скорбной «думы», балладно-декламационной интонацией «вопроса» [3, с.110]. Добавим от себя – медитативный характер интонационной фабулы, её внутренний драматизм, даже трагизм, что, безусловно, выделяет эту жемчужину фортепианной лирики в число шедевров музыкального романтизма.

Анализируя тематическое «ядро» прелюдии, К.Зенкин выявляет типичные жанровые формулы и приемы тематического развития: лирико-элегический контекст восходящего движения по звукам трезвучия; принцип волны в строении темы, на вершине которой кадансовый оборот для подчеркивания семантики скорбного лирико-повествовательного завершения. «Новое <...> здесь – это уравнивающее подъем мелодии на дециму *нисхождение* по звукам трезвучия, захватывающее вторую ступень (т. 20). Трехзвучный «каркас» создает ощущение строгости, классической сдержанности перед неотвратимостью судьбы. Поступенный ход (III-I-I) вносит лиризм, оттенок жалобы. Данная интонация как *синтез героики и lamento* известна с давних времен: она открывает арию Самсона Генделя, она же образует спад волны в главной партии Патетической сонаты Л. Бетховена, объединяя активно драматическое и зачатки лирического начала в единый, внутренне неконтрастный «сплав». Но совершенно особое распространение эта интонация получила в мелосе песенно-романсного склада» [3, с.112].

Единственно, в чем можно поспорить с автором монографии, это жанровое определение прелюдии как эпического жанра. На наш взгляд, психологическая подоплека музыкальной драматургии Шестой прелюдии исключает эпические характеры, о чем свидетельствует в первую очередь кантиленный мелос, речитативно-декламационный жанровый сплав, медитативная природа волнового развития, субъективный психологизм, доводящий до драматического накала лирическое высказывание.

Таким образом, образная семантика Шестой прелюдии указывает на отличительные признаки **лирической миниатюры**, для которой характерен камерный хронотоп, то есть законы пространственно-временного континуума. Сюда следует отнести и богатую психолог-

гическую гамму мироощущений, и, следовательно, душевный тип организации с его антропологической установкой (от созерцания к философскому размышлению). Все это требует особой исполнительской установки на генотип *интерпретирующей* личности. Отсюда значимость воспроизводимых в процессе исполнения экспрессивных качеств личности: воля, внимание, впечатлительность, темперамент и т. д. По нашему определению, тип музыкальной семантики Шестой прелюдии следует отнести к **медитативной** драматургии (лирико-философского наклона).

Обращает на себя внимание то, что в уртексте прелюдии № 6 очень мало авторских ремарок. В редакции Падеревского обычно указано лишь громко или тихо должен исполняться тот или иной большой эпизод. Темповые отклонения – *sostenuto* указано лишь в 17 такте произведения, что дает большую свободу действий для исполнителя. Подробности же нюансировки, задуманной автором, словно вобрал в себя сам способ изложения музыкального тематизма.

Дальнейший анализ исполнительского комплекса в данном разделе исследования будет изложен согласно следующему алгоритму:

– *темпоритм*, под которым следует понимать не просто авторское обозначение темпа как скорости звучания, но, прежде всего **исполнительскую категорию единства пространственно-временного развертывания** музыкального образа;

– *тип артикуляции*, который может изменяться, трансформироваться в зависимости от характера мелодического изложения (например, *legato* – в случае с кантиленной мелодией, *rubato* – в связи с декламационным типом изложения, *marcato* – для моторного тематизма и т. д.);

– *динамическая шкала*, критерием которой выступает индивидуально-личностная установка исполнителя на ту или иную драматургическую функцию (смысловую нагрузку) музыкального образа в его целостном развитии. То есть динамика принадлежит крупному, «режиссерскому» видению исполнительского целого;

– *агогика* как способ исполнительского дыхания.

Перечисленные параметры исполнительского комплекса помогут придерживаться единой методики вербального описания интерпретационных процессов, что ценно особенно при сравнительном анализе

исполнения одного и того же произведения разными музыкантами.

1. Исполнительский анализ интерпретации А. Корто

Судя по сохранившимся записям, пианист «оркестровал» исполняемую им музыку. Недаром он ввел в обиход термин «оркестровка для фортепиано», что в его устах было отнюдь не просто красивой фразой. Именно поэтому прелюдию № 6 Корто исполняет «по-виолончельному»: словно подражая теплоте человеческого голоса и тембральному богатству этого инструмента с его разговорными интонациями, особым трагизмом и «обнаженностью» чувств. Иначе говоря, на первый план в трактовке темы прелюдии № 6 выходит мелодическое начало в характерно виолончельном звучании. Остальные фактурные голоса остаются фоном, не влияющим активно на тип семантики основного образа.

Темпоритм. С самого начала изложения темы в левой руке пианист играет словно с некоторой задержкой на первой доле с последующей раскачкой темпа, что создает иллюзию «измученного» *rubato*, обусловленного особой душевной болью. Поэтому экзальтация чувств в исполнении А. Корто выходит на первый план. Любопытно использует пианист форшлаг в седьмом такте для увеличения смыслового напряжения произведения. Вопросу украшений следует уделить особое внимание. В автографах Шопена находят три разные формы форшлагов: мелкую четвертную, мелкую восьмую и перечеркнутую шестнадцатую. Две последние имеют место в данной прелюдии. Именно применение «коротких» форшлагов, декламационный мелос усиливают эффект взволнованной речи: отсюда «придыхания» на сильных долях, агогические отклонения, интровертность интерпретирующей личности.

Динамика. Очень необычно музыкант «строит» кульминацию в 12 такте всего произведения: До мажорный эпизод звучит первый раз на «f», а второй раз на «p», сознательно дробя интонационную форму для усиления художественного воздействия на слушателя, хотя этого нет в нюансировке самого Шопена. Характерно исполнительское решение заключительной фразы: в т. 23 Корто делает замедление темпа и последние две трети в сопровождении правой руки звучат подчеркнуто пронзительно, трагично, оставляя знак вопроса.

Резюме 1. Интерпретации А. Корто главенствуют глубочайший

интеллект и логика исполнительского мышления – то, что выделяло его среди других пианистов. Анализ исполнительской концепции прелюдии № 6 А. Корто позволяет сделать вывод, что французский пианист относится к эмоциональному типу исполнителей с аффективно-экзальтированным темпераментом и откровенно выраженной интроверсией.

2. Исполнительская версия Святослава Рихтера

С диаметрально противоположной исполнительской версией Шестой прелюдии Шопена встречаемся в интерпретации С. Рихтера. Этому великому музыканту-артисту, как правило, чужды крайность и парадоксальность. Его искусство в равной степени свободно и отвольного обращения с авторским текстом и от педантичного следования «авторской букве». Он избегает в своем исполнении режиссерских отклонений от интонационной фабулы (например, не выделяет трагический подтекст). Исчезает вещественная материальность рояля: мелос поет, не зная опорных звуков.

Темпоритм. По сравнению с трактовкой А. Корто темп прелюдии № 6 в исполнении Рихтера более сдержанный, за счет чего возникает приглушенность выражения внутреннего чувства, подчеркивается мужественная сдержанность переживания. По сравнению с Корто, С. Рихтер не допускает темповых отклонений, хотя при этом неукоснительно выполняет *sostenuto* в 16-17 тт., на что указывает Шопен.

Артикуляция. Рихтер подчеркивает кантиленный характер темы, где на паритетных правах живут мелос (в нижнем фактурном пласте) и аккордовый фон (верхний фактурный план) с характерным остинатным голосом. Поэтому в его трактовке отсутствуют нарочитые оттяжки темпа, *rubato* на мотивном уровне. Широкая кантиленная фразировка поддержана глубинными пластами, в каждом из которых пианист подчеркивает именно мелодическое начало и драматургическое единство. В кульминации произведения – *C-dur*'ный эпизод пианист дважды повторяет фразу на *mf*, не дробя таким образом целостность музыкальной мысли.

Резюме 2. «Режиссерский» подход С. Рихтер проявляет в том, что предпочитает «вести» за собой, не навязывая себя слушателю. Очевидно, в данном случае мы имеем дело с творчеством музыканта-артиста рационального типа, у которого ярко выражена гипертимическая

акцентуация, с достаточно выраженной интровертированностью.

3. Анализ исполнения Марты Аргерих

По мнению специалистов, у аргентинской пианистки М. Аргерих блестящая техника, виртуозность в подлинном смысле слова, удивительное чувство формы. Её можно отнести к виртуозному типу исполнителя с экзальтированной аффективностью, поскольку в её личностной структуре радостные чувства преобладают над мучительными и соединены с ними амбивалентно. Но главное – пианистка владеет редким даром вдохнуть в исполняемое произведение живое и непосредственное чувство: ее лирика тепла и умиротворенна, в патетике нет полета, излишней экзальтированности – одна лишь одухотворенная приподнятость. Может быть, поэтому пианистка играет прелюдию Шопена в более подвижном темпе, чем другие исполнители, проанализированные нами выше. Форшлагги играет очень коротко, не замедляя темпа движения, что мы наблюдали у Корто. Единственное изменение темпа происходит в кульминации (в *C-dur*'ном эпизоде, 13-й такт), где эпизод на *mf* играется с расширением темпа: торможение происходит за счет расширения синтаксической формулы в левой руке.

Зато пианистка не замечает *sostenuto* в 17 такте, указанное в авторском тексте. Это весьма характерная деталь для исполнителей виртуозного типа. Ведь *style brilliant* больше проявляется у исполнителей подобного типа в бравурной музыке. Именно демонстрация блестящей техники становится целью у пианистов-виртуозного направления и оказывает воздействие на характер исполнения любой музыки (в том числе и кантилены, которая особенно затрагивает чувства слушателей).

4. Особенности исполнительской интерпретации В. Софроницкого

Великий пианист первой половины XX века Владимир Софроницкий, по мнению большинства музыкальных критиков, был создателем высоко трагедийного стиля исполнения. Он не боялся заложенных в музыке острейших психологических конфликтов, непрестанно их воссоздавал. Страдающая человеческая душа в ее столкновении с безжалостным роком – вот, пожалуй, смысл исполнительской концепции В. Софроницкого. Здесь чувствуются размышления художника о

смерти. Известно, как он не любил, когда кто-нибудь в его присутствии жаловался, что ему надоела жизнь. И в то же время хорошо известна его фраза: «Вот я, смертник, играю смертникам – правда, как интересно?»

Основную тему В. Софроницкий играет «крупным планом»: при общей колоссальной интенсивности исполнения в нем господствует сдерживающее начало, свет и тень разграничены, многоплановая «непрерывная» нюансировка подчинена заостренной контрастности сопоставлений. (Словно дух смерти «витает» в воздухе).

Очень аккуратно пианист использует *rubato*: больше в кульминациях расширяя и затормаживая движение 13 и 14 такта – до мажорный эпизод или, ускоряя движение в 6 и 7 тактах. Эффект сострадания у слушателя возникает в 15-16 тт. оттого, как пианист играет тему в левой с особым «надрывом» за счет задержки в начале такта темы, что придает элемент особой безысходности. Вся эта исполнительская семантика связана с моментом надвигающейся смерти. И в то же время здесь нет проявлений аскетической скудности.

Музыкальный образ прелюдии наделен громадными душевными силами. Но артист не ищет их выражение в расточительности неуемных динамических или темповых нагнетаний, а в максимальном самоограничении, во внутренней энергии торможения: чем сильнее накал страстей, тем больше исполнитель сдерживает себя. Заключительную фразу В. Софроницкий исполняет на левой педали, усиливая эффект прощания.

Резюме 3. Психологические особенности исполнения позволяют утверждать, что В. Софроницкий относится к художникам эмоционального типа, где аффективно-экзальтированный темперамент объединен с откровенной интровертностью. Энергетическая направленность игры музыкантов-артистов такого типа художественно-личностной организации зачастую считалась наиболее убедительной для слушателей в силу своей артистичности и высокой суггестивности.

А. Корто, С. Рихтер, М. Аргерих и В. Софроницкий – художники почти во всем разные. Соответственно, каждый из артистов в силу специфики творческой индивидуальности имеет свой круг наиболее близких по духу авторов. Все четверо, обратившись к Шестой пре-

людии Шопена, в равной мере создали шедевры исполнительского искусства.

При сравнительной характеристике интерпретаций прелюдии № 6 Шопена мы встретились с четырьмя различными в *психолого-аналитическом плане* прочтениями авторской концепции сочинения, каждая из которых несла в себе психологический «генотип» исполнительского Я (А. Корто, С. Рихтера, М. Аргерих, В. Софроницкого). Так, Корто выделяло среди многих других пианистов изумительное богатство звуковых красок, казалось, превосходившее возможности обычного рояля. Недаром сам он ввел в обиход термин «оркестровка для фортепиано».

Исполнение Рихтера отличает удивительная свобода обращения к внутреннему *Я человека*, придававшая характер исполнительской семантике философских размышлений.

По сравнению с А. Корто, Рихтер отстаивает позицию объективированного отношения к авторскому тексту. Пианист не допускает темповых отклонений.

Наконец, виртуозность Марты Аргерих приводит к тому, что демонстрация принципа эмоционального нагнетания («динамической волны») становится самоцелью и несколько снижает трагедийный пафос музыки.

Высоко трагедийное начало в исполнении Владимира Софроницкого наделяет его исполнительскую концепцию громадными душевными силами. На наш взгляд, именно этому музыканту-артисту свойственно стереофоническое слышание художественного мира прелюдии № 6 Шопена. Абсолютно все фактурные голоса и линии равноценны по динамическому и артикуляционному воссозданию. Такой способ моделирования фортепианной звучности (по вертикали) дает сильный энергетический заряд. Причем воздействие оказывает именно полифонизация фортепианной фактуры, в которой драматургически уравниены все планы интонационного бытия музыки.

С одной стороны, пианист объективен (так же, как и С. Рихтер), одновременно с этим эмоционально точен, как А. Корто. С другой – он в максимальной степени суггестивен, поскольку душевно-духовная аура в его исполнении воспринимается слушателями как собственная – осознанная, личностная, не похожая на других исполнителей версия.

Резюме 4. Основные критерии психологического содержания исполнительской интерпретации приводят к их дифференциации по способу межличностного общения, которые (очень условно!) можно определить как:

1. тип *идентификации* авторского и исполнительского «Я = Я»;
2. *креативно-преобразующий* тип: «Я = Другой».

На основании многочисленных наблюдений над природой психологического содержания одного и того же произведения удалось выявить родственные и отличительные черты исполнительских трактовок прелюдии № 6 Ф. Шопена.

А. Корто и В. Софроницкий принадлежат к художникам эмоционального типа, в котором аффективно-экзальтированный темперамент объединен с откровенной *интровертностью*.

Интерпретация С. Рихтера отражает творчество музыканта-артиста *рационального* типа, в котором ярко выражена *гипертимия* с умеренной *интровертированностью*. Такая характеристика приближает личность музыканта в аспекте типологии к аполлоническому творчеству.

Наконец, исполнительская манера М. Аргерих отражает ее принадлежность к виртуозному типу исполнителя с экзальтированной аффективностью. В отличие от «мужской» энергетики с ее духовной силой и внутренним благородством (В. Софроницкий) и от объективированной способности художественной воли управлять чувством (С. Рихтер) исполнительская концепция аргентинской пианистки является более внешней, эмотивно-патетичной и от того проигрывает по духовной высоте и сдержанному благородству национально-стилевой интонации музыки польского гения.

С точки зрения артикуляции у всех интерпретаторов преобладает динамический подход к выстраиванию интонационно-сюжетной фактуры. Педализация в свою очередь раскрывает «тайны» построения исполнительской концепции. Так, например, А. Корто, исполняя тему Шестой прелюдии, педализирует дробно, по восьмым длительностям. Вместе с тем в 15-16 тт. шестнадцатые ноты в левой руке играет вовсе без педали, достигая *legato* за счет пальцевой техники.

Иной вид педализации наблюдаем у С. Рихтера. Пианист использует также прямую педаль, но не дробит, а меняет её по четвертям, образ

лепится более крупными мазками. А в развитии темы (см. 15-17 тт.) использует педаль коротко по восьмым длительностям, в отличие от А. Корто, хотя Шопен нигде не указывает на прямые и запаздывающие педали.

В исполнении В. Софроницкого слияние тонов темы Шестой прелюдии воспринимается уже не как явление акустики, а как качество звуковой ткани – *качество слитности*. В его исполнении возникает ощущение, будто соседние тоны «наплывают» друг на друга. Этот наплыв вызывает у слушателя впечатление «влажности» акустики. Таким образом, достигается *legatissimo*, а в плане образа возникает образ смерти.

В исполнении С. Рихтера соседние тоны будут теперь вплотную (без «зазора!») примыкать, не наплывая друг на друга. Здесь возникает ощущение уменьшения степени связности в характере следования тонов. Возникает новое качество – четкость артикуляции, появляется прием сухого *legato*.

Возникает сомнение, куда следует отнести данную манеру артикулирования – к *legato* или к *non legato*? Если следить за уменьшением просвета между звуками при *обычном legato*, то оно влияет на темп исполнения Шестой прелюдии в сторону ускорения. Отсюда в исполнении Марты Аргерих, возникает некоторая поспешность.

Действие артикуляционных средств часто связано с другими выразительными средствами – *динамикой, ритмикой, краской*. Увеличение звучащей части обозначенных в тексте длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между тонами приводит к увеличению количества звучания в единицу времени. При постепенном увеличении или уменьшении связности тонов слушатель получает соответственно впечатление постепенных *crescendo* и *diminuendo*. Именно так исполняет Шестую прелюдию В. Софроницкий.

Если описанное артикуляционное сгущение производить короткими волнами, что наблюдается в исполнении А. Корто, то получаем краткие *crescendo*, производящие впечатление акцентов.

ВЫВОДЫ. Сравнительный анализ различных версий Шестой прелюдии Шопена как объекта интерпретации выявил определенные закономерности и тенденции постижения музыкального смысла, его исполнительских прочтений.

1. «Пропуская» смысл произведения через свое Я-сознание, музыкант-артист, по сути, оказывается проводником авторского сознания. Художественный мир музыки моделируется в исполнительском акте субъекта интерпретатора. Вот почему так важно с точки зрения психологии исполнительского процесса изучение структуры личности и исполнителя, и автора! Если происходит совпадение структур личности автора и исполнителя (например, соната Моцарта или соната Листа, прелюдия Дебюсси или Скрябина), то результат исполнительской интерпретации предопределяет их *идентификацию в аспекте слушательской коммуникации*. Этот случай «наложения» структуры музыкальной *эмоции* (или лирического героя) со структурой личности *исполнителя* даёт эффект максимального приближения интерпретационного модуса, заданного исполнителем, к авторскому тексту.

Таким образом, в структуре исполнительского акта самообщение «Я = Я» фиксирует идентификацию исполнительской интерпретации с Я-образом автора, что является наиболее оптимальным случаем воссоздания авторского стиля и определяет такие качества исполнительской интерпретации, как: абсолютизация автора, слияние исполнительской индивидуальности с «идеальной» личностью музыки, ярко суггестивное воздействие личности исполнителя на эмоциональное состояние слушателя.

2. Иное дело, когда музыкант-артист берется за исполнение сочинения автора, не очень близкого ему по личностно-психологическому устройению. Такие случаи широко распространены и имеют свою дидактическую (воспитательную) функцию. С точки зрения анализа деятельности музыканта-артиста мы выстраиваем не педагогическую, а эвристическую модель. И здесь были обнаружены интересные наблюдения: не все выдающиеся интерпретаторы оказываются способными к идентификации (к описанному выше объективированному плану субъективного выражения авторского Я). В этом случае музыкант тщательно подбирает «под себя» ту или иную жанрово-стилевую модель, что требует в свою очередь психологически верного перевоплощения (и, соответственно, воспитания личностной самоорганизации воли, внимания, артистизма).

Другими словами, в данном случае *не происходит полного совпадения* (отождествления) личности исполнителя с отраженными в

музыке психологическими особенностями композиторского Я. Такая *не-встреча* не означает творческого провала. Но именно она предопределяет совсем иной путь интерпретации – длительную работу внутри исполнительского Я над воссозданием принципиально отличной структуры *Другого-в себе*.

Так рождается иная формула межличностного общения музыканта-артиста с автором: «Я – Другой». Всеобщий характер этой формулы позволяет музыканту диалогически общаться с миром в процессе своей интерпретационной деятельности. Отсюда практическое значение диалогического общения в исполнительстве, благодаря которому и возникает **искусство интерпретации как способность к со-творчеству** (равно как и к самопознанию).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобровский В. П. *Функциональные основы музыкальной формы: Исследование* / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
2. Зак Я. *Воспоминания о Софроницком* / Я. Зак // *Воспоминания о Софроницком*. – М. : Сов. композитор, 1970. – С.142-153.
3. Зенкин К. В. *Фортепианная миниатюра Шопена* / К. В. Зенкин. – М. : Моск. конс., 1995. – 151 с.
4. Касьяненко Л. *Исполнительская интерпретация фактуры прелюдий Шопена*. – дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03. *Музыкальное искусство* / НМАУ им. П. И. Чайковского. – К., 2000. – 176 с.
5. Коган Г. М. *Вопросы пианизма* / Г. М. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 463 с.
6. Корто А. *О фортепианном искусстве* / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – 364 с.
7. Мазель Л. *Исследования о Шопене : статьи, материалы и документы* / Л. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1971. – 248 с.
8. Нейгауз Г. Г. *Об искусстве фортепианной игры : записки педагога* / Г. Г. Нейгауз. – 5-изд. – М. : Музыка, 1988. – 238 с.
9. Николаев А. Г. Г. Нейгауз и С. Е. Фейнберг о фортепианном искусстве / А. Николаев // *Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. ст.* – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – С. 134-164.
10. Рабинович Д. *Исполнитель и стиль* / Д. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – 320 с.
11. Рабинович Д. *Портреты пианистов* / Д. Рабинович. – изд. 2-е. – М. : Сов. композитор, 1970. – 280 с.

12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.

13. Шопен, каким мы его слышим [Сост., вступит. статья, общая ред. и примеч. С.Хентовой]. – М.: Музыка, 1970. – 310 с.

Сирятская Татьяна. Четыре прочтения Шестой прелюдии Ф. Шопена.

Рассмотрено влияние артистического темперамента на специфику исполнительской интерпретации Шестой прелюдии Ф. Шопена. Проведен сравнительный анализ ее исполнения представителями разных исполнительских типов – виртуозного, интеллектуального, эмоционального, рационального – с точки зрения психолого-аналитического аспекта личности.

Ключевые слова: артистический темперамент, исполнительский тип, психология личности.

Сирятська Тетяна. Чотири прочитання Шостої прелюдії Ф. Шопена.

Розглядається вплив артистичного темпераменту на специфіку виконавської інтерпретації Шостої прелюдії Ф. Шопена. Проведено порівняльний аналіз її виконання представниками різних виконавських типів – віртуозного, інтелектуального, емоційного, раціоналістичного – з точки зору психолого-аналітичного аспекту особистості.

Ключові слова: артистичний темперамент, виконавський тип, психологія особистості.

Sirjatsky Tatyana. Four perusals of the Sixth prelude of F. Chopin.

The article considers the influence of artistic temperament on the specificity of performing interpretation of the Sixth prelude by F. Chopin. The author has made a comparative analysis of its interpretations presented by different representatives of different performance types – virtuous, intellectual, emotional, rationalistical – from the point of view of psychologi-analitic aspect of the personality.

Key words: artistic temperament, performance type, psychology of personality.

ПРИНЦИПЫ ДОМРОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА: ОПЫТ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ



Костенко Наталія Євгеніївна – старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів, кандидат мистецтвознавства.

