

ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
имени С. С. ПРОКОФЬЕВА

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 14

Донецк
2016

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакционная коллегия:

Колоней В. А. – кандидат искусствоведения, доцент, и. о. ректора Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (главный редактор);

Волкова Л. В. – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (заместитель главного редактора);

Тукова Т. В. – кандидат искусствоведения, доцент (редактор-составитель);

Гребеньков Г. В. – академик Петровской академии наук (г. Санкт-Петербург), доктор философских наук, профессор;

Лященко В. Г. – член-корреспондент Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), кандидат исторических наук, доцент;

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент;

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент;

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, доцент.

*Рекомендовано к печати Учёным советом
Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева
(протокол № 7 от 02.03.2016)*

*Сборник включён в Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций на соискание
учёной степени кандидата наук,
на соискание учёной степени доктора наук
в соответствии с Приказом Министерства образования и науки ДНР
№ 742 от 11.07.2016*

Сборник издаётся с 1998 года

© Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, 2016

ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені С. С. ПРОКОФ'ЄВА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 14

Донецьк
2016

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакційна колегія:

Колонієй В. О. – кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. ректора Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (головний редактор);

Волкова Л. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (заступник головного редактора);

Тукова Т. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (редактор-упорядник);

Гребеньков Г. В. – академік Петровської академії наук (м. Санкт-Петербург), доктор філософських наук, професор;

Лященко В. Г. – член-кореспондент Петровської академії наук та мистецтв (м. Санкт-Петербург), кандидат історичних наук, доцент;

Стасюк С. О. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Гамова І. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Біджакова Н. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
(протокол № 7 від 02.03.2016)*

*Збірник включено до Переліку рецензованих наукових видань, у яких мають бути
опубліковані основні наукові результати дисертацій на здобуття наукового
ступеня кандидата наук, на здобуття наукового ступеня доктора наук
згідно з Наказом Міністерства освіти та науки ДНР
№ 742 від 11.07.2016*

Збірник видається з 1998 року

© Донецька державна музична академія
імені С. С. Прокоф'єва, 2016

S. S. PROKOFIEV DONETSK STATE MUSIC ACADEMY

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 14

Donetsk
2016

UDC 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

LBC 85.34

M89

Editorial board:

Koloney V. – candidate of art (PhD), associate professor, vice-rector of S.S. Prokofiev Donetsk State Music Academy (editor-in-chief);

Volkova L. – candidate of art (PhD), associate professor, vice-rector in scientific work at S.S. Prokofiev Donetsk State Music Academy (deputy editor-in-chief);

Tukova T. – candidate of art (PhD), associate professor (systemetizing editor);

Grebenkov G. – academician of Petrovsky Academy of Sciences (Saint-Petersburg), doctor of philosophy, professor;

Lyashenko V. – corresponding member of Petrovsky Academy of Sciences (Saint-Petersburg), Candidate of history, associate professor;

Stasyuk S. – candidate of art criticism (PhD), associate professor;

Gamova I. – candidate of art criticism (PhD), associate professor;

Bidzhakova N. – candidate of art criticism (PhD), associate professor.

*Recommended for publication by the Scientific Board of S. S. Prokofiev
Donetsk State Music Academy
(Protocol № 7 dated by 02 March 2016)*

*The collection of the scientific articles is included into the List of the reviewed
scientific editions containing main scientific results
of the candidate's and doctoral thesis in accordance
with the Order of the Ministry of Education and Science of DPR
N742 dated by 11.07.2016*

The collection of the scientific articles has been published since 1998

© S. Prokofiev Donetsk State Academy
of Music, 2016

І. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 78.01

В. А. Колоней

МНОГОКОМПОНЕНТНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

Инновационность данной темы в том, что в ракурсе многокомпонентности в музыкознании музыкальную интонацию никто не рассматривал. Впервые идея многокомпонентности музыкальной интонации была изложена автором данной статьи в учебном пособии под названием «Информационные аспекты музыки» в 2012 году [4].

«Интонирование присуще не только музыке. Велика роль интонации в поэзии, в театральном искусстве, в обыденной человеческой речи. Нередко именно интонация, с которой произносятся слова, обнаруживает их истинный смысл. Но только в музыке интонирование становится всей сущностью искусства и выступает в форме акустически точно измеряемой интервалики. Вне интонирования (внутреннеслухового или реально слышимого) музыка как искусство не существует. Таким образом, музыкальное интонирование можно рассматривать как один из типов художественного мышления, как выражение мыслей и чувств человека, воплощённых в их нерасторжимом единстве в музыкальных (интонируемых) образах» [10, с. 5]. Тема интонации, которую фундаментально исследовал Б. Асафьев в своей теории интонации, не потеряла актуальности и в настоящее время. Его высказывания о том, что интонация – это «родник музыки» [1, с. 211], что «мысль, интонация, формы музыки – всё в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» [там же], что форма без интонации доводит «до абсурда дуализм формы и содержания» [1, с. 60], а также основной его тезис, что музыка как одна из форм «образно-познавательной деятельности сознания» является образно-звуковым отображением действительности [1, с. 344], – основополагающие для автора статьи.

Импульсом к рассмотрению музыкальной интонации как целостного комплекса её компонентов послужили, с одной стороны, высказывания об элементах интонации в вербальной речи в сфере лингвистики, так как «музыкальная интонация родственна по происхождению и во многом аналогична речевой, понимаемой как изменения звучания («тона») голоса и прежде всего его высоты («мелодия речи») [8, с. 555]. С другой стороны, во внимание были приняты высказывания музыковедов, в том

числе и ошибочные. Например, Н. Переверзев, скрипач по образованию, в своей книге «Исполнительская интонация» делает вывод, что исполнительское интонирование – это всего лишь «воспроизведение высоты звуков» [11, с. 3]. Соответственно, только в случае с исполнителями, которые «самостоятельно творчески воспроизводят нужную им высоту звуков <...> можно говорить о плохой или хорошей, чистой или фальшивой, художественной или маловыразительной интонации» [там же]. Этот вывод явно ошибочен, потому что художественная музыкальная интонация не может быть ограничена только высотной чистотой тона. Отсюда следует, что на фортепиано и других музыкальных инструментах, имеющих фиксированную высоту звука невозможна интонация и процесс интонирования. Скрипка же и другие музыкальные инструменты с нефиксированным строем (в том числе и певческий аппарат вокалиста и участника хора) дают возможность исполнителю в процессе исполнения находить чистоту тона, тем самым создавать интонацию и интонировать. Возникает вопрос: может ли весь процесс интонирования и проявления музыкальной интонации строиться только на нахождении точной высоты звука (чистоты тона, чистой интонации)?

Как одно из нескольких, такое определение интонации мы находим в Музыкальной энциклопедии, изданной в 1974 году, находим, что интонация – это «степень акустической точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений (интервалов) при музыкальном исполнении. Верная, „чистая“ интонация (в противоположность фальшивой, „грязной“) – совпадение фактической высоты звучащего тона с необходимой, т. е. обусловленной его местом в музыкальной звуковой системе и ладе, которое зафиксировано его обозначением (графическим, словесным или каким-либо иным способом)» [8, с. 555]. Необходимо заметить, что такое определение музыкальной интонации, скорее всего, связано со спецификой инструмента, требующего в первую очередь постоянно, каждое мгновение, быть сфокусированным на игре чистой, не фальшивой. Отсюда возникает узко профессиональная направленность на решение главной цели – создание чистой по высоте тона интонации. Но заметим, уже Б. Асафьев писал, что благодаря акцентности, интонируемым инструментом является даже барабан, когда о чистоте тона вообще не приходится говорить [1].

К примеру, практика фортепианного исполнительства показывает, что создание чистой по высоте интонации не является единственной в понимании самого понятия интонации. С. Рихтер, В. Горовиц, В. Софроницкий, А. Микельанджели, Э. Гилельс, А. Рубинштейн, Г. Гульд и огромное число современных пианистов и исполнителей на фортепиано XIX–XX веков привлекали и привлекают нас именно высокопрофессиональным умением интонировать, невзирая на то, что фортепиано является музыкальным

инструментом с фиксированным строем. Это значит, что кроме чистоты или «верного» тона имеются и другие существенные компоненты музыкальной интонации, которые дают возможность понимания более масштабного подхода к процессу полноценного музыкального интонирования и понятия самой интонации.

Есть и другое понимание интонации, например, «в тех случаях, когда относительно самостоятельное выразительное значение в музыкальном произведении приобретают определённые гармонические, ритмические, тембровые элементы, можно говорить соответственно о гармонических, ритмических и даже тембровых интонациях или же о комплексных интонациях: мелодико-гармонических, гармонико-тембровых и др.» [8, с. 552]. Обратим внимание на то, что ранее, на странице 551, подчёркивалось следующее: «Интонация (как высотная организация тонов) служит конструктивной и выразительно смысловой основой музыки. Без интонации (как и без неразрывно связанных с нею *ритма* и *динамики*, а также *тембра*) музыка существовать не может» [8, с. 551]. Возникает вопрос: куда же исчезает, например, высотная организация тонов при тембровой или ритмической интонации? Или же при комплексной гармонико-тембровой интонации? И далее: «Но и в остальных случаях, при подчинённой роли указанных элементов ритм, тембр и гармония (в меньшей степени – динамика) всё же оказывают воздействие на восприятие мелодических интонаций, придавая им то или иное освещение, те или иные оттенки выразительности» [8, с. 552]. Вопрос: о каких подчинённых элементах идёт речь, если все элементы «оказывают воздействие на восприятие мелодических интонаций»? К примеру, ничего не говорится о таком элементе, как темп. Но темп явно не может быть «подчинённым» элементом, так как без него не будет ни «высотной организации тонов», ни ритма, ни динамики, ни гармонии и т. д. То есть, без такого элемента, как темп невозможен сам процесс интонирования, в котором рождается музыкальная интонация.

В современной музыке, например, в творчестве Эдисона Денисова и Софии Губайдулиной, в музыкальных композициях приоритетным положением пользуется такой элемент, как тембр или колорит. Обратим внимание на тот факт, что при подобной тембровой привилегии другие элементы – высотность, длительность, громкость, темп, ритм и другие – никуда не исчезают и не могут исчезнуть до тех пор, пока происходит звуковая генерация. Важным моментом является то, что обращение к тембру как основному смыслообразующему элементу, при отказе от ранее сложившихся многовековых музыкальных традиций, уводит музыку в сторону *предметности*, *материальности*. К примеру, в эпоху Классицизма это было *равновесие чувства и интеллекта*, в эпоху Сентиментализма и

Романтизма это было доминирование *чувства*, в эпоху Импрессионизма – главенство *ощущений*. Наблюдается тенденция к ограничению масштаба отражения в музыке нашего бытия. Обращение к тембру как одной из основ формирования музыки является продолжением этой тенденции. Происходит это потому, что основная функция тембра – это *функция обозначения*. Он (тембр – В. К.) обозначает любого человека, который говорит или поёт, обозначает любой музыкальный инструмент, который звучит. Мы мгновенно узнаём человека или музыкальный инструмент, прежде всего как предмет или объект окружающего мира. Красоту и выразительность тембр приобретает только благодаря качествам мелодии, гармонии, темпу, ритму, артикуляции и другим элементам. Тембр может получить и получает *функцию выражения* настолько яркую и самобытную, насколько яркими и самобытными являются мелодика, динамика, ритм, гармония и другие элементы. Если же элементы, окружающие тембр, не привлекают внимание богатством своего содержания, то на первое место в тембре становится *функция обозначения*, а не *функция выражения*. Тембр приобретает функцию выражения только тогда, когда «заражается» элементами, которые его окружают и, благодаря им, может передавать «любовь», «нежность», «поэтичность», «одухотворённость», «хрупкость», «радость» «мечтательность», «таинственность», «шутливость», «воинственность», «недосказанность», «чувственность», «эмоциональность» и несчётное количество других чувств и всевозможных эмоциональных и интеллектуальных оттенков. Речь идёт об интонационности, которая только и даёт возможность всё это богатство воплощать в музыкальном искусстве. Именно об этом пишет Б. Асафьев: «Как же разрешается в действительности противоречие между желанием композитора получить тот или иной тембр и технической природой или, вернее, техническими границами инструмента? Только одним путём: воспитанием в себе не абстрактно-тембрового, а интонационно-тембрового *слышания*. Достигнуть этого трудно. Но если *так* услышать свою мысль, то можно быть уверенным, что инструмент, для которого она предназначена, воплотит её. Трудности, если они и будут, будут естественными или такие, за которыми пойдёт техника. Ибо темброво-интонационный метод слышания не ошибается» [1, с. 224]. Продолжая мысль Б. Асафьева об абстрактно-тембровом слышании, можно сделать вывод, что современная музыка пришла к музыкальному абстракционизму.

В «Справочнике лингвистических терминов» Д. Розенталя и М. Теленковой пишется о тембре, что это «звучковая окраска, придающая речи те или иные эмоционально-экспрессивные оттенки (тембр „веселый“, „игривый“, „мрачный“ и т. д.)» [12, с. 121–122]. Данное определение ошибочно в силу того, что без высотности (регистр: высокий – низкий), без артикуляции: (коротко – протяжно), без определённого ритма, определённого темпа,

громкости и т. д., сам по себе тембр не может придавать речи указанные «эмоционально-экспрессивные оттенки». Заметим, что в музыке тембр, который «сам по себе» (находится вне многокомпонентной музыкальной интонации), может исполнять только *функцию обозначения* и фактически прямо указывать на предмет, который звучит. Разумеется, что предмет не может быть «весёлым», «игривым» или «мрачным». Соответственно, темброво-сонорный элемент в музыке авангарда не приводит к тому, чтобы тембр обогатился полезной связью с компонентами музыкальной интонации. Это – всего лишь звуко-тембровый элемент (не интонационно-тембровый по Б. Асафьеву), то есть, тембр как был с главенствующей *функцией обозначения*, так и остался с ней, не обогатившись *функцией выражения*.

В качестве вывода можно сказать, что проблема заключается в том, что все перечисленные элементы в отдельности не являются и не могут быть чем-то самостоятельным и представлять собой музыкальную интонацию как нечто целое. Также, становится понятным и то, что перечисленные элементы не могут быть отдельными интонациями или «подчинёнными элементами», равно как и «комплексными интонациями», так как представляют собой неразрывный синкретического уровня *комплекс многокомпонентной музыкальной интонации*. Мы любим музыку за то, что она является не только отражением нашего бытия, но и полноценным продолжением нашей жизни в сфере музыкального искусства. Именно этот уровень отражения окружающей действительности доступен благодаря полному использованию многокомпонентной музыкальной интонации.

Важным основанием для утверждения многокомпонентности музыкальной интонации являются, во-первых, *свойства звука* (высота звука, его длительность, громкость, тембр и пространственная локализация – последний термин предложен Е. Назайкинским) [9, с. 19]. Отсутствие любого свойства звука уничтожает возможность самого его появления (звука), за исключением тембра (окраски звука), который обладает важной, но всё же прикладной функцией (как призыв или свержзвук) и искусственно может быть удалён без потери самого звука и его высотности. Во-вторых, прототипы многокомпонентности музыкальной интонации мы находим в лингвистике, где они являются «составными элементами интонации» в вербальной речи [12, с. 121]. Здесь интонация – это «1) мелодика речи, осуществляемая повышением и понижением голоса во фразе (сравните произнесение повествовательного и вопросительного предложения); 2) ритм речи, т. е. чередование ударных и безударных, долгих и кратких и кратких слогов (сравните речь прозаическую и речь стихотворную); 3) интенсивность речи, т. е. сила или слабость произнесения, связанные с

усилением или ослаблением выдыхания (сравните речь в комнатной обстановке и на площади; 4) темп речи, т. е. скорость или медленность протекания речи во времени и паузы между речевыми отрезками (сравните речь замедленную и речь скороговоркой); 5) тембр речи, т. е. звуковая окраска <...>; 6) фразовое и логическое ударения, служащие средством выделения речевых отрезков или отдельных слов во фразе» [12, с. 121–122]. Здесь же мы находим и определение понятия «интонирование» в лингвистике. Интонирование – это «интонационное оформление высказывания» [12, с. 122]. То есть, понятие интонирования в процессе высказывания включает в себя все вышеперечисленные составные элементы интонации, присущие вербальной речи. Сюда входят: мелодика речи (как повышение и понижение высоты звука; ритм, артикуляция (как использование долгих и кратких слогов); интенсивность (как громко – тихо и громче – тише); темп; тембр; акцентность. Заметим, что кроме таких элементов интонации, как: высотность, громкость, длительность, тембр в вербальной речи есть и другие элементы – это ритм, артикуляция, акцентность, с которыми мы встречаемся и в музыкальной интонации. Заметим, что эти последние элементы присущи *процессу* речевого и музыкального интонирования, благодаря которому и возникают.

Если говорить о музыке, то компоненты музыкальной интонации возникают из природных свойств звука и природной телесной способности человека к их воспроизведению. Исходя из этого, мы предлагаем называть эти компоненты *первичными* или *натуральными*. Двойственность в данном случае зависит от ракурса, в котором рассматривается музыкальная интонация. В первом случае – это первичные компоненты музыкальной интонации, которые уже связаны с эмоциями, с психикой. Во втором – на первом плане предстаёт физическая природа компонентов музыкальной интонации. Эта физическая природа непосредственно связана со свойствами звука и телесными (опять же физическими) способностями человека. (Здесь возникает прямая аналогия с *первичными* жанровыми началами, предложенными С. Скребковым в области тематизма [13], в которых наблюдается двойственность такого же рода. С одной стороны – первичность в области тематизма, с другой – телесность как физическая основа этого тематизма [7] – В. К.). Натуральные компоненты музыкальной интонации на практике используются в настройке музыкальных инструментов, ансамблей, оркестров. Для данных компонентов музыкальной интонации характерна статика воспроизведения отдельных музыкальных тонов.

Дальнейшее развитие понятия многокомпонентности музыкальной интонации связано с формированием *процессуальности*, которая возникает в процессе трансформации первичных или натуральных компонентов музыкальной интонации, выражающейся в активизации движения

музыкальных тонов в музыкальном исполнении. Процессуальность многокомпонентной музыкальной интонации также связана с социумом, в среде которого рождается феномен музицирования. Социум способствует становлению музыкального искусства и музыкальной интонации. В процессе интонирования её первичные компоненты, взаимодействуя друг с другом, получают новое качественное содержание и предстают перед нами как темп, ритм, метр, акцентность, артикуляция, агогика, гармонический компонент, созидательная звуковая пластика в лице исполнителя.

Роль исполнителя в связи с многокомпонентностью музыкальной интонации трудно переоценить. Выделение роли исполнителя в отдельный компонент интонирования мы обнаруживаем у И. Земцовского, который прямо говорит о том, что «интонация – это человек: в ней оказалась сконцентрированной сущность Человека музицирующего». Исследователь использует термин «артикулирование», которым, по его предложению, условно можно заменить термин «исполнение», но фактически под ним скрывается исполнитель со свойственными только ему «произносительной, поведенческой, речевой, мануальной, телесно-пластической, синкретической», а также «художественно конкретной и психологически органичной реализацией», то есть – это и есть «Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий» [3, с. 97–100]. Обращает на себя внимание тот факт, что «артикуляция» здесь выступает в одном лице на двух разных уровнях: как одно из исполнительских средств выражения и как всеобщее организующее начало (исполнение). В нашей работе синонимом «артикуляции» (по И. Земцовскому) выступает «пластический» компонент музыкальной интонации (исполнитель), стоящий над всеми компонентами интонации и организующий их. Соответственно, процессуальные компоненты музыкальной интонации представляют собой комплекс, в котором пластический компонент (исполнитель) активизирует и формирует всю многокомпонентную структуру музыкальной интонации.

Пластический компонент связан с понятием органичности и целостности, взаимосвязи и взаимозависимости, участвующих в процессе интонирования компонентов музыкальной интонации. Этот процесс напрямую связан с индивидуальными особенностями исполнителя. Соответственно, реальный звуковой процесс музыкального интонирования может формировать не только *процессуальные* компоненты музыкальной интонации, но и с их помощью создавать самобытное индивидуализированное исполнительское интонирование. В исполнительском интонировании мы слышим конкретного исполнителя, с конкретным именем. Выражается это, во-первых, в том, как и каким образом он использует компоненты музыкальной интонации в *исполнительском процессе*. Во-вторых –

как и каким образом компоненты музыкальной интонации воплотились в *целостной интерпретации*. Интерпретация представляет собой итоговый результат исполнительского интонирования, в котором осуществляются или должны осуществиться все потенциальные возможности многокомпонентной музыкальной интонации, включая также психофизиологические и интеллектуальные возможности исполнителя.

Все компоненты музыкальной интонации выделяются в музыкознании как средства музыкальной выразительности. Л. Мазель писал: «Всё богатство музыкальных средств, всё многообразие элементов музыки (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу» [6, с. 15]. Б. Асафьев отмечал, что «через интонацию определяются и средства выражения музыки, и отбор, и взаимосопряжение музыкальных элементов» [1, с. 217]. Также как и компоненты музыкальной интонации, вышеуказанные средства музыкальной выразительности представляют собой целостный комплекс. Возникает этот феномен тогда, когда один или несколько компонентов музыкальной интонации начинают доминировать среди других – в этом случае эти компоненты рассматривают как средства музыкальной выразительности, что и происходит на практике. Но ни один из компонентов музыкальной интонации не может существовать отдельно от остальных, как и средства музыкальной выразительности, так как они взаимозависимы и взаимосвязаны. По сути – они синонимы, называются по-разному, в зависимости от ситуации, а обозначают одно и то же. Концепция многокомпонентности музыкальной интонации позволяет отчётливо видеть её структуру. В многокомпонентной структуре музыкальной интонации действует *принцип доминирования*, когда один или несколько компонентов могут выступать на первый план, при этом остальные компоненты не исчезают, а поддерживают доминирующие. Доминирование отдельных компонентов в музыкальной интонации приводило к возникновению новых стилей и направлений в музыке. Например, джаз возник из доминирования ритмического и гармонического компонентов. Классицизм – пример относительного равновесия между компонентами музыкальной интонации. Сентиментализм и романтизм – высотного и гармонического. Импрессионизм – тембрового и гармонического и т. д.

При этом, доминирование компонентов музыкальной интонации – это всего лишь вершина айсберга, видимого нами, точнее будет сказать – слышимого нами, потому что то, что формирует процессы доминирования, скрыто в Человеке-интонирующем – в его интеллекте, чувствах, эмоциях, ощущениях. Принцип доминирования отдельных компонентов музыкальной интонации в многокомпонентной музыкальной интонации серьёзно повлиял на масштабы музыкальных произведений. Произведения композиторов-импрессионистов меньше по объёму, чем у композиторов классиче-

ского стиля. Это различие ещё заметнее при сравнении с композициями композиторов-романтиков, у которых музыкальные произведения значительно масштабнее, чем у импрессионистов или авторов авангарда. Возможно, что главной причиной является различие в передаче психических процессов, связанных с одной стороны, с превалированием чувства (в Барокко, Классицизме, Сентиментализме и Романтизме), с другой стороны – с ощущением (в Импрессионизме), а с третьей стороны – исчезают ли или максимально ограничиваются сами психические процессы, связанные с чувственным и интеллектуальным отношением к окружающему миру и возникает ли *предметность*, как «вещь сама по себе», но при этом, – ни загадки, ни тайны здесь нет, а есть всего лишь обыденность, которая выдаётся за нечто необыкновенное (в Авангарде).

Конструкция как форма в современной музыке изменила содержание музыкальных произведений. Если раньше содержание в значительной мере воздействовало на форму, то теперь сама форма стала определять содержание. То есть, внешнее стало определять внутреннее, ограничивая его возможности. Функция формы, определяющая содержание, тяготеет, с одной стороны, к ограничению, а с другой – к оформлению содержания. По сути, функция формы, как ограничение по отношению к содержанию, является репрессивной. Репрессивность функции формы более всего заметна на примере многокомпонентной музыкальной интонации. Свойства звука являются природной основой *первичных* и *процессуальных* компонентов многокомпонентной музыкальной интонации. В свою очередь, многокомпонентность музыкальной интонации является основой для *интонационности*, присущей Классицизму, Романтизму, Барокко, Импрессионизму. Все перечисленные направления и стили в музыке имеют интонационную природу, и многокомпонентность музыкальной интонации играет в них главенствующую роль. Отказ от ранее сложившихся многовековых музыкальных традиций привёл к уничтожению, прежде всего, *интонационности* – самого важного принципа существования музыкального искусства.

В данной статье был представлен функциональный анализ тембрового компонента музыкальной интонации, на примере которого видно, каким образом отсутствие интонационности приводит музыку к обыденной *предметности*, *материальности* вместо художественной образности, лишая его *функции выражения*. Только интонационность, которая связывает и наделяет все *процессуальные* компоненты музыкальной интонации свойствами взаимодействия и взаимовлияния, придаёт им *функцию выражения*.

Каждый компонент музыкальной интонации на базе интонационности имеет свои функции:

– для **мелодического компонента** *функция выражения* является главной, но не единственной, так как обилие звуковых образов различного интеллектуального и эмоционального характера говорит о наличии *информационной функции*;

– для **ритма** характерны *временная функция*, детализирующая организацию музыкальной интонации, и *функция жанрообразования*, наиболее ярко проявляющая себя в танцевальной музыке;

– темп демонстрирует *функцию скорости* в смене чувств и настроений, а также обладает *функцией жанрообразования*. При изменении темпа в маршевой музыке возникает «похоронный марш», «торжественный марш» или «бег галопом» и т. д.;

– **агогический компонент** связан со *стилевой функцией*. Если для Классицизма соблюдение одного темпа с незначительными отклонениями было естественным – это соответствовало принципам гармонического равновесия, то с появлением Сентиментализма, Романтизма и Импрессионизма агогический компонент стал востребованным и полностью изменил стиль музыкального интонирования [4, с. 201–202];

– **артикуляционный компонент**, по И. Браудо, выполняет акустическую и ритмическую функции [4, с. 201–202]. На наш взгляд можно добавить ещё *функцию формообразования*. По Э. Денисову артикуляция позволяет выделять такие моменты формы, «как сравнительная элементарность внутреннего членения на периоды, предложения, фразы, мотивы, квадратность, вопросоответное строение частей, тональный план и т. п. [2, с. 482];

– **гармонический компонент** «непосредственно обнаруживается в мелодиях (интонациях), включающих в себя звуки разложенных аккордов (трезвучий, септаккордов и др. созвучий)» [4, с. 205], он «основа фонизма, соответственно можно говорить о *фонической функции* гармонического компонента музыкальной интонации» [там же].

Среди компонентов музыкальной интонации мы находим 5 первичных (высотный, громкостный, тембровый, длительностный, пространственной локализации) и 9 процессуальных (мелодический, ритмический, метрический, темповый, агогический, артикуляционный, акцентный, гармонический, пластический (создающий интонацию в процессе интонирования)). Важнейшим фактом является то, что все перечисленные компоненты всегда присутствуют в музыкальной интонации комплексно в процессе реального музыкального исполнения и не существуют вне становления музыкальной интонации.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1971, изд. 2-е. – 376 с.
2. Денисов, Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. / Э. Денисов // Музыка и современность: сб. статей. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 478–523.
3. Земцовский, И. «Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий» / И. Земцовский // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов; серия «Проблемы музыкознания». – СПб., 1996 – Вып. 8. – С. 97–100.
4. Колоней, В., Минаев, Е. Информационные аспекты музыки / В. Колоней, Е. Минаев. – Донецк : ТОВ «Друк-Инфо», 2012. – 316 с.
5. Колоней, В. Пластическое в фортепианно-исполнительском интонировании: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. Колоней. – К. : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2004. – 163 с. – Библиогр.: С. 158–163.
6. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений: учеб. Пособие / Л. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
7. Москаленко, В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Москаленко. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.
8. Музыкальная энциклопедия в 6 т. Т.2. Гондольера – Корсов / ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – 959 с.
9. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
10. Орлова, Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность / Е. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – 302 с.
11. Переверзев, Н. Исполнительская интонация / Н. Переверзев. – М., 1989. – 208 с.
12. Розенталь, Д., Теленкова, М. Справочник лингвистических терминов: пособие для учителя / Д. Розенталь, М. Теленкова. – М. : Просвещение, 1972 – 496 с.
13. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1978. – 448 с.