Неодноразова учасниця і переможець міжнародних конкурсів та фестивалів у Греції, Італії, Польщі, Німеччині, Росії, Україні, Угорщині, Франції, Фінляндії, (II премія – Польща, Санок, 1998; Гран-прі на міжнародному конкурсі виконавців на Українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича – Україна, Харків, 2001; Гран-прі на міжнародному конкурсі «Кубок Європи» – Франція, Париж, 2007).

Виступає як солістка з симфонічними та народним оркестрами. Як викладач Костенко Н. Є. підготувала тріо народних інструментів у складі студентів кафедри народних інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського (керівник ансамблю).

Стипендіат «Фонда піддержки молодих дарованих в області літератури и искусства им. Евгения Кушнарёва» (2001); премії Харківського міського голови «Обдарованість» (2004); премії ім. О. Масельського (2006) та Харківської облдержадміністрації в галузі культури і мистецтва в номінації культури ім. Гната Хоткевича (талановита творча молодь, 2008). Нагороджена почесним дипломом Президії академії мистецтв України за високі творчі досягнення у галузі національного музичного мистецтва.

Захистила кандидатську дисертацію «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України» (2009, науковий керівник – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова).

Исполнительское творчество на народных струнно-щипковых инструментах Украины является объектом пристального внимания современной интерпретологии. Искусство игры на домре в целом получило освещение в ряде фундаментальных работ⁹. На разных этапах

⁹ Основополагающими являются классические работы А. Фаминцына «Домра и сродные ей музыкальные инструменты» и более поздняя «Музичні інструменти українського народу»

становления домрового искусства *научно-теоретическая мысль* выполняла разные задачи. Так, например, 60-е годы XX ст. отличаются преобладанием методико-педагогических установок. Накопление полувекового опыта коллективного исполнительского творчества последней трети XX ст. позволило теоретически обобщить практические достижения, поставив их на фундамент профессионального обучения домровому исполнительству в системе высшей школы Украины.

К настоящему времени проблемы изучения истории домрового исполнительства становятся предметом серьёзного теоретического осмысления. Об этом свидетельствует появление диссертационных работ: В. П. Билоус (Киев, 2005) и В. В. Петрик (Одесса, 2009) [1; 15]¹⁰. Для достижения преемственности исторического и логического познания процессов исторического развития домрового исполнительства в Украине важно проанализировать и обобщить опыт многих поколений музыкантов-исполнителей. Результатом этого познания станет системное изложение теории *коллективного исполнительского опыта* игры на народных струнно-щипковых инструментах.

Объектом исследования является исполнительское искусство на домре, а **предметом** – принципы домрового инструментализма, обобщённые в историческом опыте Харьковской домровой школы.

Большую роль в становлении профессионального исполнительства на народных инструментах в Украине сыграл Первый Народный Художественный Ансамбль народных инструментов им. В. Андреева, созданный в Харькове в марте 1920 г. Именно в этом коллективе впервые в Украине в 1923 г. были введены четырёхструнные домры. Деятельность Ансамбля имела огромное влияние на развитие ансамблевого и сольного исполнительства на народных инструментах.

Приведенные исторические сведения – повод напомнить, что современной четырёхструнной домре, сконструированной Г. Любимовым в 1908 году исполнилось более 100 лет. Исторический сложился звуковой мир домры как символ славянской исполнительской культуры.

Г. Хоткевича [16; 17]. Из новейших следует назвать в первую очередь фундаментальные исследования М. И. Имханицкого «История исполнительства на русских народных инструментах» и «Становление струнно-щипковых инструментов в России» [4; 5].

В кандидатских диссертациях Е. А. Боргника и Ю. И. Лошкова всесторонне представлены исторические и социокультурные проблемы домрового исполнительства [2; 10].

¹⁰ См. также диссертационное исследование автора статьи (Харьков, 2009) [8].

Исполнительский опыт украинских домристов нескольких поколений обобщён в более двух десятках учебно-методических изданий (начиная с 1961 г. включительно по 2005 гг.). Авторы большинства из них принадлежат к числу выдающихся деятелей исполнительского искусства и известных педагогов-практиков (В. Комаренко, М. Гелис, Н. Лысенко, С. Лукин, Т. Вольская, В. Круглов, Б. Михеев, В. Гризодуб, В. Михелис, Л. Матвийчук, А. Калинин, А. Олейник, Д. Орлова, Г. Осмоловская, В. Попонов, Н. Свиридов, В. Чунин и др.). Таким образом, исполнительская школа «как род традиции»¹¹ представляет собой совокупный опыт «мышления музыкой», объединяющий исполнителей нескольких поколений домристов (в конкретном регионе и культурно-историческом пространстве), зафиксированный в конкретных артефактах домрового искусства и осмысленный в процессе анализа исполнительской поэтики его выдающихся представителей.

Основоположники Харьковской исполнительской школы игры на домре В. Комаренко и Н. Лысенко заложили фундамент профессиональной подготовки домристов на единых исполнительских принципах. Центральное внимание в пособиях – «Методике» В. Комаренко (1961) и «Школе» Н. Лысенко (1967) [см.: 6, 11] – уделяется изложению методических основ игры на домре. До этого домристы не имели специальной школы и пользовались скрипичной системой, построенной на извлечении протяженных звуков, что в большинстве случаев противоречит возможностям инструмента. Действительно, многие известные домристы признавали влияние на формирование их исполнительского творчества скрипичной и пианистической школ романтического направления. Так, например, педагоги Харьковской консерватории по классу скрипки К. Горский, И. Ахрон, И. Добржинец – ученики Л. Ауэра, а А. Лещинский – ученик К. Флеша. Выдающийся пианист В. Топилин, ученик Г. Нейгауза, долгое время работал с выдающимся скрипачом Д. Ойстрахом¹².

Целью статьи является рассмотрение *исполнительской поэтики* домрового инструментализма, сформировавшейся на почве исторического коллективного опыта Харьковской школы.

¹¹ В развитие формулировки Ж. Дедусенко [3]

¹² В связи с этим отметим тот факт, что и Б. Михеев в своё время играл в дуэте с В. Топилиным, от которого он многое почерпнул, в частности трактовки произведений романтического стиля.

Под исполнительской поэтикой мы понимаем *систему отличительных свойств, приёмов и принципов мышления домриста, заданную природой инструмента.*

Как известно, основа выразительного звучания – технические навыки, обеспеченные единством слуховой и мышечной деятельности домриста. В домровом исполнительстве **артикуляция** является важнейшим способом *интонирования как смыслообразования.*

По свидетельству авторитетных специалистов – представителей Харьковской домровой школы – различие понятий «щипок» и «удар» является наиболее важным с точки зрения выяснения специфики звучания инструмента. Например, скольжение, поступательное и вращательное; переход медиатора со струны на струну, сходящиеся и расходящиеся переменные удары; флажолеты, гитарное легато; различные положения правой руки на одном штрихе, извлечение звука у подставки и т.д.

В Харьковской домровой школе приём «скольжение» выполняется за счёт микродвижений в пальцах правой руки и обязательным кистевым разворотом в сторону скольжения, что обеспечивает легкость мышечную и звуковую, плавность и изящество звучания. Этим приёмом отлично владел Н. Лысенко, передавший навыки своему ученику Б. Михееву. Безусловно, существует сложность в исполнении этого приёма, и, как показывает педагогическая практика, при поступлении в вуз студенты из разных регионов Украины (и студенты вузов) не владеют им в полной мере.

Чистота и ясность артикуляции сочетается с подвижностью динамической шкалы. Динамика характеризует *качественный* уровень осмысленного интонирования – исполнительской семантики.

Домра – инструмент, обладающий **тембровым** разнообразием, которое обеспечивается богатством обертонов и акустической системой, центром которой является струна. Благодаря использованию различных приёмов звукоизвлечения на домре, открывается огромный потенциал тембров и специфических колористических приёмов: флажолеты, игра за подставкой, имитация других струнных инструментов – всё это позволяет изменять окраску звучания и вносить в темброво-интонационный процесс исполнительского интерпретирования музыкального произведения неповторимые акустические характеристики.

Фактурные приёмы исполнительства на домре (педализация, многоголосие, аккордовая техника, полифонические приёмы) – приёмы, необходимые для исполнения быстрых пассажей, двойных нот, аккордов, скачков, полифонических элементов, связаны с особенностями изложения музыкального материала. Сюда также относятся и аппликатурные приёмы, исполнение арпеджированных аккордов скольжением медиатора, трелевые движения и т.д.

Поясним сказанное на примере музыкантов-исполнителей, чья деятельность имела историческое значение для формирования и утверждения Харьковской домровой школы как феномена народного струнно-щипкового исполнительства в Украине.

С именем **Фёдора Коровая** связано становление и развитие сольного домрового исполнительства в Украине и, в частности, в Харькове. Ф. Коровой – первый в Украине домристу, работавший длительное время в системе «Укрконцерта» исключительно как исполнитель-солист. Он один из первых стал выступать с сольными концертными программами для домры в двух отделениях. Так, в 1962 г. Ф. Коровой имел сольный концерт в Большом зале им. П. И. Чайковского. Среди домристов он был первым удостоен почётного звания заслуженного деятеля искусств Украины (1979). Благодаря его исполнительскому мастерству домра превратилась в яркий самодостаточный концертный инструмент.

Ректор ХГИИ им. И. П. Котляревского (1975–1991) Георгий Борисович Аверьянов, будучи прекрасным исполнителем и педагогом, высоко ценил личность Ф. Коровая-музыканта. При подготовке своих студентов к различным конкурсам, всегда приглашал Фёдора Игнатьевича для консультаций. Он неоднократно говорил, что у Фёдора Игнатьевича необыкновенная музыкальная интуиция, что «*тот слышит, как никто другой*».

Слушая транскрипцию Л. Ауэра «Жаворонок» М. Глинки в исполнении Фёдора Коровая – единственную аудиозапись 1980 г., сохранившуюся в домашнем архиве его супруги Галины Григорьевны Клименко, – можно отметить гибкость построения музыкальной фразировки, варьированность тремоло, качество звука и тембр – от лёгкого светлого до грудного мягкого и насыщенно густого.

Таким образом, органичное единение внутреннего магнетизма

личности музыканта и красоты звучания домры: сила и яркость, изменившие масштаб представления о домре; богатство и разнообразие тембровой палитры, качество мелодического мышления, поднявшие камерный тип музицирования на подлинно концертный уровень, – всё это и составляет феномен Ф. Коровая, легенды о котором живут до сих пор. Другими словами, в Харьковской домровой школе с конца 70-х гг. утверждается приоритет личности-лидера и отмечается центростремительная тенденция к формированию устойчивых принципов исполнительского мышления как такового.

Подчеркнём ведущую роль в процессах совершенствования домрового исполнительского искусства плеяды композиторов Харьковской школы старшего и среднего поколения: Д. Клебанова, Б. Яровинского, И. Ковача, В. Подгорного, Б. Михеева, А. Гайденко, В. Иванова, Н. Стецюна и др.¹³ Можно утверждать, что приоритет музыкантов-виртуозов стимулировал композиторов к созданию полноценного домрового репертуара не только в Харькове – центре Слобожанщины, но и за его пределами. Например, спустя полвека после написания первого Концерта для домры с симфоническим оркестром Д. Клебанова (наряду с другими, проанализированными в работе сочинениями) продолжает составлять базис для молодых исполнителей не только Харькова, но и Украины. Отметим, во-первых, сохранение классической модели концертного жанра; во-вторых, его ассимиляцию к жанрово-интонационной среде музицирования на народных инструментах.

Условием академизации четырёхструнной домры было не только создание высокохудожественного репертуара, но и его статус концертного – сольного, технически совершенного – инструмента. Помимо жанра концерта репертуар домриста активно пополнялся крупными формами, представляющими собой *разновидности оркестровой пьесы*. Наиболее распространёнными такие жанрово-стилистические модели, как концертно, сольная миниатюра, цикл пьес.

Звуковая образность домры обогащается благодаря тому, что выдающиеся исполнители на домре начинают и сами сочинять для нее. В их числе – В. Ивко, А. Цыганков и Б. Михеев: их исполнительские

¹³ Систематизированные автором статьи сочинения для домры впервые получили всестороннее освещение (см.: раздел 3 [8]) в аспекте формообразования, музыкально-исполнительской драматургии и композиторского стиля.

импровизации стали толчком к серьезной композиторской работе.

С точки зрения мастерства современного исполнителя-домриста бесценную значимость являет собой композиторское творчество Б. Михеева. Лучшие сочинения композитора – «Две концертные пьесы» для домры с оркестром, Концерт-сюита, Концерт-былина, Концерт № 1 *d-moll* и др. – ярко воплощают самобытно *национальный «образ мира»* домры.

Домровый стиль Б. Михеева. Раскроем важнейшие принципы, отличающие Б. Михеева-исполнителя как лидера Харьковской домровой школы на современном этапе.

1. Принцип органичного соответствия природе инструмента: богатство штриховой культуры, учет специфики инструмента, поиск удобной аппликатуры, особенности аккордовой техники.

2. Трактовка формы музыкального произведения связана с *расшифровкой композиторского текста* и воссозданием способа *авторского высказывания*. С одной стороны, в исполнении Б. Михеева всегда ощутима общая линия исполнительской драматургии со своими внутренними этапами.

3. Миниатюризм – искусство интонирования семантических единиц текста камерного произведения, особая культура «исполнительской детали», искусство показать «макромир» в «микромире» человеческой души.

Миниатюра в исполнении Б. Михеева не уступает аналогичным фортепианным жанрам, воплощая глубину и сложность психологии музыки (чувств, эмоций, размышлений человека). Слушая игру замечательного мастера, отмечаешь глубинную культуру человеческого чувства, в исполнительском стиле – полное слияние композиторского и исполнительского *Я*, понимание их нерасторжимого единства. Его интерпретации свойственны личностная экспрессия, и, вместе с тем – чувство меры, соответствующие глубине авторского замысла. С этой точки зрения Б. Михеев относится к исполнителям романтического склада. Ибо все тончайшие градации романтической музыки находят в его исполнительском стиле глубокий отзвук «отсвечивают» в **личном опыте, приумножая коллективную память сердца.**

4. Виртуозность и высочайший уровень темброво-звуковой культуры достигается за счет определенного комплекса исполнительской

поэтики.

Во-первых, технических возможностей левой руки: пиццикато, аккордовая техника, двойные ноты, красота легато, выполненная за счет правильной и удобной аппликатуры. Во-вторых, виртуозность достигается благодаря технической нагрузке правой руки: разнообразные тремоло, скольжение, новые технические приемы звукоизвлечения, специфические для манеры игры этого музыканта (одновременное пиццикато и игра медиатором, демпферное пиццикато). В-третьих, виртуозность и качество звука обеспечивается координированностью левой и правой руки. Игру Б. Михеева отличает широта и богатство палитры колористических звучаний домры.

5. Исполнительская драматургия – способ построения художественного целого на основе исполнительской поэтики музыканта-домриста. Её особенности связаны не только с объективными факторами интерпретации (композиторский текст, качество инструмента, акустические свойства места исполнения), но и с деятельностью художественного сознания личности, её мировоззренческими установками и «вкусowymi» пристрастиями в творчестве (*Я*-концепция).

ВЫВОДЫ. Обобщение коллективного исполнительского творчества послужило точкой опоры для формирования теории домрового инструментализма. Её важнейшими условиями являются:

- сравнительный анализ теоретико-методологических предпосылок игры на домре, изложенных в учебно-методических пособиях, авторы которых суммируют типичные тенденции и уровень исполнительского мышления домристов своего времени;

- внедрение в научный обиход специфизированных понятий: домровое исполнительство, домровая школа, субъект творчества, исполнительский стиль домриста, исполнительская семантика и поэтика.

1. Первостепенной позицией анализа исполнительского стиля домриста выступает *личность* музыканта как субъекта творчества, который *репрезентирует традицию музицирования* на народных струнно-щипковых инструментах.

2. Физико-акустические законы являются универсальной основой *исполнительской эстетики звука*, на которой строится поиск красоты выразительного звучания (см. об этом: [12]).

3. Исходной методологической позицией изучения современного

домрового инструментализма является отражение его *специфики* в научном аппарате современной интерпретологии. «Блок» исполнительской семантики включает в себя отношение исполнителя-домриста к музыкальному произведению. Выстраивание режиссуры исполнительской драматургии является высшим принципом мышления как искусства «интонируемого смысла» (Б. Асафьев).

4. Принципы исполнительского стиля Б. Михеева помогли сформулировать как общие, так и специфические отличия домрового инструментализма. Это прежде всего, *качественно иная эстетика звука*, в сравнении с представителями других домровых школ; *и н о й характер* звукоизвлечения (соответственно, артикуляционный комплекс). Укажем также на синтез виртуозности и оркестровости за счёт фактурной насыщенности, красоты тембра и полноты звукоизвлечения.

5. Определены важнейшие отличительные принципы домрового исполнительства Харьковской школы:

- эстетическая платформа трактовки инструмента, а именно – приоритет не столько техники, сколько качества интонирования; иная, чем у представителей других домровых школ, эстетика звука, тембровая колористика;
- интерпретация произведений из репертуара других инструментов построена, прежде всего, на раскрытии всей фактуры в плане её значения для каждого эпизода и всей драматургии;
- направленность в работе солиста и концертмейстера на создание камерного ансамбля как художественного целого;
- фактурная полнота раскрытия выразительного потенциала домры как сольного концертного инструмента;
- разнообразие стилевых принципов (типов образно-интонационного мироощущения) для выражения полноты «образа мира», подвластного домре;
- роль исполнителя в создании исполнительской драматургии («исполнительской режиссуры»); то есть план построения звучащей формы – от миниатюры к масштабным концертам, что выгодно характеризует представителей Харьковской домровой школы на исполнительских конкурсах различных уровней.

Изложенные теоретические принципы домрового исполнительства открывают перспективы дальнейшего изучения деятельности основ-

ных центров академической музыкально-исполнительской культуры Украины (в гг. Киев, Львов, Одесса, Донецк).

Очерченная логика познания специфики исполнительского мышления домриста предусматривает постижение музыкальных универсалий: исполнительский стиль домриста как субъекта творчества, исполнительская поэтика и художественная интерпретация. Ведущие интерпретаторы настаивают на автономности изучения законов и механизмов музыкально-исполнительского творчества. Безусловно, взаимодействие интерпретологии с другими гуманитарными сферами деятельности (психология, эстетика, акустика) для музыканта-исполнителя актуализирует общение с со-причастниками музыкального творчества (композитор-исполнитель-слушатель).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Білоус В. П. *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – *Музичне мистецтво* / Владислава Павлівна Білоус. – К., 2005. – 16 с.
2. Бортник Е. А. *Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей* : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 *Музичне мистецтво* / Евгений Александрович Бортник. – К., 1982. – 25 с.
3. Дедусенко Ж. В. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – *Теорія і історія культури* / Жанна Вікторівна Дедусенко; Нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. – К., 2002. – 20 с.
4. Имханицкий М. И. *История исполнительства на русских народных инструментах* : учеб. пособ. для муз. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
5. Имханицкий М. И. *Становление струнно-щипковых инструментов в России* : учеб. пособ. для муз. вузов и училищ / М. И. Имханицкий // РАМ им. Гнесиных. – М., 2008. – 370 с.
6. Комаренко В. А. *Методика навчання гри на чотириструнній домрі* / В. А. Комаренко. – К. : Радянська школа, 1961. – 132 с.
7. Корыхалова Н. *Интерпретация музыки* / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 207 с.
8. Костенко Н. Е. *Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины* : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 *Музичне мистецтво* / Наталия Евгеньевна Костенко. – Харьков,

2009. – 270 с.

9. Костенко Н. Теория домрового исполнительства в свете современных требований / Н. Костенко // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 123–137.

10. Лошков Ю. І. Володимир Андрійович Комаренко : монографія / Ю. І. Лошков. – Харків : ХДАК. 2002. – 113 с.

11. Лысенко Н. Т. Методика обучения игре на домре / Н. Т. Лысенко. – К. : Муз. Україна, 1990. – 91 с.

12. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением / Б. А. Михеев. – Харьков, 1990. – 24 с.

13. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури : науково-методичний збірник // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 28. – С. 48–53.

14. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації / В. Москаленко // рукопись.

15. Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Валентина Василівна Петрик. – Одеса, 2009. – 16 с.

16. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара. Исторический очерк с рис. и нотн. примерами / А. Фаминцын. – СПб, 1891. – 218 с.

17. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Харків, 2002. – 288 с.

Костенко Наталия. Принципы домрового інструменталізму: опыт Харьковской школы.

Сформулированы важнейшие принципы домрового інструменталізму на материале достижений Харьковской школы с учётом исторических условий и факторов, в частности роли личности исполнителя; взаимообусловленности композиторского и исполнительского творчества.

Ключевые слова: домровый інструменталізм, принципы исполнительского мышления, Харьковская домровая школа.

Костенко Н. Є. Принципы домрового інструменталізму: досвід Харківської школи.

Сформульовані найважливіші принципи домрового інструменталізму на матеріалі досягнень Харківської школи з урахуванням історичних умов і факторів, зокрема ролі особистості виконавця; взаємообумовленості композиторської та виконавської творчості.

Ключові слова: домровий інструменталізм, принципи виконавського мислення, Харківська домрова школа.

Kostenko Natalia. Principles of domra instrumentalism: experience of the Kharkov school.

The major principles of domra instrumentalism are formulated on a material of achievements of the Kharkov school taking into account historical conditions and factors, in particular the role of performer personality; interconditionalities of composer and performing creativity.

Key words: domra instrumentalism, principles of performing thinking, Kharkov domra school.

УДК 78.03: 78.071.1 (477) «312»

Поліна Рудь

**«ТВОРЧІСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО»
(ВСТУП ДО ТЕМИ З КУРСУ «СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА
МУЗИКА»)**



Рудь Поліна Валентинівна – викладач музично-теоретичних дисциплін вищої категорії Харківського училища культури.

Закінчила теоретичне відділення ХМУ ім. Б. М. Лятошинського, 1990 (клас І. Л. Глаубермана). Випускниця історико-теоретичного факультету Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (1995). Тема дипломної роботи: «Об одном аспекте лирики (о лирическом сознании музыки)» (науковий керівник – канд. мистецтвознавства, доцент Шаповалова Л. В.).

Коло наукових інтересів становить сучасна українська музика та її стилістичні аспекти. Центром уваги є творчість сучасного композитора Олександра Щетинського.

Постать О. Щетинського – непересічна на українсько-європейському композиторському небосхилі. Він є лауреатом п'яти престижних міжнародних конкурсів, учасником найвідоміших європейських фестивалів сучасної музики, його твори звучать на багатьох конкурсах та виконуються музикантами і колективами світового рівня. (На жаль, через ряд об'єктивних причин харків'яни поки що позбавлені можливості слухати музику О. Щетинського, як і сучасну взагалі).

Об'єктом дослідження є творчість сучасного українського композитора О. Щетинського, а **предметом** – її найбільш характерні стильові ознаки.

Метою статті є виявлення витоків і шляхів формування стилю майстра.

Розпочавши творчу кар'єру у середині 80-х років ХХ ст., на початку ХХІ ст. О. Щетинський – самобутній митець із майже повністю сформованою системою композиторських поглядів. Вже у ранніх інструментальних творах молодого харків'янина (наприклад, «Криптограма» пам'яті В. Борисова для вібрафону соло, 1989 та «Глоссолалії», 1989 для камерного оркестру) вимальовуються два принципи компонування музичного твору: «мислення параметрами» і особливе відношення до звуку як до самодостатньої цінності.

Перший передбачає звернення до сучасних технік композиції, зокрема до техніки строгої додекафонії, що дає можливість створити форму з первинної побудови – серії, уніфікує весь матеріал, дозволяє шляхом мінімальних самообмежень увести принцип суворої логіки, що необхідна для створення музичної композиції. Так, у «Криптограмі» чотиризвукова монограма В. Борисова повторена 4 рази на секунду вгору і проходить ряд інтервальних транспозицій; у «Глоссолаліях» кожна наступна транспозиція серії починається від її останнього звуку, складаючи квартовий ланцюжок та 12 транспозицій без повернення до початкового варіанту серії, що створює ефект розімкнутості.