References

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process [Music form as a process]. Moscow: Muzyka Press, 1971, 2 ed. 376 p.
2. Denisov E. Dodekafoniya i problemy sovremennoy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and the issues of modern composer technique]. Muzyka i sovremennost' [Music and modernity]: collected articles. Moscow: Muzyka

- Press, 1969. Issue 6. P. 478–523.
3. Zemcovskiy I. «Chelovek muzitsiruyushchiy – Chelovek intoniruyushchiy – Chelovek artikuliruyushchiy» [A Man making music – A Voicing Man – An articulating Man]. Muzikal'naya kommunikatsiya [Musical communication]: collected articles. St. Petersburg, 1996. Issue 8. P. 97–100.
 4. Koloney V. Minaev E. Informatsionnye aspekty muzyki [Informational aspects of music]. Donetsk: LLC “Druk-Info”, 2012. 316 p.
 5. Koloney V. Plasticheskoe v fortepianno-ispolnitel'skom intonirovanii [The flexible in piano-performer voicing]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev, 2004. 163 p.
 6. Mazel' L. Stroenie muzykal'nyh proizvedeniy: ucheb. posobie [The structure of a music piece: Teaching aid.]. 2 ed. Moscow: Muzyka Press, 1979. 536 p.
 7. Moskalenko V. Tvorcheskiy aspekt muzykal'noy interpretatsii [The creative aspect of music interpretation]. Kiev: Tchaikovsky Kiev Conservatory, 1994. 157 p.
 8. Muzykal'naya entsiklopediya v 6 t. T.2. Gondol'era – Korsov [Music Encyclopedia in 6 vol. Vol.2. Gondolier – Korsov]. Moscow, 1974. 959 p.
 9. Nazaykinskiy E. Logika muzykal'noy kompozitsii [The logics of a musical composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 319 p.
 10. Orlova E. Intonatsionnaya teoriya Asaf'eva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniya: Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost' [Asaf'ev's Intonation theory as a teaching about the specific character of music thinking]. Moscow: Muzyka Press, 1984. 302 p.
 11. Pereverzev N. Ispolnitel'skaya intonatsiya [Performer's intonation]. Moscow, 1989. 208 p.
 12. Rozental' D., Telenkova M. Spravochnik lingvisticheskikh terminov: posobie dlya uchitelya [The reference book of linguistic terms: Teacher's manual]. Moscow: Prosveshchenie Press, 1972. 496 p.
 13. Skrebkov S. Hudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley [Artistic principles of music styles]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 448 p.

Колоней В. А. Многокомпонентность музыкальной интонации. В статье исследуется проблема целостности, взаимосвязи и взаимодействия компонентов музыкальной интонации.

Опираясь на фактический материал из сферы лингвистики в области речевой интонации, где она (интонация) представлена как комплекс составляющих её элементов, а также на свойства звука, которые являются фундаментом для обоих видов интонации, автор доказывает наличие в музыкальном искусстве многокомпонентного комплекса музыкальной интонации.

Предлагается разделить компоненты музыкальной интонации на *первичные* и *процессуальные*.

В кратком изложении раскрываются функциональные особенности каж-

дого компонента музикальної інтонації.

Кроме того, підкріплюється важний тезис (заложений в окремих висказуваннях) Б. Асаф'євим – без інтонаційності музикальне мистецтво стає музичною абстракцією.

Ключевые слова: багатокомпонентність музикальної інтонації, натуральні компоненти музикальної інтонації, первинні компоненти музикальної інтонації, процесуальні компоненти музикальної інтонації, багатокомпонентна структура музикальної інтонації, принцип домінування в багатокомпонентній музикальній інтонації

Колоней В. О. Багатокомпонентність музичної інтонації. У статті досліджується проблема цілісності, взаємозв'язку і взаємодії компонентів музичної інтонації. Спираючись на фактичний матеріал у сфері лінгвістики в області мовленнєвої інтонації, де вона (інтонація) представлена як комплекс складових її елементів, а також на властивості звуку, які є фундаментом для обох видів інтонації, автор доводить наявність у музичному мистецтві багатокомпонентного комплексу музичної інтонації.

Пропонується розділити компоненти музичної інтонації на *первинні* та *процесуальні*.

У короткому викладі розкриваються функціональні особливості кожного компонента музичної інтонації.

Крім того, підкріплюється важлива теза (закладена в окремих висловах) Б. Асаф'євим – без інтонаційності музичне мистецтво стає музичною абстракцією.

Ключові слова: багатокомпонентність музичної інтонації, натуральні компоненти музичної інтонації, первинні компоненти музичної інтонації, процесуальні компоненти музичної інтонації, багатокомпонентна структура музичної інтонації, принцип домінування в багатокомпонентній музичній інтонації.

Kolonei V. Multicomponent music intonation. The article investigates the problem of integrity, interrelation and interaction of music intonation components. Basing upon the factual material from the sphere of linguistics, namely speech intonation, where the intonation is represented as a complex of components and sound properties included, which make up the basis for both types of intonation, the author proves the existence of music intonation multicomponent complex in music art.

It is proposed that music intonation components should be divided into *primary* and *processual*.

Very concisely the author reveals the functional peculiarities of each component of music intonation.

In addition, specially emphasized is B. Asaf'ev's important idea (present in some of his statements) that without intonation music art becomes music abstraction.

Key words: multicomponent music intonation, music intonation natural components, music intonation primary components, music intonation process components, music intonation multicomponent structure, domination principle in multicomponent music intonation.

РАННИЙ ПЕРИОД КАК ТВОРЧЕСКОЕ ИНИЦИО
С. ПРОКОФЬЕВА

Проблема творческого развития композитора, становления и развития его индивидуального авторского лица – одна из актуальных для современной гуманитарной науки, требующая междисциплинарного подхода, привлечения базовых основ эстетики, психологии, культурологической, социологии, музыковедения. Работы Л. Акопяна, Л. Выготского, Н. Дегтярёвой, И. Драч, Е. Зинькевич, Л. Ковнацкой, И. Кона, Ю. Лотмана, А. Михайлова, А. Мухи, Г. Орлова, С. Савенко, А. Самойленко и других учёных – яркое тому подтверждение.

В творческом процессе, охватывающем всю сознательную жизнь художника, можно увидеть как константные, так и изменяющиеся черты, что определяет его эстетико-стилевую эволюцию. Всестороннему исследованию различных возрастных этапов творческой биографии композитора посвящена докторская диссертация и монография Н. Савицкой «Хронос композиторської життєтворчості» [4], в которой последовательно освещаются все этапы жизненного цикла творческой личности – ранний, зрелый и поздний, выявляются психовозрастные аспекты каждого из этих этапов. Концептуальные положения данного труда послужили теоретической базой предлагаемой статьи. Её *цель* – рассмотреть ранний период творчества выдающегося композитора XX века С. Прокофьева в аспекте формирования важнейших черт самобытной художественной личности мастера и выявить их проекцию на зрелый стиль композитора.

Среди основополагающих положений, выдвинутых Н. Савицкой в качестве характеристики черт ранней возрастной фазы, выделим лишь те, которые имеют принципиальное значение для творческого формирования С. Прокофьева:

- 1) потребность самоутверждения, инициативность, впечатлительность, склонность к риску;
- 2) импровизационность, что отображает поиск индивидуальной образности и принципов её эстетического воплощения, вариантность мышления;
- 3) отождествление творчества с игрой, желание удивить окружающих [4, с. 94].

Каким же образом происходило личностное и творческое формирование юного С. Прокофьева? Отвечая на этот вопрос, обратимся к документальным источникам, в частности к ярко написанной, содержащей

множество интереснейших фактов «Автобиографии» композитора, воспоминаниям о нём родных, близких, друзей, учителей.

Симптоматично, что родился будущий «солнечный мастер» в южном крае, в селе с названием Сонцовка¹ Екатеринославской губернии (ныне с. Красное, Донецкой области) 23 апреля (11 апреля по старому стилю) 1891 года и провёл здесь первые 13 лет жизни. На эти годы приходится важный этап созревания мощного таланта композитора, формирования его личности, что во многом стало источником самобытного, яркого, жизнелюбивого прокофьевского творчества. Учитывая данный факт, сосредоточим внимание на детских годах композитора и ограничим хронологические рамки рассматриваемого раннего периода доконсерваторскими годами, то есть от 1891 до 1904 года.

Какое же впечатление произвела Сонцовка на юного Серёжу Прокофьева? Об этом он ярко пишет в своей «Автобиографии»: «...Сонцовка представляла собой большое село с населением в тысячу душ. Пять улиц, некоторые до двух километров длиной, раскинулись пауком от центра в разные стороны. На пригорке стояла церковь, на другом склоне – школа. Дом, в котором мы жили, был одноэтажный, приземистый, белый с зелёной крышей. С одной стороны над ним высился тенистый каштан, под которым я любил играть в жаркие дни, с другой – ряд белых акаций» [2, с. 25].

Обратим внимание на внешнюю обстановку и особенности семейного воспитания. Деревенский быт, жизнь на лоне природы – жаркое солнце, цветные степные ковры, зелёные поля пшеницы, рождали ощущение простора, полноты жизни. Запомнилось и навсегда осталось в душе художника буйное весеннее цветение нетронутой плугом степи, «в конце апреля, в мае она пестрела тысячами полевых цветов, а позднее, летом, высоко вставали седые ковыли» [2, с. 24].

Не случайно соприкосновение со многими прокофьевскими произведениями оставляет чувство радостного приятия мира, веры в безграничные возможности человека. «Хочется жить!» – так сформулировал основное ощущение, рождаемое музыкой С. Прокофьева, его соученик и друг Н. Мясковский.

В детские годы зародился интерес композитора к историческому прошлому – ведь именно в этих местах кочевали когда-то скифы, а позднее половцы, в жестокой борьбе с восточными завоевателями укреплялись рубежи Славянского государства. Как памятники седой древности сохранились старинные шляхи и курганы, возвышающиеся над степью, изваяния каменных баб, напоминающие о суровом прошлом. Позднее эти

¹Название села происходит от фамилии владельца имением, помещика Сонцова, у которого отец композитора, агроном по специальности, служил управляющим.

образы в полной мере отразятся в знаменитой «Скифской сюите», созданной еще молодым композитором на материале его же балета «Ала и Лоллий».

Важным источником художественных впечатлений юного Серёжи Прокофьева был и деревенский быт с его песнями, играми, церковным ритуалом. Воздействие сельской жизни с её патриархальными нравами, устойчивыми обычаями сказалось на душевном здоровье С. Прокофьева, устойчивости его психики, мудром отношении к окружающей жизни. Не малую роль в этом сыграло и общение с природой. «Природу и вообще деревню я полюбил, – отмечал композитор. <...> Мне нравились, например, крик петуха, запах дымка, запах лошадей, смешанный с махоркой» [3, с. 214]. Детские впечатления, безусловно, откладывались в сознании, а позднее в преобразованном виде претворились в целой гамме образов, богатой палитре красок, столь изобретательно представленных композитором в сочинениях разных жанров.

Неизгладимый след в душе мальчика оставили песни девушек, работавших в саду близ сонцовского дома или отдыхавших на вечерних посиделках: «В детстве в Сонцовке я часто слышал, как по субботним вечерам или в воскресенье дивчины в селе „спевали“» [3, с. 34] Несомненно, эти песни, по утверждению композитора, подсознательно проникли в него, убедительным свидетельством чему стала написанная в 30-е годы опера «Семён Котко», действие которой происходит в украинском селе.

В ранние годы определились и многие черты характера С. Прокофьева, чему в значительной степени способствовали особенности семейного воспитания. Его родители – отец Сергей Алексеевич и мать Мария Григорьевна были людьми просвещёнными. В «Автобиографии» композитора читаем: «Не без тайной гордости мне хочется отметить: в своей семье моя мать была самой интеллектуальной; то же в своей семье был отец» [2, с. 22]. О высокодуховной атмосфере, царящей в семье, свидетельствует и следующее замечание: «такие понятия, как „просвещение“, „прогресс“, „наука“, „культура“, почитались у родителей выше всего и воспринимались как Просвещение, Прогресс, Наука, Культура – с заглавной буквы» [2, с. 30].

Мальчик не просто почитал отца, а нежно был к нему привязан и навсегда сохранил в памяти облик этого большого и сильного человека, широту его натуры, который умел даже в старости смеяться неудержимо, как дитя. Таким же «большим ребёнком» до конца жизни оставался и сам композитор, умевший «талантливо помнить детство» (М. Горький). Поэтому сказочная и детская темы занимают значительное место в его наследии («Петя и волк», «Гадкий утёнок», «Золушка», «Сказ о каменном цветке», «Зимний костёр» и др.).

Строгий порядок в доме Прокофьевых, несомненно, держался на Марии Григорьевне, которая умела чётко распределить время работы и 22

отдыха – прогулок, развлечений, игр. Она отличалась волевым, энергичным, даже властным характером, любила путешествовать, вела обширную переписку, была интересной собеседницей, привлекала живым и пытливым умом, умела расположить к себе людей. Как отмечает друг семьи М. Моролёва: «...авторитет матери был так велик, что всякое твёрдо, обдуманно и спокойно высказанное ею мнение воспринималось без критики, а весь уклад жизни и семейный быт были таковы, что Серёжа привык говорить и поступать всегда прямо, правдиво, честно» [3, с. 187].

В доме Прокофьевых постоянно звучала музыка, мать часами играла на рояле. Можно сказать, что музыкальное развитие мальчика началось ещё до его рождения: «Когда мать ждала моего появления на свет, она играла до шести часов в день: будущий человечешка формировался под музыку» [2, с. 33]. Интересно и следующее высказывание композитора: «Музыку в доме я слышал от рождения. Когда вечером укладывали спать, а спать не хотелось, я лежал и слушал, как где-то вдалеке, за несколько комнат, звучала соната Бетховена. Больше всего мать играла сонаты из первого тома; затем прелюдии, мазурки и вальсы Шопена. Иногда что-нибудь из Листа, что не так трудно. Из русских авторов – Чайковский и Рубинштейн. <...> Портрет Рубинштейна висел над роялем» [2, с. 39].

Творческая атмосфера способствовала раннему музыкальному воспитанию будущего композитора. По свидетельству С. Прокофьева, мать обладала педагогической жилкой и «занятая экзерсисами в среднем регистре, иной раз отводила в моё пользование две верхних октавы, по которым я выстукивал свои детские эксперименты» [2, с. 39]. Слушая исполнение матери, мальчик пробовал подбирать самостоятельные пьески и импровизировать на рояле. Так, в возрасте пяти лет появилось его первое произведение «Индийский галоп». Вскоре за первой пьеской были сочинены другие – Вальс, Марш, Галоп. Тяготение к этим первичным жанрам навсегда сохранилось в творчестве С. Прокофьева, вспомним замечательные вальсы из оперы «Война и мир», Симфонии № 7, широко известный Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам» и др.

Условия жизни семьи формировали художественные вкусы будущего музыканта, самостоятельность его суждений. По словам самого композитора, знакомство с большим количеством музыки помогало легко разбираться в произведениях и уже в десять лет он «имел собственную точку зрения и мог её защитить» [2, с. 39].

В детстве сформировались и закрепились на всю жизнь такие личностные качества музыканта, как организованность, целеустремлённость, любознательность, аккуратность, обязательность, деловитость, пунктуальность. По воспоминаниям известного композитора и талантливого педа-

гога Р. Глиэра, который в летние месяцы 1902–1904 годов по приглашению родителей приезжал в Сонцовку для музыкальных занятий с юным композитором, с первых же дней он «почувствовал твёрдый и очень разумный распорядок в доме Прокофьевых. Вставали рано. До завтрака ходили купаться на речку, протекавшую недалеко от дома. С 10 до 11 Серёжа занимался со мной. Затем – урок с отцом по русскому и арифметике. После арифметики следовали занятия с матерью по французскому и немецкому языкам <...>

После обеда наступало время прогулок, развлечений, игр. Серёжа очень увлекался верховой ездой, крокетом, ходьбой на ходулях, шахматами. Мы с ним часто совершали прогулки по окрестным полям. Он очень любил цветы, знал названия и характерные признаки многих растений» [3, с. 190].

К перечисленным интересам мальчика можно добавить собирание марок и гербариев, увлечение ребусами, астрономией. Особо обращает на себя внимание тяготение к развлечениям, имеющим точный, математический характер. Быть может, самым ярким примером этого, по замечанию Ю. Кремлёва, «явились настойчивые чтения „официального указателя движения поездов“ и последующие многочисленные расчёты поездов и пересадок – из любви к искусству. Несколько позднее Прокофьев удивлял взрослых безупречным знанием наизусть этого справочника. Он же упорно записывал номера конок, проходящих мимо окна в Москве, считал на протяжении нескольких дней такты в „Евгении Онегине“» [1, с. 16]. Среди прокофьевских увлечений, нашедших отражение на страницах его дневника, исследователь указывает морские сражения, рисование крючками человеческого лица, описание и перечисление морских флотов, игру в карты, вычисление боевого коэффициента крейсеров и т. д. Как справедливо замечает Ю. Кремлёв, «можно подумать, что перед нами не будущий композитор, а будущий инженер, математик или статистик» [1, с. 17].

Думается, что такая «рациональная составляющая» многоликой сферы интересов юного композитора, свидетельствует не только о неужности его натуры, но и об экстравертности психологического склада личности музыканта. Отсюда предельная организованность, упорядоченность стиля жизни, умение ценить время. Не случайно в своих воспоминаниях С. Эйзенштейн подчёркивает: «Прокофьев работает, как часы. Часы эти не спешат и не запаздывают. Они, как снайпер, бьют в самую сердцевину точного времени. Прокофьевская точность во времени – это производная от точности в творчестве» [3, с. 296]. Возможно, именно этим объясняется настойчивое обращение к объективным эпическим образам, убедительным доказательством чего служат кантата «Александр Невский», опера «Война и мир», Пятая симфония.

Строгая упорядоченность, в какой-то мере даже педантичность, удивительным образом сочетались в облике юного музыканта с творческим характером мышления, его тяготением к фантазии, выдумке, изобретательству. Особенно ярко эти качества проявились в страстной увлечённости игрой в театр. Яркие воспоминания о домашних театральных представлениях в доме Прокофьевых оставила мать композитора Мария Григорьевна: «Всё делалось скоро и просто. Придумав какое-нибудь представление, он (Серёжа – *Т. Т.*) сообщал своей компании детишек содержание пьесы. Все, усвоив себе суть дела, должны были своими словами разыгрывать сцены. Это у них выходило естественно и оживлённо. Каждое воскресенье давалась новая пьеса. С утра вывешивались афиши: название пьесы, действующие лица, фамилии исполнителей, и всё это зарисовано цветными карандашами, яркими красками. Пройти мимо и не заметить нельзя. <...> Из кладовой приносились: старые шляпы, платья, абажуры. Даже летом вытаскивались меховые вещи из сундуков, если нужно было изобразить медведя, нападающего на охотника или что-нибудь в этом роде. <...> Клеился транспарант с изображением луны, сзади которой ставилась лампа, нарубались большие ветки, приносились кадки с олеандрами для изображения леса. Лились водопады из бочки в бочку. Конечно, лилось и мимо, заливая пол, но эта деталь не смущала прислугу, которая была в полном увлечении от театра» [3, с. 173].

Проснувшаяся в юном композиторе любовь к сцене реализовалась в создании им первой оперы в 9-летнем возрасте. Желание написать оперу возникло после посещения в канун 1900 года вместе с родителями московских театров, где Серёжа услышал «Фауста» Ш. Гуно, «Князя Игоря» А. Бородина и «Спящую красавицу» П. Чайковского. Вернувшись в Сонцовку, он заявил: «Мама, я хочу написать свою оперу. – „Зачем говорить такие вещи, которые ты исполнить не можешь“, – возразила мать, но я выдумал сюжет и принялся за дело. Откуда взялся сюжет? По-видимому, он был выдуман в том же порядке, в каком возникали темы для детских пьес, которые мы часто разыгрывали с деревенскими сверстниками и сверстницами. <...> При сочинении музыки я ещё путался в ритме и счёте, вокальную же партию не выделял в особую строку, а втискивал в двухручный клавишник, по образцу водившихся в доме нот – опер без пения. В июне 1900 года опера „Великан“ в 3-х действиях и шести картинах была закончена и имела чрезвычайный успех у родных» [3, с. 10].

Важность самого факта постановки первой детской оперы для дальнейшего творческого развития выдающегося оперного мастера трудно переоценить. С присущим композитору юмором он живо воспроизводит это событие: «Летом 1901 года я гостил у дядюшки в имении. Двоюродные братья недурно играли на фортепиано. Кузина училась петь – решено было поставить „Великана“. Кузен Шурик сел за рояль, изображая оркестр,

я пел главную роль, кузина – героиню, тётка надела охотничьи сапоги и изображала Великана. Я волновался до безумия. К вечеру выучили только первый акт. Мать сказала: „Надо разыгрывать то, что выучили, а то он так нервничает, что может заболеть“. Решили представить первый акт. Загримировались, надели костюмы, публика уселась в зале. Андрей заиграл увертюру. Хотя я руководил репетициями и учил всех, но, очутившись на сцене, разволновался и запел чужую партию. „Врёшь“, – прошептал кузен Шурик и перехватил свою фразу, после чего все пошло гладко. „Когда тебя будут давать на императорской сцене, – говорил дядюшка, очень довольный представлением, – помни, что первый раз твоя опера была исполнена у меня в доме“» [3, с. 10].

Несомненно, что успех первой оперы способствовал рождению еще трёх детских оперных сочинений юного композитора – «На пустынных островах», «Пир во время чумы» и «Ундина». В увлечении театром уже в ранний период проявилось такое качество эстетики С. Прокофьева, как театральность мышления, что позже ярко проявится в его операх, балетах, кантатах, музыке к кинофильмам и скажется в зримости, рельефности, осязаемости музыкальных образов, наделённых жесто-пластической выразительностью.

Серёжа с детства ощущал себя профессиональным музыкантом: жил композиторскими интересами, глубоко задумывался над вопросами музыкальной формы, гармонии, проявляя при этом поразительную для юного возраста самостоятельность оценок и суждений, стремление к оригинальности и новизне собственного музыкального языка. В качестве импульса смелых поисков в области гармонии сам композитор указывает факт, связанный с посещением в Москве С. Танеева и показом ему детской симфонии *G-dur*. Приведём фрагмент из «Автобиографии»: «Проиграв симфонию, Танеев сказал: „Браво, браво! Только вот гармония довольно простая. Всё больше... хе-хе... первая да пятая да четвёртая ступени!“ Вот это маленькое „хе-хе“ сыграло большую роль в моём музыкальном развитии. Оно запало вглубь, уязвило и пустило ростки. И не то, чтобы я, придя домой, ударился в слёзы или же начал ломать голову, как это выдумать гармонию посложнее, – дело было гораздо тише и незаметней: одиннадцатилетний мальчик побывал у профессора, часть замечаний запомнил, другую пропустил мимо ушей. Но микроб проник в организм и потребовал длительного инкубационного периода. Лишь через четыре года мои гармонические поиски обратили на себя внимание окружающих. А когда лет через восемь я сыграл Танееву одно из последних сочинений, он недовольно проворчал: „Что-то очень уж много фальшивых нот...“ Я тогда напомнил ему относительно „хе-хе“, и Танеев не без юмо-

ра взявшись за голову, воскликнул: „Неужто это я толкнул вас на такую скользкую дорогу!“» [2, с. 124].

В ранний период проявился и литературный дар юного С. Прокофьева, выразившийся в стремлении писать пьесы, стихи, упражняться со словами. В дальнейшем это скажется в том, что он станет автором (либо соавтором) либретто всех своих зрелых опер.

К юным годам композитора относится и всестороннее знакомство его с литературной классикой. В программу общего образования, составленную отцом композитора, как указывает М. Мендельсон-Прокофьева, вошли «произведения Тургенева, Гоголя, Гончарова, Островского, Данилевского, Сенкевича, Теккерея. Включена была в этот список и „Война и мир“, которую Сергей Сергеевич прочёл с увлечением. <...> Прочитанные тогда произведения Сергей Сергеевич оценивал отметками по пятибалльной системе. „Война и мир“ получила пятерку» [3, с. 225]. Любовь к толстовскому роману останется у С. Прокофьева на всю жизнь и свою самую грандиозную оперу-эпопею он напишет на этот сюжет.

Помимо композиторских «задатков» на раннем этапе начало активно формироваться такое важное качество Прокофьева-пианиста, как исполнительский артистизм. Как свидетельствует сам музыкант, он «охотно играл выученное при слушателях или сидел у рояля и импровизировал. Но коли попросили импровизировать, не мог остановиться: фантазия лилась без конца» [2, с. 79]. К этому добавим ещё и такое важное для музыканта-исполнителя качество, как артистический апломб. По этому поводу в своих воспоминаниях мать музыканта замечает, что когда после профессиональных импровизаций Р. Глиэра, учитель предлагал мальчику сыграть свою импровизацию, «Серёжа, нисколько не смущаясь, садился подле него и фантазировал. Тут не важно, что выходило слабее, а важен был апломб, с каким это выполнялось» [3, с. 175]. В результате постепенно складывалось артистическое отношение С. Прокофьева к публичным выступлениям, что впоследствии скажется на его активной гастрольной деятельности, выступлениях с сольными концертами в престижных залах многих стран и континентов. Напомним, что американцы называли С. Прокофьева «Паганини рояля».

Итак, обобщая вышеизложенное, подчеркнём, что известную формулу «Мы родом из детства» в полной мере можно отнести к периоду становления самобытной личности величайшего композитора XX века. Сформировавшиеся в ранний период черты стали предпосылкой его последующей активной деятельности. Именно в этот период были заложены такие качества личности С. Прокофьева, которые обусловили смелость решения сложных творческих и жизненных проблем, широту

взглядов и эстетических позиций, подлинный художественный универсализм, результатом чего явилось разнообразие тем, сюжетов, жанров, стилевых тенденций при ярко выраженной творческой индивидуальности. А это – знак истинной гениальности.

Список использованных источников

1. Кремлѐв, Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева / Ю. Кремлѐв. – М. – Л. : Музыка, 1966. – 156 с.
2. Прокофьев, С. Автобиография / С. Прокофьев; под ред. М. Г. Козловой. – М. : Советский композитор, 1973. – 704 с.
3. Прокофьев, С. Материалы, документы, воспоминания / С. Прокофьев; под ред. С. И. Шлифштейна. – М. : Музгиз, 1956. – 468 с.
4. Савицька, Н. Хронос композиторської життєтворчості / Н. Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.

References

1. Kremlyov Y. Esteticheskie vzglyady S. S. Prokof'eva [S. S. Prokof'ev's Aesthetic views]. Moscow – Leningrad: Muzyka Press, 1966. 156 p.
2. Prokofiev S. Avtobiografiya [Autobiography]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press. 1973. 704 p.
3. Prokofiev S. Materialy, dokumenty, vospominaniya [Materials, documents, reminiscences]. Moscow: Muzgiz Press, 1956. 468 p.
4. Savic'ka N. Hronos kompozitors'koї zhittєtvorchosti [Chronos of composer's life and creative activity]. Lviv: Spolom Press, 2008. 320 p.

Тукова Т. В. Ранний период как творческое иницио С. Прокофьева.

В статье рассматривается ранний период жизни и творчества выдающегося композитора XX века С. Прокофьева как важный этап становления его творческой личности. Обращается внимание на внешнюю обстановку, особенности деревенского быта, жизни на лоне природы, указывается на зарождение интереса к историческому прошлому. Раскрывается роль семейного воспитания в формировании черт характера С. Прокофьева, его мировоззрения. Подчёркивается огромная роль матери в музыкальном и личностном развитии юного музыканта. Особо выделяется такое качество как театральность мышления, что выявилось в игре в театр и создании детских опер. Освещаются профессиональные композиторские интересы начинающего композитора, его стремление к своеобразию и новизне музыкального языка.

Исследуемая в статье проблема потребовала привлечения междисциплинарного подхода, базовых основ истории музыки, эстетики, психологии, культурологии, социологии.

Проделанный анализ факторов, способствующих формированию на ранней жизненной стадии характерных черт эстетики С. Прокофьева в их проекции на зрелый стиль композитора, позволил выявить истоки подлинного художественно-

го універсализма видаючогося мастера, різноманітності його творчих інтересів, звернення до широкого кола тем, сюжетів, жанрів, стилевих тенденцій при яскраво вираженій творчій індивідуальності.

Ключевые слова: С. Прокофьев, ранний период творчества, семейное воспитание, формирование эстетики и стиля композитора, театральность мышления.

Тукова Т. В. Ранній період як творче ініцію С. Прокоф'єва. У статті розглянуто ранній період життя та творчості видатного композитора ХХ століття С. Прокоф'єва як важливий етап становлення його творчої особистості. Звернено увагу на зовнішню обстановку, особливості сільського побуту, життя на лоні природи, вказано на зародження інтересу до історичного минулого. Розкрито роль родинного виховання у формуванні рис характеру С. Прокоф'єва, його світогляду. Підкреслено визначну роль матері в музичному та особистісному розвитку юного музиканта. Особливо виділено таку рису, як театральність мислення, що проявилася в грі у театр та створенні дитячих опер. Висвітлено професійні композиторські інтереси композитора-початківця, його стремління до своєрідності та новизни музичної мови.

Досліджувана в статті проблема вимагала залучення міждисциплінарного підходу, базових основ історії музики, естетики, психології, культурології, соціології.

Проведений аналіз факторів, що сприяють формуванню на ранньому життєвому етапі характерних рис естетики С. Прокоф'єва в їх проєкції на зрілий стиль композитора, дозволив виявити витоки справжнього художнього універсализму видатного майстра, різноманітності його творчих інтересів, звернення до широкого кола тем, сюжетів, жанрів, стилевих тенденцій при яскраво вираженій творчій індивідуальності.

Ключові слова: С. Прокоф'єв, ранній період творчості, родинне виховання, формування естетики та стилю композитора, театральність мислення.

Tukova T. S. Prokofiev's life early period as the creative beginning

The article observes the early period of the life and work of the S. Prokofiev, the outstanding composer of the twentieth century, as the important phase of his creative personality formation. Attention is paid to the outer conditions, peculiarities of rural life, harmony with nature and rise of interest to the historic past. The role of family education in the formation of S. Prokofiev's character traits and his outlook is revealed. Mother's role in the musical and personal development of the young musician is accented. Specially emphasized is the theatrical character of thinking which was revealed when playing the theater and creating children's operas. The professional interests of the young composer, his desire for originality and novelty of the musical language are shown.

The topic of the investigation required interdisciplinary approach, including the knowledge of basic fundamentals of music history, aesthetics, psychology, cultural studies, sociology.

The analysis of factors contributing to the formation of S. Prokofiev's aesthetical typical features in his early life and their projection on the composer's mature style, made it possible to reveal the sources of genuine artistic universalism of the great master, the diversity of his creative interests, his handling a

wide range of topics, subjects, genres, styles, trends, with his artistic individuality being clearly cut.

Key words: Prokofiev, early period of creative personality, family education, the formation of aesthetics and style of the composer, theatrical thinking.

ПОНЯТИЕ ЖАНРОВОГО АРХЕТИПА В МЕТОДОЛОГИИ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ОПЕРЫ

Изучение оперного искусства в современном музыкознании проходит по достаточно широкому спектру научных позиций. Опера рассматривается в контексте традиций национальных школ и проблем современного развития жанра [10; 17; 21; 23], создания теории оперной драматургии [6; 7; 11; 17; 19; 20; 22] и целостного анализа оперы [5; 11; 22], углубления в сферу музыкальной текстологии [14; 15] и композиторской режиссуры [3; 22].

Предлагаемые современными исследователями методы системного [11] и структурно-функционального [19] анализа оперы, предполагают объединение всех вышеуказанных моментов. При этом необходим общий знаменатель, определяющий целостность её художественной системы. К его обозначению ведут многочисленные исследования последних лет, выявляющие в операх начала сакрального или народного действия, следы мифа, черты балладного, летописного, сказочного повествований и пр. Обращение к проблеме жанровой генетики не случайно, ведь опера, синтетичная по своей природе, изначально основывалась на мифе, особенностях обрядовых, религиозных и театральных действий, формах народной и профессиональной поэзии, музыки, хореографии.

Определение жанровых первоисточков оперы помогает раскрытию глубинной природы её художественного содержания и смысла, постижению законов целостности и стилового своеобразия. Заданный композитором жанровый код создаёт систему взаимосвязей, действующих внутри оперного произведения. Жанровая архетипичность как явление и принцип системности, объясняющий причины драматургической целостности и концептуальной обоснованности оперного произведения, требует внимательного изучения. Очевидна и назревшая необходимость введения

в теорию целостного анализа оперы понятия «жанровый архетип». Указанный ракурс актуален и для разрешения концептуальной проблемы эволюции оперы. При этом актуальными оказываются многие современные методы музыкознания: генетический, семиотический, сравнительный, системный, функционально-структурный.

Способы индивидуально-стилевого решения оперы могут быть определены в соотношении её жанрового архетипа, как универсально схематичного ядра, с мифологемой, представляющей видоизменения архетипа в контексте раскрытия художественного смысла. В этом случае определение жанрового архетипа оперы подобно нахождению ключа, позволяющего открыть вход в тайники сознательного и бессознательного, индивидуального и всеобщего, соединяющихся в творческом процессе.

Понятие «жанровый архетип», достаточно привычное для современных литературоведческих исследований, рассматривается в качестве «сквозной модели», вариативно проявляющейся в творчестве различных авторов, «как некий идеальный образец, допускающий те или иные вариации в контексте различных художественных ментальных миров» [4].

Одним из первых методов анализа жанровых первоисточков произведения применил академик-медиевист Д. Лихачёв, используя его в исследованиях древнерусской литературы. Соединение историко-литературной «реставрации» жанровых систем различных периодов сочеталось с работой типологического характера, выявляющей общие закономерности и преемственность в жанровом развитии литературы [8, с. 70]. Также, исследователь указывал, что жанры, сохраняющие традиционные формы и правила литературного этикета, выполняют в литературе роль неких «матриц», облегчающих появление новых произведений [8, с. 55].

Архетип и жанр – разноуровневые и разновременные (по происхождению) явления, однако закономерно сосуществующие и взаимосвязанные в понятиях современной науки. Следует заметить, что архетип рождён онтологической природой знания, в то время, как жанр, названный М. Бахтиным «творческой памятью искусства», а также «формой видения и осмысления действительности», является продуктом сознательного творческого акта.

Понятие жанр ведёт своё начало от французского слова «genre» (род, вид); вместе с тем, в определениях музыкального жанра нередко фигурирует корень «тип»: «жанр как конечный пункт типизации» (М. Арановский) [1, с. 23]. В своей работе «Формальный метод в литературоведении» (1928) М. Бахтин писал: «... исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме опреде-

лённого жанра» [2, с. 144]; «<...> важна внутренняя, тематическая определённости жанров. Каждый жанр способен овладеть лишь определёнными сторонами действительности. Ему принадлежат определённые принципы отбора, определённые формы видения и понимания этой действительности, определённые степени широты охвата и глубины проникновения» [там же, с. 145–146].

Жанр черпает свой потенциал в архетипах (моделях) культуры, которые общество выработало на той или иной ступени своего развития, а значит, может рассматриваться как «функционально-историческая категория», «концепт в структуре констант-культуры» [9, с. 36]. По образному выражению Д. Лихачёва, «память противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой» [8].

Жанр живет благодаря памяти архетипа. «Пражанр» или «протожанр» выступает в роли генезиса принципов структуры и содержания, то есть структурно-смысловой «матрицы» произведения. Именно он отвечает за каноничность структуры жанра в процессе обновления, обусловленном сменой культурных эпох. Категория «жанровый архетип» наделена способностью «проявлять» и возрождать исторически устойчивые формы художественных типов миромоделирования. Жанр может исчезнуть, а может возродиться, если воссоздаваемый им архетип будет соответствовать требованиям времени. «Под жанрами подразумеваются буквально роды музыкальных артефактов, которые естественным образом возникают, развиваются и исчезают (деградируют или ассимилируются) в процессе культурогенеза» [18, с. 5].

Исследователи указывают, что одно и то же жанровое содержание может воплотиться в разных жанровых формах. Выстраивая типологию жанров, Г. Поспелов насчитывает несколько исторически обусловленных разновидностей жанрового содержания: мифологическую, нраво-описательную («этологическую»), национально-историческую и романтическую. «Произведение с национально историческим содержанием может быть по жанровой форме и сказкой (сказанием, сагой), и эпической песней или эпопеей, и рассказом, и повестью, и лирической медитацией, и балладой, и пьесой и т. п.» [12]. Г. Поспелов разграничивает жанровые формы на «внешние» («замкнутое композиционно-стилевое целое») и «внутренние» («специфически жанровое содержание» как принцип «образного мышления и познавательной трактовки характеров») [13].

Специфика музыкального жанра в определениях А. Сохора, В. Цуккермана, С. Скребкова конкретизирует приметы внутренней и внешней сторон жанра, указывая на важность их развития во взаимодействии наследуемых признаков (генотипа) и условий окружения, то есть, существования. Внутренняя соответствует содержанию, внешняя опреде-

ляет форму передачи информации, способ общения. На разных этапах исторического развития общества архетип жанра выступает в качестве семантической стороны. Рассматривая жанр как один из кодов текстовой культуры, следует обратиться к его знаковой природе, а значит, увидеть в нём проявление архетипического.

Жанр отвечает за форму связи музыки с действительностью, а значит, определяет «способ существования произведения» (М. Арановский) [1]. Жанровые архетипы музыкального произведения выполняют функции коммуникации и коннотации, настраивая слушателя на соответствующее восприятие, а также выявляя авторское отношение к содержанию. По мнению А. Сохора, «жанровое обозначение – это своего рода сигнал для слушателя, актуализирующий накопленные им ассоциации, предопределяющий тем самым направленность его восприятия» [16, с. 306] и художественно развёртываемого смысла.

Семиотика жанра вписывается в более широкое образование – семиотику культуры. В иерархии культурных феноменов и их иерархического взаимодействия связующим моментом между жанром и миром культуры является стиль. Выявление жанрового архетипа в опере ведёт к обозначению глубинных основ стиливого своеобразия произведения и творческого метода композитора.

Рождение оперы состоялось в момент торжества идей Ренессанса, когда человек осознал, помимо своей причастности к вечному, трагизм краткого времени пребывания в земной жизни. Музыка отразила этот перелом переходом от форм циклических и континуальных – к дискретным и завершённым, от многообразия полифонических форм – к индивидуальной выразительности законченных мелодических построений. Рождение мелодии позволило музыкально отобразить движения души, обрисовать её настроения и состояния.

Воскрешение традиций античного театра, перенёсшего миф в адаптированную для сцены трагедию, создало предпосылки для формирования *Drama per music*, а далее жанров «серьёзной» оперы и лирической трагедии. Евангелистские и библейские сюжеты стали основой сакральных, а позже – духовных опер. Природа мира профанного была всесторонне обыграна в опиравшихся на национальный фольклор комических операх.

Ёмкий спектр выразительных средств оперы оказался способным к передаче реальных событий жизни и высот человеческой фантазии, к показу характеров личностей и народов, общечеловеческих духовных ценностей. При этом жанровый спектр оперных сочинений постоянно расширялся. Опера достигла яркого расцвета в период романтизма, что было обусловлено рождением новых национальных композиторских

школ. Выбор между лирикой, эпосом и драмой в опере XIX века обнаруживал характер национальной ментальности, что проявилось в активном обращении к жанровым формам народной поэтики.

Жанровый архетип оперы может быть воспринят от фольклорного или театрално-драматического прототипа, литературного первоисточника, рождаться в процессе реализации конкретного авторского замысла или интуитивно-спонтанном поиске. Оперные композиторы не всегда указывали на жанровое наклонение своего сочинения. В таких случаях путь исследователей к его определению лежит через сравнение с литературным первоисточником, открытие жанровой генетики музыкального содержания через семиотические функции (знаки языка), своеобразии архитектурного облика.

Внутренняя организация масштабного целого – всегда многоуровневая. В подходе к целостному анализу оперы с выявлением её жанровой архетипичности возможно опираться на многократно апробированную схему, в которой текст оперного сочинения рассматривается на сценарно-драматическом, музыкально-драматическом и структурном уровнях [7, с. 171].

Первый уровень показателен для выяснения архетипических ситуаций, образов и приёмов драматургии сюжетного развития, действующих в рамках определённых жанровых закономерностей. Очевидна его принадлежность к глубинным и универсальным первоосновам художественного сознания, демонстрирующим родовые признаки жанровой архетипичности в опере. В данном случае, важным является внимание к топосу жанра, под которым понимаются стереотипные образы, сюжеты, устойчивые схемы мысли и выражения, формулы, фразы, обороты, унаследованные мотивы, определенные способы выражения и исполнения.

На втором уровне исследуются жанровые корни музыкального языка и интонационной природы мелодики, «жанры внутри жанра». Это уже ступень прямого проявления композиторского «вмешательства» в сценическое действие, индивидуальная трактовка исходных законов архетипического художественного сознания. Музыкальный текст непосредственно связан с фабулой и сюжетным развитием, но заявлен в соответствии с индивидуальностью авторского решения.

Жанровая память формирует в нашем музыкальном сознании образ интонационной модели (собирательный, обобщённый, типологический). Важны моменты прочтения интонационного текста, герменевтики в постижении смыслов и значений интонационных знаков. Анализ жанровой генетики интонаций, процесса музыкального интонирования, становления и формообразующего развёртывания музыкальной мысли даёт возможность ощутить индивидуальное музыкальное качество, выраженное в

художественно состоявшемся тексте при передаче содержания «от состояния души» до «состояния мира».

Приём «жанрового обобщения» (термин А. Альшванга) служит интуитивному постижению художественного содержания. Жанровая характерность музыкального языка ведёт к познанию образа, способствует ощущению ведущей «интонации» жанра, в произведениях, наделённых метафоричностью, обретает значение символа. «Обнаружение «интонационной интриги» (термин В. Москаленко) помогает включению в смысловое поле оперы. Аура жанра создаёт в опере свой «интонационный образ мира» (определение Ю. Чекана). Обоснованное драматургией рядоположение контрастных, узнаваемых в своей семантике жанров, усиливает остроту драматических ситуаций и кульминаций.

Третий уровень анализа оперного действия акцентирует внимание на жанровой природе вокальных и инструментальных форм оперы, повторимости облика архитектурного целого. В архитектурных формах архитектуры различаются оперы драматического и эпического наклонения: лирические драмы, оперы-новеллы, -романы; -летописи, -баллады, -легенды, -сказания, -сказки, -притчи, -мистерии. Каждому из них соответствует свой способ построения художественного текста. «Формы целого, т. е. жанровые формы, существенно определяют тему. <...> Жанр есть органическое единство темы и выступления за тему» [2, с. 148]. Именно здесь проявляется свойственная жанровому архетипу гибкость перемещения во времени, способ раскрытия сути содержания через индивидуальность авторского стиля.

Мера органичности взаимодействия трёх уровней драматургии оперы, в рамках жанрово обозначенной системы связей, укажет на степень её художественного единства и совершенства. Анализ жанровых первоисточков оперы, выполненный в рамках системного целостного анализа, способен выявить своеобразие творческого метода композитора и в отношении ментальности произведения, через которую постигаются особенности национальной культуры разных исторических периодов. В этом случае жаровый архетип становится носителем вечных и важных для человека ценностей.

Выявление жанрового архетипа, как онтологически заданного способа передачи смысловой сути, в процессе целостного системно-структурного анализа оперы ведёт к объяснению концепционного замысла композитора и избранной им художественной формы передачи содержания, что может быть соотнесено с идейно-эстетическими требованиями времени и индивидуально-авторскими задачами творчества.

Список использованных источников

1. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: сб. статей. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Бахтин, М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. Бахтин; сост., текстолог. подгот. И. Пешков. – М. : Лабиринт, 2000. – 640 с.
3. Берченко, Р. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского / Р. Берченко. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 224 с.
4. Большакова, А. Теория архетипа на рубеже XX–XXI вв. / А. Большакова // Вопросы филологии. – 2003. – № 1 (13) – С. 37–47.
5. Консон, Г. Целостный анализ в контексте научной методологии / Г. Консон // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 140–146.
6. Кулешова, Г. Вопросы драматургии оперы / Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 229 с.
7. Кулешова, Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с.
8. Лихачев, Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – Л. : Художественная литература, 1971. – 414 с.
9. Лотман, Ю. Московская семиотическая школа / Ю. Лотман. – М. : Гнозис, 1994. – 416 с.
10. Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции // Сб. научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1999. – 259 с.
11. Налётова, И. Опера как целое: системный подход. Книга I. Методология: монография / И. Налётова. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 185 с.
12. Поспелов, Г. Типология литературных родов и жанров / Г. Поспелов // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учебное пособие / Сост.: П. Николаев, Е. Руднева, В. Хализев, Л. В. Чернец, А. Эсалнек, Е. Цурганова; под ред. П. Николаева, А. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 2006. – С. 387–395.
13. Проскурин, С. Семиотика индоевропейской культуры: учебник. 2-е изд. / С. Проскурин. – Новосибирск : Изд.-во СО РАН. – 2005. – 234 с.
14. Ручьевская, Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия, Слово и музыка: монография / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – 396 с.
15. Ручьевская, Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – 388 с.
16. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке / А Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования в 3 т. – Л. : Советский композитор, 1982. – Т. 2. – С. 231–293.
17. Ферман, В. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Ферман – М. : Госмузиздат. – 1961. – 359 с.

18. Шип, С. Иконические жанровые модели музыкальной культуры / С. Шип // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво: зб. статей. – Київ, 2004. – Вип. 13. – С. 3–13.
19. Ярустовский, Б. Драматургия русской оперной классики / Б. Ярустовский. – М. : Музыка, 1952. – 375 с.
20. Ярустовский, Б. Очерки по драматургии оперы XX века: в 2-х кн. / Б. Ярустовский. – М. : Музыка, 1971–1978. Кн. I. – 356 с., Кн. 2. – 260 с.
21. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей / [рец.-упор. М. Черкашина-Губаренко]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 747 с.
22. Черкашина-Губаренко, М. Структурний аналіз оперного твору / М. Черкашина-Губаренко // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2009. – № 2 (3). – С. 58–67.
23. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст.: зб. ст. / ред. О. Зінкевич. – К. : НМАУ, 2000. – Вип. 13. – 240 с.

References

1. Aranovskiy M. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situaciya v muzyke [Musical genre structure and contemporary situation in music. Muzikal'nyi sovremennik [Musical contemporary]: collected articles. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1987. Issue 6. P. 5–44.
2. Bakhtin, M. Freydzizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Stat'i [Freudism. Formal method in literary criticism. Marxism and the philosophy of language. Articles.]. Moscow: Labirint Press, 2000. 640 p.
3. Berchenko R. Kompozitorskaya rezhissura M. P. Musorgskogo [M. P. Musorgsky based composer stage direction]. Moscow: Editorial URSS Press, 2003. 224 p.
4. Bol'shakova A. Teoriya arkhetaipa na rubezhe XX-XXI vv. [Archetype theory in XX-XXI c.]. Voprosy filologii [Questions of Philology]. 2003. No. 1 (13) P. 37–47.
5. Konson G. Tselostnyy analiz v kontekste nauchnoy metodologii [Complete analysis in the context of scientific methodology]. Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2010. No. 2. P. 140–146.
6. Kuleshova G. Voprosy dramaturgii opery [Problems of opera dramaturgy]. Minsk: Nauka i tehnika Press, 1979. 229 p.
7. Kuleshova G. Kompozitsiya opery [Opera composition]. Minsk: Nauka i tehnika Press, 1983. 175 p.
8. Lihachev D. Poetika drevnerusskoy literatury [Old Russian Literature poetics]. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura Press, 1971. 414 p.
9. Lotman Y. Moskovskaya semioticheskaya shkola [Moscow semiotic School]. Moscow: Gnozis Press, 1994. 416 p.
10. Muzykal'nyy teatr XIX–XX vekov: voprosy evolyutsii: sb. nauchnyh trudov [XIX-XX c. Musical theatre: evolution problems]. Rostov-on-Don, 1999. 259 p.
11. Nalyotova I. Opera kak tseloe: sistemnyy podhod. Kniga I. Metodologiya: monografiya [Opera as an entirety: systemic approach. Book I. Methodology:

- monograph]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2013. 185 p.
12. Pospelov G. Tipologiya literaturnykh rodov i zhanrov [Typology of types and genres]. Vvedenie v literaturovedeniye: Khrestomatiya: Uchebnoe posobiye [Introduction to literary criticism. Reader: tutorial]. Moscow: Vysshaya shkola Press, 2006. P. 387–395.
 13. Proskurin S. Semiotika indoevropeyskoy kul'tury: uchebnik. 2-e izd. [Semiotics of Indo-European culture: tutorial. 2 ed.]. Novosibirsk: Siberian Branch of the Russian Academy Of Sciences Press. 2005. 234 p.
 14. Ruch'evskaya E. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Vagnera i «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova. Stil'. Dramaturgiya, Slovo i muzyka: monografiya [“Ruslan” by Glinka, “Tristan” by Wagner and “Snow white” by Rimsky-Korsakov. Style, dramaturgy, Word and music: monograph]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2002. 396 p.
 15. Ruch'evskaya E. «Hovanshchina» Musorgskogo kak khudozhestvennyy fenomen: k probleme poetiki zhanra [«Hovanshchina» by Musorgsky as art phenomenon: handling the problem of genre poetics]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. 388 p.
 16. Sohor A. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [Aesthetic nature of genre in music]. Voprosy sotsiologii i muzikal'noy estetiki. Stat'i i issledovaniya v 3 t. [Questions Of Sociology And Music Aesthetics. Articles And Researches in 3 vol.]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1982. V. 2. P. 231–293.
 17. Ferman V. Opemyy teatr. Stat'i i issledovaniya [Opera House. Articles and Investigations]. Moscow: Gosmuzizdat Press, 1961. 359 p.
 18. Ship S. Ikonicheskie zhanrovye modeli muzykal'noy kul'tury [Iconic genre models of music culture]. Kyivs'ke muzikoznavstvo. Kul'turologiya ta mistectvo [Kyiv musicology. Cultorology and Art]. Kiev, 2004. Issue 13. P. 3–13.
 19. Yarustovskiy B. Dramaturgiya russkoy opernoy klassiki [Dramaturgy of Russian Opera Classics]. Moscow: Muzyka Press, 1952. 375 p.
 20. Yarustovskiy B. Ocherki po dramaturgii opery XX veka: v 2-h kn. [Essays on XX century opera dramaturgy: in 2 v.] Moscow: Muzyka Press, 1971–1978. V. I. 356 p., V. 2. 260 p.
 21. Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovsk'kogo. Suchasnyy opernyy teatr i problemy operoznavstva: zbirka statey [Modern Opera House and the problems of Opera study: Proceedings]. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2010. 747 p.
 22. Cherkashina-Gubarenko M. Strukturnyy analiz opernogo tvoru [Structural analysis of an opera work]. Chasopys Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2009. No. 2 (3). P. 58–67.
 23. Chotyry stolitt'a opery. Operni shkoli XIX–XX st.: [Four centuries of the opera. XIX–XX century Opera schools]. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2000. Issue 13. 240 p.

Стасюк С. А. Понятие жанрового архетипа в методологии целостного анализа оперы. Автором предложен метод целостного системного анализа оперы, концентрирующий внимание на явлении жанровой архетипичности как факторе организованности процесса (оперной драматургии) и целостности оперы (как процессуального объекта). Понятие жанрового архетипа оперы трактуется как информационный «код», заданный композитором, переданный в исторически устойчивой форме художественного изложения, способной к передаче определённого содержания. Анализ жанровых истоков на сценарно-драматическом, музыкально-драматическом и архитектурном уровнях развития оперного действия раскрывает систему их взаимосвязей, ведя к постижению глубинной природы художественного содержания оперы и её стилистического своеобразия.

Ключевые слова: жанровый архетип, опера, оперная драматургия, художественное содержание.

Стасюк С. А. Поняття жанрового архетипу в методології цілісного аналізу опери. Автором запропоновано метод цілісного системного аналізу опери, який зосереджує увагу на явищі жанрової архетипності як факторі організованості процесу (оперної драматургії) та цілісності опери (як процесуальний об'єкт). Поняття жанрового архетипу опери трактується як інформаційний «код», що задається композитором, передається в історично стійкій формі художнього викладу, здатній до передачі певного змусту. Аналіз жанрових витоків на сценарно-драматичному, музично-драматичному та архітектонічному рівнях розвитку оперної дії розкриває систему їх взаємодій, призводячи до збагнення глибинної природи художнього змісту опери та її стильової своєрідності.

Ключові слова: жанровий архетип, опера, оперна драматургія, художній зміст.

Stasyuk. S. concept of genre archetype is in methodology of integral analysis of opera. The Author proposes a method for comprehensive systemic analysis of the opera, focusing on the phenomenon of genre archetype as a factor of the organizing process (of opera dramaturgy) and integrity of the opera (as a processual object). The notion of genre archetype of the opera is treated as an information "code", designed by the composer, conveyed in a historically stable form of artistic rendering, capable of conveying particular content. Analysis of genre origins on the script-dramatic, musical-dramatic and architectonic levels of opera action development reveals a system of their interconnections, leading to the understanding of the deep nature of the opera artistic content and its stylistic originality.

Key words: genre archetype, opera, opera drama, artistic content.

АЛЛОНИМИЯ КАК ФЕНОМЕН АВТОРСТВА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аллонимия – специфическое явление, характеризующееся подписью произведения именем другого реально существующего или существовавшего лица. Выступая частным случаем проблемы авторства в целом, аллонимия охватывает широкий круг вопросов: теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, стилевых показателей некоторых исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей некоторых композиторов (иногда внося коррективы относительно их биографии и характеристики авторского почерка).

Сегодня, с накоплением большого количества в современном музыкальном мире произведений сомнительного авторства обострилась необходимость осветить причины возникновения, формы бытования, а также разработать необходимые алгоритмы анализа подобных сочинений. Данная проблема уже давно лежит на поверхности, среди других, актуальных, ещё неизученных музыковедением, тем.