Різновидом додекафонії можна вважати і мікрододекафонію. Тричотиризвукова конструкція заміняє серію, але засіб роботи з нею – не звичайні додекафонні трансформації, а її звукопереміщення. У творах О. Щетинського такими улюбленими будовами стають чиста кварта у сполученні із малою секундою, або тритон із великою секундою. За висловом композитора, додекафонія також дає можливість

віртуозно використовувати інструменти (наприклад, партія фортепіано у «Шляху до медитації», тромбона в «Арії» для тромбона соло.)

Серіальність та алеаторика, два полярно розведені принципи (відповідно, повна – тотальна – розрахованість та повна вільність – спонтанність), що збігаються у кінцевій статичності форми, – не досить часто задіяні композитором (наприклад, у кантаті «Народження Іоанна Предтечі», п'єсі «Дивлячись у небо» для 2-х флейт і фортепіано у 4 руки, «Кортежі» та деяких ін.).

Другий принцип – особливе відношення до звуку як у тональному так і атональному, додекафонному творі приводить до ретельної звукової проробки будь-якої ідеї та максимально делікатному відношенню до ритму, тембру, динаміки, артикуляції. На думку самого О. Щетинського, «істинні речі звучать тихо, ні в якому разі не повинно бути агресивності, невідчепності». Виходячи з цієї тези, інакше – «не технологічно» – сприймається «мислення параметрами», так як творчість молодого композитора належить вже до періоду постмодернізму (поставангарду), а не «чистого» авангарду.

Такою ж ретельністю відзначається і підхід О. Щетинського до назви своїх творів. У конструюванні ідеї їй відводиться не остання роль. Своєрідна поетична метафора стає «частиною структури твору», але ніколи не заважає існуванню автономних музичних процесів. Значна частина творів композитора, як вокальних, хорових, так і інструментальних мають назви біблійні, євангельські, молитовні: «Атмосфера піднесеності, чисте, благородне звучання добре поєднуються із духовними назвами» (О. Щетинський). Це і «Глоссолалії» для оркестру, кантата «Народження Іоанна Предтечі», «Світ во одкровеніє» для хору і дзвонів, «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету, «Моління про чашу» для фортепіано, «Нині отпускаєши» для камерного ансамблю, моноопера «Благовіщення» та ін.

З моменту звернення О. Щетинського до жанру опери можна говорити про ознаки нового етапу у його творчості. Якщо до кінця 90-х років ХХ ст. композитор віддавав перевагу інструментальній музиці (про що свідчать 5 крупних творів для оркестру, близько 40 камерно-інструментальних опусів), то на початку ХХІ ст. у центрі його уваги постає жанр опери та великі вокально-хорові форми (меса, хоровий концерт-симфонія). Це – три опери («Благовіщення», «Бестіарій»,

«Сліпа ластівка»), інструментальна версія опери Кавальєрі (композитора XVII ст.) «Вистава про Душу і Тіло» та кантата «Свет во одкровеніє» (1989), прем'єра якої відбулася у 2004 р., «Реквієм», Симфонія для мішаного хору а capella (хоровий концерт) «Узнай себе». Саме у цих творах О. Щетинського цікавить винайдення універсальної музичної мови, здатної об'єднати різні типи культур, стилеві інтонації, сучасні техніки композиції і традиційні прийоми роботи із матеріалом. Подібна тенденція спостерігалась ще у 70-ті рр. XX ст. із появою терміна (і явища) полістилістики, введеного А. Шнітке. Але у творчості композитора початку XXI ст. ці пошуки не зводяться до «діалогу культур», а увиразнюють універсальний культурний простір, в якому формується і його власний голос – *метастиль*.

Для розуміння складного процесу формування стилю українського митця необхідно зупинитись на деяких, на наш погляд, більш характерних творах, написаних на початку 90-х років XX ст. у перший (назвемо його «ранній») період творчості. Обрані композиції представляють три жанрові напрямки: *інструментальний, вокально-інструментальний, хоровий*.

Два знакові твори – «Обличчям до зірки» (1991) для камерного ансамблю та «Шлях до медитації» (1990) для флейти, кларнета, скрипки і ф-но – визначають характерний у подальшому *інструментально-філософський* напрямок в музиці Щетинського: конкретно-технічними засобами відбувається спроба втілення філософсько-естетичної ідеї. Так, у «Шляху до медитації» підкреслено саме складність пошуку ідеального духовного стану людини, а в творі «Обличчям до зірки» закладена ідея спрямованості духу до неосяжних естетичних висот, що якнайкраще асоціюються із вічним сяйвом далекої зірки. Ця метафора набуває майже реалістичного втілення; рух звукової матерії уподібнюється свідомості самого духу. Як висновок після кульмінації – надзвичайно тендітно, високо вгорі у флейти пікколо проходить «тема зірки» (12-тонова).

Структурно ці твори різняться. «Обличчям до зірки» – одночастинна композиція із традиційними етапами розвитку (з боку музичної драматургії); три розділи представляють три хвили із своїм драматичним наростанням. В кожній з них намічено або характерна інтонація, або мотиви-ходи, що потім в кодї приведуть до появи теми зірки (при

її дванадцятитоновості є повторність мотивів – ниспадаючих кварта і секунди всередині тритону).

«Шлях до медитації» складається із двох частин: перша – строго додекафонна, інтонаційно насичена в партіях інструментів (фортепіано взагалі має віртуозну складну каденцію). Друга, навпаки, вводить слухача у стан повної заспокоєності, зануренню в алеаторично мерехтливі звучання. Філософське напруження (I ч.) та медитація (II ч.). З одного боку, смислова кульмінація досягнена, з іншого – структурно твір не замкнений; форма є відкритою.

У хорових та вокальних творах О. Щетинський звертається до текстів біблійних, і це стає своєрідною стильовою ознакою композиторської творчості. «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету – визначна віха творчості молодого композитора: у 1991 р. він отримав першу премію на конкурсі духовної музики у Фрібурі (Швейцарія).

Твір написано на тексти з книги Еклезіаста та Псалмів Давида (строфи з псалмів 85, 86). Інтонаційно-тематична тканина твору спирається на дванадцятитоновість (але вільну додекафонність) з елементами модальності. Важлива роль мікроінтонацій – малосекундових хроматичних ходів-обігравань. У цьому контексті яскраво окреслено звучить звичайна діатонічна тема – фрагмент (гамоподібний мотив) з меси Папи Марчелло Дж. Палестрини. Цей хід в «Слові проповідника» виділений ще і тембрально – звучанням альтя; він осмислюється як семантичний знак вічної духовності, згорнутого культурно-духовного досвіду людства доби відродження (можливо ця цитата є посиленням на жанр меси як такий).

Композиція твору представлена двома розділами, кожний зі своєю кульмінацією. Перша хвиля-розділ приводить до динамічного пізду, друга є смисловою вершиною. Перша зроблена традиційними засобами – максимальна гучність, інтонаційне напруження в партіях першої та другої скрипок та віолончелі (без альтя), а друга – концептуальна, представлена оригінально: це і є процитована тема з Меси Палестрини у партії альтя (що заміщує вокальну партію) на фоні піцикато струнних.

Закінчується твір без альтя, хоча починався з його соло. Роль цього інструменту дуже важлива і особлива у цьому творі. Серед інструмен-

тів квартету він виділяється своєю самостійністю. Спочатку альт виступає у дуеті із сопрано, потім до нього приєднується перша скрипка, далі такий ансамбль змінюється на дует альту з віолончеллю. Але у кульмінаційній зоні альт вимкнений із загального руху. Перед останніми словами із книги Еклезіяста альт знову включається зі своїм тематизмом настільки активно, що композитор надає цьому інструменту повну свободу в каденції. І після неї альт продовжує вирізнятися в ансамблі своєю вільною імпровізаційною темою на фоні хоралу інших трьох інструментів. І знову ж таки альт досказує хоральний епізод. Йому на зміну приходить *solo* сопрано, яке підкреслює рядки з Псалму 85 (по аналогії із *solo* альту у каденції). Після цього альт підхоплює піднесеність вокальної партії і продовжує її у темі-цитаті.

Кантата «Різдво Іоанна Предтечі» для дитячого хору та ударних (1992) була написана Щетинським для Radio France. Зразком для її створення, за словами автора, були традиційні кантати Й. С. Баха. Як у словесному (фрагменти текстів Євангелія, Св. Луки, Св. Іоанна, уривки з Псалмів), так і музичному текстах відбивається монтажний принцип. Інтонаційно і тембрально розділи пов'язані та обумовлені саме цим. Шість таких епізодів та кода складають ясну і логічну тричастинну композицію кантати. Перші три виділяються у перший (умовно експозиційний) розділ, четвертий – це серединний розділ, п'ятий і шостий – репризний.

Експозиція містить струнку тричастинну форму, де крайні частини – діалог Захарії з Архангелом Гавриїлом, а середина – тема на текст Псалма 105 про подяку Господу. В кантаті є сольні фрагменти, один з них – це партія Архангела (сопрано соло). Відповіді Захарії передані хору. В середині (другий епізод) вирізняється хроматичний розспів у хоровій партії, а одна із головних інтонацій першого і третього епізодів – хід на кварту і тритон униз та вгору. Головний підсумок першого розділу – вирок Захарії у його німоті, виділений речитативною промовою соліста на фоні яскравих пасажів марімби. Інструменти в кантаті, хоча і лише ударні, тонко диференційовані. Незвичним є розташування шести груп інструментів у різних кінцях зали і на сцені, що створює ефект антифонів. Усі *solo* підкреслені звучанням вібрафона, тоді як більш активний середній хоровий епізод супроводжують сухі за тембром ударні.

Середина кантати (епізод 4) – пророцтво Захарія своїй дитині про призначення Іоанна – найбільш розосереджений (короткі мотиви у хору та уривчасті у інструментів). Використаний тут засіб *Sprechgesang* дуже контрастний до найбільш вокального розділу (5), з якого починається реприза. Слово «Іоанн» розспівується альтами і сопрано 15 тактів на 12 неповторних довгих звуках. Кульмінаційна фраза, з якої починається 6-й епізод, – «*А дитина росла, і скріплялась на душі, і перебувала в пустинях до дня свого з'явлення перед Ізраїлем*» – знов речитація у сопрано solo, виділена вібрафоном. Реприза завершується текстом псалма 128 «*Помилуй нас, Господи, бо погорди ми досить наситились!..*» на початкових інтонаціях кварта і тритону.

Coda – післямова ударних. Останні звуки гонгів та валдайських дзвіночків ніби тануть у тиші.

Безумовно, ідеї, заявлені композитором в його останніх творах ще будуть надалі розвиватися, і поки про справжню зрілість стилю говорити зарано. Але творчість О. Щетинського вже привернула увагу не тільки вітчизняних музикантів. Поки що саму містку і чітку характеристику стилю українського композитора надає британський музичний словник Гроува (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*): «Його стиль міцно пов'язаний із структуралізмом, спирається на різноманітні сучасні техніки... Важливим чинником є вплив східного різновиду мінімалізму – більш медитативного і менш запрограмованого, поряд із ретельно вивіченими співвідношеннями між різними щаблями звучання і тишею, переважанням тихої динаміки, розробкою щонайменших деталей і змін звуковисотності, тембру і ритму» (переклад мій. – П.Р.).

Рудь Полина. «Творчество А. Щетинского»: введение в тему курса «Современная украинская музыка».

Рассматривается формирование наиболее характерных черт стиля в творчестве современного украинского композитора А. Щетинского.

Ключевые слова: стиль, современные техники композиции, универсальность музыкального языка.

Рудь Полина. «Творчість О. Щетинського»: вступ до теми з курсу «Сучасна українська музика».

Розглядається формування найхарактерніших рис стилю в творчості

сучасного українського композитора О. Щетинського.

Ключові слова: стиль, сучасні техніки композиції, універсальність музичної мови.

Rud Polina. «A. Shchetinsky's works»: introduction in a theme of a course «Modern Ukrainian music».

The article concerns the most distinctive stylistic features characteristic of the work of the modern Ukrainian composer A. Shchetinsky.

Key words: style, technique of composition, universality language of music.

УДК [78.071.2:781.68]:78.03

Ганна Савельєва

ХОРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна)



*Савельєва (Парфьонова) Ганна Володимирівна – ви-
кладач кафедри хорового диригування.*

*Лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових ди-
ригентів (I премія), стипендіат Харківської дер-
жавної обласної адміністрації ім. М. Манойла в но-
мінації музики і вокального мистецтва. Здобувач
кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ
ім. І. П. Котляревського. Завершує роботу над канди-
датською дисертацією «Виконавські традиції хорової
школи Слобожаницини» (науковий керівник – доктор
мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова).*

*Коло наукових інтересів: виконавська інтерпретація, аналіз хорової музи-
ки, хорознавство, історія хорового виконавства.*

Метою статті є розкриття складових компонентів категорії хорово-го виконавського стилю на прикладі інтерпретацій творів хорової музики Камерним хором задля створення на цій основі цілісної концепції музикознавчого підходу до вивчення виконавського хорового стилю.

Об'єктом дослідження є семантика духовної, народної та сучасної хорової музики, що стали підґрунтям для створення виконавського стилю колективом Камерного хору. В якості **предмета** виступає *хоровий виконавський стиль* Камерного хору, що сформувався під впливом множини факторів, та реалізувався у художній інтерпретації творів як певний стандарт.

Диригентська діяльність потребує активної роботи уяви, що дає можливість моделювання музично-виконавських версій твору. Тут на потребі стає особливий вид уяви – «дійова уява» (термін В. Ражнікова). Її основа полягає в тому, що в ідеальній формі відтворюється не лише результат, але й сама діяльність. Стосовно музичного виконавства це означає, що у свідомості виконавця має бути сформований не лише образ, але й конкретні виконавські дії – звуко-пластичний ідеал.

Апеляція до визначення виконавства як перекладу «художнього змісту з нехудожньої системи в художню» [7, с. 37] дозволяє розглядати виконавський стиль Камерного хору (за період керування його засновником – професором, народним артистом України, членом-кореспондентом АМУ В. Палкіним) в контексті художньої інтерпретації трьох основних пластів його репертуару: духовної, народної та сучасної хорової музики а cappella. В зв'язку з цим посилюється роль особистості творця інтерпретації (в нашому випадку – диригента та співаків колективу), котрого В. Медушевський порівнює з «посередником», «пророком», що коментує суть твору. Інтерпретуванню, за його думкою, має передувати розуміння онтологічної сутності музичного змісту [5]. Крім того, в диригента має бути розвинена так звана комбінаторна фантазія, що забезпечує варіативність реальних дій диригента в процесі його творчості (за В. Ражніковим). Іншими словами, діям диригента притаманна імпровізаційність (звісно, у певних межах), передусім, у таких семантичних умовах, як темп, темпоритм, динаміка, артикуляція. Імпровізаційні моменти присутні й у пластичному образі. Усіма цими засобами та установками хорової майстерності блискуче володів чудовий диригент, харизматична людина, музично-суспільний діяч **В'ячеслав Сергійович Палкін**.

Актуальність теми дослідження зумовлено відсутністю комплексного дослідження, присвяченого категорії виконавський хоровий

стиль. Природно, що розгляд хорового стилю колективу має бути в тісному зв'язку з вивченням особливостей національних хорових шкіл. Національно-стильове увиразнюється через персональну творчу ініціативу, вагомість якої великою мірою зумовлюється масштабами мистецької особистості. Саме у світлі індивідуальної творчості талановитих представників народу найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту. Явищем такого масштабу є Камерний хор ім. В. Палкіна Харківської філармонії як репрезента найяскравіших та найтиповіших ознак *східноукраїнського камерного виконавства*.

Цікавий погляд на проблему індивідуального виконавського стилю висловлює В. Живов. Автор відзначає, що *виконавський стиль*, поєднуючи споріднених по естетичним поглядам виконавців, може бути пов'язаний з тим чи іншим виконавським напрямком, що виникає на основі виконавської манери якого-небудь видатного артиста чи керованого ним колективу (хору, оркестру, ансамблю). Така особлива манера виконання, розвиваючись у творчості послідовників, поступово складається в певний *виконавський стиль* та *виконавську школу*.

Виконавський стиль по своїй суті є явищем прояву індивідуальності, бо саме творчість окремих митців є фундаментом, на основі якого виникають колективні стильові рівні. Оперуючи фактом, що кожен виконавський акт по своїй природі є неповторним явищем, автор зважає на те що, існують більш тривалі фактори, серед яких – індивідуальність артиста, його стильова направленість, притаманна йому манера. Таку манеру автор означає терміном «*виконавська інтонація*», що розповсюджується як на стиль окремого виконавця, так і на стиль колективу виконавців [1, с. 235].

Вивчаючи закономірності втілення узагальненої ідеї музичного та поетичного змісту хорового твору можливе наближення до розуміння закономірностей його інтерпретування виконавцями. Це, в свою чергу, приводить до розуміння *виконавського стилю* як категорії музичного «інтонаційного мислення» та «виконавського інтонування» у процесі інтерпретування твору (за Б. Асаф'євим). Розгляду виконавського хорового стилю Камерного хору у цьому ракурсі, шляхом вивчення особливостей художньої інтерпретації хорової музики а cappella (найбільш виразові інтерпретації творів духовної, народної та сучасної музики) і присвячено дану статтю.

Поняття «інтерпретація» одержало новий ракурс вивчення в ХХ ст., а саме: співвідношення канону й евристики у виконавській практиці. В епоху особливої ролі художньої індивідуальності у всіх видах мистецтва, евристика займає найважливіше місце. Видатні виконавці прямо вказували на обов'язковість привнесення нового у їхній творчій роботі. Таким чином, нотний текст виступає в ролі канонічної моделі, що є лише передумовою, що є розгортає художній процес – від первісного технічного освоєння до яскраво індивідуальної творчої інтерпретації (як прояву евристики).

У цьому ракурсі не менш важливою є думка про два типи варіативності музичного твору як способу його існування – історичний та індивідуальний (за В. Холоповою). У першому випадку ймовірна зміна первісної канонічної моделі (нотного тексту) залежно від розвитку стилю епохи, виникнення нових принципів виконання, зміни виконавців. Цим забезпечується позачасовість життя музичного твору, його новітнє звучання. У другому – наголошується на виконавській індивідуальності, коли музичний твір (авторський текст) звучить щораз інакше, по-новому реалізуючись тим самим виконавцем у різних його виступах. Це вищий показник майстерності виконавця – диригент повинен абсолютно свідомо створити власне трактування, не змінюючи текст партитури та не виходячи за рамки певних стилістичних умов. У зв'язку з цим виникає проблема тотожності графічного й акустичного музичного твору.

Надзвичайно важливим вбачається аналіз деталей нотної фіксації твору, що дає передумову відтворення зашифрованої композитором інтонації. Лише за таких умов максимально можливий збіг графічного (задум композитора) і акустичного (реальне звучання конкретного виконання) тексту. Для того, аби досягти подібного результату, виконавцеві потрібне глибоке розуміння композиційної основи твору, усвідомлення стилю композиторського мислення. У свою чергу композитор, найбільше повно фіксує в партитурі різні дрібні деталі виконання, створює базис для найбільш повного розкриття художнього образу.

В ракурсі історії виконавства категорія «стиль» отримала подвійне трактування – як критерій високої якості виконання та як гарант об'єктивності авторського задуму (академічна традиція). Породженням такого розбіжного розуміння стилю можна вважати опозицію

«стиль – особистість», що виявилася основою проблеми «стильності» виконання, або «виконавської стильової адекватності» (Г. Ніколаєва). Поява названої опозиції пояснюється «двосуб'єктністю» самого виконавства, що сполучає в собі дві особистості – композитора і виконавця – і зумовлює пошуки оптимальної моделі виконання, в результаті чого, феномен стилю стає своєрідним концентратом його специфічності і цілісності та розмежовує грані можливих особистісних тлумачень музики.

Дві базові для нашого дослідження категорії «стиль» і «особистість» виявляють множинні зв'язки. При цьому особистісна репрезентативність музичного стилю безпосередньо пов'язана з його трактуванням як змістовного явища, тому що змістом стилю є виражений в ньому світ особистості композитора.

Не менш важливим ракурсом у вивченні проблеми є ідея «двох стилів» як проекції двох архетипів художнього мислення (В. Власов) – раціонального (класичного) та ірраціонального (романтичного). Ця диференціація проявляється як у сфері художнього творчості так і у контексті психологічної концепції «стилю людини», породжуючи появу двох полярних стильових пар. Розгляд стильової антитетичності дає можливість виявити кореляцію з двома типами «звукотворчої волі» (К. Мартинсен). діалогічна взаємодія двох стильових пар породжує чотири ситуації, дві з яких є потенційно конфліктними. Як наслідок, виникає проблема психічної та, відповідно, виконавської сумісності інтерпретатора академічної традиції з музикою романтичного стилю та навпаки (виконавця-романтика – з класичною музикою).

Щодо питання невід'ємності окремого виконавського стилю від загальної національно-стильової системи, то орієнтуючись на теоретичні розробки вітчизняних та зарубіжних учених із проблем менталітету, на досягнення сучасної теорії національного характеру (Д. Чижевський, В. Ліпінський та ін.) слід виокремити такі його риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість і ліризм, індивідуалізм і прагнення до свободи. Вочевидь, що український характер як психологічна характеристика стилю національного мислення виявляє багато спільного з романтизмом.

Отже, виявлення сутнісних ознак українського національного музично-виконавського стилю уявляється можливим через зіставлення

його з іншими виконавськими стилями: по-перше, співвіднесення його з романтизмом як типом художнього мислення, що найбільше відповідає характерним рисам української національної психології; по-друге, зіставлення з класицистичним стильовим напрямом (наприклад раціонально-колористичним типом виконавства).

У створенні індивідуального хорового виконавського стилю провідну роль відіграє й інтонаційна експресія виконання – особливості звуковидобування, темброве забарвлення, **тон**, що є детермінантами фонізму та не можуть бути точно зафіксованими (О.Козаренко).

Слід зазначити, що у створенні самобутнього виконавського стилю колективу, В. Палкін оперував: 1) традиціями, що склалися у виконавській практиці Харківської хорової школи; 2) відомими йому інтерпретаціями провідних колективів України та зарубіжжя; 3) виконавськими можливостями співаків хору; 4) синтезом тембральних характеристик виконавців, що на різних етапах існування колективу мали свої відмінності.

Духовна музика. Довершені, надзвичайно піднесені «*Три духовних хори*» А. Шнітке¹⁴ написані в традиціях російських духовних піснеспівів. Композитор, прийнявши католицьке хрещення 1983 року у Відні, не випадково звернувся до текстів православних молитов для створення хорів. Це пов'язане з появою у його житті духовника, московського православного священика М. Ведернікова, який прийняв його в лоно православної церкви. Щодо історії створення «Трьох духовних творів», то слід відмітити, що твір було створено композитором за дуже короткий термін. Після російської прем'єри кантати «Історія доктора Іоганна Фауста», яким опікувався В. Полянський, диригент став наполегливо пропонувати композитору написати виключно хоровий твір. Задля цього В. Полянський постійно запрошував А. Шнітке на свої концерти, де виконувались твори російської духовної музики, звертав його увагу на такі масштабні хорові форми, як «Літургія» та «Всенічна». В результаті такої співтворчості з'явився хоровий шедевр.

Твір можна розглянути як хоровий цикл, що складається з трьох молитов: I.«Богородице, Дево, радуйся», II.«Господи Иисусе», III.«Отче наш».