Между тем, история изучения произведений с фиктивным авторством началась с их собирания ещё в древнем мире (позднее Средневековье – начало Возрождения).

В конце XVII века французский учёный-иезуит, историк и богослов Ж. Ардуэн (Jules Hardouin) доказывал в своей книге «*Chronologiae ex nummis antiquis restituae, specimen primum*» [2], что античному миру принадлежит лишь Гомер, Геродот, Цицерон, Плиний, «Сатиры» Горация и «Георгики» Вергилия. Доказательства учёного-иезуита были опровергнуты, но вряд ли найдётся хоть один исследователь, который бы утверждал, что классики Греции и Рима дошли до нас не искажёнными копиистами.

К началу XIX века был накоплен достаточно обширный материал для составления словарей и классификации разновидностей фиктивного авторства (псевдонимии, мистификации, плагиата – текстов, авторы которых хотят выдать себя вместо другого или же приписать себе его произведение).

Одним из первых явление аллонимии описал (не пользуясь, правда, этим термином) в начале XIX века французский литератор, журналист и культурный деятель Шарль Нодье в книге «Вопросы литературной законности» [4], распределяя материал рядом с родственными аллонимии явлениями (цитации, плагиата, стилизации, псевдонимии, мистификации).

В XX веке, в контексте истории и теории культуры, в орбиту научных интересов попадает особенная разновидность литературного текста – мистификация (частным образцом которой и выступает аллонимия).

О мистификации как о предмете теоретического исследования одним из первых заговорил в начале XX века русский писатель и переводчик Евгений Ланн в книге «Литературные мистификации» [2].

Основная часть труда Е. Ланна посвящена социологическому аспекту теории фиктивного авторства. Исследователь предлагает понятие социологического анализа текста как метода, позволяющего испытать подлинность произведений анализом психоидеологии, которая отличает социальную группировку, стоящую за мнимым автором. Основу социологического анализа, по Е. Ланну, составляет техника стилизации, к которой обращается мистификатор.

Е. Гениева в статье (предисловии) «Дерзостный обман» к книге Дж. Уайхеда «Серьёзные забавы» связывает мистификацию с моментом игры [7]. Интересно, что мистификация как игровая форма литературы, по Й. Хёйзингу [8] и Х. Гадамеру [1] понимается как медиативный процесс – непрерывный процесс посредничества – перевод инореального (или того, что граничит с инореальностью) факта в языковой, знаковой форме. В мистификации происходит игра именами и игра в имена. Игра именами описывается в проекции на «ось метафоры» и «ось метонимии» (термин Р. Якобсона).

Опыт культурологического освещения фиктивного авторства был предложен И. Смирновым [6]. Именно он впервые сформулировал законы исторического бытования мистификаций, акцентировав их зависимость не от социальных причин или индивидуальных предпочтений автора к литературному розыгрышу, а от философии культуры и направлений её эволюции.

Также важной в контексте проблематики данного исследования является диссертация И. Поповой «Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте» (1992), в которой мистификация освещена как особый тип текста и разновидность фиктивного авторства с теоретико-литературной и культурологической точек зрения.

Интересны указанные И. Поповой дифференциальные приметы, отличающие мистификацию от псевдонимии: «Если воспользоваться метафорой, имена в псевдонимии и мистификации относятся друг к другу как карнавальная и посмертная маска. Первая по своему происхождению восходит ко второй, но являет не тайную ипостась лица, а гротесковое рукотворное подражание ей. Характер маски в минимальной степени зависит от облика того, кто её надевает. Она не „срастается с лицом“ и легко снимается. Вторая, посмертная маска, не только утаивает бывшее яв-

ным, но и овнешняет сокрытое, тайную ипостась лица, обнаружить которую нельзя, не преодолев границу жизни и смерти. Так и имя в мистификации обнаруживает скрытые творческие силы автора, не воплощённые в его реальном имени. Настоящие и фиктивные имена „прорастают“ друг в друга как явная и тайная ипостаси единого „целого человека“» [5, с. 11].

Вслед за И. Смирновым, И. Попова связывает бытование мистификаций с художественной логикой «вторичных стилей» (термин Д. Лихачёва). Но вместе с тем утверждает, что и «первичным стилям» известно фиктивное авторство. Граница между ними состоит в том, что для автора периода «вторичного стиля» творчество от чужого имени – акт мистический, связанный с ощущением или предощущением духовной катастрофы в случае разоблачения и потери фиктивного имени. Напротив, для мистификатора эпохи «первичного стиля» фиктивное авторство носит сознательно шуточный, пародийный характер.

Сегодня известна одна диссертация по филологии «Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка)» Р. Чижана (2010) [9], в которой впервые осуществлена попытка ввести в языковой код понятие «аллоним» как термин для определения феномена различных вариантов одного имени для обозначения одной и той же личности.

Как видим, серьёзные работы, посвящённые фиктивному авторству, немногочисленны и являются, скорее, исключением, нежели правилом. Более распространённым оказывается представление о мистификации как литературном курьёзе, забаве автора, склонности к литературному «лицедейству». В искусствоведческом и музыковедческом контексте явление аллонимии до сегодня не становилось предметом отдельных научных исследований.

Несмотря на то, что круг произведений с сомнительным авторством в современном музыкальном мире постоянно расширяется, до сих пор отсутствует категориальный аппарат исследования подобных сочинений. Кроме того, важное значение в методике составления алгоритмов анализа произведений с неоднозначным авторством имеют теоретические аспекты явления аллонимии в музыкальном искусстве.

Прежде всего, уместно различать неосознанную и осознанную аллонимию. Неосознанная появляется тогда, когда произведение становится аллонимным случайно (из-за причин неверной трактовки его авторства исследователями, копиистами, исполнителями, издателями, а не самими композиторами). Если авторы (указанный и реальный) принадлежат к одной эпохе, возникает аллонимия на уровне исторической дистанции с минимальной удалённостью.

Осознанная аллонимия появляется в том случае, когда настоящий автор намеренно подписывает своё творение именем другой, реальной существующей личности.

Произведения такого рода различаются в отношении профессиональной специфики, а именно: «композитор – композитор» (интересны случаи, когда малоизвестные авторы подписывают свои опусы именами знаменитых мастеров, чтобы придать им большей авторитетности, заручиться более длительной сценической / концертной жизнью своих сочинений); «исполнитель – композитор» (бывают случаи, когда музыканты прибегают к созданию композиций, близких по стилю к творчеству любимого автора) или «музыковед – композитор» (по аналогии с предыдущей тенденцией) и др.

Если автор использует аллонимную подпись «из прошлого», то в этом случае можно говорить о разновидности, которая возникает на уровне исторической дистанции (Современность – Ренессанс, Классицизм – Барокко и т. д.).

Касаясь истории аллонимии, заметим, что она уходит вглубь веков. Вполне возможно, что данная практика возникла с появлением понятия «авторства» вообще и напрямую зависит от философского и религиозного понимания этого термина в разные исторические времена.

Фактически, явление аллонимии связано с неимущественным авторским правом в юридическом смысле. Но следует отметить, что, учитывая практическую невозможность (довольно часто) доказать факт подмены (ведь мистификаторы не оставляют документальных подтверждений), аллонимия всегда обращена в будущее, что автоматически снимает вопрос об этической и правовой ответственности её «авторов».

Поскольку аллонимия осознанной природы основывается на технике стилизации, опишем особенности применения этой техники.

Важным при анализе аллонимных произведений является степень контраста между стилевой манерой реального и заявленного авторов. Резкий контраст между «своим» и «чужим» стилем в аллонимном произведении не может быть априорно художественно-эстетической установкой, ведь настоящий автор, скорее, стремится «спрятаться» за маской заявленного композитора и его стилем. Поэтому, формы взаимодействия стилевых моделей в пределах одного произведения (в данном случае аллонимного) состоят в одновременном применении выразительных средств, принадлежащих различным стилям, а также использовании немusыкально-формальных компонентов произведения (заголовки, программы и др.).

Количество стилевых моделей, если «авторы» аллонимного произведения мастера одного времени, может быть ограниченным двумя составляющими: стиль настоящего и заявленного авторов, однако чаще подключается и «стилевой фон эпохи»; если «авторы» исторически отдалены друг от друга, количество составляющих может возрастать от двух

(стиль указанного и реального авторов) до бесконечности (стиль нескольких эпох, складывающийся творчеством многих композиторов).

Как известно, сущность стилизации состоит в её вторичности, поскольку стилизация невозможна вне ориентации на уже существующие образцы.

Таким образом, парадокс аллонимного произведения осознанной природы заключается в том, что при имеющейся ориентации на уже существующие модели (стиль заявленного автора), вторичные элементы «чужого» стиля предлагаются настоящим творцом в их первичности, от «первого лица».

Поскольку задача анализа произведений неосознанной аллонимной природы заключается в попытке их атрибутирования, важна также особая разновидность исследования – стилевая атрибуция. М. Михайлов в труде «Стиль в музыке» [3] предлагает четыре типа анализа. Первые три автор называет стилевым анализом – к нему относятся атрибуция слуховая, атрибуция зрительная и непосредственно стилевой анализ (последний состоит в выявлении черт общности данного произведения с другими произведениями того же автора и с его стилем в целом). Четвёртый тип исследователь называет анализом стиля, то есть целостной стилевой системы, который предусматривает изучение эпохального стиля, направления, национальной школы и, в конце концов, индивидуального «почерка» того или иного композитора.

Стоит отметить, что каждое произведение аллонимной природы требует индивидуального алгоритма анализа. Но в любом случае, как правило, на первом этапе необходимо остановиться на свидетельствах их аллонимного генезиса (или выявлении всех возможных версий относительно авторства произведения в случае гипотетически неосознанной природы), ко всей существующей информации относительно истории создания произведения.

Второй шаг, один из важнейших в процессе анализа аллонимного произведения, заключается в направлении аналитической мысли на изучение его внутренних стилеобразующих факторов.

В работе с аллонимными произведениями осознанной природы на следующем этапе необходимо определить (насколько это возможно) индивидуальную творческую манеру реального автора (в связи с исполнительскими или исследовательскими установками), стиль ориентира – эпохи, к которой обращается настоящий автор, а также индивидуального композиторского почерка в пределах определённого жанра в творчестве указанного автора. Это осуществляется для попытки установления уровня соотношения в произведении стилевых систем, обуславливающих оригинальность аллонимного произведения.

Наиболее сложная задача состоит в работе с гипотетически неосознанной аллонимией. В этом случае, после проведения стилистического анализа, следует обратиться к определению принадлежности произведений к какому-либо направлению (или направлениям) инструментальной музыки. Этот этап осуществляется для того, чтобы выяснить степень влияния внешних стилеобразующих факторов, характеризующих определённое направление и композиторскую школу, на музыкальный язык и формообразование аллонимных произведений.

На следующем уровне познания сущности аллонимного произведения необходимо обратиться к сравнительной характеристике избранных образцов с произведениями определённого жанра вероятного (или названного) автора для нахождения стилистических тождеств или различий в творческом наследии композитора. На этом же этапе осуществляется попытка «вписать» проанализированные произведения в контекст жизненного и творческого пути настоящего автора.

В случае, когда дальнейшая судьба произведений не исчерпывается двойным авторством (имеется в виду появление возможных существенных переложений, принадлежащих авторам-исполнителям и выступающих как «новые версии» произведения), следует добавить к алгоритму осуществление аналитической операции, которая раскрывала бы и этот вопрос.

Итак, проблемы аллонимии в музыкальном искусстве сегодня многочисленны: это и выяснение составляющих её панорамы, и необходимость прояснения ситуации для каждого конкретного образца с выходом на коррекцию знаний о стилевых показателях творчества указанных и настоящих авторов, историю эволюции определённого жанра.

Аллонимия – изобретательная, часто осознанно или неосознанно опасная «игра» (зона, в которой возможно сделать множество ошибок в попытках исследования не только непосредственно аллонимного произведения, но и музыкального наследия и стилистических черт творчества авторов-участников аллонимии). Именно поэтому это явление требует к себе пристального внимания уже сегодня.

Список использованных источников

1. Гадамер, Х.–Г. Истина и метод: основы философской герменевтики [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые данные (5,23 Мб) / Х.–Г. Гадамер // Электронная библиотека. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/philosoph/gadamer-istina_i_metod.pdf свободный.
2. Ланн, Е. Литературные мистификации [Электронный ресурс] / Е. Ланн. – Режим доступа : http://www.imwerden.info/belousenko/books/litera/lann_mistification.htm, свободный.

3. Михайлов, М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
4. Нодье, Ш. Вопросы литературной законности [Электронный ресурс] / Ш. Нодье. – М. : Книга, 1989. – 367 с. Режим доступа : <http://lib.ru/INOOLD/NODIE>, свободный.
5. Попова, И. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: автореф. дисс. ... канд. фил. наук: специальность 10.01.08 «Теория литературы» / И. Попова. – М. : Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 1992. – 19 с.
6. Смирнов, И. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) [Электронный ресурс] / И. Сулакадзев. — Режим доступа: <http://odrl.pushkinskijdom.ru>, свободный
7. Уайхед, Дж. Серьёзные забавы [Электронный ресурс] /Дж. Уайхед. – Режим доступа : [http://www.e-reading.club/chapter.php/1028497/0/ Уайхед_Уайхед_-_Sereznyye_zabavy.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/1028497/0/Уайхед_Уайхед_-_Sereznyye_zabavy.html), свободный.
8. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича / Й. Хёйзинга. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
9. Чиж, Р. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка): автореф. дисс. ... канд. фил. наук: специальность 10.02.19. «Теория языка» / Р. Чиж. – Нальчик : Северо-Осетинский гос. ун-т им. К. Л. Хетагурова, 2010. – 20 с.

References

1. Gadamer H.–G. Istina i metod: osnovy filosofskoy germenевtiki [Truth and method: The fundamentals of philosophic hermeneutics]. URL : http://yanko.lib.ru/books/philosoph/gadamer-istina_i_metod.pdf
2. Lann E. Literaturnye mistifikatsii [Literary mistifications]. URL: http://www.imwerden.info/belousenko/books/litera/lann_mistification.htm
3. Mikhaylov M. Stil' v muzyke: Issledovanie [Style in music: a study]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p.
4. Nod'e Sh. Voprosy literaturnoy zakonnosti [Problems of literature validity]. URL : <http://lib.ru/INOOLD/ NODIE>.
5. Popova I. Literaturnaya mistifikatsiya v istoriko-funktsional'nom aspekte [Literature mystification in the historico-functional aspect]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology. Moscow: Lomonosov Moscow State University, 1992. 19 p.
6. Smirnov I. poddelkah A. I. Sulakadzevym drevnerusskih pamyatnikov (mesto mistifikatsii v istorii kul'tury) [On A. I. Sulakadzev's falsifying Old Russian records (The place of mystification in the history of culture)]. Labours of department of Old Russian literature, 1979. V. 34. P. 200–219. URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru>.

7. Whitehead J. Ser'eznye zabavy [Serious amusements]. Moscow: Kniga Press, 1986. – 79 p. URL : http://www.e-reading.club/chapter.php/1028497/0/Uaythed_-_Sereznye_zabavy.html.
8. Hoyzinga J. Homo ludens. Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury [Homo ludens. An experiment of determining the play element of culture. St. Petersburg: Ivan Limbah Press, 2011. 416 p.
9. Chizh R. Allonim v kontekste yazykovoy kartiny mira (na materiale nemetskogo yazyka) [Allonym in the context of linguistic world image (on the material of the German language)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology. Nal'chik: North Ossetian State University, 2010. 20 p.

Бабенко Е. С. Аллонимия как феномен авторства музыкальных произведений: к постановке проблемы. В статье рассматривается специфическое явление, характеризующееся подписью произведения именем другого реально существующего лица. Данный феномен в научном мире получил название «аллонимия». Выступая частным случаем проблемы авторства в целом, аллонимия охватывает широкий круг вопросов: теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, стилевых показателей некоторых исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей некоторых композиторов.

Работы, посвящённые фиктивному авторству, немногочисленны. Каждое аллонимное произведение требует к себе индивидуального подхода при разработке этапов работы с ним. Аллонимия в музыковедении выступает «небезопасной» зоной, в которой возможно сделать множество ошибок в попытках исследования не только именно произведения с неоднозначным авторством, но и музыкального наследия и стилистических черт творчества его «авторов».

Обнародование этого феномена помогает восстановить утерянное представление о целостности музыкально-исторического наследия композиторов как древности, так и современности.

Ключевые слова: аллонимия, мистификация, атрибуция, стилизация, алгоритм.

Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства музичних творів: до постановки проблеми. У статті розглядається специфічне явище, що характеризується підписом твору ім'ям іншої реально існуючої особи. Даний феномен у науковому світі отримав назву «алонімія». Виступаючи окремим випадком проблеми авторства в цілому, алонімія охоплює широкий круг питань: теоретичні аспекти стилю, стилістики, стилізації, стилевих показників деяких історичних епох, національних течій, композиторських шкіл, індивідуальних стилів деяких композиторів.

Роботи, присвячені фіктивному авторству, малочисельні. Кожен алонімічний твір вимагає до себе індивідуального підходу при розробці етапів роботи з ним. Алонімія в музикознавстві виступає «небезпечною» зоною, в якій можливо зробити безліч помилок у спробах дослідження не лише саме твору з неоднознач-

ним авторством, але і музичної спадщини й стилістичних меж творчості його «авторів».

Оприлюднення цього феномену допомагає відновити загублене уявлення про цілісність музично-історичної спадщини композиторів як старовини, так і сучасності.

Ключові слова: алонімія, містифікація, атрибуція, стилізація, алгоритм.

Babenko E. Allonymy as a phenomenon of authorship of musical compositions: the way to tackle the problem. The article considers a specific phenomenon, when the composition is signed by the name of another really existing person. In the scientific world this phenomenon is called allonymy. As a particular case of authorship on the whole allonymy covers a wide range of issues: theoretical aspects of style, stylistics, stylization, stylistic indices of certain historical epochs, national trends, composer schools, individual styles of individual composers.

The works devoted to fictitious authorship are not numerous. Each allonym composition requires an individual approach while developing the stages of work with it. In musicology allonymy is “an insecure” zone where a great number of mistakes can be done in trying to research not only the composition with controversial authorship but also musical heritage and stylistic features of the creative work of its “authors” as well.

Divulgence of this phenomenon helps to restore the lost idea of the integrity of musical-historical heritage of the ancient and modern composers.

Key words: allonymy, mystification, attribution, stylization, algorithm.

О ПОЛИФОНИИ А. Н. РУДЯНСКОГО

Творчество нашего современника, талантливое композитора и педагога А. Н. Рудянского – Заслуженного деятеля искусств Украины, профессора, заведующего кафедрой теории музыки и композиции Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева – на протяжении многих десятилетий вызывает интерес у музыкантов-профессионалов и широкого круга любителей музыки.

А. Н. Рудянский, прошедший школу профессионального мастерства у выдающегося советского композитора XX столетия А. И. Хачатуряна, создал прекрасные произведения в разных жанрах, которые отражают духовные поиски современного художника и демонстрируют высокий профессионализм автора. Творческий путь композитора тесно связан с собы-

тиями, происходившими в стране и в мире, которые находили и продолжают находить горячий отклик в произведениях А. Н. Рудянского.

Творчество композитора отличает глубина замыслов, сила эмоционального воздействия, отточенность музыкальной формы. Внутренний мир его музыки содержательно многопланов, а музыкальный язык – проникновенно искренний и демократичный.

Особое место в стилевой системе композитора занимает полифония в её разнообразных проявлениях. Исследователи музыки XX столетия указывают на тенденцию усиления роли полифонии в композиторском творчестве. Как отмечает Т. В. Франтова, «для большинства ведущих композиторов минувшего столетия полифония весьма актуальна в процессе обретения своего собственного стиля. В то же время, полифоничность – одно из наиболее общих свойств музыки XX века. Поэтому проблема индивидуального полифонического стиля, возможно, никогда ранее не стояла так остро как в XX веке» [4, с. 7].

В наше время значительно расширились традиционные представления о полифонии, для которой характерно использование и синтезирование исторически предшествующих типов контрапункта, возникновение новых композиционных техник. Одна из тенденций в развитии полифонии XX века характеризуется возрождением и преобразованием жанров старинной полифонии, принципов формообразования, характерных для полифонической музыки XIV–XVII столетий, искусства И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Другая тенденция связана с усилением роли полифонии в гомофонных формах, которая привносит свои приёмы изложения и развития, а также трансформирует синтаксические параметры гомофонной музыки. «Полифония стимулировала появление новых принципов формообразования практически во всех жанрах, видоизменила традиционные структуры, породив и такие уникальные их типы, где драматургический процесс всецело зависит от авторской идеи» [2, с. 6].

Наконец, активное развитие в музыке XX столетия новых техник композиции (сериализм, алеаторика, сонорика), модификации тональной системы (неомодальность, свободная атональность) во многом изменили облик полифонии.

Музыкальное мышление А. Н. Рудянского отличается тяготением к линейности, к контрапункту. В творчестве композитора общие закономерности современной полифонии проявляются в специфических, индивидуализированных формах. Для произведений мастера характерна драматургическая и процессуальная роль полифонии, активное взаимодействие гомофонных и полифонических принципов формообразования.

Интерес к неисчерпаемым возможностям полифонии проявился в студенческие годы и в ранний период творчества, со времени преподава-

ния в Алма-Атинской консерватории (1968 год). По признанию А. Н. Рудянского, на его композиторскую технику повлиял многолетний педагогический опыт преподавания полифонии. Тогда зародился глубокий интерес к вокальной полифонии строгого стиля, к наследию И. С. Баха.

Высоко ценил композитор полифоническое искусство Д. Д. Шостаковича. Он описал свои впечатления о концертах и встречах с выдающимся современником. Вот одно из них: «В тот вечер мы стали свидетелями авторского прочтения нескольких прелюдий и фуг из цикла „24 прелюдии и фуги“, который был написан в 1951 году после поездки Шостаковича на баховские торжества в Лейпциге. Филигранная полифоническая техника, красочность эмоциональной палитры, оригинальное композиционное решение устоявшихся традиций строгого стиля. Редкая гармония традиций и новаторства. Такие представления возникли у меня сразу же при прослушивании музыки Шостаковича. <...> Поразила масштабность ре-минорной фуги. Колоссальное динамическое напряжение, яркий драматизм. Трудный путь духовных исканий, преодоление испытаний, восхождение к истине. Набатный звон, прорезающий полифоническую ткань. <...> Это ли не музыкальное воплощение того философского видения композитором сложных, многозначных явлений окружающего мира, присущего Шостаковичу? Мира, в котором он очень остро ощущал конфликт идеи и её реализации в действительности» [3, с. 70–71].

А. Н. Рудянский испытывал также влияние музыкальных новаций своего педагога и наставника – А. И. Хачатуряна. Его сильно впечатляли необыкновенный мелодизм, пряная красочность гармонии, национальный колорит музыки, искусство оркестровки выдающегося мастера.

А. И. Хачатурян использовал полифонию в своих произведениях. По признанию композитора, его «очень занимала проблема, которая, кстати, не оставила моего воображения до сих пор, – как вместить в строгую баховскую полифоническую форму всю гамму чувств народов Востока» [1, с. 127]. Художественным решением этой проблемы стал его оригинальный фортепианный цикл «Речитативы и фуги», претворяющие интонационно-ладовые особенности армянского фольклора.

Творческие поиски А. Н. Рудянского в области полифонии связаны с осмыслением идеи произведения, её драматургического решения. Степень полифонической насыщенности фактуры в его произведениях зависит от общего композиционного замысла, от функции конкретного построения в музыкальной форме целого.

Разнообразно выявлены композитором художественные возможности *имитационной* полифонии, которая выполняет различные композиционные и драматургические функции в произведениях разных жанров. Нередко полифонизация музыкальной ткани осуществляется при помощи

имитационно-канонического проведения тем при их повторении. Так, в репризе первой части Струнного квартета №2 «Жёлтая степь» (1965) фактором динамизации является двухголосный канон темы (у первой скрипки и виолончели), которая в экспозиции была изложена гомофонно. Аналогичную трактовку имеет трёхголосный канон в репризе второй части этого же квартета. В сцене «Жатва» из балета «Легенда о жёлтой степи» (1980) в среднем разделе после одноголосного изложения темы второе проведение дано в виде двухголосного канона, который фактурно укрупняет её мелодический рельеф. Принципиально важным является введение имитаций в экспозиционное изложение тем (начало Пассакальи для струнного оркестра (2000), первая и вторая части Диптиха для квинтета духовых (1978)). Каноническая имитация часто выполняет функцию развития, как, например, в Диптихе для квинтета духовых, где во второй части вводятся трехголосные каноны.

Значительное усиление полифоничности присуще предкульминационным и кульминационным построениям. В Пассакалии средствами полифонии осуществляется процесс драматизации образа. В каноническом изложении темы басса-остинато перед кульминацией достигается высшая степень неустойчивости и эмоциональной напряженности.

В другой Пассакальи, написанной для фортепиано (2010), в кульминации (заключительный раздел) для усиления драматического образа используется четырёхголосный канон остро диссонантного звучания, также на тему басса-остинато, с её ритмическим увеличением в верхнем голосе.

Сложное каноническое многоголосие образуется в хоровом фрагменте финальной картины оперы «Шлях Тараса» (2008), которая является кульминацией музыкальной драмы. Сценическая двуплановость связана с воплощением субъективного и объективного начал: Тарас погружён в мир видений, односельчане поют украинскую песню «Думы мои». Композитор использует оригинальный приём, который соответствует образно-эмоциональному содержанию этой сцены – старинный *пропорциональный* канон. Голоса имитации движутся в разном временном измерении, как бы воплощая реальные события и ирреальность субъективных переживаний. На канон основной темы (изложенный четвертными у альтов и теноров) накладывается имитация у баса в двойном ритмическом увеличении (половинными), а также канон в ритмическом уменьшении (движение восьмыми в партиях первых и вторых сопрано).

Высшую степень полифонического мастерства автора демонстрирует и *ракоходный* канон (с добавлением сопровождающих голосов). Эта не менее редкая форма канонической имитации использована в кульминационном построении первой части Диптиха для квинтета духовых (ц. 9–10). Тема проводится флейтой и гобоем, ракоход – валторной. При последу-

ющей перестановке в вертикально-подвижном контрапункте тема звучит у фагота, ракоход – у кларнета. Голоса канона контрастируют в тембровом и регистровом плане.

Эти старинные виды нидерландских канонов возродились в музыке XX века после долгого периода забвения, обогатившись новыми достижениями современного искусства. Таким образом, в произведениях А. Н. Рудянского большое значение имеет каноническая имитация в разнообразных её проявлениях.

Композитор нередко обращается к форме *фугато*. Все ресурсы фугато – постепенное накопление голосов, имитирующих тему, уплотнение фактуры, расширение звуковысотной сферы, структурная незамкнутость – всё это направлено на активное развёртывание образного содержания, усиление напряжённости и динамизацию развития. В среднем разделе кантаты «Мамаев курган» (1975 г.) в форме фугато излагается главная тема, способствуя драматизации образа. В хоре «Верую» (1995 г.) фугато осуществляет подготовку кульминации. Его драматургическая трактовка связана со смысловой направленностью этой части молитвы – от скорби к радости («И был распят за нас» – начало фугато; «И в Духа Святого, Господа...» – кульминационное построение). Яркий сонорный эффект достигается сгущением минорного колорита в фугато (при вступлении голосов по квартам: *f – b – es – as*) и неожиданной «вспышкой» мажорного звучания в кульминации (*Des-dur*). Интересные образцы фугато используются также в экспонировании тем в I и II частях Диптиха для квинтета духовых.

В произведениях А. Н. Рудянского наряду с имитационной встречается и контрастная (разнотемная) полифония. Она трактуется как средство фактурного варьирования (в соединениях темы с сопровождающими контрапунктами); как приём художественного обобщения, достижения образного единства, целостности (в соединении разных тем). Для композитора характерно использование контрастно-полифонических соединений в репризных, заключительных разделах формы. Это соединение главной и побочной тем в репризе финала «Школьного концерта» (1990); контрапункт тем Тараса и Забаржады в репризе дуэта главных героев в опере «Шлях Тараса». В финальной сцене из балета «Легенда о жёлтой степи» (1980) одновременно проводятся четыре главных темы балета: у валторн и третьей трубы проходит тема покоренной целины, у труб – тема целинников, у высоких деревянных – фрагмент темы жатвы, в басовых голосах – тема земли.

В произведениях А. Н. Рудянского полифонические построения вводятся в произведения разных жанров. Синтез принципов полифонии и гомофонии, характерный для музыки XX века, открывает новые возможности в области драматургии и композиции, примером чего могут служить сочинения Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, Б. Н. Лятошинского, П. Хиндемита,

В. Лютославского. Полифонические построения внутри гомофонной формы, расположенные в определённой последовательности, образуют «большую полифоническую форму» (термин Вл. Протопопова – *И. Г.*) – форму второго плана в рамках основной структуры (сонатной, рондообразной, сложной трёхчастной, вариационной).

В произведениях А. Н. Рудянского эта форма имеет различные проявления и представлена разными структурами (Струнный квартет №2, Трио №2 для гобоя альт и фагота, «Героическая поэма» для симфонического оркестра). Большая полифоническая форма охватывает двухчастный цикл Диптиха для квинтета духовых, включая имитационные построения экспозиционных и репризных разделов, каноны в разработочных и кульминационных зонах.

Для фактурной организации музыки второй половины XX века характерна *полифония пластов* (мелодико-контрапунктических, фактурно разнородных, стилистических или жанрово разнородных пластов). В «Поэме» для дисканта, смешанного хора и симфонического оркестра (2014) А. Н. Рудянского во вступлении (*Largo*) создается образ людских страданий и мук, принесённых войной. Здесь три пласта, отличающихся по тематизму, фактурному изложению, тембровому составу. Первая тема драматического характера, звучит в высоком регистре у струнных и деревянных духовых в аккордовом изложении (*f-moll*). Хроматически нисходящее движение ассоциируется с барочной музыкально-риторической фигурой *passus duriusculus*, но принцип её организации – свободная сериальная техника. Вторая тема, более подвижная, восходящей направленности (фаготы, третий тромбон, виолончели, контрабасы), образует контрастно-тематический контрапункт и создаёт эффект политональности (*E-dur*). Третий пласт подключается с пятого такта – вступает хор со своей темой, дополняющей образ страдания новыми интонациями.

В другом эпизоде «Поэмы» сочетается мелодико-тематический пласт и сонористический. В мелодико-тематическом – печальная лирика побочной партии, которая содержит мотивы сербской народной песни, с щемящей интонацией увеличенной секунды и тритона (кларнеты, фаготы, валторны). Сонористический пласт – фигурационный, диссонансирующий и пульсирующий в движении шестнадцатых *divizi* струнных, сливающихся в звуковое пятно. Полифония пластов разного типа используется и в других разделах «Поэмы», а также во вступлении и ряде сцен оперы «Шлях Тараса».

А. Н. Рудянский в своём творчестве обращается к традиционным полифоническим формам и жанрам, обогащая их новым содержанием и интересными находками в области композиции. Композитора привлек старинный жанр пассакальи, который, возродившись в музыке XX столетия, продемонстрировал свою художественную универсальность и неисчерпа-

есть. Монументальная органная Пассакалья *c-moll* И. С. Баха, с её возвышенным строем, явилась композиционной моделью для многих композиторов. В XX веке выразительные возможности, драматургические функции и семантическое поле этого жанра намного расширились. Как и fuga, пассакалья входит в структуру камерных, симфонических, музыкально-театральных произведений на правах одной из важнейших форм художественного обобщения. В творчестве многих композиторов господствует трагедийная трактовка пассакальи (III часть Фортепианного трио, IV часть Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича; II часть *Concerto grosso* № 2 А. Шнитке). Пассакалья является центральным эпизодом «Страстей по Луке» К. Пендерецкого (№15 «Крестный ход»), трагической кульминацией вокального цикла «Серенады» Б. Бриттена. Как известно, большое место занимают пассакальи в творчестве П. Хиндемита. Некоторые пассакальи композитора подобны величественным массивам. Им присущи внутренняя конфликтность, масштабность, симфонизация развития. В III части симфонии «Гармония мира» пассакалья служит воплощению образов мощи и торжествующей силы.

Пассакалья для струнного оркестра А. Н. Рудянского (2000) развивает традиции Д. Д. Шостаковича. Идее непрерывного духовного становления отвечает строго организованная вариационно-полифоническая форма (с чертами трёхчастности). Динамика образно-эмоционального развития в этом произведении направлена от светлого созерцания (экспозиция) через постепенную драматизацию («разработочный» раздел) к утверждению героико-трагедийного образа (заключение). Индивидуально авторская трактовка проявляется в сохранении общих конструктивных принципов, присущих вариационно-остинатным формам данного жанра в соединении с нетрадиционными структурами.

Основная тема ассоциируется с глубоко личностным началом, по существу это монолог-размышление. Постепенное восхождение (сначала в пределах диатоники фригийского минора) сменяется хроматическими изломами, вносящими внутреннюю напряжённость, и движением к начальному тону. Композитор применяет необычную форму для первого проведения басса-остинато – трёхголосное *fugato*, в котором альт, скрипка, виолончель вносят свою тембровую окраску в интонирование темы. Постепенно фактура наполняется «контрапунктической плотью». Мелодические голоса, сопровождающие тему в *fugato*, порождены малосекундовой попевкой (квартоли шестнадцатых), они динамизируют становление образа.

В дальнейшем развитии применяется приём сокращения темы – проводится только первая её половина, которая ассоциируется с восхождением и преодолением. Другим средством нарастания драматического напряжения служат каноны. Экспрессивный канон первых скрипок и альтов, кото-

рый накладывается на тему басса-остинато, вносит конфликтное начало: стихие эмоционального порыва противостоит твёрдость и непреклонность воли. В кульминационном построении фактурная плотность, острая диссонантность вертикали, сложная полиритмия голосов, пульсация фонового пласта – всё это создаёт предельное напряжение интонационного поля. Основная тема, изложенная канонически, предельно обострена, диагонально сжата (риспоста вступает через одну четверть, в малую нону), её эмоциональный тонус усиливается экспрессивной речитацией скрипок.

В заключительном разделе Пассакальи происходит перелом. Торжественно-трагедийное звучание темы (мажорный колорит, ритмоформулы похоронного марша) символизирует достижение высшей гармонии. Звуковой массив организован в строгую аккордовую вертикаль.

Как и пассакалия, *фуга* также находится в сфере художественных поисков композитора. Черты нового в современной фуге проявляются как в интонационной сфере, так и в системе целостной организации формы (сериализм, модальность, симфонизация). Типичным становится индивидуализация формы в фугах второй половины XX века. Фуга вовлекается в процесс жанрового синтеза («фугосоната», «фугоостинато»).

Композиторы часто включают фуги в полифонические и иные циклы («Импровизация и фуга» А.Г. Шнитке, «Камерная сюита» Р. К. Щедрина, ч.4; «Концерт-буфф» для камерного оркестра С. М. Слонимского, ч.1), в оперы и балеты; используют оригинальные исполнительские составы, создают фуги для народных инструментов (баяна, бандуры, домры, гитары).

В 2003 году из-под пера композитора появляется Диптих «Прелюдия и фуга» для необычного состава – четырёх саксофонов. Специфика этой фуги проявляется в интересных тембровых решениях, особых артикуляционных приёмах. В 2004 г. был написан Симфонический триптих «Памяти детей Беслана» для струнного оркестра, как отклик на трагедию, унесшую жизни 186 детей. Трёхчастный цикл состоит из Пассакальи (созданной ранее), Интерлюдии и Фуги. С одной стороны, завершение крупной композиции фугой ещё со времен Баха стало традицией. С другой стороны, финальная фуга А. Н. Рудянского необычна своей трактовкой, её структура обогащается интересными находками.

Для музыки частей цикла характерна интонационно-тематическая связь. Фуга (*Allegro sostenuto, c-moll*) начинается не со своей темы, а с одноголосного проведения в партии контрабасов темы басса-остинато из Пассакальи (с изменённым ритмом). На второе её проведение накладывается энергичная и стремительная тема фуги, а третье проведение остинато контрапунктирует ответу. Образуется контрастно-тематическое двух-,

затем трёхголосие. Таким образом, одновременно сочетается принцип бассо-остинато и экспонирование темы фуги.

В развитии фуги оркестровое звучание неожиданно прерывается, меняется темп (вводится эпизод *Andante* – вокализ сопрано). Солостка исполняет печальную по характеру мелодию осетинской народной песни в *f-moll*, с характерными фригийскими оборотами.

Необычна в композиционном плане и реприза фуги. В начальном темпе *allegro* звучит стремительная пятиголосная стретта на основную тему фуги, в сочетании с контрастным по звучанию скорбным вокализмом сопрано. В заключительном построении одновременно проводятся тема Пассакалии в аккордовом изложении, подобно хоралу, у скрипок и альтов; эта же тема в ракоходном движении у контрабасов и осетинская мелодия у сопрано. Звучание музыки вызывает ассоциации с зауспокойным песнопением. В окончании использован элемент театрализации – постепенно гаснет свет, солистка стоит на сцене с горящей свечой в руке. Таким образом, в фуге образуется уникальная структура, обусловленная программным названием произведения и содержанием финала цикла.

В целом, в творчестве А. Н. Рудянского отражаются характерные тенденции развития современной полифонии:

– проникновение полифонических методов изложения и развития тематизма в произведениях разных жанров (струнный квартет, диптих для духовых, кантата, хоровая миниатюра, балет, сюита для оркестра, опера, симфонический триптих, концертно для виолончели с оркестром);

– синтез полифонических и гомофонных принципов, образование т. н. «большой полифонической формы»;

– драматургическая и формообразующая роль полифонических приемов;

– большое значение имитационно-канонических построений в экспонировании и развитии тем-образов;

– обращение к старинным формам полифонии – это пропорциональный канон, ракоходный канон, распространённые в эпоху вокальной полифонии строгого стиля (XV–XVI вв.);

– индивидуализация традиционных полифонических форм (пассакалья, фуга);

– использование современных композиторских техник (полифония пластов, сонорика, алеаторика).

Мастерское владение искусством контрапункта – характерная особенность композиторского стиля А. Н. Рудянского.

Список использованных источников

1. Кузнецов, И. Теоретические основы полифонии XX века / И. Кузнецов – М. : НТЦ Консерватория, 1994. – 286 с.
2. Рудянский, А. Мой путь в искусстве / А. Рудянский. – Донецк : Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, 2010. – 327 с.
3. Франтова, Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. Франтова. – Ростов-на-Дону : издательство СКНЦ ВШ АПСН, 2004. – 403 с.
4. Хачатурян, А. Статьи и воспоминания / А. Хачатурян. – М. : Советский Композитор, 1980. – 422 с.

References

1. Kuznetsov I. Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka [Theoretical foundations of XX century polyphony]. Moscow: NTC Konservatoriya Press, 1994. 286 p.
2. Rudyanskiy A. Moy put' v iskusstve [My way in Art]. Donetsk: Prokofiev Donetsk State Music Academy, 2010. 327 p.
3. Frantova T. Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka [A. Shnitke's polyphony and new tendencies in the music of the second half of XX century]. Rostov-on-Don: SKNC VSH APSN Press, 2004. 403 p.
4. Nachaturyan A. Stat'i i vospominaniya [Articles and remini-scences]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1980. 422 p.

Гамова И. В. О полифонии А. Н. Рудянского. Статья посвящена изучению актуальной проблемы индивидуальных полифонических стилей современных композиторов. Объектом исследования послужило творчество известного донецкого композитора А. Н. Рудянского. Предмет изучения – современная трактовка полифонических приёмов и форм в произведениях разных жанров. В статье используются целостный, сравнительный, системный и структурный методы анализа. Автор характеризует современную полифонию, развитие традиций и новации в этой области. С этих позиций выявляются особенности имитационного письма, канонов, разнотемного контрапункта, фугато, их драматургическая и формообразующая роль в произведениях А. Рудянского. Рассматриваются факторы обновления структур фуги и пассакали. В конце статьи формулируются выводы: применение полифонических приёмов и форм отвечает характерным тенденциям развития современной полифонии (синтез полифонии и гомофонии, возрождение форм старинной полифонии, изменение некоторых структурных параметров фуги и пассакали). Научная новизна статьи определяется отсутствием в музыковедческой литературе работ о полифонии А. Н. Рудянского. Впервые произведения композитора изучаются в контексте ведущих тенденций развития современного полифонического искусства.

Ключевые слова: полифония, контрапункт, фуга, фугато, канон, имитация.

Гамова І. В. Про поліфонію О. М. Рудянського. Стаття присвячена вивченню актуальної проблеми індивідуальних поліфонічних стилів сучасних композиторів. Об'єктом дослідження є творчість відомого донецького композитора О. М. Рудянського. Предмет вивчення – сучасне трактування поліфонічних прийомів і форм в творах різних жанрів.

У статті використовуються цілісний, порівняльний, системний і структурний методи аналізу. Автор характеризує сучасну поліфонію, розвиток традицій та новації в цій області. З цих позицій виявляються особливості імітаційного листа, канонів, різнометного контрапункту, фугато, їх драматургічна і формотворча роль у творах А. Рудянського. Розглядаються чинники оновлення структури фуги та пассакалії.

В кінці статті формулюються висновки: вживання поліфонічних прийомів і форм відповідає характерним тенденціям розвитку сучасної поліфонії (синтез поліфонії і гомофонії, відродження форм старовинної поліфонії, зміна деяких структурних параметрів фуги і пассакалії). Наукова новизна статті визначається відсутністю в музикознавській літературі робіт про поліфонію О. М. Рудянського. Вперше твори композитора вивчаються в контексті провідних тенденцій розвитку сучасного поліфонічного мистецтва.

Ключові слова: поліфонія, контрапункт, фуга, фугато, канон, імітація.

Gamova I. On the polyphony of A. N. Rudyanski. The article investigates the topical problems of modern composers' individual polyphonic styles. The object of the investigation is the creative activity of A.N. Rudyanski, a well-known Donetsk composer. The subject of the investigation is the modern interpretation of polyphonic methods and forms in the works of different genres. The article relies on holistic, contrastive, systemic and structural methods of analysis. The author characterizes modern polyphony, development of traditions and innovations in this sphere. Stemming from these positions the article reveals the peculiarities of imitation writing, canons, difference tone counterpoint, fugato, their dramaturgic and form-shaping role in the works of A.N. Rudyanski.

The paper considers the renovation factors of the fugue and passacaglia. The article is crowned with conclusions: the usage of polyphonic methods and forms is in accordance with the typical tendencies of modern polyphony development (synthesis of polyphony and homophony, rebirth of old polyphony forms, change of fugue and passacaglia certain parameters). The scientific novelty of the article lies in the absence of musicological papers on A.N. Rudyanski's polyphony. It is for the first time that the composer's works are investigated in the context of leading tendencies of modern polyphonic art development.

Key words: polyphony, counterpoint, fugue, fugato, canon, imitation.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВТОПОРТРЕТ КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ XX ВЕКА

*«Что, в сущности, и есть автопортрет.
Шаг в сторону от собственного тела,
повёрнутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела.
Вот это и зовется „мастерство“:
способность не страшиться процедуры
небытия – как формы своего
отсутствия, списав его с натуры»*

И. Бродский

Автопортрет как художественное явление занимает особое место в проблемном поле, порождённом феноменом рефлексии. Будучи жанровой разновидностью портрета, он несёт в себе его признаки, т. е. является художественной формой увековечивания облика реально существующего человека. Однако, если в портрете художник и модель это разные люди, то в автопортрете эти функции сосредотачиваются в одном лице. Отсюда – интроспективная направленность данного жанра, создание которого включает в себя как процесс внутреннего самоанализа творческой личности, так и его внешнюю реализацию.

Несмотря на то, что априори автопортрет является живописным жанром, он ассимилировался на почве других видов искусства, в результате чего возникли киноавтопортрет, фотоавтопортрет, литературный автопортрет и, наконец, музыкальный, в выявлении специфики которого состоит **цель** данной статьи.

Ввиду того, что в музыкальном искусстве автопортрет является относительно «молодой» формой творческой самоидентификации, он не получил ещё глубокого освещения в музыковедческой литературе. Поэтому, прежде, чем рассматривать музыкальный автопортрет, необходимо кратко остановиться на самом феномене автопортрета, получившего широкое распространение в смежных отраслях искусства. В первую очередь обратимся к живописи.

В зависимости от **творческой установки автора**, т. е. характера и содержания автопортрета, исследователи выделяют **профессиональный, физиогномический [2] и эротический [1] автопортреты**. Профессиональный автопортрет является самопредставлением художника, напоми-

нающим и возносящим его деятельность. Примерами могут служить работа Виллема ван Эйка «Автопортрет с палитрой» (1433); Карла Людвига Йессена «Автопортрет», (1857); Рене Магритта «Автопортрет», (1936). Физиогномический автопортрет призван визуализировать не только внешний облик автора, но и передать личностные качества, представленные как результат глубокого самоанализа. В качестве примеров назовём: автопортрет Рубенса (1628–1630); Франциско Гойи (1815); Филиппа Отто Рунге (1806) и др. Эротический автопортрет характеризуется запечатлением своей обнажённой натуры и представлением её на суд публики (например, Эгон Шиле «Мастурбация. Автопортрет» (1911); Фрида Кало «Моё рождение», (1932)).

Разграничивают исследователи и параметры автопортрета, что позволило выделить несколько групп. Первую группу составили т. н. зримые, «оптические» признаки, которые сразу «бросаются в глаза» зрителю. Они применяются для характеристики художественных образов во всех видах искусства и имеют общекультурную направленность: форма произведения, его формат, композиционное строение. Признаки второй группы актуализируют специальные параметры, характерные для жанра портрета и автопортрета как его разновидности. К таковым относятся: ремесло (тип включения фигуры автора в композицию), концепция (способ подачи главного «предмета») и явность автопортрета (рельефность выделения фигуры автора).

Явность автопортрета, под которой понимается степень акцентированности внимания на фигуре автора, тесно взаимосвязана с реализацией таких параметров, как *тип включения* портретируемого в композицию и *способ его репрезентации*. Так, в групповой композиции художник может быть изображён как с отличительным знаком (Бенеццо Гоццолли «Шествие волхвов»², 1459), так и без него (Пало Веронезе «Брак в Канне Галилейской», 1562). Иногда художник растворён в ситуации (Сандро Боттичелли «Поклонение волхвов», ок. 1475 года) или выделен из неё (Джеймс Энсор «Автопортрет с масками», 1899). В своих картинах художник может представлять как в естественном, реальном виде, так и в мистифицированном образе, придавая свои черты историческому, религиозному или мифологическому персонажу (например, Альбрехт Дюрер «Автопортрет в образе Христа», ок. 1500 года; Микеланджело де Караваджо «Давид с головой Голиафа», 1605–1606).

² На красной шапке одного из участников многолюдного шествия, возглавляемого волхвами, написано «Opus Venotii» (работа Беноцци). Данную подпись искусствоведы расценивают как «подсказку» автора с целью более точной идентификации портретируемого.

Важнейший вопрос, который нельзя обойти стороной, говоря об автопортретах, – мотивы, подвигающие художников изображать себя. Дать однозначный ответ на этот вопрос практически невозможно, как и трудно «нащупать» вполне объяснимую логику в появлении автопортретов. История искусств знает немало случаев, когда художник ни разу в своей жизни не обращался к данному жанру или обращался эпизодически. Другие же мастера десятки раз изображали себя в своих картинах, создав целый ряд автопортретных изображений, которые по праву можно назвать своеобразными «живописными дневниками». Абсолютными «рекордсменами» по количеству автопортретов среди зарубежных художников являются Альбрехт Дюрер и Харменс Рембрандт, изобразившие себя на своих полотнах более полусотни раз; в русской живописи наибольшее количество образов автопортретного жанра содержится в творческом наследии О. Кипреского, П. Федотова, М. Врубеля, З. Серебрякова и П. Кончаловского.

Вместе с тем, мотивы, заставляющие автора запечатлеть себя на своих полотнах, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – внешние и внутренние. Внешние мотивы связаны с моментами жизнедеятельности художника как субъекта социальной действительности: запечатление знаковых событий частной жизни (Густав Курбе «Здравствуйте, господин Курбе»³, 1854), увековечивание себя вместе с близкими людьми (Рафаэль «Портрет с другом», 1519–1520; Питер Пауль Рубенс «Портрет с женой Изабеллой Брандт», 1609–1610), представление себя как социальной единицы (Диего Веласкес «Менины», 1656). Внутренние же мотивы трудно свести к какой-либо «схеме», они порождены стремлением «вглядеться» в себя, рассмотреть себя как личность, попытаться «рассказать» зрителю о себе от первого лица. Тем не менее, представляется возможным выделить два принципа, определяющих подход к самоизображению: *серьёзный*, когда художник обнажает скрытые, потаённые уголки своей души (Поль Сезанн «Автопортрет», 1883–1887; М. Врубель «Автопортрет», 1904) и *буффонный*, связанный с ироническим отношением к своей личности. Причём, буффонность может выражаться как в аффектации своих физиогномических дефектов или

³ На данном холсте Курбе «описывает» встречу со своим другом – меценатом Альфредом Брюйя, у которого художник гостил летом 1854 года. Гостеприимный хозяин вышел встречать дорогого друга в сопровождении своего камердинера и пса. Необходимо отметить, что Курбе гостил у Брюйя не просто так. Предполагалось, что они сообща арендуют небольшую площадь для совместной выставки. Однако, не желая вступать в конфронтацию с властью, Брюйя передумал и проект не был реализован.

человеческих пороков (Ян Стен «Гуляки», 1660, «Автопортрет с лютней», 1665), так и в изображении себя «в чужом теле» (Сальвадор Дали «Автопортрет с рафаэлевской шеей», ок. 1921 года; Рембрандт «Автопортрет в образе Зевкиса»⁴, 1665).

Достижения научно-технического прогресса, связанные с модернизацией встроженных в мобильные устройства фотоаппаратов, а также популярность социальных сетей (например, таких как Instagram) привели к широкому распространению «особой разновидности автопортрета, заключающейся в запечатлении самого себя на фотокамеру иногда при помощи зеркала, шнура или таймера» [6], более известной, как «сэлфи». Однако не стоит полагать, что в XXI веке сэлфи вытеснило и заменило живописный автопортрет, так как эти два явления родственны, но не тождественны. Если в большинстве случаев автопортрет – это своеобразное живописное резюме личного самоанализа, за которым тянется шлейф прожитых лет, то, делая сэлфи в кино, кафе, спортзале, на дне рождения и т. д., человек стремится обозначить свою геолокацию. Поэтому, с точки зрения функционального назначения, сэлфи можно назвать «констатирующим» самоzapечатлением, призванным визуально хронометрировать жизнь человека.

В кинематографических автопортретах проблема соединения в одном лице и портретиста, и портретируемого стоит достаточно остро. В киноискусстве широкое распространение получили ленты, в которых реально существующий человек является объектом постороннего наблюдения – это документальные картины: Тим Бёртон «Эд Вуд» (1994); Ричард Транк «Биография Симона Визенталья» (2007); Стив Суисс «Биография Виктора Янга Переса» (2009) и др. И все же нам удалось найти примеры кинематографических автопортретов, среди которых следует назвать картину Жана-Люка Годара «ЖЛГ – Декабрьский автопортрет», а также картину «Лариса Кадочникова. Автопортрет», где знаменитая актриса разделила режиссёрское кресло с Дмитрием Томашпольским.

Литературные автопортреты лишены живописной конкретики и зримости. Различия в способах и средствах «самоzapечатления» приводят к значительной условности изображения визуальных характеристик портретируемого в литературном автопортрете и средоточию внимания на передаче ассоциативных черт характера модели (А. Ахматова «Автопортрет», (1913); О. Мандельштам «Автопортрет», (1914); Н. Матвиенко «Автопортрет», (1936)).

В музыке, где художественный образ не данность, а «творение», автопортрет реализует себя по-особому. Процессуальность данного вида

⁴ Зевкис – древнегреческий живописец, работавший в V–IV веках до н. э.

искусства позволяет запечатлеть себя не в «застывшем» виде, а в движении, показать разные аспекты своей души. Поэтому одной из основополагающих черт музыкального автопортрета является *отображение различных сторон собственной личности как результата осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характерных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля*. Репрезентантами такового могут выступать: наиболее показательные стилистические приёмы, авторские «знаки отличия» (темы-монограммы, «именные» гармонии) и, наконец, цитаты из собственных ранее написанных произведений. На сегодняшний день нам известно три примера музыкальных автопортретов: «Автопортрет с Райхом и Ралли на фоне Шопена» Дьердя Лигети, произведение Фараджа Караева «*Ist es genug?*» («Этого достаточно?») ⁵, а также «Автопортрет» Родиона Щедрина, который и стал **материалом** нашего **исследования**.

«Автопортрет» – вариации для большого симфонического оркестра, которые Р. Щедрин написал в 1982 году, «вдогонку» своему 50-летнему юбилею. Сам композитор замысел своего произведения объясняет так: «Мне хотелось привнести в музыку распространённую живописную форму художников, рисовавших свои „Автопортреты“ испокон веков – до дней сегодняшних. <...> Постараться звуками, красками, тембрами „вглядеться“ в себя, „запечатлеть“ свою личность, „услышать“ время, когда ты жил и сочинял музыку» (цит. по [7, с. 286]).

Премьерное исполнение «Автопортрета» Р. Щедрина, состоявшееся в день открытия II Московского международного фестиваля, несколько шокировало публику, во-первых, мрачный колорит звучания шёл вразрез с царившей в зале торжественной атмосферой, во-вторых, композитор в очередной раз удивил слушателей, разрушив стереотип восприятия собственной личности как художника открытого вовне с ярко выраженной оптимистической доминантой. Коллеги-музыканты, явившиеся свидетелями такого откровения мастера, отмечали искренность, правдивость, сердечность высказывания: «Я почувствовал в этом сочинении такую самоотдачу, которой, честно говоря, не чувствовал в других сочинениях Щедрина, – отмечал Б. Тищенко. – Видимо, Щедрин человек настолько закрытый, что внешне проявляет далеко не всё то, что находится у него за душой. А в этом сочинении он показал своё лицо, раскрыл себя» (цит. по [7, с. 142]).

⁵ Сам композитор отмечал, что сочинение «*Ist es genug?*» для инструментального ансамбля и магнитофонной записи «вполне могло бы иметь иное название, точно раскрывающее авторский замысел <...> „Попытка автопортрета с нетронутым умом“ или же – возможно – „Эскиз к несостоявшейся автобиографии“» [4].