¹⁴ Official CD of Gala-concert, Hajnovka-2005, track 11

Перший хор «Богородице, Дево, радуйся» написано в темпі *moderato* (ММ=55-70), що максимально наближений до молитовного стану. Композитор використовує принцип антифону, що закладено у дво-хорності композиції. Партія першого хору (перші голоси) звучить в *Es-dur*, другого (другі голоси) в *c-moll*, що дивним чином гармонійно поєднується в одне ціле. З цього композиційного прийому витікають темброві відмінності у звучанні 1 і 2 хорів: перший звучить світліше та легше, другому ж хору притаманні приглушеність та затемнення звучання.

Камерний хор у концертному виконанні «Трьох духовних хорів» А. Шнітке розподіляється на дві групи, що стоять окремо одна від одної – таким чином загострюється антифонність звучання. Складним у антифонному звучанні хорів I частини є проведення динамічної лінії кожного хору, що коливається в межах *p – mp – mf – mp – p* для першого хору, та відповідно на градацію нижче для другого. В результаті корекції звучності голосів першого та другого планів, яскраво вирізняється проведення *Es dur*'ного хору як головного тематичного матеріалу. Всі динамічні коливання в загальному звучанні хорів максимально знівельовано, в наслідок чого досягнуто атмосферу статички. Слід відзначити, що динамічні нюанси Камерний хор передає не за рахунок збільшення чи зменшення звучності, а використовує теситурні умови, що природно впливають на коливання динаміки. Не останню роль у створенні характеру частини відіграє і плавне й м'яке *legato* та відповідна йому бездоганна артикуляція тексту.

Значимість другого хору «Господи Иисусе» визначає характер *pe-sante*. Хор починається унісонним тематичним зерном, з якого «проростає» уся композиція, внаслідок чого він контрастує з попередньою частиною. Відчуття повноти та драматизму хорового тембру пов'язане з *divizi* у всіх хорових партіях, з теситурним розташуванням альтів та басів, а також підкресленим *tenuto* та насиченим експресивним характером в останніх кульмінаційних тактах номеру.

Частину побудовано за принципом єдиного динамічного зростання від *p* до *ff*, що майстерно відтворено співаками Камерного хору

Третій хор «Отче наш», кульмінацію всього циклу, визначено темпом *largo* (ММ = 44-48), але у виконанні Камерного хору спостерігаємо певну темпову свободу. Це тісно пов'язане з традиціями російсь-

ких духовних піснеспівів, де агогічні відхилення є необхідними, так як надають тексту молитви більшої виразності та значимості.

Номер має розгорнуту форму, що складається з трьох розділів. Перший розділ (1-11 тт.) представляє собою два речення: чоловічий хор у першому, та імітаційне нашарування хорових голосів у другому. Співацька артикуляція має насичене, в'язке забарвлення. Другий розділ (12-21 тт.) пронизано елементами колокольності, фактура стає прозорішою, штрих стає більш точним та підкресленим. У третьому розділі (22-32 тт.) хорова фактура стає щільнішою, динаміка насичується, з'являються перемінні розміри (6/8, 2/4, 3/4, 7/8), що вносить елемент нестабільності, коливань, загальна темброва палітра хору приймає схвильоване, таємниче забарвлення. Гармонічна мова стає більш різноманітною – вишукано звучить мінорна домінанта, VI мажорна ступінь, мінорна субдомінанта. Вищевказані елементи фактури та використані виконавські прийоми підводять до локальної кульмінації III частини. У заключній коді (33-39 тт.) розташовано генеральну кульмінацію III частини, а за динамічною силою та величністю характеру можемо вважати цей розділ кульмінацією всього циклу. В III частині яскраво простежується взаємозв'язок музичного матеріалу та тексту, що відображається на побудові музичних фраз, агогічних темпових відхиленнях та на динамічних коливаннях.

Народні пісні. «*Чуєш, брате, мій*» К. Стеценка¹⁵ був одним з найулюбленіших творів художнього керівника Камерного хору. Кожного разу, коли випадала нагода співати цей твір, хоча він був добре розучений співаками і не надавав особливих технічних складнощів, В. Палкін приділяв йому на репетиціях багато часу. Пояснював він це тим, що твір К. Стеценка, хоч і виглядає простим та мініатюрним, несе в собі дуже важливі думки та емоційні образи, а на фоні його простої фактури яскраво прочитується виконавська майстерність хору.

Знаменита хорова обробка, відома під назвою «*Чуєш, брате мій*» написана К. Стеценком на основі пісні «*Журавлі*», створеної братами Богданом і Левком Лепкими. Образний зміст твору передає почуття самотності та туги композитора за батьківщиною. Музична стилістика хору має яскравий зображальний характер. Проте, навіть в тому випадку, коли композитор прагнув створити зоровий образ, намалювати

¹⁵ CD «Духовна музика і народні пісні» НН Студія. 2000, track 12

картину, головне для нього – не зображення, а те почуття, настрої, що відтворює ця картина у слухача. Зображальність у цьому творі є фоном, що допомагає більш глибоко передати психологію людини.

Форма твору – двочастинна, куплетна (АВ + АВ), побудована за принципом заспів-приспів, які контрастують між собою за інтонаційно-мелодичним матеріалом та невеликим доповненням наприкінці. Головний мелодичний зворот першого розділу збудовано на обертаннях в межах достатньо вузького діапазону і на постійному поверненню до основної опори (V ступінь ладу). Мелодичний рух поступовий, достатньо статичний. Така поступовість є головним носієм ліричної безперервності, плавності. Рельєфності образу сприяє вдало знайдений К. Стеценком штрих – двоплановість фактури викладу, елементи якого є і у заспіві, і у приспіві. Тему починають жіночі голоси, а по закінченні мотиву увагу повертає другий план – метричне, розмірене відлуння акомпануючого чоловічого хору з повною імітацією теми в партії жіночого хору. У приспіві композитор залучає прийом зображення журавлиного клику «Чуєш, – кру..кру...кру...» (той же штрих двоплановості). Мимоволі створюється асоціація з відлунням, що залишає журавлиний клин в осінньому небі.

В. С. Палкін відредагував партитуру так: прибрав паузи, що розділяють фрази жіночого і чоловічого хорів, подолавши статичність фактури. Утворилося безперервне потаємне звучання (що також подібне до ефекту відлуння), за якого партитура зазвучала більш повно. В останніх тактах приспіву («...крилонька зітру») після агогічної хвилі та динамічної кульмінації на останньому акорді (домінанті основної тональності) В. Палкін робив фермату, що після емоційного запалу посилювало відчуття безвихідності, повертаючи до основного образного змісту твору. Остання фраза приспіву з тим же текстом звучить у контрастно повільному темпі, пов'язуючи приспів з наступним куплетом. За проведенням заспіву у другому куплеті дещо прискорюється темп, виконання стає більш емоційно насиченим, експресивним, створюється відчуття руху. Змінено і фінальний такт, що є доповненням форми хору: на останньому тоні знову звучить фермата; звуки ніби тануть у повітрі, і залишається лише партія сопрано, поступово філюючи звук. Цей ефект не тільки зберігає настрої самотності а й посилює його.

Сучасна музика. У сучаснім мистецтві все частіше спостерігається відмова від звичної для концертного виконання сценічної манери і йде пошук нових форм освоєння сценічного простору. Можемо констатувати синтез мистецтв (музики, співу й руху) при створенні сценічної композиції. Існує також чимало творів, при створенні яких автори не припускали їхнього сценічного втілення. Однак творча активність виконавців, що долає стереотипи, а також фантазія й художній смак режисера, що зробив сценічну постановку, дозволяють слухачам (а іноді – і самому авторові) відкрити для себе нові грані навіть у добре відомому добутку. Подібна ситуація склалася і з долею твору В. Мужчиля «Прощавай, ХХ сторіччя!»¹⁶. Самобутня музика одного з найавангардніших майстрів хорової музики сучасної України сприяла виявленню широкого діапазону засобів художньої виразності, яким володіють артисти Харківського Камерного хору, «розкріпачила» співаків і мобілізувала слухацьке сприйняття авангардної музичної поетики.

Є актуальним питання про роль диригента в хоровому виконавському мистецтві: диригент може обрати функцію постановника на себе, або залучити режисера. Функція постановника належить А. Калояну. Одним з перших завдань став вибір стилю. Цьому передував точний, науковий аналіз музичної драматургії твору як процесу режисерської творчості, з позиції «розкодування» художнього задуму композитора. Композитор замислив показ історичної перспективи розвитку естрадної музики – від зародження джазу до рок-музики (повільний фокстрот, джаз, рок, метал). Музичні теми естрадних стилів розгортаються на тлі ритмік-групи, яку акустично мають зображати самі співаки. Результатом цього процесу стало створення зримого ряду, що відповідає ряду звуковому. Так, головною фабулою твору став наочний джаз-бенд, який втілювали співаки: партії контрабасів, саксофонів, труб, групи перкусійних інструментів, група діджеїв, танцювальна група, солістка. Після перегляду репетиційної версії постановки, композитор надихнувся на створення нового епізоду – соло перкусійної установки, яке виконують всі співаки разом.

Отже, робота режисера збігається й з творчістю митця по створенню художньої композиції: підвищена увага приділяється «крупці» і

¹⁶ Відеозапис телеканалу «Перша столиця», 2005 рік (архів автора статті).

«лінії». Особливі умови сучасного «хорового театру» (де зазвичай немає декорацій, не обов'язкові костюми, скромне світлове оформлення) ставлять перед режисером-постановником непрості завдання: виразити в мінімальних рухах максимум змісту, що можливо з урахуванням особливостей зорового сприйняття в постановці. Застосування тих або інших законів графіки, живопису, архітектури, кіномистецтва в цілому повинне підкорятися стилю музичного твору, переконувати щирістю виконання, виглядати природно, а не штучно.

Драматургія як принцип відбиває систему образів у часовому вимірі, тоді як режисура – реалізація цього принципу у просторі. Свого роду музичний «кадр» (що наближає хорове виконавство до мистецтва кіномонтажу) увиразнює самостійну звукову композицію дієвого або характеристичного плану з якимось загальним задумом. Їм стають пластичні жанрові епізоди та окремі пласти багатшарового звучання. Менш помітний, але не менш глибокий відбиток кіномистецтва містить сценічна поведінка хористів-співаків. Не менше важливим в цьому випадку є наявність різних планів: великих, камерних і загальних. Їхній вибір залежав у першу чергу від того, який «персонаж» (соліст, окрема група хору або весь колектив) домінує в цей момент сценічного часу й дії.

Режисер й диригент мали знайти такі умови органічного існування співаків на сцені, аби акторська гра не знижувала якість вокального інтонування. В ім'я сценічної волі нотний матеріал було вивчено хористами напам'ять, а розташування «партій» визначилось логікою сценічної дії, не відповідаючи традиційній моделі розміщення по глосах; це вносило додаткові труднощі в досягнення звукового балансу. У цій ситуації тільки єдине відчуття хором пульсації темпоритму, динаміки, характеру штриха й звуку дозволить добитися злагодженості виконання. Неабияку роль при цьому відіграє *творче спілкування* співаків-акторів, їх майстерність відчувати один одного.

РЕЗЮМЕ. *Виконавсько-хоровий стиль* – це феномен створення та існування в момент концертного буття артефакту як унікального музично-художнього смислу, що синтезується комплексом семантичних елементів та композиційних засобів та породжується як певний виконавський стандарт професійним колективом за принципом «тут і зараз», за конкретних історичних та регіональних обставин.

1. У хоровому виконавстві категорія «стиль» як детермінанта духовно-реалістичної інтерпретації є не тільки предметом пізнання, але й виконавського відтворення. При цьому внутрішній образ стилю проступає збудником конкретного сталого арсеналу виконавських засобів, що потребує активізації усіх сфер особистості учасників колективу – емоцій, інтелекту, волі, моторики, повідомляючи їм єдине спрямування, яке програмує смислова структура того чи іншого музичного стилю.

2. Пошуки індивідуального стилю задовольняють природну потребу людини в пошуку істини, а також у стремлінні шукати її відображення і в житті. Утілення стилю як «обличчя автора» (К. Ігумнов) породжує особливу відповідальність музиканта. Сформоване відчуття стилю визначає межі між безумовною повагою до автора, об'єктивністю в прочитанні його творів та особистісною виконавською свободою.

Стабільність стилю колективу – це найбільш істинне явище, що відповідає до норм сучасного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Живов В. Л. *Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений.* – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
2. Катрич О.Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Ольга Тарасівна Катрич.* – К., 2000. – 17 с.
3. Николаева Анна Ивановна. *Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки : дис... д-ра пед. наук : 13.00.02 : Москва, 2004. – 455 с. 2003 Электронный ресурс. Заголовок з екрану <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/113401.html>.*
4. Мартинсен К. А. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен.* – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
5. Медушевский В. В. *Онтологические основы интерпретации музыки / В. В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. трудов / РАМ им. Гнесиных.* – М., 1994. – Вып.129. – С. 3–11.
6. Менжулова Р. В. *Значение и содержание интерпретации текста хоровых произведений в личностно-ориентированном образовательном процессе // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования [Под ред. М. В. Кривсун].* – Таганрог : ТГПИ, 2003. Электронный ресурс. Заголовок з екрану <http://www>.

tgpi.ru/files/download/papers/2003/men.doc.

7. Завгородняя Г. Элементы музыкального языка в системе исполнительской интерпретации. Электронный ресурс. Заголовок з екрану http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Zavgorodnaya.htm. Дата звернення: 24.12.09 р.

8. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка. 1972. – : Вып. 7. – 351с.

9. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – М. : Классика-XXI, 2004. – 136 с.

Савельева Ганна. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна).

Розглядаються стилеві особливості інтерпретацій Камерного хора а cappell'ного співу: духовної, народної та сучасної музики.

Ключові слова: хоровий стиль, виконавська інтерпретація, а cappell'ний спів, виконавський стандарт.

Савельева (Парфёнова) Анна. Хоровой стиль как объект исполнительской интерпретации (на примере концертных программ Камерного хора имени В. Палкина).

Рассматриваются стилевые особенности интерпретаций Камерного хора а cappell'ного пения: духовной, народной и современной музыки.

Ключевые слова: хоровой стиль, исполнительская интерпретация, а cappell'ное пение, исполнительский стандарт.

Saveleva (Parfionova) Anna. Choral style as subject of performance interpretation (on an example of concert programs of V. Palkin Chamber chorus).

The article deals with styles peculiarities of interpretation Chambers chorals of signing a cappella: spiritual, popular and modern music.

Key words: choral style, performance interpretation, a cappella, performance standard.

ВОЛОДИМИР ПОДГОРНИЙ: ФОРМУЛА ЖИТТЄТВОРЧОСТІ (ДО 60-РІЧЧЯ ВІДКРИТТЯ КЛАСУ БАЯНУ В ХАРКІВСЬКІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ)



Снедкова Людмила Антонівна – викладач-методист Харківського гуманітарно-педагогічного інституту; здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Закінчила народне відділення Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського (клас Заслуженого діяча мистецтв, проф. В. Я. Подгорного), відділення народних інструментів Харківського інституту культури (клас викладача Потапова П. К.).

Багато років як методист розробляє кредитно-модульні технології інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики. Досліджує специфічні особливості історичних та соціокультурних тенденцій становлення і розвитку академічного ансамблево-інструментального музикування за участю баяна в Слобожанщині. Постійно приймає участь у науково-практичних конференціях різних рівнів.

Формування державної системи музичної освіти баяністів на професійно-академічному рівні почалось, як відомо, в 30-ті роки ХХ століття. Утворення Харківської народно-інструментальної школи відбувалось не ізольовано від загальноукраїнських процесів: використання єдиних навчальних програм, навчально-методичної, нотної літератури, всебічний обмін досвідом, а також демонстрація власних здобутків знаних викладачів-баяністів спонукали до заснування у Харкові професійної музичної освіти за різними напрямками та спеціальностями.

Становлення вітчизняної музичної педагогіки, формування методологічних основ навчання баяністів на Україні неможливо уявити без вагомого внеску педагогів-фундаторів кафедри народних інструментів Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Серед них – Володимир Якович Подгорний. Його високопрофесійна діяльність як першого найвідомішого випускника

класу баяну Харківської консерваторії сприяла популяризації баяна на Слобожанщині, тому актуальним є вивчення творчої діяльності В. Я. Подгорного як фундатора Харківської школи баянного мистецтва.

Метою дослідження є визначення ролі композиторської, виконавської та педагогічної творчості митця для формування і розвитку української школи баянного виконавства.

Об'єктом дослідження є Харківська баянна школа, а його **предметом** – творча діяльність В. Я. Подгорного як яскравого представника баянного мистецтва Слобожанщини.

Творчий шлях Володимира Подгорного пов'язаний з Харковом, де він стояв біля джерел формування сучасної баянної школи. Вивченню його виконавських і педагогічних принципів, особливостей композиторської майстерності були присвячені праці М. Й. Імханицького [2], М. А. Давидова [1], А. А. Семешка [6, 7], О. І. Назаренка, О. О. Конової [5], О. В. Міщенко [4] та ін. Але вплив его творчого здобутку на сьогодення та великий життєвий досвід, особистість останнього періоду життя (2000-2010) не досліджувались зовсім.

Дорога здобуття професійної освіти була нелегкою. Тільки завдяки допомозі директора Харківського музичного училища Л. І. Финкельштейн і Т. Я. Веске обдарований зміг поступити в це училище по класу баяна та закінчити його за два роки. Паралельно він вчився на теоретико-композиторському відділенні у композитора та талановитого педагога О. Жука. Під його керівництвом він написав свої перші твори, серед яких вирізняється сюїта для баяна в чотирьох частинах (третя частина – Фантазія на тему російської народної пісні «*Перелёлочка*» існує і як самостійний твір).

У 1951 р. за сприянням К. Дорошенка та І. Добржинця на народному відділенні було відкрито клас баяна (при оркестровій кафедрі консерваторії). Його очолив випускник Київської консерваторії класу Л. М. Горенко. Серед найвідоміших перших випускників-баяністів класу баяна харківської консерваторії – видатний композитор, талановитий виконавець, блискучий майстер перекладень та аранжувань для баяна – Володимир Якович Подгорний. Він народився 4 жовтня 1928 р. в с. Верхня Богдановка Верхне-Теплянського району Ворошиловградської області. У 1949 р. він закінчив Харківське музичне училище по класу композиції (клас О. Жука) і баяна, у 1956 р. – Харківську

консерваторію як композитор у професора В. Т. Борисова і як баяніст у Л. М. Горенка. Немало зробили для професійного становлення Подгорного професори В. А. Барабашов, що викладав гармонію; М. Д. Тіц (читав аналіз музичних творів); Д. Л. Клебанов, який вів поліфонію. Учився В. Подгорний із захватом, про що свідчить й те, що він стає членом Союзу композиторів СРСР (1957).

З 1949 р. Володимир Якович викладав клас баяна у Харківському музичному училищі; а з 1956 р. – у Харківському інституті мистецтв (з 1989 р. – професор).

Багаторічна педагогічна діяльність В. Я. Подгорного у Харківській консерваторії та музичному училищі сформувала методичні принципи виховання перших виконавців-баяністів народного відділення. Пріоритети свідомої, продуманої гри студента на баяні, його технічний розвиток у процесі створення художніх музичних образів та втілення їх на інструменті, вироблення уміння використовувати усі можливості баянної виразності, а також виховання культури баяніста, естетичного смаку, формування творчої індивідуальності були головними принципами педагогічної роботи В. Подгорного.

Він був дуже вимогливим до себе, і тому відвертим, навіть суворим, вибагливим в сприйманні творчої діяльності колег та студентів. Глибоке розуміння музичного мистецтва, місця народно-інструментального жанру дозволили йому побачити перспективи розвитку баянного мистецтва. Любов до народної творчості і знання специфіки баяна, потенційних можливостей цього унікального інструмента, бажання вивести його на рівень утверджених у мистецтві академічних форм музикування визначило життєвий і творчий шлях В. Подгорного.

Певні сторінки біографії викладача, виконавця, композитора В. Подгорного, факти його життя й творчості, особливості його виконавського стилю можуть допомогти точніше зрозуміти й те, що він залишив нам на папері в вигляді нотних знаків. Сам він грав на звичайному нетембровому баяні «Рубін». Але на концертах та під час викладання в консерваторії використовував багатотемброві інструменти («Юпітер», «Ясна поляна»), які брав у друзів чи студентів. Втім, навіть виконуючи твори на такому інструменті, він створював ілюзію багатотембровості. Дуже багатою була його динамічна палітра: декілька десятків різновидів *piano* та *forte*. Неординарним був особистісний підхід до темпу,

для якого була характерна варіативність. Позначки темпів, різноманітність метру в його творах не суперечили основам стилю, в якому він писав. Це значною мірою віддзеркалювало його виконавський стиль.

Баянна творчість становила особливий аспект діяльності Володимира Подгорного. Оволодіння цим народним інструментом було для композитора відправною точкою у складному процесі осягнення музичним мистецтвом. З баяном пов'язане все його життя. Кожен твір Подгорного був етапом на шляху до оволодіння композиторською та виконавською майстерністю.

Як великого трудівника і просвітителя характеризував В. Подгорного Арам Ілліч Хачатурян. Майже через два десятиліття після знаменної зустрічі з юнаком, якому відмовили в прийомі до консерваторії, він написав у своїй рекомендації: «... Подгорного В. Я. я знаю з 1951 р. як талановитого композитора і великого трудівника... Його твори завжди вирізняються глибоким ліризмом та ширістю висловлювання, виразним мелодизмом та образністю мелодичного матеріалу, хорошим володінням оркестром. Не можна не відзначити й великої просвітительської роботи В. Я. Подгорного. Він відомий як автор багатьох транскрипцій творів російської, класичної та радянської музики для баяна...» [5, с. 14]. А. Хачатурян відзначав Володимира Яковича як талановитого композитора і педагога.

Слід відзначити популярність творів В. Подгорного. В радянські часи вони звучали по радію, телебаченню, записувались на платівки. Зараз вони ввійшли в концертний репертуар ведучих виконавців. Деякі з них відзначені конкурсними нагородами, наприклад, Концертіно для домри з оркестром і Прелюдії для баяна у 1977 р. були удостоєні II премії на республіканському конкурсі композиторів.

Володимир Якович Подгорний був одним з перших виконавців класичних творів на баяні. В його репертуарі – твори Й. С. Баха, М. Глінки, Ф. Шопена, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Різолья, М. Чайкіна, К. М'яскова, А. Хачатуряна.

Взагалі, йому недостатньо було можливостей найсучаснішого баяну. Його філософський склад розуму, неординарне «бачення» музичного Всесвіту, постійне прагнення до узагальнення емоцій в музичних творах, які він виконував та створював, означає, що він мислив як *симфо-*

ніст. Ознакою виконавського та композиторського стилю баяніста Володимира Подгорного було яскраве симфонічне та темброве мислення.

Не тільки найскладніші частини його великих творів для баяну звучали оркестрово, а навіть мініатюри. Володимир Якович так майстерно володів технікою звуковидобування, що блискуче імітував звуки інструментів симфонічного оркестру. Щоб зрозуміти творчий стиль Володимира Подгорного, слід усвідомити, що баян він уявляв собі як інструмент, який в змозі відтворювати звучання таких інструментів як скрипка, фагот, валторна, фортепіано тощо. Всі професійні виконавці, які слухали його виступи, не могли пояснити, як маестро віддзеркалює палітру симфонічного звучання на нетембровому інструменті.

Питання малочисельності оригінального репертуару завжди було актуальним для виконавця-баяніста. Протягом останніх десятиліть мистецтво гри на баяні та акордеоні зазнають сталого розвитку, вдосконалення у напрямку академізації, професіоналізації, підвищення виконавського рівня. Баян та акордеон досягнув чільного місця на естраді, що сприяло більшій популяризації інструментів. На тлі означених процесів проблема відсутності оригінального репертуарного розмаїття набула нового резонансу.

Репертуарна еволюція в галузі баянного виконавства проходила, як відомо, від створення обробок народних пісень, виконання популярної музики, перекладень шедеврів світової класики – до народження оригінальних композиторських опусів. На жаль, далеко не всі створені для баяну твори відзначаються професійною рівноцінністю та музично-змістовною цінністю. З одного боку, це пов'язано з недостатньою обізнаністю більшості професійних композиторів із специфікою звуковидобування на баяні, з іншого – відсутністю професійної освіти у композиторів-баяністів. Щасливим виключенням з цього правила є творча постать Володимира Подгорного, що інтегрував у собі всебічну обізнаність в народно-інструментальній сфері та композиторський професіоналізм.

Добре знаючи специфіку й виразно-технічні особливості народних інструментів, композитор творив для них яскраво-образну, оригінальну, жанрово-колеритну, віртуозну й, разом з тим, змістовну, емоційно-чуттєву, глибоко-осмислену музику. Саме завдяки своїй високій естетичній цінності твори композитора виконуються студентами й

молодими педагогами в учбових і навчальних програмах, дуже часто виконуються на багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсах, входять до репертуару відомих виконавців на Україні та за кордоном. Твори для баяну В. Подгорного неодноразово виконувались на творчих пленумах СК композиторів: зокрема, фантазії для баяну на теми народних мелодій «Полосынька» (1958), «Ах ты, душечка» (1961), «Ноченька» (1963), «Повій, вітре, на Україну» (1964), «Русская фантазия» (1969), Концерт (1967), Концертино (1974).

Американський інститут штату Північна Кароліна вмістив біографічні дані В. Подгорного у видання «Видатні особистості світу» (1998). Його часто запрошували до складу журі на міжнародні та національні конкурси, конференції та семінари баяністів. Серед учнів класу В. Я. Подгорного немало лауреатів і дипломантів міжнародних і республіканських конкурсів, доцентів і професорів вузів.

В. Подгорний жив з нездоланим бажанням дістатись суті речей, почуттів. Його схильність до філософського осмислення дійсності, ціннісні акценти були перенесені в його твори та в виконавський стиль. В творах В. Подгорного, які він сам виконував, часто-густо переважають трагічні емоції, що взагалі відтворювали його особистісні риси.

Дуже часто в творах композитора Володимира Подгорного звучить народна пісня. Він активно розробляв сучасну народно-пісенну мелодику. Так, дослідник М. Й. Імханицький зазначає: «Перші його самостійні опуси для баяна створені ще у кінці 1940-х років, найбільш значні камерно-академічні твори доводяться на період чотирьох останніх десятиліть. Засновані найчастіше на народно-пісенному матеріалі, вони характерні істинно симфонічним розвитком, прагненням виходячи із змісту пісні симфонізувати її» [2, с. 323]. «Виразний прояв симфонічних принципів розвитку, – пише М. Й. Імханицький, – можна виявити у Володимира Подгорного і при зверненні до жанру танцювальної пісні. Так, у «Російській фантазії», створеній на тему популярної «Барині», симфонічний метод мислення особливо вдало поєднується з варіаційністю. Коротка танцювальна тема-посліпка постійно перетворюється. Вона отримує усе нові варіанти: звучить в різних ладах і метроритмічних модифікаціях, набуває то ліричного, то скерцозного, то запалено завзятого, то мрійливого характеру» [2, с. 325].

Твори, написані композитором у 60–90-ті рр., і нині знаходяться

в числі найбільш репертуарних, як у концертуючих баяністів, так і у студентів вищих навчальних закладів. Серед них: фантазії на теми російських народних пісень «Ах ти, душка» (1961), «Нічка» (1961), на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну» (1964), на тему російського народного танцю «Бариня» (1966).

Згадується відповідь Володимира Яковича на запитання, чому він з таким задоволенням звертається до інтерпретації народної пісні і трактує її дуже своєрідно: «Це ностальгія, спогади про мрії моєї молодості, про саму молодість».

Життя його було дуже насичене, особливе, яскравим за враженнями, навіть амбіції його проявлялись перш за все у пристрасному тяжінні до творчої праці, абсолютизації цінностей, що були іноді незрозумілими для тих, хто його оточував. Життя вимагало напруження на всіх творчих та побутових напрямках.

На творах В. Подгорного, написаних для баяну, виховалося кілька поколінь музикантів. «Ці твори стали сьогодні радянською класикою, їх грають у нашій країні та за кордоном», – відзначала народна артистка СРСР Людмила Зікіна [5, с. 15]. Він був людиною правдивою, щирою, що сприймалось іноді як надто незрозуміла та відверта прямолінійність. Для творчого спілкування йому постійно були потрібні співбесідники-студенти, колеги-виконавці, композитори-творці і – *баян*, співрозмовник та друг.

Заслужений діяч мистецтв України (1988), професор Харківського державного університету мистецтв, член Спілки композиторів України, він виховав багато відомих баяністів, заслужених діячів мистецтв України, професорів – О. І. Назаренка, А. П. Гайдєнка; заслуженого артиста України професора О. В. Міщенка; лауреатів національних та міжнародних конкурсів і фестивалів П. К. Потапова, Ю. В. Абраменка, В. Г. Зелєнюка, викладачів В. М. Протопопова, Й. Г. Пуриць, Л. М. Чуб та ін.

Виконавцем перших віртуозніших творів для баяна В. Я. Подгорного став Павло Кирилович Потапов. Випускник Харківської консерваторії 1958 року, він спочатку навчався у Л. М. Горєнка, а закінчив консерваторію у класі Володимира Подгорного. Творчий та педагогічний шлях П. К. Потапова, найяскравішого виконавця віртуозних п'єс для баяну, талановитого соліста Харківської філармонії, викладача ба-

яна Харківської консерваторії, Харківського інституту культури, Харківського музичного училища завжди йшов поряд з вчителем-другом – Володимиром Яковичем Подгорним. Майже 50 років він активно поєднував педагогічну діяльність з виконавською, виступав з сольними баянними програмами. В формуванні виконавських та педагогічних принципів П. К. Потапова спостерігався вплив класичної музики. Тісний зв'язок з класичною музикою при формуванні виконавського стилю баяніста, художнє втілення всіх виражальних можливостей баяна, увага до індивідуальних здібностей студента в навчанні є головними критеріями творчої та педагогічної діяльності Павла Кириловича Потапова, які він переймав у свого вчителя В. Подгорного. Серед студентів класу П. К. Потапова – лауреат міжнародних конкурсів Ю. В. Абраменко, професор, композитор А. П. Гайденко, заслужений працівник культури Росії В. Пшенічніков та ін.

В 50–90-ті рр. ХХ ст. відомі у Харкові дуети і інші ансамблі виконували твори Володимира Яковича. Серед виконавців – Ігор Крицин, Павло Потапов, Віктор Овод, Юрій Рак, Євген Давидов, Вячеслав Спиряєв, Володимир Нестайко, Сильвестр Дядечко, Володимир Артеменко, Євген Малихін, Ігор Липницький, Леонід Гура, Олександр Міщенко, Ігор Снедков, Володимир Карпенко, Дмитро Шаршонь, Андрій Стрілець. І нині твори В. Подгорного широко представлені в репертуарі студентів кафедри народних інструментів України Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Поєднуючи педагогічну та концертну діяльність, В. Я. Подгорний один з перших довів, що баян є універсальним інструментом, що здатний розкрити тонкий настрій, глибокі роздуми, багату палітру людських почуттів.

У своїй педагогічній діяльності В. Я. Подгорний скеровував своїх учнів на виконавську діяльність; звідси і складність тих завдань, які доводилось вирішувати молодим музикантам. Незалежно від рівня технічної і професійної оснащеності студента, Володимир Якович завжди ставив на перше місце роботу над звуковидобуванням та інтонаванням, «польотністю» кожного звука. Як педагога його хвилювали проблеми виховання образно-смыслового мислення виконавця: мова йде про розуміння природи музичного стилю і жанру, законів музичного синтаксису, інтонаційне відтворення художнього образу творч

Цими принципами він керувався при роботі зі студентами над музичними жанрами (етюд, соната, програмні й поліфонічні твори).

В. Я. Подгорний був одним з перших вітчизняних педагогів, які стали на шлях накопичення баянної літератури класичними творами Й. С. Баха, Л. Бетховена. С. Рахманінова, П. Чайковського, О. Скрябіна і багатьох ін.

В. Я. Подгорний виховував музикантів широкого спектра діяльності. Новітнім в його методиці було введення в процес навчання студентів основ перекладання творів для баяна. Блискуче володіння всіма засобами аранжування, яких чимало було винайдено самим педагогом, дозволили В. Я. Подгорному сформуванню власну методику навчання баяніста-музиканта.

ВИСНОВКИ. Інтенсивна виконавська, педагогічна та композиторська діяльність Володимира Подгорного на протязі півстоліття (1956-2006) слугувала основою формування та розвитку Харківської баянної школи. Видатний діяч українського народно-інструментального мистецтва, музикант яскравої індивідуальності, талановитий педагог, професор Харківської консерваторії В. Я. Подгорний зробив цінний внесок у розвиток сучасного баянного мистецтва. Як майстер баянної педагогіки, він вбачив успіх виконавства на цьому інструменті не тільки у вузькопрактичному його освоєнні, але й в цілеспрямованому розвитку музичного інтелекту, уяви, творчих здібностей музиканта-баяніста.

Високий технічний й художній професіоналізм – невід’ємна складова музично-виконавського стилю В. Подгорного. Глибоко розуміючи значення музичного мистецтва для людини і місце народно-інструментального жанру в ньому, В. Я. Подгорний розкривав великі можливості потенціальних здібностей баяністів, всебічно розвивав виконавське мислення та майстерність майбутніх виконавців. Тому сьогодні ми вважаємо його достеменним фундатором Харківської баянної школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Давидов М. А. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Підручник для вищих та середніх навальних закладів / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с.*

2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

3. Кузьменко Л. О. Леонід Миронович Горенко (пам'яті вчителя) / Л. О. Кузьменко // Музична Харківщина : зб. наук. праць [Упоряд.: Калашник П. П., Очеретовська Н. Л.]. – Харків, 1992. – С. 151–158.

4. Мищенко О. В. Володимиру Яковлевичу Подгорному – 80! / Информационный бюлетень «Народник». – № 3. – 2008. – С. 47–48.

5. Назаренко А., Кононова О. Володимир Подгорний / А. Назаренко, О. Кононова. – К. : Муз. Україна, 1992. – 46 с.

6. Семешко А. А. Владимир Подгорный : один взгляд на портрет художника / А. А. Семешко. – К. : Изд-во Asso-opus Publishers, 2003. – 23 с.

7. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть. Довідник / А. А. Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.

Снедкова Людмила. Володимир Подгорний: формула життєтворчості (до 60-річчя відкриття класу баяну в Харківській консерваторії).

Виявлені характерні риси творчості В. Подгорного як виконавця, композитора та педагога, що впливали на формування і розвиток Харківської баянної школи.

Ключові слова: Харківська баянна школа, фундатор, педагогічна майстерність, баянне мистецтво, виконавський стиль.

Снедкова Людмила. Владимир Подгорный: формула жизнетворчества (к 60-летию открытия класса баяна в Харьковской консерватории).

Выявляются характерные черты творчества В. Подгорного как исполнителя, композитора и педагога. которые повлияли на формирование и развитие Харьковской баянной школы.

Ключевые слова: Харьковская баянная школа, фундатор, педагогическое мастерство, баянное искусство, исполнительский стиль.

Snedkova Ludmila. Vladimir Podgorny: The life and creativity formula (to the 60 anniversary of opening of a class of a bayan in the Kharkov conservatory).

Characteristic features of creativity of V. Podgornogo as executor, the composer and the teacher come to light. Which have affected formation and development Kharkov bayan schools.

Keywords: Kharkov bayan school, the founder, pedagogical skill, bayan art, performing style.

ВРЕМЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ: ПСИХОЛОГИЯ ПОСТИЖЕНИЯ



Удовиченко Николай Николаевич – доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского.

С отличием закончил Харьковскую среднюю специальную музыкальную школу (в 1978 г., класс Заслуженного деятеля искусств Украины, проф. С. Г. Кочаряна), Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (1984), а в 1991г. – ассистентуру-стажировку при Киевской государственной консерватории.

Лауреат Первой премии Международного конкурса им. С. С. Прокофьева в номинации «струнно-смычковый квартет» (2000). Дипломант международного фестиваля (Мальта) и лауреат (1-я премия) республиканского конкурса камерных оркестров (Киев) в составе камерного оркестра ХИИ им. И. П. Котляревского.

Инициатор создания и соучредитель ассоциации профессиональных музыкантов-исполнителей «Камерный Альянс» (2003), объединившей лучших музыкантов-исполнителей Харьковщины. В разные годы неоднократно принимал участие в концертных выступлениях за рубежом (Франция, Германия, Испания, Мальта, Польша и др.), регулярно выступает с сольными и ансамблевыми концертными программами в разных городах Украины. Является первым исполнителем в Харькове некоторых произведений А. Хачатуряна, Э. Оганесяна, Н. Паганини, М. Бруха, Э. Блоха, Ё. Хубаи, а также харьковских композиторов В. Бибика, Е. Гнатовской, В. Пацеры.

Инициатор создания струнного квартета, известного как «Харьков-квартет», в составе которого ведёт активную концертную деятельность. Программы коллектива включают в себя не только классическую часть квартетного наследия, произведения современных композиторов, в том числе и наших соотечественников, но также редко исполняемые сочинения для квартета Л. Боккерини, Н. Паганини, М. Регера, Б. Сметаны, Дж. Верди, Э. Блоха и др. Многочисленные аранжировки, переложения для струнного квартета, выполненные Николаем Удовиченко, позволили заметно расширить и без того немалый репертуар «Харьков-квартета», снискать популярность в Украине.

Интенсивная педагогическая деятельность заставляет искать ответы на многие вопросы, касающиеся методики преподавания, сольного и ансамблевого исполнительства.

Как мы оцениваем время? Как и на чём строим свои суждения о нём?

Любые явления или процессы разворачиваются во времени. Поэтому, с одной стороны, им присущи «объективные» временные свойства, такие как скорость, последовательность и т.д.; но с другой – процесс восприятия времени зависит от особенностей функционирования воспринимающей системы, то есть – музыканта. Наука до сих пор не может дать однозначного ответа – в какой степени временные характеристики отражают объективные свойства реальных явлений, а в какой – представляют собой априорные свойства человеческой психики (являются способом упорядочивания поступающей информации, расчленение целостного явления на качества разной модальности, в том числе и временные)?

В категориях картезианской парадигмы не представляется возможным постичь подлинную природу времени: эта парадигма является своеобразной гносеологической ловушкой или тупиком для нашего мышления. Оно оказывается как бы запертым в классической дихотомии (объективное-субъективное, процесс-дискретность, прошлое-будущее и т.д.), что не позволяет с достаточной долей уверенности определить насколько субъективен или объективен тот или иной аспект. Надо признать, что не время дуалистично по своей природе: дуалистичны категории картезианской парадигмы, тяготеющие к полярным понятиям и базирующие мыслительные процессы на противопоставлениях. Противоречивость парадигмы и «невротичность» мышления, базирующегося на них (в том числе, и в условиях восприятия времени), заложены в базовых традициях и нормах нашей культуры.

Музыкант, обращаясь со временем непосредственно, стремясь достичь выразительного содержательного времени, вынужден преодолеть «ньютониано-картезианское заклятие» (С. Гроф) парадигмы нашей культуры (поскольку, он сам воспитан и мыслит в этих категориях и не может до конца быть независимым от них) и одновременно совмещать в своей игре – представлениях, ощущениях, переживаниях – оба аспекта дуалистического (картезианского) времени.

Цель статьи – изучить природу времени в музыке с точки зрения исполнителя как субъекта творчества.

А. Мостепаненко и Г. Орлов говорят о времени реальном и времени перцептуальном. Примерно о том же, но в иной терминологии говорит Э. Ансерме, который выделяет время мировое, внешнее объективное и время внутреннее, психологическое, художественное [1]. **Внешнее объективное**, реальное время предполагает **равномерное** чередование равных единиц измерения, суммирование их, на их равномерность ничто не оказывает влияния. Это время **бесстрастно**. Но такое время не в состоянии описать и передать аффект, эмоциональную окраску и значимость процесса.

Музыкальное время (в отличие от объективного, реального) не является простой (линейной) суммой элементов (единиц счёта). Музыкальный материал в целом и музыкальное время в частности становятся таковыми благодаря проявлению *отношения* к ним субъекта, переживании музыки как временного процесса (уже на этом этапе, уровне становятся субъективным феноменом). Отношение это выражается, прежде всего, в выделении некоторых фрагментов структуры из общего контекста, возникновении предпочтений, иерархии значимостей, а, значит, – в нарушении равенства (равномерности, равновесия). В этом смысле отношение субъекта рождает саму структуру музыкального времени, отношения внутри неё (между её элементами), порождает значение и придаёт ей форму. И, таким образом, делает возможным само восприятие и переживание звукового контекста собственно как музыкального, смыслового. «Если музыка – явление психического порядка, то время, измеряющее его ход, также должно быть внутренним временем: следовательно, его источник, равно как и причину его структур, нужно искать в самой нашей психической деятельности» [1, с. 206]. Следовательно, мы можем характеризовать субъективное время (и музыкальное в том числе) как **время активное** – время, в котором реализуются наши аффекты, значимости, стремления, цели.

В исполнительском процессе время – один из важнейших факторов для создания художественного образа. Музыкант-исполнитель структурирует время, временные отношения, расставляя аффективные и смысловые ударения на временном поле таким образом, что бесстрастное объективное (внешнее) время неизбежно обретает инди-

видуальные признаки (следы) конкретного исполнителя и становится внутренним (психологическим, субъективным). Он, создаёт своё собственное, внутренне время, «присваивает», «подчиняет» время внешнее, создаёт иллюзию управления им, его управляемости. Возможно, что **музицирование и есть оперирование временем, процесс управления им**. А это достигается через обретение способности выйти за рамки времени, точнее – за рамки «настоящего момента». И эта способность обретается в поле перцептуального времени.

Рискну предположить, что подлинно музыкальное время не может быть ничем иным, как *медитативным*, ибо совмещает в каждый момент и прошлое, и настоящее, и будущее. Совмещает непосредственно и неизбежно, не прибегая к сложным аналитическим приёмам и логическим конструкциям. И в этом смысле перцептуальное время как бы «надвременно»: ведь мы не можем с точностью сказать, в каком времени находится в каждый момент мышление исполнителя – в прошлом, настоящем или в будущем. Правильнее было бы признать, что в каждый момент симультанно схватываются все эти три ипостаси времени. И именно эта одномоментность схватывания также делает его **субъективным и объективным одновременно** (и в каждый момент). Находясь в подлинно настоящем, переживая его *экзистенциально*, мы не заперты в этом настоящем, но **соотносим** его и с прошлым, и с будущим.

В «исполнительском поле» эти три аспекта (ипостаси) времени представлены и взаимодействуют как единое целое, рождая через **одномоментность** их схватывания (неделимого на прошлое-настоящее-будущее) подлинно художественное выразительное субъективное время. Время, в котором мы обретаем целеполагание, тяготение и временную перспективу. Именно перспективу! Это «живое» время обладает уже иными качествами, нежели объективное, «неживое» время. Оно испытало на себе наше отношение (оно порождено и одухотворено нашим отношением), точнее – на него спроецировано наше отношение, и эта проекция меняет структуру времени (речь идёт о перцептуальном времени). Элементы его структуры обретают признаки значимости (иерархии значимостей). Мы нередко говорим: «очень значимый отрезок времени», «малозначимый временной эпизод» и т.п. Соответственно, меняется скорость протекания процессов

(времени) в зависимости от смысловой и аффективной нагрузки на тот или иной фрагмент.

Время теряет свою однородность (и одномерность) – оно «искривляется», обременённое аффектом нашего отношения, смыслом и значением. «Чем значительнее момент, чем большую важность он представляет, тем дольше он может переживаться и создать иллюзию длительности» [2, с. 318]. Как прозорливо заметил Б. Асафьев: «... время в музыке измеряется не пространственной, количественной длительностью, а *качественной напряжённостью*» (курсив мой. – Н.У.) [цит. по: 1, с. 319]. Момент «настоящего» (точнее – его границы) теряет свою определённость, обретает признаки «протяженности», менее поддаётся точной фиксации, а момент перехода «прошлое – настоящее – будущее» становится всё более размытым. Так преодолевается дуалистичность и отмеченный «невротизм» картезианского времени и культуры.

В музыкальном времени должен быть представлен как объективный аспект – внешнее время, так и субъективный – время внутреннее, перцептуальное. И **базовая ячейка** такой **временной структуры**, существенным образом детерминируя течение музыкального времени, должна паритетно представлять (содержать, нести в себе) качества как реального, так и перцептуального времени, сохраняя эти свои специфические (родовые) признаки вне зависимости от её перемещений на оси «прошлое – будущее». Кажется очевидным, что в нашей культурной традиции такой ячейкой является *метрическая единица* вне зависимости от того формализована ли она как размер или существует незримо как субъективное ощущение цикличной (метрической) пульсации (сетки) в произведениях с необозначенным размером.

К сожалению, значение и функция метрической структуры в музыке (особенно её психологический аспект и роль в музыкальном мышлении/восприятии) ещё не до конца осознана и изучена. Вероятно, её роль **огромна**, как в формировании определённой культурно-исторической ментальности (специфического отношения ко времени, способа его восприятия, переживания, осмысления), так и музыкальной культуры в целом и явно недооценивается.

Насколько метр (метрический цикл, метрическая единица) удовлетворяет названным требованиям (может выполнять эту функцию),

насколько представляет качества объективного времени и времени психологического, времени-процесса и времени дискретного? Так ли устойчива и неизблема во времени эта структура? При беглом взгляде – вполне. Но... она условна, ибо зависит от целого ряда факторов таких как: жанрово-исторический, стилистический, темповой, индивидуально-психологический и т.д. Она существует в настоящем, более того, только в настоящем мы можем ощущать её временную протяжённость, постигать (переживать) её как длительность. Но будучи сохранённой нашей памятью, она может существовать и в прошлом (перцептуальном) времени, она проецируется в будущее, структурируя временное поле (точнее, в некоторой степени определяя его будущее), делая дальнейшее развёртывание процесса во времени хотя бы частично прогнозируемым. Исполнение становится попросту невозможным без постоянного объединения и соотнесения между собой этих трёх ипостасей времени, а также без соотнесения внешнего, объективного и внутреннего, субъективного *значимостного* времени (*речь идёт о перцептуальном пространстве*).

Таким образом, уже на уровне восприятия времени и временных отношений в музыке задействованы механизмы памяти, благодаря им – сохранённым памятью образам – «прошлое» проецируется («вмещивается») и в «настоящее», и в «будущее», определяя их. Но нередко и «будущее» (как игровое *предслышание* и *предощущение*) достаточно существенно определяет течение времени в так называемом «настоящем». От того, как мы представляем себе, как *предслышим*, например, предстоящую кульминацию, зависит качественная определённость нашего исполнения в данный момент (в настоящем).

Насколько такие проекции являются умозрительными? Можем ли мы ощущать и переживать **временную протяжённость** единицы счёта (метрической единицы) в прошлом или в будущем? Вероятно, да. Однако исследования показывают, что при этом неизбежно меняется модальность ощущений – временные характеристики «модулируют» (трансформируются) в пространственные. Сохранённые нашей памятью образы пережитых музыкальных впечатлений (и метра как неотъемлемой части этих впечатлений), в перцептуальном поле могут актуализироваться как воспоминания (прошлое), пред-слышание (будущее), или переживаться вновь и вновь как реальное событие (про-

извольно перемещаться на временной оси «прошлое – будущее»). Роль памяти здесь основополагающая. Динамика становления формы во времени также вносит свои коррективы и, в первую очередь, сказывается на темповом аспекте.