Важнейшим способом творческого «самораскрытия» Р. Щедрина является опора на автоцитаты из ранее написанных сочинений, введённых в «Автопортрет» по знаково-ориентировочному принципу и поданные не как «сколы» конкретных сочинений, а именно как воспоминания о них. Как следствие – каждая из автоцитат является результатом значительного переосмысления первоисточника, причём количественные и качественные показатели этого «переосмысления» могут быть различны: от отдельных элементов музыкальной ткани до целостных тем или даже разделов формы – всё это заставляет говорить о «свободном» автоцитировании, призванном вызвать многочисленные аллюзии.

Источниками цитат выступают произведения различных масштабов и форм: театральные опусы (балеты «Конёк-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка»; опера «Мёртвые души»), концертные сочинения (Второй концерт для оркестра «Звоны», Третий фортепианный концерт), вокально-симфонические произведения («Поэтория», «Ленин в сердце народном»). Причём, все они воссозданы с различной степенью точности, поэтому иерархический ранг текстовых автоцитат определяется масштабным критерием, т. е. полнотой воспроизведения первоисточника. Так, в убывающем порядке их перечень имеет следующий вид: первая и последняя вариация Третьего фортепианного концерта, заключительный номер I части «Поэтории», № 10 и № 15 балета «Анна Каренина», вторая тема Второго концерта для оркестра «Звоны», первая интерлюдия балета «Чайка», фанфара из балета «Конёк-горбунок» и, наконец, «мозаичная» автоцитата из оперы «Мёртвые души».

Наиболее близкой первоисточнику является автоцитата первой и последней вариаций Третьего фортепианного концерта, которая стала «текстом-донором» (термин А. Денисова) второго раздела шестой вариации (ц. 21), являющейся драматической кульминацией всего вариационного цикла. Число сохранённых параметров первоисточника, в данном случае, достаточно велико: темповый, метроритмический, фактурный, тембровый. Так, о концерте напоминают: быстрый темп (в концерте *Vivace*, в «Автопортрете» *Allegro assai*); вихреобразное движение шестнадцатыми длительностями, прерываемое половинными паузами; тембровый колорит звучаний (инструменты струнно-смычковой группы сочетаются с деревянно-духовыми); фактурный рисунок голосов, оформленный в виде мелодической фигурации. Общей чертой текста-донора и «текста-реципиента» (термин А. Денисова) является, также, идентичность заключительных этапов их изложения – они оба «заканчиваются последовательностью мощных, но постепенно затихающих квазикластерных аккордов, разделённых асимметричными паузами» [5, с. 66]. Однако указанные зоны музыкального движения отмечены не только чертами сходства, но и

отличия. Так, при единстве резюмирующего характера тематизма текстовых фрагментов, их масштабы различны: в Концерте эпилог занимает всего 7 тактов, в шестой вариации «Автопортрета» – 28. Преобразуется в тексте-реципенте и способ развития музыкального материала. В Концерте развитие связано с приемом *diminuendo* (динамика звучности колеблется в пределах от *fff* до *ppp*); в «Автопортрете» наблюдается постепенное «отключение» фактурных голосов, что влечёт за собой «разряжение» фонической напряжённости.

Драматургическая функция каждого из «заключительных» эпизодов во многом predetermined его местоположением в форме. В Концерте рассматриваемый фрагмент выполняет роль эпилога вариационного цикла и, завершая процесс «собираания тематических осколков» (цит. по:[68, с. 66])⁶, он, по мнению А. Шнитке, ассоциируется с некой загадочной силой, неумолимой, как бой часов. Последовательность же квазикластерных аккордов из «Автопортрета», с одной стороны, завершает относительно самостоятельное построение, имеющее собственную логику развития (шестая вариация), с другой, она выполняет важную драматургическую функцию, являясь итогом кульминационной зоны, представляющей собой масштабный разрабочный раздел целостной структуры сочинения.

Необходимо отметить смену семантической нагрузки цитируемого фрагмента, характеризующуюся заострением экспрессивно-драматического начала. Этому способствует фоническая насыщенность звучания, достигаемая оркестровым *tutti*, диссонантностью гармонической вертикали, артикуляционной жёсткостью произнесения каждого аккорда на *sf*, с их отчленённостью ассиметричными паузами. Благодаря этому комплексу выразительных средств возникают образные ассоциации с «ударами судьбы», обретающими знаковый характер в контексте самораскрытия драматических коллизий жизненного пути композитора.

Вместе с тем, материалом автоцитирования в «Автопортрете» Р. Щедрина, наряду с музыкальным текстом, выступают и характерные жанрово-стилистические элементы, что даёт нам право говорить о жанрово-стилевых автоцитатах. Они репрезентируют как различные стороны творческого почерка композитора, так и его эстетические позиции. К жанрово-стилевым автоцитатам относится «имитация молитвы» в среднем разделе пятой вариации и *cuasi*-фольклорная тема, близкая частушке из седьмой вариации.

Внедрение в «Автопортрет» репрезентанта традиции духовного искусства русской православной церкви указывает, с одной стороны, на тес-

⁶ Отметим, что Третий фортепианный концерт Р. Щедрина написан в оригинальной форме – вариации и тема.

ную генетическую связь с национальной культурой, с другой – знакомит с родословной композитора, которая берёт начало из среды священнослужителей (дед композитора был православным священником на Оке).

Ещё одной важной приметой стиля Р. Щедрина является претворение традиций русского народного музицирования, в частности, такого фольклорного жанра, как частушка, которая стала жанровой доминантой раннего творчества композитора. Как напоминание об этом, в конце седьмой вариации арфа играет тему-монограмму на «балалаечный манер». Надуманные «фальшивизмы» у деревянных духовых инструментов, простота мелодических линий, прозрачность фактуры – всё это придаёт музыке фольклорные черты.

Символичен и выбор для «Автопортрета» формы вариаций, являющейся одной из наиболее распространённых архитектурных моделей творчества Р. Щедрина. На практике композитор опробовал не только традиционные виды вариационных форм (*basso ostinato* полифонические и орнаментальные вариации), но и различные их модификации (т. н. «перевёрнутый» цикл – вариации с темой, «вариации на тему продолжительностью в целое состояние» и др.).

В традиционной для себя манере композитор решает и тему вариационного цикла, представляющую собой четырёхэлементный семантически объёмный комплекс. При этом каждый из элементов несёт в себе ярко выраженную знаково-семантическую функцию.

Первый элемент является квинтэссенцией идейного замысла произведения, это звуковое воплощение процесса авторской рефлексии на фоне мерно тянущегося времени.

Второй тематический элемент – «пронзительный крик» 3-х кларнетов, можно уподобить крику новорождённого младенца как символ того, что своё повествование Р. Щедрин начинает с самых истоков собственной биографии. Вместе с тем, возможна и иная содержательная трактовка данного тематического элемента, которую можно сформулировать, как своеобразный звуковой сигнал творческого озарения, суть которого – в нахождении формы выражения авторского «Я».

Третий тематический элемент, представляющий собой схождение двух хроматически-извилистых мелодических линий к унисону, ассоциируется с «неким мыслительным усилием», совершаемым композитором при очередном «мазке», новом штрихе к «автопортрету».

Четвёртый тематический элемент представляет собой сочетание «музыкальных» имен И. С. Бах – Р. Щедрин, зашифрованных в звонких регистровых переключках у фортепиано. Появление их в паре не случайно – это дань уважения Великому композитору эпохи барокко, который для русского мастера был личным художественным ориентиром.

Итак, для Р. Щедрина «Автопортрет» является результатом глубинного самоанализа – своеобразным творческим резюме прожитых лет, осмыслением своего художнического «Я». Интровертный характер художественного замысла predetermined специфический перечень средств его воплощения, особое место среди которых занимает приём автоцитирования. Благодаря воспроизведению многообразного авторского музыкального материала, поданного в различных ракурсах, создаётся гибкая система аллюзивных отсылок, в результате чего в памяти «всплывают» те или иные фрагменты многоликого творчества композитора, рождается комплексное представление о самом авторе, то есть, создаётся его музыкальный автопортрет, глубоко раскрывающий наиболее существенные черты как творчества, так и внутренне богатой, сложной, самобытной художественной личности Р. Щедрина.

Список использованных источников

1. Автопортрет [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://enc.vkarp.com>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Васильева-Шляпина, Г. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве / Г. Васильева-Шляпина // Вестник КрасГУ. – 2006. – № 6. – С. 90-94.
3. Денисов, А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования [Электронный ресурс] / А. Денисов. – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm, свободный. – Загл. с экрана.
4. Караев, Ф. «О своих сочинениях и не только о них...» [Электронный ресурс] / Ф. Караев. – Режим доступа : http://www.karaev.net/t_fk_from_book_r.html, свободный. – Загл. с экрана.
5. Немковская, В. Р. К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости / В. Немковская // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – Вып. 6: Творчество Родиона Щедрина в контексте времени : сб. материалов Междунар. научн. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург : УГК, 2013. – С. 62–67.
6. Сэлфи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Холопова, В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 310 с.

References

1. Avtoportret [Self-portrait]. – URL: <http://enc.vkarp.com>.
2. Vasil'eva-Shlyapina G. Avtoportretnyy zhanr v mirovom izobrazitel'nom iskusstve [Self-portrait genre in world fine arts]. Vestnik Krasnoyarsk State University, 2006. No 6. P. 90–94.

3. Denisov A. Fenomen muzykal'noy tsitaty – problemy issledovaniya [The phenomenon of a musical quotation]. URL: http://www.21israel-music.com/tsitata_kontekst.htm.
4. Karaev F. «O svoih sochineniyah i ne tol'ko o nih...» [About my compositions and not only]. URL: http://www.karaev.net/t_fk_from_book_r.html
5. Nemkovskaya V. R. K. Shchedrin: «Avtoportret» khudozhnika v zrelosti [R. K. Shchedrin: Self-portrait of a painter at a mature age. Muzyka v sisteme kul'tury [Music is in the system of culture]. Ekaterinburg: UMSC Press, 2013. P. 62–67.
6. Selfi [Selfy]. URL: <https://ru.wikipedia.org>.
7. Holopova V. Put' po centru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Road along the centre line. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor Press, 2000. 310 p.

Романец М. С. Музыкальный автопортрет как уникальное явление художественной практики XX века. В статье рассматривается музыкальный автопортрет как особая художественная форма самоидентификации в художественной практике XX века, с одной стороны, типологически родственный более широкому явлению – портрету, с другой стороны, обладающий специфическими отличиями. Среди признаков, определяющих сущность музыкального автопортрета, отмечается применение приема автоцитирования как средства отображения различных сторон собственной личности в результате осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характерных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля.

В статье обобщена информация по живописным автопортретам, представлены их различные виды по совокупности различных параметров (творческой установки автора, явности автопортрета, способа подачи («главного предмета»). Рассмотрены, также, особенности функционирования жанра в смежных видах искусства (кино, фотографии и литературе).

Использованы функциональный, историко-типологический, сравнительный, стилевой методы анализа, задействован широкий культурологический подход.

В качестве показательного примера музыкального автопортрета рассматривается «Автопортрет» Р. Щедрина, который проанализирован с позиции запечатления композитором самого себя с помощью музыкальных средств. Композитор воссоздаёт свой облик, задействуя богатый арсенал композиторских средств: наиболее показательные стилистические приёмы, авторские знаки (тему-монограмму) и, наконец, цитаты из собственных ранее написанных произведений.

Ключевые слова: автопортрет, самоидентификация, автоцитата, творчество Р. Щедрина.

Романец М. С. Музичний автопортрет як унікальне явище художньої практики XX століття. У статті розглядається музичний автопортрет як особлива художня форма самоідентифікації в художній практиці XX століття, з одного боку, типологічно рідинний ширшому явищу – портрету, з іншого боку, такий, що володіє специфічними відмінностями. Серед ознак, що визначають

сутність музичного автопортрета, наголошується вживання прийому автоцитатування як засобу відображення різних сторін власної особи в результаті осмислення основних етапів творчого шляху через відбір і концентрацію найбільш характерних, з точки зору самого автора, елементів його індивідуального стилю.

У статті узагальнена інформація про живописні автопортрети, представлені їхні різновиди в залежності від критеріїв класифікації (творчої установки автора, явності автопортрета, способу подачі «головного предмету»). Розглянуті, також, особливості функціонування жанру в суміжних видах мистецтва (кіно, фотографії та літературі).

В якості прикладу музичного автопортрета розглядається «Автопортрет» Р. Щедрина, який проаналізовано з позиції збереження композитором самого себе за допомогою музичних засобів. Композитор відтворює свою подобу, задіюючи багатий арсенал композиторських засобів: найбільш показові стилістичні прийоми, авторські знаки (тему-монограму) і, нарешті, цитати з власних, написаних раніше, творів.

Ключові слова: автопортрет, самоідентифікація, автоцитата, творчість Р. Щедрина.

Romanets M. Music self-portrait as a unique phenomenon of the twentieth century artistic practice. The article deals with a musical **self-portrait** as a special self-identification art form of the twentieth century artistic practices, on the one hand, typologically related to the broader phenomenon – that of the portrait, on the other hand, **having specific differences**. Among the features determining the essence of a musical self-portrait is the use of **self-quoting** technique as a means of displaying **different aspects of one's own personality** as a result of understanding the creative development basic stages through selection and concentration of the most characteristic, from the point of view of the author himself, elements of his individual style.

The paper summarizes information on beautiful self-portraits, with their different types being given **according to the set of different parameters** (author's creative idea, self-portrait clearness, the method of representing the «main subject matter»). We also consider the peculiarities of the genre functioning in the related arts (film, photography and literature).

Functional, historical and typological, comparative methods of analysis and wide-scale culturological approach have been used.

As an illustrative example of a musical self-portrait, under consideration is the «Self Portrait» by Rodion Shchedrin, which has been analyzed by representing the composer himself with musical means. Shchedrin recreates his face and image, using a rich arsenal of compositional means: the most significant stylistic devices, authorial signs (theme-monogram), and finally, quotations from his own earlier written works.

Key words: self-portrait, self-identification, self-quotation, R. Shchedrin's creativity source.

I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 781.24

Н. Л. Биджакова

КОМПОЗИТОР – ИСПОЛНИТЕЛЬ: К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОГО ДУАЛИЗМА В «КОНЦЕРТИНО» А. РУДЯНСКОГО

Вопрос творческого дуализма *композитор – исполнитель* всегда интересен, актуален и может рассматриваться с разных точек зрения:

1) исполнительской интерпретации (этим проблемам посвящён ряд исследований, среди которых назовём работы профессора В. Москаленко [10]);

2) инвариантности воспроизведения (среди недавних исследований вопросов творческой коммуникации назовём работы профессора В. Калицкого, в которых выделяется положение о том, что «исполнитель перестает быть простым передатчиком информации, даже интерпретатором композиторского замысла, а становится его соавтором» [6, с. 13];

3) влияния исполнительского стиля на композитора (когда композитор сочиняет произведение непосредственно под определённого исполнителя, ориентируясь именно на его манеру игры и индивидуальные возможности);

4) формирования произведения под воздействием исполнителя (процесс сотворчества, совместной работы).

Два последних пункта во многом перекликаются.

История знает множество примеров, когда композиторы в опусах, посвящаемых выдающимся музыкантам, ориентировались на их исполнительский стиль. Те же музыканты часто являлись не только первыми исполнителями, но и первыми редакторами инструментальных партий. Благодаря им композиторы вносили значительные коррективы в музыкальный текст, что приводило, иногда, к значительным преобразованиям. В истории создания и судьбе инструментального произведения всегда тесным образом переплетаются творческие искания композитора и талант «ключевого» исполнителя, «открывающего» произведение слушателю. Нередко это взаимодействие способствует расширению возможностей инструмента, продвигает и развивает его технические ресурсы. В конечном итоге это взаимодействие приводит к успеху или неудаче произведения.

Так, например, Н. Мясковский посвятил свою Виолончельную сонату № 1 (ор. 12, D-dur, 1911–35) первому исполнителю и редактору

виолончельной партии Е. Белоусову. В дальнейшем, работая над второй редакцией этой Сонаты в сотрудничестве с Кнушевицким, автор внёс некоторые исправления в текст, посещая репетиции дуэта С. Кнушевицкий – Л. Оборин. По воспоминаниям Святослава Николаевича, особенно критически композитор отнёсся к партии виолончели и предложил ряд существенных изменений, уже ориентируясь на его исполнительский стиль [9, с. 248].

Благодаря настойчивым действиям «рыцаря виолончели» М. Ростроповича, инспирировавшего создание огромного числа виолончельных произведений, С. Прокофьев дважды перерабатывал свой Виолончельный концерт, пока не преобразовал его в Концерт-симфонию. Произведение прошло путь от Концерта № 1, изданного в США (тогда композитор, после первого безуспешного исполнения произведения Л. Березовским в 1938 году, в разговоре с Г. Пятигорским воскликнул: «Мне мало знаком ваш сумасшедший инструмент» [цит. по 4, с. 24]), к Концерту № 2, ор. 125 (во второй редакции, в сотрудничестве с молодым М. Ростроповичем), а затем к окончательному варианту – Концерту-симфонии (1952). В этом случае исполнитель «сроднил» творческую мысль композитора с инструментом, подвинул автора на реформаторскую переработку произведения, превратив неудавшийся Первый концерт в Концерт-симфонию с новой успешной жизнью на концертных сценах. В результате этой работы композитор ушёл от традиционного представления о виолончели как инструменте кантиленно-лирическом.

В этом контексте интересна судьба «Концертино» для виолончели с оркестром донецкого композитора А. Рудянского⁷. Среди большого авторского наследия, состоящего из сценических, симфонических, инструментальных сочинений, «Концертино» для виолончели с оркестром можно назвать «визитной карточкой» автора, потому что в нём соединились основополагающие качества, характеризующие его творчество:

1) черты композиторской школы А. Хачатуряна (органичное слияние европейской и национальной традиции), воспринятые во времена обучения в Московском музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных;

2) привнесение казахского музыкального колорита (обозначенного особой поэтизацией звучания народных инструментов и фольклора), «впитанного» в годы работы в Казахстане;

⁷ В октябре 2015 года исполнился юбилей известного донецкого композитора Александра Николаевича Рудянского, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора, заведующего кафедрой теории музыки и композиции Донецкой государственной музыкальной академии имени С. Прокофьева.

3) личностные качества (трудолюбие, скрупулезность, критическое отношение к собственным произведениям, стремление к совершенствованию).

Столь значительному переосмыслению и процессу кардинальной переработки как «Концертино», по словам автора, ни одно из его произведений не подвергалось, за исключением фортепианной «Токкаты» (1964, редакция 1978 года). Виолончельное концертино постоянно проходило «проверку» слушательской аудиторией и неоднократно «шлифовалось» вплоть до окончательной редакции 2009 года. Каждый из этапов становления произведения (первоначальная версия и две последующие серьёзные переработки) был связан с определённым солистом:

– «Кюй-каприччио» (первая редакция, октябрь 1968) – Джембул Баспаев.

– «Концерт-поэма» (вторая редакция, 1985) – Сергей Радченко

– «Концертино» (третья редакция, 1989) – Валерий Волков.

Так произведение, рождённое на казахской земле, «вызрело» и «вышло в свет» в своём окончательном виде на Донбассе, в редакциях, связанных с донецкими исполнителями.

Отзывы о различных версиях «Концертино» А. Рудянского встречаются в статьях разных периодов творчества композитора:

– о «глубоком впечатлении» от исполнения первым виолончелистом – Джембулом Баспаевым, инициировавшем рождение произведения, писал И. Касабян (Ереван, 1968) [8];

– о синтезе народного и классического стилей в камерной версии «Кюй-каприччио» (для виолончели и фортепиано) говорит музыковед Е. Трёмбовельский (Алма-Ата, 1970) [12];

– сжато, но ёмко охарактеризована оркестровая версия «Кюй-каприччио» известным советским музыковедом Л. Раабеном в исследовании советского инструментального концерта периода 1968–1975 годов (Ленинград, 1976) [11];

– об исполнении камерной версии уже третьей редакции «Концертино» пишет донецкий музыковед В. Гливинский (Донецк, 1988) [2];

– краткая характеристика оркестровой версии «Концертино» содержится в статье В. Гливинского и Т. Киреевой (Донецк, 1990) [3].

Эти фрагментированные во времени публикации, иллюстрируя географию творческих апробаций, не могут дать целостной картины формирования произведения, так как отражают эпизодические концертные презентации на разных этапах становления. В них не прослеживается важнейший процесс сотворчества композитора и исполнителя, в результате которого сочинение, вначале ориентированное на казахского слушателя,

впоследствии адаптируется к европейской аудитории, меняет свою первоначальную созерцательно-эпическую направленность и приобретает виртуозно-концертный характер.

«Рождение» замысла сочинения для классического инструмента виолончель происходило в Казахстане, где, на тот момент, даже для фортепиано было написано крайне мало произведений академической музыки, но зато существовала богатейшая традиция музицирования на народных казахских инструментах.

Благодаря личному общению с композитором удалось отследить не только «биографию» произведения, но и неотъемлемую взаимосвязь авторского начала с исполнительским влиянием. Вот как описывает Александр Николаевич эту творческую работу: *«С 1963 по 1973 годы я работал на кафедре теории музыки в Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы, выдающегося казахского композитора и домбриста, который написал большое количество произведений для домбры. Домбра – двухструнный казахский народный инструмент, но, несмотря на „скромные“ ресурсы, для этого инструмента выдающиеся исполнители писали сложнейшую и интереснейшую музыку. Домбра пользовалась и пользуется большой популярностью у казахского народа, как у профессиональных музыкантов, так и у простых любителей. В Алма-Атинской консерватории я сдружился с виолончелистом Джамбулом Баспаевым⁸, который много концертировал. И вот однажды он обратился ко мне с просьбой написать что-то для виолончели, но так чтобы обнаруживалась связь с домбровой музыкой, привычной для казахского слушателя. Я откликнулся на эту просьбу и сочинил „Кюй-каприччио“, пытаясь художественно соединить, казалось бы, не соединимые жанры – казахский Кюй⁹ и европейское Каприччио, стараясь написать такое произведение, которое было бы понятно широкой аудитории. Для этого на виолончели изобразил звучание столь любимого народного инструмента домбры, чтобы создать ощущение восприятия привычной национальной музыки.*

С этой пьесой Джамбул Баспаев концертировал, выступая по всему Казахстану, даже по всему Советскому союзу. Уже после моего переезда в 1977 году на Донбасс, в 1979 году Джамбул Баспаев осуществил кон-

⁸ Джамбул Баспаев является учеником С. Асламазяна и аспирантом М. Ростроповича в Московской консерватории имени П. Чайковского, впоследствии профессором Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы, народным артистом Казахстана.

⁹ Кюй – народная инструментальная казахская, киргизская пьеса, исполняемая на домбре или комузе.

цертную поездку по всем городам Украины, начиная от западных городов и заканчивая в Донецке. Давно не слушал это произведение, я поинтересовался впечатлением других музыкантов, преподавателей, хотелось узнать реакцию донецкого слушателя. По их мнению, впечатление сложилось – „не очень“, им была не понятна домбровая звучность, и казахская музыка им показалась не близкой, несколько абстрактной. И вот после этого концерта я решил, что надо что-то делать: решил переработать основные темы, насытить гармонию, развернуть форму, чтобы заинтересовать широкого слушателя. Действительно, поработав несколько лет, написал новое произведение, но основанное на прежнем материале, которое назвал „Концерт-поэма“. Появилась сонатная форма, поменялась фактура, оркестровка, сочинились новые темы, но какое-то ядро осталось прежним, особенно вступительный раздел, теперь уже насыщенный более интересными гармоническими сочетаниями (где виолончель играет пиццикатные аккорды, изображая звук казахского народного инструмента – звучание домбры). Главную тему я переделал. Причём переделал следующим образом: мне, просто, вспомнилась моя жизнь в Казахстане, вспомнился казахский исполнитель Зейфуллу Курмангалиев, который не только играл на домбре, но и пел. Пел не только казахские народные песни, но и казахские частушки (очень своеобразные). Сейчас главная партия опирается на материал, который „подражает“ этим казахским частушкам. Конечно, когда певец поёт, это более интересно (со словами, с возгласами), каждый исполнитель добавляет что-то своё. Но общие очертания я решил оставить: главная партия основана на отголосках казахской частушки (острохарактерные и „смешные возгласы“ отразились в пассажах и глиссандо, обрывающих окончания мотива). Первым исполнителем этой редакции („Концерта-поэмы“) стал виолончелист-концертмейстер симфонического оркестра Донецкой областной филармонии – Сергей Радченко (исполнительница партии фортепиано в дуэтной версии – Татьяна Киреева). Затем солист поменялся, им стал Валерий Волков. Он несколько раз исполнял „Концерт-поэму“ и в Донецке, и в Москве. Потом она прозвучала в Днепрпетровске на пленуме Союза композиторов Украины. Это уже было более серьёзное представление произведения с симфоническим оркестром (солист – Валерий Волков, дирижёр – Евгений Блинов). Восприятие „Концертино“, в сравнении с прозвучавшими на этом мероприятии другими виолончельными концертами, приятно порадовало (судя по аплодисментам), чему способствовала, конечно, энергетика и талант первоклассного виолончелиста Валерия Волкова, который „преподнёс“ мою музыку более интересно, чем исполнители других сочинений. Но, в то же время, несмотря на некий успех исполнения, я пришёл к ещё одному выводу – чтобы завладеть вниманием публики, надо что-то изменить.

Мне показалось, что недостаёт технической оснащённости партии виолончели. По приезду в Донецк я сказал Волкову, что хотел бы доработать „Концерт-поэму“, оснастить виртуозной техникой. Валерий Владимирович пошёл мне навстречу, и мы начали сотрудничать. Он мне показывал какой-либо приём на виолончели, я запоминал и потом старался применить в своей музыке. В результате произведение преобразилось, стало ярким. Ранее оно было просто интересным, колоритным, в новой редакции уже появился концертный стиль, когда исполнитель может блеснуть своей виртуозностью. Благодаря внедрению „броских“ глиссандо, пассажей, трелей, использованию „каскадов“ из параллельных кварт, квартаккордов партия виолончели стала более „привлекательна“, динамична. В оркестровой партитуре также кое-что менялось, например, есть фрагмент, где солируют виолончель и ударные (ранее этого не было). Основательное преобразование виолончельной партии подвигло к созданию нового произведения. Но в нём присутствовали отголоски самого первого варианта („Кюй-каприччио“): первая „домбровая“ темавступление, хотя и в значительно преобразованном виде, сохраняла казахский колорит. Многие от „Концерта-поэмы“ тоже осталось, как от произведения масштабного по своему объёму.

Современное „Концертино“ состоялось благодаря взаимодействию с моими исполнителями: Джамбулом Баспаевым (он заказал мне сочинение, ориентированное на воссоздание домбрового звучания на классическом инструменте виолончель); Сергеем Радченко (исполнившим уже преобразованное масштабное симфоническое произведение лирико-эпической направленности), Валерием Волковым (благодаря которому произведение приобрело яркий виртуозно-концертный облик)» [1].

На вопрос о том, оказал ли Валерий Волков решающее влияние на преобразование сочинения, автор отвечает утвердительно: «Конечно, он дал „второе дыхание“, поэтому при публикации „Концертино“, было указано, что редакция партии виолончели принадлежит В. Волкову. Многие он мне подсказал, познакомил с виртуозными приёмами, которых я не знал, и не ставил такой задачи (мне казалось, что то, что написано ранее, – хорошо). Конечно, благодаря его таланту мирового уровня произведение приобрело новое качество. Если у первого исполнителя было только пожелание, в каком стиле написать, и он не включался в творческий процесс, то Волков значительно улучшил композицию. В процессе взаимодействия с этим артистом акцент сочинения сместился от поэмности (во второй редакции) в сторону концертности и виртуозности (в третьей). Концертная стилистика стала преобладать над повествовательной» [1].

Следует отметить, что существуют два варианта этого произведения уже в окончательной редакции: первый – для виолончели с фортепиано, и второй – для виолончели с оркестром. Каждый из них вполне состоявшийся, но звучащий и воспринимающийся по-разному. Они дают исполнителям возможность продемонстрировать в каждом случае совершенно иные художественные качества: камерное исполнение с пианистом, благодаря ансамблевой лёгкости и мобильности, даёт большую свободу, когда особенно показательны графичность и острота акцентировки, характерность мелодического рисунка, ритмическая экспрессия, крайнее обострение темповых контрастов (причём, и виолончель, и фортепиано взаимодействуют здесь на основах дуэтного паритета); с оркестром – масштабность и грандиозность, богатство темброво-гармонических средств, звуковые качества, композиционная монументальность, где виолончель, безусловно, солирует. Сам автор называет обе версии самодостаточными: *«Если сравнить версии для виолончели с оркестром и для виолончели с фортепиано – ощущается большая разница восприятия. Мне кажется, оба варианта могут достойно звучать: с фортепиано – более камерное; а многослойная фактура симфонического оркестра даёт краски, которых нет у фортепиано»* [1].

С каждой новой редакцией развивалась и укрупнялась форма произведения: от трёхчастной – в первом варианте, к сонатной форме без разработки с эпизодом – во второй редакции (материал первой части развивается довольно активно и наращивает динамику развития в репризе, а певучее *Lento*, с последующими *Moderato* и виолончельной каденцией, доработанные во второй и третьей редакциях, – составляют эпизод, которого не было в первой). Этот средний эпизод может восприниматься как вторая (срединная) часть цикла.

Отношение к солирующему инструменту также менялось:

1) в «Кюй-капричио», главная задача состояла в том, чтобы на классическом инструменте воссоздать звучание казахского народного инструмента – домбры, ориентируясь на народный жанр – кюй;

2) в «Концерте-поэме» значительно расширяется образно-содержательная составляющая, контрастность основных тем: главная тема должна была передавать состояние раздумья, медитации, а вторая – шутиливость острохарактерной казахской частушки; инструментальная «певучесть» средней части брала свои истоки от народной традиции игры на кобызе¹⁰;

¹⁰ Кобыз – четырёхструнный инструмент и играется смычком, но пальцы не прижимают струны, а к струне прикасаются ногтём со стороны, играют женщины тонкими пальцами, звук похож на лебединый крик.

3) в «Концертино» трактовка фольклорных мотивов становится всё более опосредованной, эволюционирует и отношение к солирующему инструменту – композитор, первоначально исходя от звукоизобразительного подхода, всё больше увлекается и погружается в раскрытие собственно возможностей и качеств самой виолончели.

Знакомство с инструментом виолончель у композитора состоялось ещё в годы учёбы: *«Виолончель меня привлекала давно. Когда я учился на первом курсе Московского музыкально-педагогического института, то сочинил Сюиту для виолончели и фортепиано (1958) в трёх частях. Она была исполнена виолончелисткой из симфонического оркестра. Личность учителя А. Хачатуряна действовала на людей магически: если было сказано, что ты ученик А. Хачатуряна и нужно сыграть твоё произведение на каком-либо экзамене – никто не отказывал. Я был студентом и сочинял в меру своих возможностей. Свою студенческую работу, впоследствии, не предлагал серьёзному слушателю. Тем не менее, я познакомился с возможностями этого инструмента, не предполагая, что именно виолончельное произведение среди написанных инструментальных произведений стану считать своим достижением, особо ценным в моём „багаже“»* [1].

Следует заметить, что безвременный уход из жизни виолончелиста В. Волкова инициировал создание ещё одного виолончельного произведения „Осеннего прелюда“ (посвящение В. Волкову), прозвучавшего как «дань памяти» талантливому музыканту: *«Волкова не стало в 2007 году, через какое-то время у меня в сознании вдруг зазвучала эта музыка, она была связана с „прощанием“ с Валерием Владимировичем»* [1]

Благодаря трёхэтапному преобразованию «Концертино» интонационный язык, весь строй и концепция сочинения стали понятным не только казахскому, но и донецкому слушателю, который, может быть и не зная всей кропотливой работы и творческих исканий, воспринимает здесь и сейчас данную музыку, кажущуюся совершенно органичной для культуры и истории Донецкого края, той земли, которая всего лишь несколько веков назад называлась «диким полем», «половецкой степью» «Дешт и Кыпчак»¹¹.

Можно предположить, что протомузыкальный язык «великой степи» (где одно из главных мест занимали и домбра кыпчаков, и ко-

¹¹ Как известно, кыпчакская степь простиралась на огромных территориях (от Иртыша до Дуная), а в XVI–XVIII веках Дешт-и-Кыпчак называлась только территория современного Казахстана. Кыпчакский язык имел международное признание языка связующего Европу и Азию.

быз), «генетически» связан с казахской народной музыкой¹². Поэтому особенно актуально осмысление творческой работы композитора и исполнителей, в результате которой это произведение достойно «вписалось» в культурно-историческое пространство Донбасса.

В «Концертино» нет цитат, композитор не ставил задачи цитирования подлинного фольклорного материала (можно говорить только лишь об опоре на казахские фольклорные традиции), но в результате творческой адаптации музыка буквально «пропитана» степным эпосом, что отразилось в художественной образности и колоритном звучании. «Историческому» восприятию способствует динамика самой композиции, выстроенная от статики домбровой медитации древнего кюя (передающего архаичку звучания степных инструментов кочевых народов) через постепенно набирающее темп неотвратимое движение вперёд в «будущее». Для этого композитор видоизменяет материал первого медитативного раздела экспозиции (первоначальные щипковые аккорды – скрытое четырёхголосие, имитирующие приём игры на домбре): придавая динамичность, автор значительно увеличивает темп, благодаря чему финальный раздел приобретает феерическую стремительность; постоянно варьируя метроритмическую организацию музыкального материала с опорой на остинатность, способствует накоплению колоссальной энергетики. Такое композиционное построение даёт основание ассоциативно связать музыкальную поэтику «Концертино» с историческим «водоворотом» этносов «Великой степи».

Избирая такой подход к восприятию произведения, солидаризируемся с философско-культурологическим мнением исследователя В. Калицкого, который считает, что «под углом зрения исполнительства открываются и становятся очевидными такие исключительные качества музыки, которые остаются невидимыми с композиторской точки зрения» [7, с. 128]. В. Калицкий справедливо полагает, что «композитор обладает достаточной полнотой взглядов по отношению к создаваемому произведению. Он способен всецело охватить замысел сочиняемого (другое „я“), способен

¹² Например, фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген сазы» с 2013 года в Астане выступает с программой «Древние звуки Великой степи «Дешт-и-Кыпчака». Играя на казахских народных инструментах, музыканты дают возможность слушателям почувствовать красоту и музыку пришедшего из глубины веков степного мелоса. Инструментарий ансамбля: кыл-кобыз, домбыра, шанкобыз, жетіген, сыбызгы, дабыл, данғыра, асатаяк, а также древние забытые, а ныне отреставрированные инструменты: волынка из Венгрии, аль-канун, изобретенный великим ученым и мыслителем Аль-Фараби в IX века и домбра кипчаков VI в., обнаруженного археологами в пещерах Алтая.

мыслить его как законченное целое в пространном и хронотопном измерении, но для его успешной реализации необходимо творцу пройти определённые стадии развития и взаимообогащения» [6, с. 14]. Имеется в виду смысловое взаимообогащение в процессе сотворческого опыта композитора и исполнителя.

Вышеизложенное положение опирается на эстетические исследования польского философа Р. Ингардена, в которых прослеживается мысль, что «спустя какое-то время у слушателей и исполнителей стирается в памяти первоначальная, по крайней мере, старая, форма произведения, и дело выглядит таким образом, что произведение как бы *приноровилось* к новым исполнениям и к новой руководящей идее. Таким образом, дело доходит до *характерного исторического процесса* (и по крайней мере его подобия) медленного видоизменения музыкального преобразования музыкального произведения как производного intersубъективного эстетического предмета» [5, с. 567].

Подводя итоги, отметим, что процесс сотворчества композитора и исполнителя включает не только моменты инициации, переработки, совершенствования и даже переосмысления сочинения. Произведение, как живая материя, продолжает развиваться в новых культурно-исторических условиях: может видоизменяться его способ существования, содержательное наполнение. Новые поколения музыкантов-исполнителей всегда почувствуют что-то новое в авторском замысле. Но то, в какой эстетико-художественной форме «Концертино» уже обрело своё место в культурном пространстве Донбасса, безусловно заслуживает внимания и осознания.

Список использованных источников

1. Беседа с А. Н. Рудянским от 3 декабря 2015 года // Частное собрание Н. Л. Биджаковой. Публикуется с согласия А. Н. Рудянского.
2. Гливинский, В. Вечера камерной музыки / В. Гливинский // Социалистический Донбасс. – 1988. – 21 октября. – Донецк, 1988.
3. Гливинский, В. О музыке Александра Рудянского / В. Гливинский, Т. Киреева // Методологические материалы в помощь лектору Университета музыкальной культуры. – Донецк, 1990. – С. 3–16.
4. Грум-Гржимайло, Т. Ростропович и его современники в легендах, былях и диалогах / Т. Грум-Гржимайло. – М. : Агар, 1997. – 376 с.
5. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
6. Калицкий, В. Диалог в музыкальной коммуникации, как феномен культуры (философско-культурологический анализ): автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / В. Калицкий. – М., 2014. – 27 с.

7. Калицкий, В. Диалогическое взаимодействие композитора и исполнителя: от вариантности мышления до инвариантности воспроизведения / В. Калицкий // Актуальные проблемы современной науки. – 2011. – № 3. – С. 128–130.
8. Касабян, И. Поющая виолончель / И. Касабян // «Коммунист». – 1968. – 5 октября. – Ереван, 1968.
9. Кнушевицкий, С. Встречи с Мясковским / С. Кнушевицкий // Н. Я. Мясковский: статьи, письма, воспоминания. – Т. 1. – М. : Музыка, 1969. – С. 272–275.
10. Москаленко, В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
11. Раабен, Л. О творчестве казахских композиторов / Л. Раабен // Советский инструментальный концерт 1968–1975. – Ленинград : Музыка – 1976. – 80 с.
12. Трёмбовельский, Е. Звучит камерная музыка / Е. Трёмбовельский // «Ленинская смена». – 1970. – 20 января. – Алма-Ата, 1970.

References

1. Beseda s A. N. Rudyanskim ot 3 dekabrya 2015 goda [Conversation with A. N. Rudjanski dated by December 3, 2015]. N. Bidzhakova's private collection. Published from a consent A. N. Rudyansky.
2. Glivinskiy V. Vechera kamernoy muzyki [Chamber music parties]. Sotsialisticheskiy Donbass [Socialistic Donbass]. October, 21. Donetsk, 1988.
3. Glivinskiy V. O muzyke Aleksandra Rudyanskogo [On Alexander Rudyanski musics]. Metodologicheskie materialy v pomoshch lektoru Universiteta muzikal'noy kul'turi [Methodological materials in a help to the lecturer of University of musical culture]. Donetsk, 1990. P. 3–16.
4. Grum-Grzhimaylo T. Rostropovich i ego sovremenniki v legendakh, bylyakh i dialogakh [Rostropovich And his contemporaries in legends, stories and dialogues]. Moscow: Agar Press, 1997. 376 p.
5. Ingarden R. Issledovaniya po Estetike [Investigations in aesthetics]. Moscow: Foreign Literature Press, 1962. 572 p.
6. Kalickiy V. Dialog v muzykal'noy kommunikatsii, kak fenomen kul'tury (filosofsko-kul'turologicheskiy analiz) [Dialogue in music communication as a phenomenon of culture]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy. State University of Management. Moscow, 2014. 27 p.
7. Kalickiy V. Dialogicheskoe vzaimodeystvie kompozitora i ispolnitelya: ot variantnosti myshleniya do invariantnosti vosproizvedeniya [Dialogical interaction of the composer and the performer: from variation of thinking to the invariant of reproduction]. Aktual'nie problemy sovremennoy nauki [Actual problems of modern science], 2011. No. 3. P. 128–130.
8. Kasabyan I. Poyushchaya violonchel' [The singing cello]. «Kommunist», October, 5. Yerevan, 1968.

9. Knushevickiy S. Vstrechi s Myaskovskim [Meeting Myaskovski]. N. Y. Myaskovskiy: stat'i, pis'ma, vospominaniya [N. Y. Myaskovski: articles, letters, memories]. V. 1. Moscow: Muzyka Press, 1969. P. 272–275.
10. Moskalenko V. Tvorcheskiy aspekt muzykal'noy interpretatsii [The creative aspect of musical interpretation]. Kiev: Kiev State Conservatory Press, 1994. 157 p.
11. Raaben L. O tvorchestve kazakhskikh kompozitorov [On the creative activity of Cossak composers]. Sovetskiy instrumental'niy kontsert [Soviet musical instrument concert 1968–1975]. Leningrad: Muzyka Press, 1976. 80 p.
12. Trembovel'skiy E. Zvuchit kamernaya muzyka [Chamber music is heard]. «Leninskaya smena». January, 20. Alma-Ata, 1970.

Биджакова Н. Л. Композитор – исполнитель: к вопросу творческого дуализма в «Концертино» А. Рудянского. Статья затрагивает проблематику творческого коммуникативного процесса, возникающего между композитором и исполнителем, продолжая современные исследования в этой области. В тексте статьи освещаются актуальные вопросы взаимовлияния художественного замысла и инструментального мастерства. Этапы формирования сочинения тесно связаны с определяющей ролью виолончелистов-исполнителей (Д. Баспаева, С. Радченко, В. Волкова), в результате чего появляются три редакторские версии. Прослеживается модификация произведения под воздействием личностей исполнителей от момента инициации к дальнейшим этапам преобразования и совершенствования.

Опираясь на исполнительский опыт и непосредственное общение с композитором, в статье выявляются результаты переработки первоначальной композиционной структуры, отразившиеся на значительном обогащении содержательности музыкального материала, а также усиления концертно-виртуозной роли солирующего инструмента.

Учитывая вехи становления, особенно актуально осмысление творческой работы композитора и исполнителей, в результате которого сочинение заняло достойное место в культурно-историческом пространстве Донбасса. Материал статьи может быть полезен не только исследователям творчества композитора, но и будущим поколениям исполнителей в вопросах знакомства и изучения «Концертино».

Ключевые слова: виолончелист, композитор, взаимосвязь авторского начала с исполнительским влиянием, редакторские версии, Д. Баспаев, С. Радченко, В. Волков.

Биджакова Н. Л. Композитор – исполнитель: до проблемы творческого дуализма в «Концертино» О. Рудянского. Стаття торкається проблематики творчого комунікативного процесу, що виникає між композитором та виконавцем, продовжуючи сучасні дослідження в цій області. У тексті статті висвітлені актуальні питання взаємодії художнього задуму та інструментальної майстерності. Етапи формування твору тісно пов'язані з визначальною роллю виолончелистів-виконавців (Д. Баспаєва, С. Радченко, В. Волкова), внаслідок чого з'являються

три редакторські версії. Просліджується модифікація твору під впливом осіб-виконавців від моменту ініціації до подальших етапів перетворення та вдосконалення.

Спираючись на виконавський досвід і безпосереднє спілкування з композитором, у статті виявляються результати переробки первинної композиційної структури, що відбилися на значному збагаченні змістовності музичного матеріалу, а також посиленні концертно-віртуозної ролі інструмента, який виконує соло.

Враховуючи віхи становлення, особливо актуальним є осмислення творчої роботи композитора і виконавців, у результаті якого музичний твір посів гідне місце в культурно-історичному просторі Донбасу. Матеріал статті може бути корисний не лише дослідникам творчості композитора, але й майбутнім поколінням виконавців у питаннях знайомства та вивчення «Концертіно».

Ключові слова: віолончеліст, композитор, взаємозв'язок авторського початку з виконавським впливом, редакторські версії, Д. Баспаєв, С. Радченко, В. Волков.

Bidzhakova N. Composer – performer: on the problem of creative dualism in A. Rudyanski's "Concertino". The article dwells on the problem of creative communicative process, arising between the composer and the performer and continues modern investigation in this sphere. The article clarifies topical problems of mutual influence of **the artistic conception** and **musical instrument mastery**. Composition formation stages are closely connected with the determinant role of cello performers (D. Baspaev, S. Radchenko, V. Volkov) as a result of which three editorial versions are born. One can trace the modification of the work under the action of performer individualities from the initiation moment up to further transformation and improvement stages.

Relying on the performer experience and direct communication with the composer, the article shows the original compositional structure reshaping results, having an effect on the great enrichment of musical material content as well as on increasing the concert and virtuoso role of the soloing instrument. Considering the formation landmarks, specifically topical is the comprehension of composer and performers' creative work, as the result of which the composition found its honourable place in the cultural and historical space of the Donbass. The material of the article can be useful not only for the investigators of the composer's creative activity but also for the future generations of performers in point of studying and getting acquainted with "Concertino"

Key words: violoncellist, composer, interrelation of the composer's beginning with the performer influence, editorial versions, D. Baspaev, S. Radchenko, V. Volkov.

**ДОНЕЦКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.**

Геополитическое и культурное своеобразие развития региональных музыкальных культур и систем музыкального образования во второй половине XX столетия создало фундамент для становления и развития региональных музыкально-исполнительских школ. Актуальность научной разработки проблемы Донецкой музыкально-исполнительской школы обоснована признанием её достижений на уровне международных конкурсов, фактами успешной концертной и педагогической деятельности её представителей. Статьи и исследования, посвящённые краеведению, музыкальной культуре Донбасса лишь косвенно касаются феномена Донецкой музыкально-исполнительской школы, сложившейся в направлениях академического пения, инструментальной игры, ансамблевого и концертмейстерского исполнительства, эстрадного искусства. Обобщение материала теоретических исследований, затрагивающих различные аспекты понятия «исполнительская школа», позволит определить базовые понятия и теоретические критерии, необходимые для полноты характеристики региональных исполнительских манер.

Феномен «школы» в музыкознании исследовали С. Бондырева, М. Воротной, Ж. Дедусенко, Д. Колесов.

Исполнительским традициям, стилевым особенностям исполнительского творчества посвящены труды Е. Виноградовой, Д. Варламова, Ю. Болотова, В. Иванова, М. Курбатова, Л. Николаева, Т. Рощиной, В. Сраджева, Н. Терентьевой.

Музыкальный энциклопедический словарь трактует термин «исполнительская школа» как «сложившееся в исполнительско-педагогической сфере искусства системное художественное направление, связанное со своеобразием и общностью основных взглядов, преемственностью принципов и методов в обучении и игре на том или ином музыкальном инструменте». Исполнительская школа характеризуется преемственностью традиций и основанными на их базе творческими инновациями, позволяющими достичь высокой эффективности музыкально-образовательного процесса.

В середине XX столетия к вопросу школы в музыкальном искусстве обращались – Г. Коган и Л. Баренбойм. О фортепианной школе Л. Баренбойм писал: «Одни – продолжая стоять на стародавних позициях, ассоциируют понятие «школа» с определённым комплексом фортепианно-технических

навыков, прививаемых ученикам. Другие, говоря о школе, имеют в виду кроме названного комплекса также и характерные для неё музыкально-выразительные приёмы. Третьи – всю сумму эстетико-стилевых взглядов, художественно-выразительных средств и черт пианистического мастерства в их единстве. Но даже в последнем случае определение «школа» страдает односторонностью: в поле зрения находится лишь то, чему обучают, а то, как обучают, остается без внимания. А между тем, взаимосвязь обоих этих начал нередко определяет жизнеспособность школы» [1, с. 24].

Большое внимание к теоретическому обоснованию понятия «исполнительская школа» уделяется в научных исследованиях последних десятилетий. Это связано с необходимостью изучения традиций отечественного музыкального исполнительства, генеалогических музыкально-педагогических связей, выявления индивидуальных особенностей творческого почерка величайших представителей музыкальной культуры на фоне процессов всеобщей глобализации музыкально-исполнительского пространства. Современное музыкальное искусство, благодаря информационным технологиям, развитию музыкального менеджмента, подвержено влиянию глобализационных процессов, что непосредственно отражается на существовании национальных музыкальных школ и приводит к размытости их границ. В этом аспекте изучение отечественных музыкально-исполнительских традиций различного уровня локализации и бытования является актуальным.

Одним из первых учёных, поднимающих вопрос о глобализации как факторе размывания границ между индивидуальными и даже национальными исполнительскими школами, является М. Воротной, утверждающий, что об исполнительской школе наиболее приемлемо судить по творческой деятельности её учеников. С. Бондырева и Д. Колесов отождествляют понятия «школы» и «традиции», основывающихся на преемственности опыта в процессе личностного контакта. Следовательно, «исполнительская школа невозможна без традиции, но сама традиция, не включённая в систему, может существовать и без школы» [3, с. 1408]. М. Курбатов считает основой существования школы развитие творческой индивидуальности учащегося. В. Иванов рассматривает исполнительскую школу как художественное направление, основывающееся на общности педагогических и исполнительских взглядов. Ю. Болотов дифференцирует понимание термина «исполнительская школа»: в контексте инновационных методик исполнительского искусства в целом и в контексте общности стилистических и педагогических воззрений. Большинство исследователей сходятся во мнении относительно применения системного подхода к изучению исполнительской школы, рассмотрению взаимодействия особенностей этого феномена с помощью дедуктивного и индуктивного методов.

Ж. Дедусенко, обобщая опыт исследования феномена школы в научной практике, выделяет критерий «коллективности» в процессе творчества и

обучения творческой деятельности. Этот критерий, как смыслообразующий, используется ею, в частности, при воссоздании музыкально-исполнительской фортепианной школы.

Феномен последней – в центре внимания исследователей. А. Бородин определяет понятие фортепианной школы как «неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские, профессиональные принципы, характеризуется прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода» [2, с. 54]. Он доказывает, что в искусстве, а соответственно и в музыкально-исполнительской школе, основополагающим звеном выступает личность творца. А. Бородин выявляет и опорные содержательные аспекты, объединяющие основные исполнительские школы: статус музыканта и миссию исполнителя; выбор репертуара; способ постановки и решения художественных и технических задач; трактовку инструмента. Фортепианная школа по Бородину – это передача от учителя к ученику эстетических взглядов, методов подхода к изучению музыкального произведения, пианистических навыков [2].

Зарождение и существование школы всегда связано с наличием определённых личностных качеств у её основателя, а также формированием благоприятных внешних условий. Д. Варламов выявляет у всех основателей исполнительских школ «способность к персонализации», то есть обладание набором индивидуально-психологических качеств, позволяющих оказывать преобразующее воздействие на окружающих людей. Помимо самобытных профессиональных качеств лидер исполнительской школы должен пропагандировать эстетические идеалы и обладать коммуникативными личностными качествами. Исследователь указывает на возможность говорить о существовании школы уже при наличии нескольких музыкантов-исполнителей и педагогов, объединённых общими музыкально-эстетическими и педагогическими принципами. Исходя из анализа масштаба деятельности представителей исполнительской школы, правомерно говорить об уровнях её локализации: личностном, городском, региональном, национальном [3].

Н. Гарипова рассматривает феномен становления исполнительского искусства и исполнительской школы с позиций триединства категорий исполнительства, образования и композиторского творчества, которые в свою очередь обусловлены синтезом взаимопроникающих музыкальных традиций.

Изучению закономерностей в развитии различных исполнительских школ в украинском музыкознании посвящены научные исследования Н. Гуральник, М. Жишкович, Т. Зинской, Т. Рошиной, Ю. Полянского.

Ю. Полянский под исполнительской школой подразумевает «систему профессиональной деятельности, которая основывается на трёх подсистемах: системе принципов оперирования интонационным материалом, системе оптимальных приёмов игры на музыкальном инструменте, системе формирования факторов, определяющих подход к интерпретации произведения. Н. Гуральник выделяет культуру-творческую функцию исполнительской школы, которая основывается на просветительской, концертной и конкурсной деятельности известных исполнителей, а также непосредственно влияет на их индивидуальный педагогический и исполнительский стиль. Т. Зинская выявляет особенности функционирования отечественной музыкально-исполнительской школы как культурной традиции, раскрывает сущность принципа культурного соответствия и его приоритетности в современном музыкально-образовательном процессе. Национальная музыкально-исполнительская школа рассматривается как совокупность исполнительских школ отдельных регионов и специализаций, что и создаёт общую культурную традицию как способ существования коллективной памяти [6].

Каждая национальная музыкально-исполнительская школа в первую очередь обусловлена системой музыкального образования, в рамках которой она существует. Русская исполнительская школа в лице её лучших представителей выделяет трёхуровневую систему советского музыкального образования как основополагающий фактор её индивидуальности. Таким образом, все музыкально-исполнительские школы, существующие на постсоветском пространстве, в большей или меньшей степени можно отнести к русской музыкально-исполнительской традиции.

Изучая исполнительские школы в различных музыкальных культурах, искусствоведы сходятся на мысли о единстве их профессиональных признаков. Все крупные школы пропагандируют точное соблюдение авторского текста, работу над техническим мастерством исполнителя, поиски звукоизвлечения максимально передающего замысел композитора. Своеобразие же русской музыкально-исполнительской школы В. Чинаев определяет психологизмом, глубоким эмоционально-психологическим подтекстом, который присутствует во всём, от характера звучания, его интонационной окраски и тончайшей нюансировки до раскрытия музыкально-образного содержания произведения в целом, а также воспитанием артистической индивидуальности музыкантов. Однако великие представители русской исполнительской школы отличались неоднородностью художественного мировоззрения и творческих принципов. Это личности, несущие свою неповторимую жизненную философию, выраженную в звуках. Таким образом, фактор личностной индивидуальности крайне важен при исследовании региональных исполнительских школ, представители которых нередко являлись не только образцами профессионального мастерства, но и духовными просветителями своего края.

Важным исследованием по данному вопросу является статья А. Меркулова «Русская фортепианно-исполнительская школа или школы?» [7]. В исследовании рассматриваются общие и частные тенденции в развитии русского фортепианно-исполнительского искусства, поднимается вопрос правомерности понятия «русская исполнительская школа», объединяющего в одно целое музыкантов подчас придерживающихся диаметрально противоположных творческих принципов. В связи с этим А. Меркулов рекомендует использование понятия «русские фортепианно-исполнительские школы» в лице крупнейших отечественных музыкантов разного времени».

Великий пианист современности Г. Соколов в своих публичных дискуссиях вовсе отрицает существование исполнительских школ: «Когда вы обращаете взор в прошлое, вы замечаете, что идёте по каким-то огромным, невероятным глыбам. А совсем не по школам. Я вообще считаю, что понятия школы нет... Николаев говорил, что школа — это то, от чего отходят. Он был абсолютно прав. А Шнабель раздражался, когда про него, когда он уже был в Америке, говорили „немецкая школа“. Какая немецкая школа? Есть хорошие исполнители, есть плохие, интересные или нет...» [10].