Драматургия развёртывания музыкального произведения, жанровые и стилистические особенности, индивидуальное своеобразие исполнителя в осмыслении и построении фразы оказывают воздействие и влекут за собой (при восприятии на слух) изменения в ощущении качественной определённости метрической структуры. *И в этом можно усмотреть определённую аналогию с поэтическим размером, который даже при формальном сохранении количества долей может существенно менять свою качественную определённость в зависимости от того, на какую долю падает ударение. С той лишь разницей, что в поэзии такое изменение будет определяться как качественно иной размер.*

Абстрактный метр как теоретическая категория и метр, который переживает исполнитель, который пульсирует в каждой клетке его организма, существенно отличаются. Удары метронома кажутся (и в действительности являются) равными и равномерными. Но предложите просчитать метрическую сетку (структуру) любого эмоционально значимого музыкального фрагмента и на уровне восприятия вы получите чередование отнюдь не равных долей. Метрическая структура, **пережитая в эмоционально значимом контексте**, обретёт признаки ритмоформулы с признаками структуры **элементов, объединённых** вокруг некоего значимостного **центра** (что найдёт своё выражение и подтверждение в акценте, подчёркивании сильной доли). Э. Ансерме, критикуя идею Ф. Мартена о том, что чувство «тактового размера» покоится на нашем осознании числа, полагает, что «это ошибка, ибо сознание числа – это «мысль», а музыкальное сознание – «чувство»» [1, с. 210]. И далее: «нельзя забывать, что все данности музыки являются в слуховом опыте не чем иным, как «пережитым», и пережитым аффективно. В частности, чувство каданса, устанавливающего тактовый «размер», является чувством **отношения** (выделено мной) длительностей» [там же].

Ударная (акцентированная) доля **ощущается** как таковая (сильная), поскольку меняется её качественная определённость по отно-

шению к остальным (безударным) долям. И это происходит не только за счёт изменения динамики (иногда едва уловимого), штрихового (артикуляционного) подчёркивания, но и (для нас это наиболее важно!) за счёт **изменения временной** протяжённости (удлинения) этой доли. «Акцент в музыке не создаётся только громкостной динамикой, а наполняется всеми внутренними средствами музыки. <...> Примечательна одна особенность понимания музыкального акцента <...> – предпочтение в акценте не громкостной, а долготной стороны» [5, с. 26]. Как видим, чередование формально равных промежутков времени внутри метрических циклов, на практике (а нас интересует исключительно практический, исполнительский аспект временных структур в музыке) оказывается совершенно иным.

На практике мы вынуждены рассматривать метр как цикл промежутков (единиц) времени, объединённых вокруг некоего первичного центра тяготения (сильной доли), подчинённых ему, что уже на этом уровне влечёт за собой необходимость признания неравенства (нетождественности, неоднородности) самих элементов структуры, и принципиально (!) «искривляет» равномерное поле объективного (реального) времени. В эмоционально значимом контексте метр не может оставаться формальной временной структурой, но включённый в процесс живого музыкального исполнения, обретает признаки значимости, переживается как часть общего контекста. Не утрачивая признаков *объективного* времени, он обретает признаки времени *субъективного*.

Слушатель не будет в состоянии услышать и воспринять сколь-нибудь продолжительную последовательность равных и равномерных акустических стимулов. Невольно (в силу социальных установок или априорных качеств нашей психики) возникает феномен **субъективной ритмизации** со всеми вытекающими последствиями. А именно равные по временной протяжённости и по силе доли начнут интерпретироваться как неравные и группироваться в последовательности с доминированием некоего воображаемого центра, сильной доли, в последовательности с признаками цикличности (повторяемости).

Вывод напрашивается сам собою: наш слух, наша психика не в состоянии воспринимать достаточно продолжительные последовательности (ряды) равномерных раздражителей (стимулов) без их осмысле-

ния, без структурирования, без объединения разрозненных (равных) стимулов в устойчивые комплексы. Без осмысления нет восприятия. Мы не осознаём ничего, что не выстроено по определённым алгоритмам, приемлемым нашей психике, что не осмыслено, не уложено в определённые элементарные структуры, не «упаковано» особым образом, создающим предпосылки для восприятия.

Отношение (а отношение *уже* есть неравенство элементов, доминирование одних и подчинение других) между этими элементами структуры есть условие для того, чтобы эти элементы были восприняты. И метр в этом контексте есть та первичная структура, а в определённых культурных традициях – даже условие и наиболее адекватный, приемлемый способ для восприятия и постижения времени.

Единица метра – доля – носительница признаков дискретности объективного времени, которая в контексте «живой музыки», **исполнительского процесса** не может до конца оставаться таковой и неизбежно обретает некоторую временную свободу, «зонность» (подвижность), признаки неоднозначности, присущие субъективному, «живому» времени. Субъективное время – *значимостное* время. Даже его первичные, базовые структуры тяготеют к обретению значения, к смыслообразованию (*в поле перцептуального времени они самоорганизуются, самоструктурируются*).

Таким образом, метрическая система несёт в себе признаки первичного структурирования времени, совмещая в себе особенности как внешнего (объективного), так и внутреннего (субъективного) времени. Она выполняет чрезвычайно важную функцию, создавая временные **стереотипы**, делая таким образом будущее предсказуемым, узнаваемым по признакам, представленным в настоящем, и стирая (до известной степени) пропасть, различия, отделяющие друг от друга эти ипостаси времени (настоящее и будущее). Она **высвобождает** существенным образом поле нашего **внимания** для восприятия иных событий в разворачивающемся поле музыкального процесса.

Подобно уже упомянутому феномену субъективной ритмизации, происходит также и объединение элементов в более сложные группы (временные группировки), формирование контекста (смыслового и временного). Ведь только внутри смыслового *контекста* можно правильно судить о расстановке смысловых ударений (смысловых

акцентов) и уже на основании этой расстановки – о верности и точности соотношения иных временных характеристик элементов, о ритме. Точность ритма не является математической, счётной абстракцией – но всегда является следствием художественного переживания характера, образа. «Ритм в музыке неразрывно связан с качественными особенностями – ладовыми, мелодическими, тембровыми и др. <...> Только имея ввиду единое целое можно правильно понять расстановку акцентов и характерность построения» [2, с. 328; с. 308]. Аналитическое внимание, направленное на отдельные элементы структуры (абсолютизирующее их), лишает возможности соотносить между собой эти элементы, переживать эти отношения, а, значит, мешает образованию ритма. Музыкальный, художественный (смыслообразующий) ритм всегда возникает как следствие синтезирующего, контекстообразующего акта внимания.

Как это объединение отражается на времени? Как меняются соотношения времени элементов? Известно, что члены одной группы кажутся более объединёнными во времени, более близко стоящими друг к другу. В двухдольных элементах первый элемент словно «хочет» приблизить «соседа» (второй элемент). Экспериментальные исследования подтверждают это эмпирическое наблюдение: в 2-дольном такте первая четверть относится ко второй не как 1:1, но как 12:13¹⁷.

Ни в этом ли кроется загадка временного аспекта смысловой единицы. «Многочисленные экспериментальные психологические исследования <...> показали, насколько сильнее ассоциативные связи между элементами одной и той же группировки, по сравнению со связями между элементами, входящими в разные группы» [2, с. 308]. Смысловое единство буквально делает **элементы структуры ближе друг другу** во временном аспекте (и здесь очевидна аналогия с пространственными характеристиками), во временной протяжённости. Они перестают быть обособленными и попадают под действие своеобразного «гравитационного поля единой смысловой массы». «Каждое из таких построений легко схватывается в одновременности и в дальнейшем удерживается памятью, функционируя в процессе восприятия как **целостный образ**, как элементарная одномоментная струк-

¹⁷ Результаты экспериментов Tetzl, приводятся в статье С. Н. Беляевой-Экземплярской [2, с. 308].

тура» [3, с. 298]. И хотя Г. Орлов имел ввиду предложение или фразу, мы с полным правом можем распространить это утверждение и на объединённые в группу элементы, на метрический цикл.

Подобные построения или блоки, или структурные стереотипы выступают как установки, определяющие (и облегчающие) процесс восприятия. «Располагая уже в начальной фазе слушания... набором таких блоков, слушатель не должен в дальнейшем синтезировать их заново; он опознаёт... (их), отмечая лишь изменения, которым они подверглись» [там же, с. 299]. Опять-таки, установка узнавания устойчивого стереотипа (в данном случае – стереотипа временной структуры) как бы разгружает, освобождает канал восприятия, поле внимания, давая возможность отслеживать иные уровни процесса. Кроме того, подобные стереотипы начинают работать как временная матрица, как устойчивая система временных координат, как фон, позволяющий тонко дифференцировать малейшие изменения и даже тенденции ритмического рисунка. Способность тонко **чувствовать** устойчивую метрическую сетку активирует (выступает как катализатор) чувство ритма. Это стереотипы, присущие именно процессу активного восприятия.

Итак, метрическая система (и такт) как устойчиво повторяющийся (и поэтому узнаваемый) временной цикл выполняет роль установки, облегчающей процесс восприятия уже за счёт того, что в «настоящем» создаёт временные структуры, которые сохраняются и определяют временной аспект «будущего», подготавливают и облегчают его восприятие. «Схватывание того или иного участка музыкального феномена как гештальта на базе соответствующего стереотипа понижает неопределённость, делает предвидение более достоверным... Естественно, что кажущееся число событий (связанное, как говорилось, с элементом неожиданного, непредвиденного) уменьшается. События группируются в «пакеты», содержимое которых слушателю знакомо, и уже не переживается каждый раз заново», – пишет Г. Орлов [3, с. 300]. Слушателю не приходится предпринимать усилий, чтобы уловить новое содержание – оно в соответствии с создавшейся установкой «идёт» по налаженному пути.

Напротив, если мы имеем совокупность событий, ничем между собой не связанных, каждое из них надо воспринимать в отдельности,

для каждого делать новое усилие. Сложность восприятия увеличивается многократно. Мы рискуем переоценить число событий в сравнении с их реальным количеством при упорядоченном, структурно оформленном представлении. Даже в таком жанре как импровизация, где степень прогнозируемости дальнейшего хода событий минимальна (и как следствие неопределённость достаточно высока), мы всё же имеем известный уровень предвидения хода событий. Иначе, как бы мы тогда говорили об оригинальности того или иного оборота, о свежести художественной мысли, игры воображения? Не прогнозируется лишь хаос с его бесконечно высоким уровнем случайности.

Как бы там ни было, для практикующего музыканта исполнителя (как и для обывателя) время представляется в трёх ипостасях: **есть время прошедшее, есть будущее и есть настоящее**. Если прошедшее апеллирует к нашей памяти, будущее – к ожиданию, базирующемуся на практическом опыте, к способности улавливать в тех или иных процессах закономерности и прогнозировать их течение. И, если рассматривать метр как некий временной стереотип (гештальт), то он не только определяет будущее, но и существенно меняет и наше отношение к «настоящему», наше представление о нём, наше восприятие (и поскольку это заложено в базовых традициях нашей культуры – нами не осознаётся, воспринимается как данность и, следовательно, не анализируется).

«Настоящее» как аспект времени — наиболее интересная и загадочная его часть, это всего лишь момент между прошлым и будущим, непрерывный переход прошлого в будущее; момент, которого, строго говоря, не существует: ведь будущее каждый следующий момент становится прошлым.

Судить о настоящем, строго говоря, можно лишь в **аспекте субъективного восприятия** процесса. «Довольно трудно отделить акт памяти от акта собственно восприятия и уловить «настоящий момент» времени. Фактически момент «настоящего времени» совпадает с длительностью стимулов, схватываемых одним актом восприятия или внимания» [2, с. 307]. Сама эта попытка дать определение уже рождает новые вопросы – а что считать «одним актом»? Этот акт, как следует из цитаты, непосредственно зависит от состояния и особенностей внимания, а, значит, меняется вместе с ним. «Мы можем условно счи-

тать единичным событием такой участок звучащей ткани, в рамках которого она обладает известной гомогенностью, <...> характеризуется достаточно высокой предсказуемостью и <...> минимальной неожиданностью», – отмечает Г. Орлов [3, с. 288]. Само мгновение настоящего времени колеблется в промежутке от 0,5 до 6 сек. (по данным Г. Вудроу). Сравним далее: «Объектом восприятия является не единичное «атомарное» ощущение, а совокупность ощущений – значимое целое, а не сумма частей» [3, с. 297].

Непосредственно воспринять мы можем только то, что происходит в этот момент «настоящего». Воспринять и оценить **промежуток времени** более продолжительный, чем «настоящий момент» можно лишь опосредованно, используя оперативное мышление, прибегая к вспомогательным действиям, прежде всего – **счёту** (и это ещё одно обоснование необходимости и закономерности возникновения метрической системы), долговременному запоминанию. Собственно сам феномен счёта в музыке указывает на перманентное соотнесение между собой трёх названных аспектов (ипостасей) времени и, возможно, на условность подобного разделения, он указывает на поиск той меры, которая отделяет «прошлое» от «будущего». Счётность времени – феномен, который не только позволяет воспринять и оценить «настоящее», но и преодолеть его, выйти за рамки «настоящего»¹⁸. Ещё Стравинский отметил, что «музыка – единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречён испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи в состоянии ощутить его как нечто реальное, а, следовательно, и устойчивое, настоящее» [3, с. 99-100].

Значение феномена объединения элементов в группы в том, что таким образом **расширяется** временная протяжённость единого акта восприятия **настоящего**. Мы объединяем для восприятия ряд элементов, которые разрозненно не могли бы уложиться в один акт внимания. Расширяя единый акт восприятия, мы, таким образом, расширяем временные границы «настоящего». И если нижняя граница в

¹⁸ Феномен счёта в музыкальном исполнительстве указывает на то, что в процессе исполнения задействованы механизмы соотнесения прошедшего, сохранённого в нашей памяти, с настоящим и более того – с будущим.

нашем случае (в музыке) не столь существенна, то верхняя граница имеет принципиальное значение. Она зависит от целого ряда факторов – «...и от выбора организующей её матрицы, и от индивидуальных особенностей психики и интеллекта, совершающих эту работу» [3, с. 298].

По мнению Жане, «сама природа настоящего препятствует точному определению его длительности» [цит. по: 3, с. 298]. И, хотя Г. Орлов предлагает установить верхний предел, верхнюю временную границу «настоящего» на уровне 10 секунд (и аргументирует своё предложение тем, что в подавляющем количестве случаев – это время проведения тем фуг, канонов, предложений или фраз), с этим можно частично не согласиться. Следующее высказывание Г. Орлова еще точнее характеризует наши возможности постижения настоящего времени: «... многоступенчатое структурирование единиц всё большего временного масштаба способно раздвинуть рамки кажущегося настоящего настолько, чтобы вместить целое произведение» [3, с. 300].

РЕЗЮМЕ. Для того, чтобы воспринять настоящее время, мы вынуждены объединить несколько моментов этого настоящего в группировку, некий смысловой комплекс (контекст) и уже соотнеся между собой элементы этого комплекса (части структуры), почувствовать, пережить эти отношения как временную протяжённость и на основе этих переживаний осмыслить явление во временных категориях. «Пропуская через себя», переживая подобные структуры, мы воспринимаем собственные эмоциональные реакции и соотносим взаимодействие между собой этих реакций во времени. «... Важность этого явления состоит в том, что оно позволяет расширить объём непосредственного восприятия, объединить, организовать для восприятия ряд элементов, которые разрозненно не могли бы уложиться в один акт внимания» [2, с. 307], – согласимся с мнением известного исследователя. «Фактически момент «настоящего времени» совпадает с длительностью стимулов, схватываемых одним актом восприятия или внимания» [2, с. 307]. Мы соотносим временные структуры событий недавнего прошлого, сохранённые нашей памятью, с событиями настоящего, фиксируемого нашими чувствами, и на основе этого соотношения выстраиваем некий алгоритм дальнейшего развития событий в будущем. И по степени (по количеству) соответствий (совпадений)

судим о верности прогноза.

Настоящее в музыкальном исполнительстве «расширяет» свои границы и реализует свою экспансию через структуры «временного единства» – группировки, фигуры, структуры, которые исполнитель превращает в своеобразные целостные и неделимые комплексы – гештальты, таким образом расширяя сферу настоящего, в некотором смысле стирая грань между прошлым, настоящим и будущим.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ансерме Э. Музыкальное время, в сборнике : статьи о музыке и воспоминания / Э. Ансерме. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 203–212.
2. Беляева-Экземплярская С. Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // С. Н. Беляева-Экземплярская // Проблемы музыкального мышления : сб. статей. – М. : Музыка, 1974. – С.303–329.
3. Орлов Г. А. Временные характеристики музыкального опыта / Г. А. Орлов // Проблемы музыкального мышления : сб. статей. – М. : Музыка, 1974. – С. 272–302.
4. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – М. : Сов. композитор, 1971. – С.99–100.
5. Холопова В. Н. Музыкальный ритм : очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980.

Удовиченко Николай. Время исполнителя: психология постижения.

Выявлено функцию метрической структуры в контексте музыкально-исполнительской деятельности как творческого процесса мышления, понимания и восприятия смысла.

Ключевые слова: время, исполнитель, метрическая структура, психология восприятия, смысл.

Удовиченко Микола. Час виконавця: психологія осягнення.

Виявлено функцію метричної структури в контексті музично-виконавської діяльності як творчого процесу мислення, розуміння та сприйняття смислу.

Ключові слова: час, виконавець, метрична структура, психологія сприйняття, смисл.

Udovichenko Nikolay. Performing time: psychology of comprehension.

A function of metric structure in a context of musical-performing activity as creative process of thinking, understanding and perception of sense is revealed.

Key words: time, performer, metric structure, perception psychology, sense.



P.S.

...Все вышесказанное позволяет к
знаменитой триаде И. Земцовского
«Человек музицирующий –
Человек интонирующий –
Человек артикулирующий»
добавить четвертое измерение (ме-
тафизическое) – **Человек интер-
претирующий** – знаковый образ
человека современной культуры и,
соответственно, модус её познания.



Людмила Шаповалова

КАК ВОЗМОЖНО КОГНИТИВНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ?

Музыкознание постсоветского периода (90-е годы XX – начало XXI ст.) – это область неожиданного «пересечения» новых сфер научно-гуманитарной мысли: культурологии, музыкальной семиотики, метафизики и богословия. Ведущие музыканты, педагоги и ученые разных специализаций подчеркивают внутреннюю потребность в объединении усилий во имя духовной правды и красоты самого искусства. Однако происходит это в разных смысловых и логико-понятийных дискурсах. Высказываются определения общего направления развития музыкознания (например: интегративное музыковедение, авторское музыкознание и др.), дискутируются целостный и ценностный анализ, комплексный и системный подходы, подчас с очень противоречивым «наполнением» и трактовкой. Всерьёз обсуждаются перспективные идеи, новые термины и категории, в свете которых традиционные вещи получили новое освещение, а многое, оставшееся на периферии интересов отечественного музыковедения, обрело истинное освещение, получило побудительный толчок к началу переосмысления и преобразению. В их числе – методология рефлексивного подхода к музыкальному творчеству и синергийная концепция музыки, разрабатываемая автором статьи [10].

В данной статье предлагается обсудить синтез научного и гуманитарного знания в области музыкалогии с учетом новейших тенденций в философии и христианской антропологии в аспекте когнитивной установки, нацеленной на познание и рефлексию как отдельной личности, так и целокупной науки с уточняющим названием – «когнитивное музыковедение».

Встречное вопрошание: что представляет собой когнитивная установка как *парадигма музыковедческого мышления*?

Прежде всего, это признание ведущей роли субъекта творчества человека-творца, его сознания, психологии личности – рефлексивно-

го художника, чье житнетворчество **б о л ь ш е**, чем тексты, им порожденные. Безусловно, что в процессе анализа и интерпретации музыки мы всегда имели дело с ТЕКСТОМ. Однако сегодня это установка уже недостаточна. Человека интересует человек. По сути, долгие годы советское музыковедение пользовалось семиотической системой критериев научного описания и не сбрасывало со счетов проблем содержательности и смыслообразования в музыкальном творчестве. Важность вербализации музыкальных значений приводила к литературоцентризму в определении категорий и парадигм музыкального мышления. Против «олитературирования» результатов научного осмысления активно выступал Ю. Холопов еще в 80-е годы минувшего века. Закономерно, что будучи создателем функционального подхода к анализу феноменов музыки, ученый постепенно приходит к необходимости выхода музыковедения на более широкие «рельсы» музыкальной эстетики – так ученый определили зону своих интересов [9]. А они касались на тот момент не только музыкального языка в широком сверхисторическом измерении, но и субъекта творчества – homo musicus, человека как «смысловой модели мира» (по выражению А. Агафонова).

Этическое измерение, генетически свойственное музыкальной теории (например, античное учение о музыкальных ладах; или мусикийская грамота Дилецкого), было, увы, утрачено музыковедением советского периода его развития. Тем не менее, в конце 80-х годов XX ст. под влиянием метафизики музыки А. Лосева, философии сознания М. Мамардашвили и других когнитивных новаций в гуманитарном сознании общества и в музыковедении начинается духовное преобразование, реинтерпретация функционального, системного, аксиологического методов анализа музыки. В частности, широкое распространение получила онтологическая концепция В. Медушевского, в свете которой многие явления музыкальной культуры получили духовную оценку.

В развитие идей В. Медушевского на Украине появились статьи и диссертационные работы Д. Болгарского, Л. Зайцевой, Н. Середы и др. В них впервые всерьез и основательно рассматривались проблемы взаимодействия культа и богословия музыки, литургики, жанровой системы церковного пения [см.: 2, 7]. Традиционные проблемы те-

оретического музыкознания (музыкальной формы и языка, жанров и стилей) в этих условиях, нет!, не уходят из сферы научного интереса, однако их *энтелехия* – вцеленность, направленность изучения – стала принципиально иной.

Семиотический дискурс стал доказательной базой для создания антропологии музыки и образа человека в музыкальной культуре Новейшего времени. И этот образ не сравнивается с зеркалом (по К. Заксу, «стиль искусства – верное зеркало человека, обладает неограниченной свободой»). Нет, музыка осознаётся особой *реальностью*, в которой человек существует и которая дана ему для познания мира, Бога и самого себя. Об этом красноречиво свидетельствует Г. Орлов на страницах «Древа музыки», ссылаясь на авторитет В. Цукеркандля: «Музыка – это тоже природа: это воплощение чисто динамических, нефизических...нематериальных начал, составляющих неотъемлемый элемент природы. Короче говоря, музыка – это идеальная динамическая модель мира», – делает вывод ученый» [6, с. 16]. Кстати, Логос оценивается этим ученым с очевидным порицанием: «Однoboкое поклонение западной культурной традиции перед Логосом вело и продолжает вести его по пути головокружительных интеллектуальных побед и достижений, но оно же тормозит развитие других его психических потенций, задерживая их на пути к единству и предельной простоте, которые проповедовал Христос...» [6, с. 131]. Отчего так? По-видимому, Логос в западной культуре утратил онтологический смысл, став синонимом человеческого ума, *ratio*, но никак не Божественной силы явленной миру Истины. И если интеллект был главным орудием веры, то, будучи обожествленным художниками и философами гуманистической эпохи Возрождения, в Новое время он становится её противником.

Действительно, музыкальный опыт человека Новейшего времени универсален, поскольку он «вовлекает всего человека и «говорит» на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа» [6, с. 3]. Так, в камерно-инструментальной и в симфонической музыке композиторов последней трети XX ст. (в частности, опыт Д. Шостаковича и его духовных учеников – представителей украинской школы симфонизма Л. Грабовского, В. Губаренко, Е. Станковича, В. Бибика, В. Сильвестрова и др.) интонационная «кардиограмма» авторской реф-

лексии фиксирует постепенный отказ от *музыки чувств* и доминирование *музыки размышлений*. Связанный с этим процесс рационализации Логоса обнажает духовное оскуднение (образцы музыкального авангарда 50–60-х годов). Ему противостоит животворность соборного творчества, направленного на синергию дольнего и горнего, человека и Бога (что наглядно проявляется, например, в хоровой музыке Г. Свиридова, Р. Щедрина, А. Пярта, Л. Дычко, Е. Станковича и др.). Авторская рефлексия через творчество являет миру свою, оправданную личностным усилием «меру вхождения в истинную ориентированность Бытия» (формулировка В. Медушевского). Отказ от узкого, эгоцентрического понимания цели исполнительского искусства ведет исполнителя к открытию синергичной парадигмы культуры – через способы и пути *самопознания* и *Богообщения*.

Возникновение когнитивного подхода в недрах аналитической школы отечественного музыкознания стало возможным благодаря исторической преемственности литургической сферы культуры и духовных интенций светской музыки, в жанрах и формах которой не только сохранился опыт евхаристии, но и в символически завуалированной форме присутствовал дух Божественного сотворчества человека и Творца – синергия. В отечественном симфонизме последней трети XX ст. сложились все предпосылки для категориального синтеза евхаристической и картезианской культур (и соответственных картин мира). Их историческая преемственность и коммуникативно-семантические связи востребуют настоятельность понимания *смысловых уровней* Целого, каким сегодня выступает антропология музыки, способствующая всестороннему охвату герменевтического круга: «Автор – Текст – Интерпретатор».

Итак, когнитивное музыковедение... Сказано, написано и тем самым как будто признано, что такое у *ж е* ЕСТЬ, либо возможно... По иронии бюрократической идеологии, не хватает только одного-двух каких-нибудь важных постановлений... И в самом деле, почему бы нет...

Цель размышлений автора – обсудить основные концепты когнитивного музыковедения, наметить границы и элементы преемственности его этапов с учетом современных требований самоидентификации науки в учебном процессе высших музыкальных заведений.



Современная интерпретология как обучающая дисциплина основывается на фундаментальных достижениях теоретического и исторического музыкознания. Не случайно, многие исследования магистров – выпускников высших музыкальных учебных заведений Украины – посвящены, прежде всего, вопросам изучения *музыкального творчества* в трех его ипостасях: как способа коммуникации; механизма художественного мышления/речи и как знаковой системы, отпечатавающей музыкальные значения и символы В ТЕКСТ – «письмена Бога», которые «считывают» последующие поколения. (Отсюда бытующее мнение и отношение к музыкантам как к избранным). Однако кому? и для чего? предназначается *дело* Человека Музыцирующего? В музыкальной семиотике ответы на эти и многие другие, подобные им, не найти. Вот почему необходимо осознание главной задачи музыковедов – духовного преображения личности музыканта (*homo musicus*), своей профессии и всего, что окружает нас в границах рубежа Прошлого и Настоящего...

В процессе подготовки магистерских работ молодые исполнители часто спрашивают: как найти свою тему? откуда рождается формулировка темы? Из поиска проблемной ситуации, с которой, как известно, начинается путь к самостоятельному научному мышлению. Четко разделяются дискурсы музыкально-графического текста, порожденного композитором, и научно-вербального изложения этого текста (кем-то Другим) в музыковедческой деятельности. И возникает странная ситуация: у композитора мышление есть (он творец, автор); у музыковеда есть, хотя и вторичное (производное): ведь он описывает семиотическое устройство целостных смысловых образований либо их отдельных составных¹. А вот исполнитель музыкальной продукции (неважно какой) – певец, или гитарист, дирижер или камерно-инструментальное трио – оказывается лишенным собственного мышления; его тип деятельности большинство ученых-педагогов и психологов

¹ И. А. Котляревский в своих лекциях по «Основам научно-исследовательской работы» настаивал на том, что музыкальная речь (или система средств выразительности) является результатом специфики музыкального мышления как неслеральной его формы. Соответственно, можно судить о мелодическом, ладо-гармоническом, структурном, оркестровом мышлении композитора. Однако мышление – это не простая сумма частей, но изначально данное Целое, продуцирующее в процессе коммуникации все новые формы и способы обнаружения связи мира и человека.

определяют как репродуктивный!

Взамен объяснения специфики исполнительского мышления находят красивые сравнения насчет второго Я со-авторства, интерпретаторского версии авторского слова и т.д. Насколько это справедливо, и как устроено мышление исполнителя? Учитывая очень высокий потенциал научной деятельности молодых исполнителей (магистров и бакалавров) в нашем вузе, мы взялись за эту задачу. И получилась следующая гипотеза: кому нужно когнитивное музыкознание, обучающее самопознанию через единство музыки и Слова о музыке? Конечно же, исполнителям, субъектам творчества II рода, для которых смысл жизнедеятельности – игра, музицирование. Вокруг них и организуется герменевтический круг ОБЩЕНИЯ как КОГНАЦИИ (можно и наоборот – ПОЗНАНИЯ как ОТКРЫТИЯ СЕБЯ в ДРУГОМ!

Итак, исполнитель – человек, по своей функции посредник, медиум. Значит, в основу описания его исполнительского мышления должно поставить не сумму знаний и умений воспринимать музыкальную речь (Логос музыки), которая формируется, развивается, но *не дана* ему сразу, свыше, но некий орган жизненного самообнаружения, оценки и идентификации в творческом акте?

Таким «органом» самопознания является сознание (причем сознание не обыденное, но художественное). Поставим его в центр модели когнитивного ОБУЧЕНИЯ. Заметим, что это не наша придумка. Если вдумчиво читать записи великих музыкантов и исследователей музыки, термин «познание» у них ключевой. Например, Б. Покровский пишет: «Каждый исполнитель, если он действительно художник, а не “информатор”, относясь с полным почтением к авторской интонации, изучив, *познав её*, на её основании создает с в о ю – не в противовес и противоположность, а в развитии и конкретном осуществлении. Это интерпретаторское “переложение” есть процесс осуществления оперного образа на сцене» (курсив мой. – Л.Ш.) [8, с. 65].

Б. Покровский ратует за различение двух разных типов интонации – авторской и исполнительской: «Соотношение интонации актера-певца с авторской – вот что определяет художественный результат в оперном спектакле» [8, с. 65]. Добавим к этому суждение Ф. Шаляпина: «Есть интонация вдоха – как написать или начертать эту интонацию? Таких букв нет» [цит. по : 8, с. 62]. Из этого диалога можно

выделить две операционные функции сознания, которые и составляют «камень преткновения» для интерпретатора: это **понимание** произведения (для самого себя) и его **воссоздание** (воспроизведение) для других, то есть коммуникация, или **общение**.

Процесс исполнительства творчества как репродуктивного воспроизводства немислим вне механизмов **памяти, внимания и воли**. Каждая из названных категорий оказывается важнейшим полем энергетического бытийствования исполнительской субъективности. От объема и уровня задействования этих свойств исполнительской личности зависит степень и сила художественного воздействия её интерпретационной деятельности. (В этом пункте наших рассуждений исполнители-музыканты очень похожи на актеров: различие заключается лишь в зоне сенсорно-перцептивных процессов – пластики, моторно-двигательной техники). В остальном их задачи подобны: поиск интонации, артикулярованности, тембровой и психодинамической партитуры.

Итак, наличие сознания у исполнителя вряд ли будем подвергать сомнению. Отсюда выполним операцию «разверстки» смысловых уровней его иерархии у исполнителя в процессе его творчества. Когнитивная психология определяет личность как «систему отношений нескольких функциональных уровней (сфер различия):

- психологическую;
- мыслительную (языковую);
- когнитивную;
- коммуникативную.

Все они действуют и в музыкальном творчестве. Однако все ли эти функции **равно** значимы в деятельности исполнителя, композитора, слушателя? В. Медушевский разработал известную концепцию семиотического описания музыки, весьма близкую к 4 названным уровням, однако в его концепции речь идет о музыкальном произведении. Последнее незаметно подменяется понятием «композиторский текст».

Текст – носитель языка как способа высказывания. Однако язык не психичен, психична речь. Отсюда вывод: в случае анализа «исполнительского текста» ситуация познания меняется. Анализу подвергается не семиотический объект, а психосемантическая реальность, обладающая пространственными и временными характеристика той лично-

сти и того художественного сознания, чьим порождением она является (Вспомним «Солярис» – океан = живой мозг). Метафора странная своей непонятностью, даже страшная! Получается, что *кто* смотрит в Великое, тот сам в нем и отражается.

Остается один шаг от «исполнительского текста» к исполнительскому стилю. Как действуют эти функции в мышлении исполнителя? И действуют ли вообще остается за пределами возможностей семиотического подхода, который, кстати сказать, при знакомстве практикующего homo musicus не убеждает. Поэтому еще раз повторимся. Можно выделить три базовых алгоритма деятельности Человека Музыцирующего. Каждый из них символизирует определенный этап развития и состояния науки в целом; у каждого своя доминирующая функция и место положение в пространстве и времени. Творчество – стезя композитора; восприятие – слушателя. Ну, а анализ, критика и искусство толкований – удел музыковеда.

Категорию «сознание» не следует отождествлять с мышлением. Хотя в музыковедческой практике большая привязка мышления и речи, нежели сознания и мышления. Так, например, Б. Асафьев пользовался им довольно часто в своей системе терминов («Музыка – искусство интонируемого смысла... образно-познавательная деятельность сознания» [1, с.155]).

В центре когнитивной модели музыкознания (обладание которым так необходимо каждому молодому интерпретатору музыки!) помещается не столько мышление, рационально сложившаяся система механизмов музыкальной речи (Логос), сколько нечто живое, динамически подвижное и всеохватное – Сознание, воспринимающее, мыслящее себя как субъект музыки, как внутренний человек (по библейскому выражению).

Именно вокруг сознания как ядра «наращиваются» чисто исполнительские функции «умножения» чужого опыта собственными смысло-образами, ассоциациями, стимулами. Функции сознания – память удерживает предметный слой объективной реальности; воля – иметь энергию и способность её я в л я т ь в мир в нужном количестве; наконец, внимание – способность, приняв в себя (внимать) – отдать Другим, в концентрированной и совершенной по красоте форме. Здесь и память, и воля, и внимание обретают личностную окраску, со-участ-

ный характер, обнаруживаемые опытным путём!

Подведем черту. В сознании исполнителя действуют два плана, два вектора, что и определяет его структуру в процессе познания:

- *онтологический*, бытийный (в нем живут тексты культуры, традиции их прочтения в лице передачи исторического опыта);
- *рефлексивный, интенциональный*, базирующийся на опыте данной личности (в единстве жизненных, индивидуально-психологических, художественных и социальных функций).

Знакомясь с учеником, надо максимально близко подойти к пониманию его рефлексивного опыта, который, согласно Г. Орлову, всегда *конкретен, персоналистичен, индивидуален* (курсив автора. – Л.Ш.) [6], а потому не может повториться, быть данному субъекту неинтересным, чуждым. Личность получает установку действовать по принципу «осознания своего сознания». Это лучший способ заинтересовать человека и вовремя поставив ему «научный диагноз» в виде проблемной ситуации (на материале его репертуара, иных форм самоанализа), правильно сформулировать и понять энтелехию своего искусства – постижение духовных законов Бытия.

Может возникнуть возражение: позвольте, это уход (опять!) в герменевтику! Верно, но не отвлечённую философскую рефлексию (*книжное знание*, которое в лучшем случае ведет к реферативному, пассивному усвоению книжного знания), но оплодотворенную *опытом музицирования* теорию самопознания искусства (фортепианного, вокального, хорового, оркестрового и т.д.)². Вот такой опыт занятий наукой, где анализ музыки нацелен на *общение* с Другим и в одночасье на *познание* себя и всей смысловой модели мира, где сходятся начала и концы всякого знания о Красоте и Истине я называю «когнитивным музыкально-знанием»!

Остается прокомментировать связь исполнителя с композиторским мышлением в категориях онтологии и метафизики творчества.

Авторский замысел – этап *пред-*рождения музыкального произведения – переводит виртуальное содержание сознания художника в

² Опыт самого молодого музыканта с консерваторской базой в любом случае вступает в диалог с неизвестным ему музыкознанием. Овладевая достижениями музыковедов предыдущих поколений, исполнитель выступает в роли homo cognitus. Отсюда и ключевая функция в науке – когнитивность.

процесс *творчества как письменной фиксации музыкальной мысли*. Когда же продуманы все факторы и механизмы оформления авторского замысла (от внутреннего созерцания, становления к интонационно-материальному воплощению), наступает «отторжение» продукта творчества от Автора. И мир обретает законченный продукт творчества – артефакт как смысловую модель для последующего прочтения, постижения и реализации в самых различных коммуникативных условиях. На этом этапе композитор уже не властен над своим детищем. В коммуникативном процессе действует множество детерминант, влияющих на содержание музыки и её трактовку.

Итак, **«время творчества»**. Анализ композиторского текста через выявление отношения его автора к пространству и времени означает «попадание» в ментальное ядро целостной культуры, отражение законов её мирозозерцания (следовательно, и механизмов их воспроизведения в исполнительском акте). Если малый хронотоп *о*-граничивает бытие Я-сознания в *о*-пределенных актах-творениях, то «большое время» сопряжено с дефинициями ушедших исторических эпох и поколений создателей культуры. (Например, классицистический хронотоп; ностальгическое, или интроспективное время романтических творениях XIX в.; «прошлое в настоящем» в неоклассицизме первой половины XX в.). Так, слух И. Стравинского и его интерес к музыкальному «культуротворчеству» послужили активному возрождению жанров и стилей ушедших эпох во многом благодаря открытию иных пространственно-временных моделей Бытия.

Активное развитие и закрепление идеи «движущегося времени» демонстрирует постмодерн второй половины XX ст. (полистилистика в творчестве А. Шнитке, интертекстуальность в творчестве В. Сильвестрова, А. Щетинского и др.). Им принадлежит честь узаконить и ратифицировать приемы культурного полилога – *совмещения художественного времени* в границах одного произведения, одного сознания (воспринимающего, репродуцирующего) – и создать интеллектуально-игровой хронотоп в границах метаязыка (который, хочется думать, позволяет «удерживать» чувство стиля при восприятии этой музыки).

Показательным является «отказ» композиторов от сюжетного и психологического времени, хранителями которого выступает «золотой фонд» исполнительского искусства современности – историче-

ские стили классицизма и романтизма с их авторским целеполаганием и причинно-следственными связями в музыкальном развитии.

Слух Д. Шостаковича выявил изменения в законах музыкального времени – не как Истории, но «вместилища» Бытия сознания. Не случайно сонатного аллегро заменяется на *moderato*, что создает предпосылки авторской рефлексии, преобладания процессов самоанализа и размышления. Время действия «перемещается» в модус созерцания. Падает роль перцептивных механизмов, характерных для романтической культуры с их установкой «на слушателя», диалектикой событий. Возрастает потребность в иной структурированности смысла, эффектах нарушения стереотипов линейного восприятия, парадоксах, обусловленных нелинейностью текущего звукового потока, многослойностью звуковой материи, «дву-пространственностью» (термин П. Флоренского). Учитывая исконную связь светской культуры с культом, храмовой музыкой и молитвенным пением, нельзя не вспомнить, что время-пространство рассматриваются в христианской онтологии как формы проявления вечности и бесконечности Абсолютного бытия. Об этом напомнили многочисленные образцы храмовой музыки, чье возрождение связано с постсекулярными тенденциями в искусстве. Благодаря таким обиходным законам коммуникации перестраивается сложившаяся слушательская система ценностных установок в музыкальной культуре.

Через исполнение *о*-предмечивается музыкальный Логос – Слово композитора. Духовная сила его звуковых представлений о мире *о*-значивает своими энергиями образ самого Автора! Можно согласиться, что все тайны Моцарта, Бетховена, Шопена, Шуберта, Брамса заключены в оставшихся рукописях – *композиторском тексте*.

Согласно концепции В. Медушевского [5], предмет интерпретации отождествляется с предметом искусства и совершенной жизни – Красотой, несущей в себе отпечаток Вечности. Исполнитель, будучи субъектом творчества, интенционального по своей природе, становится проводником Божественных интуиций композитора. В то же самое время слушатель воспринимает личность интерпретатора как априорную ценность, манифестирующую самое себя через *отношение к объекту интерпретации*³.

³ См. статью О. Фскете в настоящем сборнике.

Структуру исполнительского мышления должно представить себе как сложнейший механизм бытия в общении, как систему интенциональных связей деятельности сознания. Поскольку деятельность исполнителя определяется целым комплексом *механизмов психического общения* с автором (через исполнение его текстов) и с публикой (в акте концертного выступления), постольку можно выделить основные функции этой деятельности.

Для наглядности воспользуемся схемой В. Медушевского, в которой запечатлен опыт духовного анализа музыки. Называется она «онто-семиотический треугольник». Есть категории ценностной семантики – вверх – низ; небо – Бог – земля, человек. Есть дух, который витает, где захочет и есть тайна человеческого дара, озарения – сотворения музыкальной реальности, мира художника. Это духовная вертикаль. Предмет интерпретации должен соответствовать этой высоте. Если он занижен в силу страстных волений, иных критериев душевности – получается *иная* конфигурация из трех точек. Подлинная интерпретация не занижает авторских интенций. К этой схеме можно добавить метафическую функцию зеркала – знак присутствия духовной реальности музыки.

Итак, **время исполнения** обусловлено интенциональной деятельностью сознания музыканта и являет собой *иерархию*, сущность которой определяет *единство материального и духовного планов*.

Оба структурных уровня включаются в систему более широкого (глубинно смыслового) порядка:

- *физическое* (реальное время звучания); звучащий текст как семиотическая структура;
- *художественное* – моделирование законов музыкального произведения осуществляет синтез общечеловеческого (исторического) и личностного (биографического) модусов времени;
- *онтологическое* время; отсюда идея включенности времени исполнителя в циклический кругооборот Вечности, где межличностной коммуникации служит духовная вертикаль (принцип Богообщения).

Подобно тому, как молитвенное пение хранит память о цели всякого искусства, так исполнитель становится медиумом духовного знания мира, его бытийных оснований, энтелехии. И на этой осно-

ве раскрываются синергийные тайны исполнительской культуры, по определению «вцеленной» в духовный смысл Бытия (*ис-полнитель* – тот, от кого зависит жизнь МУЗЫКИ, её полнота, кто принимает её на себя; исполнитель-виртуоз – воин, стоящий на страже полноты и красоты).

Музыкальная культура Нового времени создала два смысловых горизонта Логоса – Божественный и антропологический, иногда пересекающихся, а иногда расходящихся. Это два различных типа мирозерцания, два исторически сложившихся типа культуры, соответственно:

- *евхаристическая* (теоцентрическая) картина мира, зиждимая на историческом единстве церковной традиции и светской культуры литургического типа;
- *картезианская* картина мира, суженая до психологического редукционизма *homo animus* (Человека Душевного).

В лоне музыкальной христианского мира сложилось сакральное пространство пребывания Божественного Логоса в единении *способа жизни* религиозного человека и *мирозерцания*, что зафиксировала историческая память культуры (через систему жанрово-музыкальной коммуникации, стиль и традиции исполнения и т.д.).

Светская же культура Нового времени формировала свой идеал культурного героя и такое обоснование мира, в котором центральным основанием и животворящей энергией был сам художник-демиург⁴. Смысл музыки постепенно «модулирует» из сакральной сферы Истины и Богообщения в сферу человеческого мира познания: на место Бога поставлен человеческий разум, знание. Тогда изменилась и вся вертикаль духовного познания и творчества. Произошла подмена энтелехии...

Закрывая тему, скажем только, что долгое время эти проблемы по мировоззренческим причинам не обсуждались в музыкальной науке, считаясь в контексте материалистической теории запретными. Сегодня же без обсуждения ключевых установок когнитивной философии нельзя понять модусных изменений музыковедческого сознания завтра.

⁴ «Вытеснив из сферы науки выражаемое в духовных символах знание о Божественном Логосе и подменив его физическими фактами лабораторных опытов, Новое Время установило новый путь – путь человеческой мудрости, которая, по слову Апостола Павла – безумие перед Богом [1 Кор. 3, 19]» – пишет чудесный музыковед богословского ума Ирина Чижик.

ВЫВОДЫ. Путь от понимания элементов музыкальной речи к целостному смыслу музыки – «вечное задание», имманентно присущее всякому, кто общается с музыкой. Структура такого общения зиждется на трех «китах», схематично описанные профессором И. А. Котляревским в его знаменитом «кубике-рубике». Условно они названы автором «творчество», «восприятие» и «рефлексия». Отталкиваясь от установок Учителя, мы выясняли, каково содержание одной из тенденций развития современного музыкознания – его *когнитивной* линии?

I. ВОСПРИЯТИЕ порождает механизм оценки и, как следствие, критическое суждение. Музыкальное произведение живет множественной, варибельной жизнью в системе культурных ценностей и от слушательской востребованности зависит его дальнейшая судьба. Критика есть «искусство находить красоты и достоинства произведения, и только потом недостатки» (по определению А. Пушкина). В таком значении она изначально предполагает вхождение в «чужое сознание», его понимание и общение с Другого. Отсюда позиция Другого – одна из базовых в современной философии творчества, теориях культурологии и когнитивной психологии. На основе философии общения разработаны базовые концепты когнитивного музыкознания: Я-сознание, рефлексия, Я-Другой, синергия, Богопознание, Время, вечность, пространство культуры, встреча, духовное познание, межличностная коммуникация.

II. РЕФЛЕКСИЯ – АНАЛИЗ – ПОЗНАНИЕ как механизмы когнции обусловили правомерность первого, исторически сложившегося этапа теоретического музыкознания – музыкальной семиотики, озаменованный теоретической школой Л. Мазеля – В. Цуккермана. Его назвали эпохой «целостного анализа музыки», хотя целостность в реальном анализе была иллюзорной (на что обратил внимание еще Ю. Холопов и многие его не поняли). Важно другое: обратим внимание, как точно найдено ключевое слово! Целостный – от слова «целый, Целое» – искомая полнота творения!

Период преобладающего интереса к музыке как семиотическому объекту приходится на 70-е годы XX ст. Его предмет – устройство музыкального произведения, структурный и функциональный смысл организации музыки. Этого, казалось, достаточно. Однако где автор,

его образ мыслей? ПРИСУТСТВИЕ Автора в тексте и направленность на постижение образа человека отличает когнитивное музыкознание как методологическую рефлексию на основную потребность Человека Музыцирующего в общении – в Другом, в узнавании себя в Другом – наконец, в ОТКЛИКНУТОСТИ. Так рождается второй, условно *культурологический* (или иначе *контекстуальный*) этап отечественной музыкальной науки, совпавший с концом перестройки. Одним из его примет стало возрождение в исполнительской культуре жанров духовной музыки (религиозной, храмовой культуры). Происходит встреча забытых христианских критериев ценности и новообретенных духовных смыслов светского творчества. На чьей «территории» это было возможно? Системный, комплексный, интертекстуальный, междисциплинарный подходы не окрашены личностным отношением автора-создателя к *о*-значенным проблемам духовного бытия. И, кроме того, эти подходы возможны в любом разделе гуманитаристики – искусстве говорения о человеке.

В случае с когнитивным музыкознанием – дело обстоит иначе. Его субъектом является не просто научная интерпретация как таковая, но интонируемый, артикулируемый и интенционально окрашенный *личный опыт общения через музицирование*, определяющий собой энтелехию искусства слышания музыки через ЛИЧНОСТЬ ИНТЕРПРЕТАТОРА!

Таким образом, когнитивное музыкознание не только сознательно опирается на все предыдущие исторические достижения музыкальной науки, «процеживая» сквозь призму своего сознания ВСЁ ТО, ЧТО ПРЕДСТАВЛЯЕТ ИНТЕРЕС для исполнителя в его функции ЧЕЛОВЕКА ПОЗНАЮЩЕГО. Оно сознательно наращивает смыслы искусства и его прочтения, умножая на опыт новых поколений.

III. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ зиждется на принципе «троицы» – это процесс *у*-двоенного дважды *Я*-творчества (по принципу встречи, узнавания Другого-в-себе): с одной стороны, композитора-автора и исполнителя-соавтора; а с другой – общение с ними обоими слушателя-собеседника, или критика – всякого другого интерпретатора (часто не столько *у*-слышанного Автора, сколько своего *Я*!). Цель всех участников герменевтического круга, «замешанного» на *музицировании*, – **радость узнавания, встреча с Другим**. Интерпретация является,

таким образом, высшей и заключительной стадией творческого процесса постижения музыкального *творения как общения* – через горизонтальную линию человеческих коммуникаций открывается духовная вертикаль Богопознания.

Основной задачей интерпретатора становится постижение онтологического закона – Красоты, согласно которой выстраивается смысловая иерархия музыкального произведения. Слушатель разделяет интерпретацию на «правильную» (духовную) и «неправильную» (бездуховную). В первом случае усилия интерпретатора были устремлены в «непостижимую глубину» и направлены на процесс становления смысла – *времяпротекание* духовной силы жизни ради обретения синергии (встречи двух энергий – Божественной и человеческой). Во втором же – при внешней логичности исполнения и профессионализме исполнителя, его интерпретация может стать искажением авторского замысла, утратив присущую ему духовную интенцию.

Исполнитель когнитивно «настроенный» «всматривается» в духовную природу своего творчества, стремится к духовному двойничеству с автором. Тогда возникает зеркальное соответствие двух векторов коммуникации – межличностной (горизонтальной) и Богочеловеческой (вертикальной). О их реальном участии в творческом взаимодействии людей в театральных и концертных залах свидетельствуют различные медицинские, психологические и др. эксперименты. Всем знакомо неопишуемые моменты высшего озарения – общее воодушевление, синергия и плирома (единение земного и Высшего, понятного и непознанного) – в чуде исполнения!

Глубина понимаемого – это низ схемы, корневища всей системы музыкальной коммуникации.

Высота – это сфера метафического знания, в котором человек посвящен в молчание. У великих художников-интерпретаторов амплитуда между вершиной и глубиной наиболее внушительная, впечатляющая.

В случаях, когда тебя поражает исполнение какого-либо исполнителя – это результат верхней части схемы – механизм дарования чуда. Напротив, многие интеллектуалы «копают» территорию искусства ради удивления, завоевания ума – здесь будет преобладать не духовный эффект, а расширение глубинных архетипов, запасов памяти, подвласных человеку искусства... (хуже – низких инстинктов, но это

тема другой статьи). Зато такие гиганты человеческого духа, как Фёдор Шаляпин или итальянская певица наших дней Чечилия Бартоли замечательно подтверждают Присутствие в деле интерпретации, в со-работничестве автора и исполнителя «третьего» глаза, Божьего Промысла.

Тайна в творчестве – право человека являть Образ и Подобие... Музыка, как и молитва, соприкосновенная Творцу, для артиста (интерпретатора) становится местом встречи, внутренней речью, смыслом Богообщения – призыванием (ответом на призыв).

Так мы подошли к искомой педагогической задаче **практического освоения мудрости музыкальной науки прошлого**. Другими словами, современное музыковедение когнитивно по той причине, что стремится *свести воедино* исполнительскую практику Человека Музицирующего и метафизику его научного толкования **под углом зрения Богопознания**. В этом случае музыковедение перестаёт быть «аспектной», партикулярной дисциплиной и становится ...просто Бытием! Более того, через общение и радость встреч, узнаваний, откликнутости и суголосий когнитивное *музыка-знание* открывается Другому как онтология Любви.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Интонация / Б. В. Асафьев // *Избранные труды*. – Т.5. М., 1957. – 325 с.
2. Зайцева Л. Религиозная концепция человека: на примере песнопений греческой службы // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії освіти* : зб. наук. праць. – Вип. 8. – К. : Науковий світ, 2002. – С. 98–105.
3. Лосский В. Н. Богословское понимание человеческой личности // *По образу и подобию*. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1995. – С. 106–128.
4. Медушевский В. Православное понятие личности: как освещает оно проблемы культуры и музыки? В. Медушевский // *Горизонты* : сб.ст. – М., 1998. – С. 92–118.
5. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* : сб. трудов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып.129. – С.3–11.
6. Орлов Г. *Древо музыки* / Г. Орлов. – СПб.-Вашингтон, 1999. – 401 с.
7. Середа Н. *Жанровый канон литургии* : автореф... канд. искусствове-дения. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2005. – 18 с.

8. Покровский Б. *Размышления об опере* / Б. Покровский. – М. : Сов.ком-позитор, 1979. – 279 с.

9. Холопов Ю. Н. *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века* (интернет адрес); Холопов Ю. *Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева* (интернет адрес).

10. *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыке* / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

Людмила Шаповалова. Как возможно когнитивное музыкознание?

Обосновывается когнитивная функция музыкознания, смысл которой составляет общение субъектов музыкального творчества: межличностное, горизонтальное (психология) и вертикальное (Богопознание), а также необходимость категорального синтеза принципов онтологизма и метафизики, духовного анализа и интерпретации, направленного на раскрытие образа человека в его полноте.

Ключевые слова: когнитивная функция; принцип онтологизма; анализ; интерпретация; Богообщение; рефлексивное творчество; синергия; онтология личности; литургия.

Людмила Шаповалова. Як можливе когнітивне музикознавство?

Обґрунтовується когнітивна функція музикознавства, сенс якої складає спілкування суб'єктів музичної творчості: міжособистісне, горизонтальне (психологія) та вертикальне (Богопізнання). Звідси необхідність категоріального синтезу принципів онтологізму та метафізики, духовного аналізу та інтерпретації, скерованого на розкриття образу людини в його повноті.

Ключові слова: когнітивна функція; принцип онтологізму; аналіз; інтерпретація; Богоспілкування; рефлексійна творчість; синергія; онтологія особистості; літургія.

Lyudmila Shapovalova. How cognitive musicology is possible?

A cognitive function of musicology is proved. Sense of this function is to make an interpersonal, horizontal (psychology) and vertical (God cognition) dialogue between subjects of musical creativity. This function creates necessity of categorical synthesis of principles of ontologism and metaphysics, analysis and interpretation, that directs on disclosing of person image in its entirety.

Key words: cognitive function; principl of ontologism; analys; interpretation, God cognition, creativity as a reflexion, synergy, personality ontology, liturgy.

**СПИСОК ВИПУСКНИКІВ
НАУКОВОГО КЛАСУ Л. В. ШАПОВАЛОВОЇ**

1. **БАРЫКИНА ЭВЕЛИНА**
ПРИНЦИПЫ МЕДИТАТИВНОЙ ДРАМАТУРГИИ, 1986.
2. **ПОНОМАРЕНКО ЕЛЕНА**
ЖАНР ПОРТРЕТА В МУЗЫКЕ, 1987.
3. **СТРЕЛЕЦ ЕЛЕНА**
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКА» В ТВОРЧЕСТВЕ ДЕБЮССИ и МУСОРГСКОГО (опыт сравнительного анализа), 1988.
4. **ПОЖИДАЕВА ЛАРИСА**
О РЕФЛЕКСИИ В МУЗЫКЕ, 1994.
5. **СЕДОВА АЛЛА**
МУЗЫКА ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ, 1995.
6. **ЧКОНЯ ВИКТОРИЯ**
ЭРОС В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА», 1995.
7. **САМОТИНА (Рудь) ПОЛИНА**
ОБ ОДНОМ АСПЕКТЕ ЛИРИКИ (О ЛИРИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ МУЗЫКИ), 1995.
8. **МАХНИНА ВИКТОРИЯ**
«ОБРАЗ АВТОРА» КАК ЦЕННОСТЬ МУЗЫКИ (К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Д. ШОСТАКОВИЧА НА УКРАИНСКИЙ СИМФОНИЗМ), 1995.
9. **НИКОЛАЕВСКАЯ ЮЛИЯ**
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЗЕРКАЛА в МУЗЫКЕ, 1998.
10. **ФИЛИППОВА ЕЛЕНА**
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ МЕТАЯЗЫКА В КУЛЬТУРЕ ХХ в. (О ПУТЯХ СЕМАНТИЗАЦИИ МУЗЫКИ), 1999.
11. **ЛЫСЕНКО ВИКТОРИЯ**
МЕТАФОРА СНА КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ, 1999.
12. **ЗАЙЦЕВА ЛЮДМИЛА**
ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКИ, 2001.
13. **БОНДАРЬ СВЕТЛАНА**
«БОГОСЛОВИЕ В ЗВУКАХ»: БОГОРОДИЧНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ В ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ, 2001.
14. **КУКУШКИНА ОКСАНА**
ЭЛЕГИЯ В МУЗЫКЕ, 2001.

15. БОРТНИК ОЛЬГА

К ПРОБЛЕМЕ СИСТЕМАТИКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ В КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ XX в., 2001.

16. РЫБНИКОВА ЕЛЕНА.

«РУССКИЕ СТРАСТИ» А. ЛАРИНА: АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В ЗЕРКАЛЕ ЖАНРА, 2002.

17. ТАРАСОВА ЛЮБОВЬ

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В МУЗЫКЕ, 2003.

18. САНИНА ИНЕССА

«ЖАНРОВОЕ ДРЕВО» ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ В КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ XX в., 2007.

**Магистры по специальности
«Музыковедение»**

19. РОМАНЮК ЯРИНА

«КАРТИНА МИРА» В СИСТЕМЕ КАТЕГОРИЙ АНАЛИЗА МУЗЫКИ (НА МАТЕРИАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ), 2005.

20. ПОНОМАРЕНКО ОКСАНА

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ЛИТУРГИЧЕСКОГО ПЕНИЯ, 2005.

21. ГЕРАСИМОВА (ЧЕПЕЛА) ЮЛИЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАТИКА КАК РАЗДЕЛ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ, 2007.

22. МАЕВСКАЯ МАРИЯ

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОГО ИНВАРИАНТА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX в., 2009.

23. АКСЁНОВА ЕЛЕНА

GURRE-LIEDER А. ШЕНБЕРГА: К ТЕОРИИ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ, 2010.

**Магистерские дипломы
по специальности «Музыкальное искусство»**

1. ЗАХАРЕЦ СЕРГЕЙ (бандура)

СТАРОСВІТСЬКА БАНДУРА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ, 2004.

2. БУЛАНОВ ВИКТОР (гитара)

СОВРЕМЕННАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ГИТАРА КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ, 2004.

3. КОСТЕНКО НАТАЛЬЯ (домра)

ХАРЬКОВСКАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА ДОМРЕ, 2004.

4. **ТИЩЕНКО КИРА** (фортепиано)
ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ С. РАХМАНИНОВА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА, 2005.
5. **НЕВЕРОВ СЕРГЕЙ** (баян)
АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ, 2005.
6. **ПАНКОВА ВАЛЕРИЯ** (хоровое дирижирование)
О СВЕТСКОМ И ДУХОВНОМ В ХОРАХ А. САРРЕЛЛА П. ЧАЙКОВСКОГО, 2005.
7. **ДОЛИНКО ЯРИНА** (хоровое дирижирование)
А. ШНИТКЕ. ТРИ ДУХОВНЫХ ХОРА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ, 2005.
8. **ПАСТУХОВА ОЛЬГА** (фортепиано)
СЕМАНТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА, 2005.
9. **КОРЕНЕВА ЕЛЕНА** (фортепиано)
ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬСА, 2005.
10. **КУКУШКИНА ВИКТОРИЯ** (вокал)
ВИДАТНИ СПІВАКИ НА СЦЕНІ ХАТОВА ім. М. ЛИСЕНКА, 2005.
11. **ПАНКОВ ЕВГЕНИЙ** (хоровое дирижирование)
ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ, 2006.
12. **САГАЛОВА АІІІА**
СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТИ РЕ МИНОР (на примере фортепианных произведений классико-романтического периода), 2006.
13. **СВЕТОВ АНДРЕЙ** (баян)
ХАРКІВСЬКА БАЯННА ШКОЛА ВИКОНАВСТВА ТА ЇЇ ПРЕДСТАВНИКИ, 2006.
14. **ЖЕРЗДЕВ АЛЕКСЕЙ** (гитара)
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СТИЛИ В ГИТАРНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ст., 2006.
15. **КАРЛАШОВА ЮЛИЯ** (хоровое дирижирование)
НЕОКЛАССИЦИЗМ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ XX в. (на примере кантаты «Голос из хора» С. Слонимского), 2007.
16. **КОВТУНОВА МАРИНА** (хоровое дирижирование)
MAGNIFICAT А. ПЯРТА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА, 2007.
17. **ЛЮ ЦЯНЬ** (сольное пение)
«ТРАВИАТА» ДЖ. ВЕРДИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ XIX в., 2006.
18. **ХУАН ВЕНЬФЕН** (сольное пение)
РУССКИЙ РОМАНС XIX-XX вв. КАК ФЕНОМЕН ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ, 2006.

19. **ЛИ ДАНЬЯ** (скрипка)
СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ Э. ЛАЛО: К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ РОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЯ, 2007.
20. **ШАПОШНИКОВ АНДРЕЙ** (труба)
Б. МАРТИНУ. СЮИТА ДЛЯ СЕКСТЕТА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА, 2007.
21. **ЧЖАН ИНЗЯ** (аккордеон)
ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА № 2 АНАТОЛИЯ ГАЙДЕНКО, 2008.
22. **МЕЕРКОВА ЕКАТЕРИНА** (фортепиано)
РОЛЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ УСТАНОВКИ В УСЛОВИЯХ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА, 2009.
23. **ЗАВЕРУХА ОЛЕНА** (хоровое дирижирование)
СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ПИСЬМО: ВІД ТЕХНІКИ ДО СВИТОГЛЯДУ, 2009.
24. **ГИРНЯК ТАРАС** (тромбон)
П'ЄСА Ж.-ГІ РОПАРЦА es-moll ДЛЯ ТРОМБОНА З Ф-НО ЯК ОБ'ЄКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, 2010.
25. **ЛЕВАНДОВСКИЙ МИХАИЛ** (фортепиано)
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ КАК КАТЕГОРИЯ ПОЗНАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА, 2010.
26. **ШАТАЛОВА ТАТЬЯНА** (фортепиано)
ЖАНР ФАНТАЗИИ В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА, 2010.
27. **ЙОТКА ТАТЬЯНА** (скрипка)
СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА В СКРИПИЧНЫХ СОНАТАХ СОЛО ИЗАИ И РЕГЕРА (К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО ИНВАРИАНТА), 2010.

Дипломные работы на кафедре хорового дирижирования

1. **КОБЗЕВА ЕЛЕНА**
ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ В. БИБИКА НА СТИХИ А. ПУШКИНА, 1993.
2. **ОСИПЕНКО ВИКТОРИЯ**
ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Ю. АЛЖНЄВА, 1998.
3. **ДОРОШЕНКО ДЕНИС**
NELLSON-MESSE И. ГАЙДНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА, 2010.

СПИСОК НАДРУКОВАНИХ ПРАЦЬ ПІСЛЯ ЗАХИСТУ ДОКТОРСЬКОЇ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Шаповалова Л. В. Владимир Доценко – *Ното musicus: интерпретологический комментарий* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. – Харків, Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2008. – Вип. 23. – С. 157-165.

2. Шаповалова Л. В. *Виктория Лозовая играет Р. Вагнера: к проблеме исполнительского стиля* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць [Постать митця у художньо-му просторі міста] / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. – Вип. 24. – С. 248-256.

3. Шаповалова Л. В. *Перспективи розвитку музичної інтерпретології в системі вищої освіти України* // *Проблеми педагогіки мистецтва* : зб. статей. – Вип. 4. – Ялта : РВВ КГУ, 2009. – С. 3-11.

4. Шаповалова Л. В. *Рефлексія як модус логосу* // *Ставропігійські філософські студії*. – Львів : Університет «Львівський Ставропігійон», 2009. – Вип. 3. – С. 133-143.

5. Шаповалова Л. В. *Теория жанров: ставшая и становящаяся* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. – Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. – Вип. 25. – С. 225-230.

6. Шаповалова Л. В. *Гоголь містичний: літургійний вимір поетики М. В. Гоголя* // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. – К., 2009. – Вип. 3 (4). – С. 104-110.

7. Шаповалова Л. В. *Исполнитель и время (логико-понятийный дискурс интерпретологии)* // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [Проблеми організація художнього часу в музичному творі]*. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 90. – С. 7-17.

8. Шаповалова Л. В. *Творчество как мессианство (заметки о хоровом жанре в украинской музыке конца XX – начала XXI вв.)* // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [Композитор і сучасність]*. – К., 2009. – Вип. 84. – С. 55-63.

9. Шаповалова Л. В. *Как возможно когнитивное музыковедение?* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. – Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2010. – Вип. 29. – С. 550-569.

Пленарні доповіді

1. «Системний метод у науково-педагогічній спадщині І. А. Котляревського» // «Рефлексія і дискурс у мистецтвознавстві»: міжнар. конф. Академії мистецтва України, присвячена пам'яті І. А. Котляревського (2007, м. Київ).

2. «Теорія жанрів у вітчизняному музикознавстві та композиторська практика ХХ ст.» // «Жанр в музичній творчості»: міжнародна конф. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008.

3. «Рефлексія як модус музичного логосу» // «Логос історії музики»: наук. конф. – Національний пед. університет ім. Драгоманова (листопад 2008 р., м. Київ)

4. «Творчість як месіанство і Присутність: А. Шнітке, А. Пярт, Р. Щедрін і українська хорова традиція» // «Композитор і сучасне соціокультурне середовище»: міжнар. наук.-практ. конф. Академії мистецтв України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київська організація Національної спілки композиторів України, 7 квітня 2009 р. (м. Київ).

5. «Аналіз, критика, інтерпретація як механізми музичної творчості» // III Всеукраїнська науково-практична конф. «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес», 18-19 березня 2010 р. (м. Луганськ).

6. «Виконавець і час: до проблеми типології виконавського стилю» // «Художня організація часу в музичному творі»: Дев'ята науково-практ. конф. українського товариства аналізу музики. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 23-25 березня 2009 р.

7. «Актуальні проблеми музичної педагогіки та виконавського мистецтва, РВУЗ «Кримський гуманітарний університет», 13 квітня 2009 р. (м. Ялта).

8. «Гоголь містичний: музичні рефлексії в театрі ХХ ст.» // «Сучасний музичний театр: проблеми інтерпретації оперної вистави»: наук.-практична конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 22-23 квітня 2009 р. (м. Київ).

9. «Структура виконавського мислення» // «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» / Десята наук.-практична конф. українського товариства аналізу музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26-28 березня 2010 р. (м. Київ).

10. «Когнітивне музикознавство як воно є» // «Вища освіта та культуротворчий процес»: міжнародна наук.-практична конф. 11-13 квітня 2010 р. (м. Ялта).

ЗМІСТ

Розділ 1

ОНТОЛОГІЯ : МЕТАФІЗИКА ТВОРЧОСТІ

Людмила Роменская (Зайцева) . Онтологическая концепция музыки (дискурс христианской антропологии музыки).....	4
Юлия Николаевская . Метафизическое пространство современной интерпретологии.....	36
Ірина Романюк . Ціннісна семантика національної української картини світу.....	51
Надежда Варавкина-Тарасова . Литургия духовного посева (о «Трех хорах а саррелла» Г. Свиридова из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»).....	70
✦ Константин Пашков . Кинематограф Андрея Тарковского и постсекулярная культура.....	102
Виктория Чкония . Красота в системе миросоцерцания С. Рахманинова.....	118

Розділ 2

НАУКОВА ВІТАЛЬНЯ: СУГОЛОСНЯ НАУЧНАЯ ГОСТИНАЯ: ОКЛИКНУТОСТЬ

Вячеслав Медушевский . К теории исполнительства: о божественных тайнах общения (из цикла: «Если бытие есть общение...»).....	130
Виктор Маринчак . Четыре слова и четыре строки из Гете (музыка становления).....	142
Александр Филоненко . Богословие общения и евхаристическая антропология.....	150
Ірина Коханик . О возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля.....	164
Наталья Пилипенко . Ф. Тютчев: философия смирения... (поэтическая интонация Тютчева в музыке).....	174
Оксана Верба . И. Ильин и Г. Свиридов: духовные связи в русской культуре.....	201

Александра Овсянникова-Трель. Национальный контекст развития немецкого музыкального театра XX ст.....	221
Наталія Савицька. Декілька міркувань з приводу раннього творчого віку.....	235
Сергій Турнєв. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»).....	246
Владимир Черненко. Феноменология прощения (опыт этической онтологии).....	254
Андрей Ковалев. Догматики Валаамского обихода в их связи с древнерусской церковно-певческой традицией.....	263

Розділ 3

ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ - ПЕРЕХРЕСТЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Оксана Курчанова. Историко-стилевая динамика элегического жанра в творчестве композиторов XX века.....	306
✓ Вікторія Осипенко. Національно-ментальні ознаки хорової творчості Ю. Алжнєва.....	321
Наталія Рябуха. Музичний хронотоп як жанрова модель світу (на прикладі української фортепіанної мініатюри XX ст.).....	344
Антонина Понькина. Сонатный жанр в творчестве зарубежных и украинских композиторов для саксофона.....	353
Виктория Зинченко. О звуковысотном изложении и структурных особенностях фиты «кудрявая» в украинских нотолинейных ирмологионах конца XVI – середины XVIII веков.....	362
Ірина Куровська. Визначні діячі кобзарського мистецтва Криму (кінець XIX – початок XXI ст.).....	374
✓ Ірина Палий. К определению понятия «трандукция» в музыковедении.....	387
Олена Заверуха. До визначення поняття «сучасне хорове письмо».....	396

Розділ 4

ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Игорь Гайденок. Новая система музыкальной криптографии, или как была написана fuga «LSH».....	414
Ірина Цурканенко. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу.....	424
Наталья Дрожжина. Воспитание эстрадно-джазового певца: харьковская школа.....	434
Кира Тимофеева. Об интерпретации принципа духовности в фортепианном исполнительстве.....	448
Ольга Фекете. Исполнительская концепция: параметры и структура.....	459
Татьяна Сирятская. Четыре прочтения Шестой прелюдии Ф.Шопена.....	476
Наталія Костенко. Принципы домрового инструментализма: опыт харьковской школы.....	492
Полина Рудь. «Творчість О. Щетинського» (вступ до теми з курсу «Сучасна українська музика»).....	503
Ганна Савельєва. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна).....	510
Людмила Снедкова. Володимир Подгорний: формула життєтворчості (до 60-річчя відкриття класу баяну в Харківській консерваторії).....	523
Николай Удовиченко. Время исполнителя: психология постижения.....	533

P.S.

Людмила Шаповалова Как возможно когнитивное музыкознание?.....	549
Додаток.....	567
Зміст.....	573









Наукове видання

Затверджено постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій
на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство
(бюлетень № , 2010 р.)

*Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики
освіти*

Когнітивне музикознавство

*Збірник наукових статей
(на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової)*

Выпуск 29

*Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

*Відповідальний за випуск
Редактори*

*Драч І. С.
Шаповалова Л. В.
Романюк І. А.*

Фотовернісаж

Растриполко К.

*Підписано до друку 7.09.2010 р. Формат 60x84 1/16
Ум. друк. арк. 34.0 Об. вид. арк. 39.0
Друк лазерний. Наклад 100 прим.*

*ТОВ «С.А.М.»
Свідоцтво про держрегістрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*