Подытоживая рассмотренные выше концепции музыкально-исполнительских школ, можно сделать вывод, что национальная или региональная исполнительская школа – это территориальный конгломерат авторских исполнительских школ, сформировавшихся в общем национально-культурном русле. В связи с этим, целесообразно выделить основные критерии, характеризующие авторские исполнительские школы. К таковым могут быть отнесены:

- социально-исторические условия существования авторской школы и её взаимосвязь с общими закономерностями музыкально-исторического развития;

- философская и музыкально-эстетическая платформы авторского творчества;

- индивидуальная система использования средств музыкальной выразительности, направленная на воплощение идейно-образного содержания сквозь призму субъективного и во взаимодействии с господствующими стилевыми тенденциями эпохи;

- степень влияния национально-фольклорных традиций на процесс интонационного интонирования музыки в рамках региональной авторской школы;

- репертуарные предпочтения авторской школы как фактор использования тех или иных технических приёмов и средств выразительности;

- внешние влияния на исполнительскую школу становления региональной композиторской школы, выдвигающие перед исполнителями определённые художественно-исполнительские требования;

– культуротворческая функция авторской исполнительской школы, основывающаяся на концертно-конкурсной деятельности основателя школы, его учеников и их творческих достижениях;

– изучение научно-исследовательского, педагогического наследия, а в некоторых случаях и композиторского, основателя исполнительской школы и аспектов взаимосвязи этих разновидностей творчества.

Для объективной оценки авторских исполнительских школ полезным является и соотнесение оценки стиля их основоположников с охарактеризованными в книге Д. Рабиновича «Исполнитель и стиль» типами музыкантов-исполнителей. Исполнителями виртуозного типа (пианистическая цель – «поражать раньше, чем выразать»), эмоционального типа (увлекать в мир тончайших эмоциональных переживаний), рационалистического типа (цель – убеждать), интеллектуального типа (продуманность концепции и жёсткая логика её реализации).

Исходя из вышеописанных взглядов на трактовку феномена исполнительской школы, а также особенностей становления профессионального музыкального искусства Донетчины, можно говорить о Донецкой исполнительской школе как единстве авторских исполнительских школ выдающихся её представителей. Становление Донецкой исполнительской школы непосредственно связано с функционированием Донецкой музыкальной академии как «институализованной» формы школы, которая предусматривает накопление, сохранение и трансляцию профессионального, творческого, по сути, опыта в условиях специализации видов музыкальной деятельности, разнообразных междисциплинарных связей и многосубъектного межличностного общения» [5, с. 12].

Система преподавания в Донецкой музыкальной академии, комплекс методов и принципов обучения, результаты которых признаны ведущими музыкантами современности и передаются от поколения к поколению, являются неотъемлемым фактором, позволяющим говорить о существовании Донецкой исполнительской школы. Музыкально-профессиональная элита региона создавалась путём привлечения к педагогической деятельности музыкантов различных музыкально-исполнительских школ. Синтез этих школ способствовал невероятно стремительному росту уровня педагогико-исполнительского искусства Донбасса и формированию собственного исполнительского почерка. Хотя, лучшие педагоги Донецкой музыкальной академии являются продолжателями традиций ведущих отечественных музыкально-исполнительских школ, но особенности музыкального исполнительства Донетчины составляют базис, позволяющий говорить о региональной музыкально-исполнительской традиции. Эта мысль находит подтверждение в трудах Ж. Дедусенко, которая в исследовании исполнительской школы использует понятие «испол-

нительской модели». Исполнительская интерпретация каждого определенного субъекта в пределах школы может варьироваться, претерпевать историко-стилистические изменения, но «исполнительская модель» при наличии школы остаётся неизменной.

Донецкая музыкально-исполнительская школа, как и другие ведущие исполнительские школы, основывается на личностях ведущих музыкантов края. Их творческие принципы представляют собой комплексное явление, вмещающее совокупность стилевых примет ведущих авторских школ.

Список использованных источников

1. Баренбойм, Л. О фортепианно-педагогических школах вообще и школе Николаева в частности / Л. Баренбойм // Л. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. – Л. : Советский композитор, 1979. – С. 24–26.
2. Бородин, А. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: дис. ... канд. пед. наук: специальность 13.00.08. «Теория и методика профессионального образования» – Екатеринбург : УГПУ, 2007. – 162 с.
3. Варламов, Д., Виноградова Е. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве / Д. Варламов, Е. Виноградова // Фундаментальные исследования. – 2013. – №11, ч. 7. – Педагогические науки. – С. 1407–1411.
4. Меркулов, А. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы: (к постановке проблемы)? / А. Меркулов // Фортепиано. – 2014. – № 1/2 (63–64). – С. 28–31.
5. Мийо, Д. Этюды. Французская музыка после первой мировой войны. / Д. Мийо // Зарубежная музыка XX века: сб.; сост. Нестьев И. – М. : Музыка, 1975. – С. 93–106.
6. Смирнов, М. К вопросу о национальном исполнительском стиле / М. Смирнов // Эстетические очерки: сб. статей; ред. Раппопорт С. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 4. – С. 153–167.
7. Соколов, Г. «Как человек живёт, так он и играет» [Электронный ресурс] / Г. Соколов // «PianoФорум». – 2010. – № 3. Режим доступа: <http://www.grigory-sokolov.com/reviews/2010/pianoforum/index1.html>.
8. Гуральник, Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти: автореф. дис... д-ра пед. наук / Н. Гуральник. – Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – 39 с.
9. Дедусенко, Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис...канд. мистецтвознавства / Ж. Дедусенко. – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. – 20 с.
10. Зінська, Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис...канд. мистецтвознавства / Т. Зінська. – Київ : НАКККіМ, 2011. – 18 с.

References

1. Barenboym L. fortepianno-pedagogicheskikh shkolah voobshche i shkole Nikolaeva v chastnosti [On the piano-teacher schools in general and schools in particular Nikolaev]. L. Nikolaev. Stat'i i vospominaniya sovremennikov. Pis'ma. [Articles and memoirs of contemporaries. Letters.]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. P. 24–26.
2. Borodin A. Formirovanie ponyatiya «fortepiannaya shkola» u muzykantov-ispolniteley v protsesse professional'nogo vuzovskogo obrazovaniya [Formation of the concept of "piano school" at performing musicians in the course of professional higher education]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogics. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University, 2007. 162 p.
3. Varlamov D., Vinogradova E. Teoreticheskie i metodologicheskie osnovy issledovaniya ispolnitel'skoy shkoly v muzykal'nom iskusstve [Theoretical and methodological basis of research performing school in music]. Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental Researches]. 2013. No. 11, Vol. 7. P. 1407–1411.
4. Merkulov A. Russkaya fortepianno-ispolnitel'skaya shkola ili shkoly: (k postanovke problemy)? [Russian piano-performing school or school (to the problem)?]. Forteplano. – 2014. – No 1/2 (63–64). P. 28–31.
5. Miyo D. Etyudy. Frantsuzskaya muzyka posle pervoy mirovoy voyny. [Etudes. French music after the First World War]. Zarubezhnaya muzyka XX veka [Foreign music of the twentieth century]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1975. P. 93–106.
6. Smirnov M. K voprosu o nacional'nom ispolnitel'skom stile [On the question of the national performing style]. Esteticheskie ocherki [Aesthetic essays]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1977. Vol. 4. P. 153–167.
7. Sokolov G. «Kak chelovek zhiviot, tak on i igraet» [As man live, the way he plays]. «PianoForum». – 2010. – № 3. URL: <http://www.grigory-sokolov.com/reviews/2010/pianoforum/index1.html>.
8. Gural'nik N. Ukrayins'ka fortepianna shkola XX stolittya u konteksti rozvytku teorii i praktyky muzichnoï osvity [Ukrainian piano school of the nineteenth century in the context of the theory and practice of music education]: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology. Kiev: National Pedagogical Dragomanov University, 2009. – 39 p.
9. Dedusenko Zh. Vykonavs'ka pianistychna shkola yak rid kul'turnoï tradytsiyi [Performing pianistic school as a kind of cultural traditions Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev: Tchaikovsky National Academy of Music, 2002. – 20 p.
10. Zins'ka T. Muzychno-vikonavs'ke mystetstvo v sotsiokul'turnomu prostori Ukrayiny kincy XX – pochatku XXI stolittya [Music and performing arts in social and cultural space of Ukraine late XX - early XXI century Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev: National Academy of Culture and Arts, 2011. 18 p.

Кнышева Л. В. Донецкая музыкально-исполнительская школа: теоретический аспект. Статья посвящена анализу и обобщению научных исследований и трактовок термина «музыкально-исполнительская школа». Определены формы локализации, критерии и особенности формирования различных исполнительских школ в отечественном музыкальном искусстве. Впервые теоретически обосновано суждение о Донецкой музыкально-исполнительской школе как школе регионального уровня, сформированной на основе единства авторских исполнительских школ в процессе функционирования Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева как институализированной формы школы.

Ключевые слова: музыкально-исполнительская школа, русская исполнительская школа, исполнительская традиция, исполнительское искусство Донетчины, критерии школы, музыкальное образование.

Кнышева Л. В. Донецька музично-виконавська школа: теоретичний аспект. Стаття присвячена аналізу та узагальненню наукових досліджень і трактувань терміну «музично-виконавська школа». Визначені форми локалізації, критерії і особливості формування різних виконавських шкіл у вітчизняному музичному мистецтві. Вперше теоретично обґрунтована думка про Донецьку музично-виконавську школу як школу регіонального рівня, сформовану на основі єдності авторських виконавських шкіл у процесі функціонування Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва як інституалізованої форми школи.

Ключові слова: музично-виконавська школа, російська виконавська школа, виконавська традиція, виконавське мистецтво Донеччини, критерії школи, музична освіта.

Knyshova L. Donetsk musical-performing school: theoretical aspect. The article is devoted to analysis and synthesis of investigations and interpretations of the term musical-performing school. Determine the form of localization, the criteria and characteristics of the formation of various performing schools in the national musical art. Theoretically informed judgments about the Donetsk musical-performing school as a school at the regional level, formed on the basis of the unity of the author performing schools in the operation of the Prokofiev Donetsk State Music Academy as institution-alized form of school.

Key words: musical-performing school, Russian performing school, performing tradition, Donetsk performing arts, the criterias for school, music education.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 82.01

И. А. Балашова

ОРНАМЕНТЫ В РУКОПИСЯХ А. С. ПУШКИНА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЯ

Значение рисования в ходе создания литературного произведения было осознано в 1910-е годы. Особенно подробно взаимосвязь этих двух видов творчества описана А. Ремизовым и В. Хлебниковым, которые отметили заполнение творческой паузы мечтой, получающей новую форму своего воплощения.

А. Ремизов писал, в частности: «*написанное и нарисованное*, по существу, одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец. Писатель по преимуществу писец: каллиграфический или „исамчёртногусломит“, не важно, а стало быть, в каждом писателе таится зуд к рисованию. А кроме того, в самом письме рисовальный соблазн: когда „мысль бродит“ или когда „сжигается“, когда „не поддаётся слово“ или лезет несуразное, рука невольно продолжает выводить узоры – так обозначается рисунок на полях или в тексте; рисунок же выступает и из зачёркнутого; зачёркнутое – зазубренное или заволненное – всегда тянет к разрисовке: неизбежные паузы, заполненные мечтой... Стать писать и на какой-то ошибке, на каком-то сомнении, на досаде – не закрутить крючка, и вот из крючка – *мои завитки и рисунок*... Завитнув, я не могу остановиться и начинанию рисовать. И в этом моё счастье и несчастье: мне хочется писать, а завиток, крючком вцепившись в рукопись, ведёт её рисовать – мысли разбегаются – конец письму, а под неоконченными строчками рисунок» [9, с. 25. Выделено Ремизовым].

Развивая те же представления, В. Хлебников требовал, чтобы «слово смело пошло за живописью» [12, с. 216]. Поэт полагал, что если «одолеть все слова в схеме, – то займётся музыкой или математикой, нет, пожалуй, рисованием – ведь поэты рисуют. <...> Смотрите – я уже мало перечёркиваю – хотя стоит увидеть что-нибудь своё, – хоть маленькое – я не переписываю – не могу, а дорисовываю, окружаю со всех сторон – чтобы стало ещё яснее...» [4, с. 26].

Было определено, что в «поэтической графике» Хлебникова начертание и слово обнаруживают единую природу. В этом была увидена связь с пушкинскими рисунками, и поэты оказались противопоставлены в связи с

предположением о предшествовании хлебниковской графики слову, её дословности, представлении ею «музыки почерка»: «Зачастую его графика беспредметна, но она как бы заражена возможностью фигуративного и образного оформления» [9, с. 28].

Однако искусство начала прошлого века продолжало традиции раннего Романтизма, и пушкинская манера не противоположна хлебниковской. Она и шире её: в творчестве Пушкина содержались все позже развитые возможности. Пушкинская графика знакова, так как учитывает начертания букв, каллиграфию почерка, и связана с текстом графически, так сказать, начертательно, а иногда возникает, как у Хлебникова, от росчерка, завитка, или, что у Пушкина нередко, от скобки или зачёркивания. И она выявляет такие свойства литературного образа и произведения, как его метаморфизм, символичность и мифологизм.

Так, создавая в лирике и биографический, и обобщённый образ поэта, Пушкин в 1829 году рисует себя в облике Поэта [7, с. 44]. А символическое изображение Дон Гуана (у ног его «Мадрит», и герой ожидает новых побед, но потерпит поражение, соотносимо с художественной идеей пьесы «Каменный гость» [7, с. 231]. А в зарисовке чаепития у гробовщика предстают, помимо сюжетных мотивов повести о нём, также темы философствовавших на краю могилы героев пьесы «Гамлет» и обстоятельства общения Пушкина с Плетневым, издателем произведений писателя. Здесь, как и в тексте, образы повести соотносимы в своей мифологической и исторической содержательности с культурной традицией и с биографией Пушкина [2, с. 16–20].

Эти свойства с особой полнотой проявились в орнаментах, которыми богаты рукописи поэта. Его рисунки нередко оказывались также орнаментом или же воссоздавали орнамент. Эта их особенность важна при уяснении природы рисования, углубляющего наиболее развитый пушкинский дар и обладающего самостоятельной ценностью.

Орнамент был зарисован Пушкиным неоднократно. Он украшает корону на голове актрисы, а также кокошник на голове крестьянки, и здесь изображено несколько одинаковых листьев. Подобны указанным и орнаменты на урне, на кубке с большими цветками, на его ручке и основании, на рисунках древних судов, зеркала туалета, кольца на пальце, печати, а также подола платья тригорской барышни, украшенного цветочной гирляндой. Таковы они и на мужском головном уборе, на юбках девушек, одеянии, шали женщин, изображённых в Ушаковском альбоме и в рукописях романа об Онегине, на короне в «Альбоме Онегина», на древнем шлеме в рукописи поэмы «Кавказский пленник» и на головной повязке, нарисованной в рукописи поэмы «Полтава» [8, ПД 829 л. 50; ПД 838 л. 18 об; 1, с. 157; 8, ПД 838 л. 23; 84 об., 85 об., 20 об.; 3, с. 290, 398; 8, ПД 830 л. 57;

ПД 841 л. 81 об.; ПД 834 л. 26 об.; ПД 835 л. 2,12; 1, с. 108, 98, 102, 194, 100; 8, ПД 834 л. 51 об.; ПД 838 л. 10 об.; ПД 830 л. 15 об.; ПД 838 л. 19 об.].

Орнаменты показаны графиком на одежде князя Н. Б. Юсупова, на воротниках княжеского облачения, мундиров русских офицеров и генералов, на изображении герба, на ножнах сабли и на кинжале [7, с. 238; 8, ПД 831 л. 26; 1, с. 79; 8, ПД 829 л. 68 об., 92 об.; ПД 834 л. 49 об.; 7, с. 349; 8, ПД 831 л. 25 об.; ПД 841 л. 24].

Пушкин не только фиксирует орнаменты на предметах и одежде, а также на фасаде базилики и окнах Церковного корпуса Царскосельского дворца, но и создаёт орнаменты, приближая их то к барочному архитектурному декору, как это в рукописи стихотворения «Осень», то к восточному абстрактному рисунку, как это в рукописи поэмы «Тазит» [7, с. 381; 8, ПД 841 л. 33 об.; ПД 838 л. 84; ПД 842 л. 13].

Иногда в рукописном тексте к скобке пририсовано изображение, напоминающее цветок и, одновременно, «гирьку», какими украшали вход в храм архитекторы русского средневековья. Орнаментом является и воспроизведенная графиком плетёная буква летописной книги. Помимо этого нередки орнаменты в рисунках вишенок, в зарисовках титульных листов к сказкам, в изображениях птиц.

Традиция орнаментирования записей связана с интересом общества пушкинского времени к орнаментике русских летописных книг. Он был вызван многочисленными находками памятников, обращением Н. М. Карамзина к русским летописям в ходе работы над «Историей государства Российского».

Изучая орнаменты рукописных книг, исследователи отметили усвоение русскими рисовальщиками и писцами византийских традиций, и оно осуществлялось через болгарское посредство. По наблюдениям А. Некрасова, из Византии в Болгарию пришел стиль, в котором проявилось стремление превратить растительный орнамент в морду животного, и в болгарских рукописях XII века полулист-полуморда – обычное явление. При этом рисовальщик стремился оживить форму, добавив глаз. Самостоятельность в орнаменте тех, кто использовал глаголицу, оказала влияние и на владивших кириллицей [6, с. 5–70]. В течение XII–XIV веков в Новгородском летописании, осуществлявшемся вне условий монголо-татарского завоевания, происходило развитие вторичного образа человека из наиболее распространённого в византийско-болгарских источниках образа птицы [6, с. 23]. Некрасов отметил большую свободу инициала в формировании антропоморфного образа. Он был известен и раньше, до того, как началось переосмысление облика четвероногих животных и птиц, и его появление объясняется влиянием на зарисовки инициала собственно книжных миниатюр и «просто их рисунков на полях, иногда светского характера» [6, с. 51].

Своей орнаментальностью зарисовки поэта близки рисункам древних рукописных книг. Проработанные Пушкиным-графиком орнаменты имеют, как правило, растительный характер. Такой орнамент был распространён в росписях античных ваз, в искусстве древнего и средневекового Востока, древней и средневековой Руси. В своих зарисовках Пушкин следовал образцу, он воспроизводил орнаменты, следуя той или иной традиции. Несомненно, график был впечатлён фольклорными мотивами, отразившимися в облике предметов быта, а также орнаментикой ряда стилей, начиная с Возрождения, Барокко, Рококо и заканчивая Классицизмом и Ампиром. Эти орнаменты Пушкин видел ежедневно. Из сохранившихся личных вещей поэта орнаментированы бронзовый пресс-грифон, каминные часы, сафьяновый бумажник, курительная трубка, расшитые бисером кошельки, колокольчик, камень перстня-талисмана, ручка ножа для разрезания бумаги, рамка портрета В. Жуковского. Соотнесим с орнаментом и вензель пуговицы с мундира Петра I, находившейся на трости поэта [11]. Путешествуя по России, Пушкин видел в русских городах и сёлах, а также дворянских усадьбах и монастырях, богато орнаментированные храмы и храмовые комплексы, нередко средневековой застройки. Наличники крестьянских домов тоже имели орнаменты.

Но и многие книги пушкинской библиотеки имеют виньетки, заставки, а также украшенные орнаментом титульные листы. В предметах интерьера и быта, книгах и архитектурных элементах свободно варьировался восходящий к античному аканту листовый орнамент, а изображения живых цветов (как, впрочем, также птиц, обезьянок и других зверьков) вносили разнообразие в строгую или, напротив, нестрогую (как в Барокко и Рококо) симметрию. Ветвевидный орнамент, ниспадающая листва лавра или дуба в классицистической архитектуре соединялись с ионическими капителями. Под медальонами нередко были скрещивающиеся ветки. Гирляндами, которые напоминали растения и обвивали предметы или соединяли элементы композиции, создавалась иллюзия непрерывного плавного потока [10, с. 33–135]. Такие гирлянды декорировали стены, окна, двери, картины, мебель и – шали, юбки, платья дам. Начиная с эпохи Возрождения, когда цветами украшались юбки из жёсткого кринолина, на парадных и балльных платьях неизменно присутствуют воланы с гирляндами или только гирлянды искусственных цветов [5, с. 238, 246, 252, 263, 542, 544].

Наибольшей выразительности, как считают искусствоведы, орнаментика достигала в те периоды, когда она сосуществовала с фигурным изображением или еще очень отчетливо о нём помнила. На этих этапах, как, например, в период русского средневековья, орнаменты очень богаты. Они ещё не усложнились и не утончились, они «живые» и проясняют до лежащих в их основе объемных образов. Это их свойство наиболее

интересно в связи с рисованием орнаментов Пушкиным, ведь для поэтов и писателей эпохи Романтизма рисование – это, прежде всего, противоположность их существованию в сфере тех символики, абстрактности и композиционной упорядоченности, которые формирует писание буквами.

Важно и то, что традиционно при рисовании орнаментов соединялись контрастные состояния творческой свободы рисующего и несвободы пишущего, который следовал канону, а при этом орнамент и противоположен знаковости письменного текста, и одновременно вторит ему. Таково содержание и назначение орнаментики в средневековых рукописных книгах.

Образно-символическое оформление написанного, нередко лишь обдумываемого, характерно для рисунков орнаментов в пушкинском рукописном беломом и, чаще, черновом тексте.

В рукописях видим также «списанность» растений с текстом. Таков, например, рисунок дерева или ветки в рукописи поэмы «Полтава» [8, ПД 838 л. 45]. Иногда заглавные буквы, каллиграфически выписанные, напоминают узор, и таковы, например, буквы «Р» и «Д» в ранних рукописях и буквы «Р» и «П» в рукописи «Сказки о мёртвой царевне» [8, ПД 839 л. 48 об.]. Они близки лицейской каллиграфии, но и орнаментальны, так как включены в общий поток текста, сообщая некоторое образное оживление самой записи. Той же цели будут служить и переделывание зачёркиваний в лодочки или стрелы и зарисовки лодочек в рукописях романа «Евгений Онегин», стихотворения «К морю» и др. [7, с. 417, 418, 414, 420].

Рассмотрим рукопись стихотворения «Осень». В воображении создающего стихи поэта возникают древние суда, нос которых украшен головой птицы. Такова лодка вблизи черновых строк о русской зиме на рисунке, названном в перечне издания рукописей Пушкина «холмистый пейзаж». Однако лодка предполагает море, и оно показано здесь, а на кромке берега изображен куст, и наполовину заросли лесом два из трёх изображенных холмов. На следующем листе – рисунки, тоже не полно описанные в издании рукописей. Здесь не отмечена стрела и двуязычный развевающийся флаг на лодке. Так же и на обороте этого листа, помимо описанных изображений, имеются зачёркнутые цифры, и зачёркивания осуществлены в основном в виде растительных зарисовок. Челн вновь имеет на носу украшение, ещё более отчетливо прорисованное как голова птицы, на нём намечены фигуры людей, а спокойное море завершено справа рамкой, вторящей контурам движущегося в его сторону челна, и всю эту картину схватывает зубами зверь, похожий на волка: его морда нарисована в верхнем углу страницы. Ниже справа под строкой «И тут беру перо – ...» росчерк и две линии под ним, словно бы делящие текст

стихотворения. Именно под ними чуть ниже записаны строки, выражающие новый эмоциональный подъем: «И пальцы просятся к перу...» [8, ПД 838 л. 84 об., 85, 85 об.]. Все эти рисунки, в особенности лодки и челн на море, обнаруживают настроения поэта, обретающего душевную гармонию при описании осени и выражении своего вдохновения.

Орнаментальные зарисовки, сделанные в рукописи стихотворения «Осень» в 1833 году, возможно, подсказавшие окончание произведения, выразили состояние творческого воодушевления и свободы выражения творческой мысли.

Ещё одним проявлением той же тенденции стало преобладание растительных рисунков в рукописях Пушкина, созданных в зрелый период его творчества. Но в них обнаружилось и нечто более значимое. Растительные рисунки с особой силой выявляют то, что словесные образы поэта, прозаика и его зарисовки постепенно сближались в их символически-орнаментальных свойствах.

Орнаментированность пушкинских рукописей рисунками деревьев, сухих деревьев, кустов, пней, веток, листьев присутствует и в ранних рукописях, но, начиная с 1827 года, она непрерывно возрастает. Это могло быть связано с воспоминаниями о жизни в Михайловском и впечатлениями от поездок в российские губернии. Как и многочисленные изображения коней, среди которых, несомненно, есть и портретные, растительные зарисовки конкретны, нередко это узнаваемые пейзажи. Но часты и собственно орнаментальные зарисовки, соотносимые с рисунками коней, сделанных чёткими. Ствол дерева часто прорисован особо, он прямой или закруглённый, у сухого же, как правило, изогнут. Рисунки ветвей могут быть сравнены с теми резкими изломами, с которыми изображается лист дуба. Зарисовки пней и могильных крестов тоже сообщают о колебаниях между абстракцией узора и конкретикой предметного образа. Повторяемость образов растений и способов их представления, как и повторы в самих образах листа, ветки, куста и дерева, несомненно, ритмозначимы. Они соотносимы с урегулированностью художественного текста. Ритм и связанные с ним динамика и гармония – составляющие растительных образов Пушкина-графика. Возникая в процессе написания стихов или прозы, эти рисунки дополняют словесные творения, когда те ещё не вполне оформлены, и зарисовки удваивают энергию создания литературных образов, это некие дубль-образы, но графические, выражающие интуитивное начало творчества. Эти дубль-образы сохраняют свою неполную открытость сознанию, и творец доверяет им как некоему пути к явственности, к обретению осознанного, написанного, произнесённого, – такого же звука, каким природа наделила свои предметы, свои растения и их произ-

растание, их разрастание и множение с его особым ритмом, динамикой и особой гармонией. Создавая эти рисунки, просто множа их, Пушкин обретал ту высокую абстракцию, свободную и полную, которая была известна древним и предстала в их орнаментах, содержащих конкретное уже потому, что абстракция их рисунка природосоизмерима. Несомненно, что эти отчётливо выразившиеся в орнаментальных рисунках свойства присущи зрелому пушкинскому творчеству, словесному и графическому.

Список использованных источников

1. Альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой / сост. Т. Краснобородько; РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Факс. воспроизведение. – СПб : LOGOS, 1999. – 402 с.
2. Балашова, И. «Нарисовал Ал. Пушкин» [Изоматериал]: Альбом / И. Балашова. – Ростов н/Д. : Донской издательский дом, 1999. – 64 с.
3. Жуйкова, Р. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций / Р. Жуйкова ; отв. ред. С.Фомичев . – СПб. : Дмитрий Буланин, 1996. – 428 с.
4. Записная книжка Велимира Хлебникова / Собрал и снабдил примечаниями А. Крученых; обл. В. Кулагиной-Клуцис. – М. : Изд. Всерос. союза поэтов, 1925. – 30, [20] с.
5. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – 3-е изд. – Прага : Артия, 1988. – 608 с.
6. Некрасов, А. Очерки из истории славянского орнамента. – Б. м., 1914.
7. Пушкин, А. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 18 (доп.). Рисунки. / А. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1996. – 638 с.
8. Пушкин, А. Рабочие тетради. В 8 т. / А. Пушкин. – Т. II–VII. – СПб. – Лондон, 1995–1997.
9. Рисунки русских писателей XVII–начала XX века [Изоматериал]: Альбом / автор-составитель Р. Дуганов. – М. : Советская Россия, 1988. – 255 с.
10. Соколова, Т. Орнамент – почерк эпохи / Т. Соколова. – Л. : Аврора, 1971. – 173 с.
11. Февчук, Л. П. Личные вещи А.С. Пушкина / Л. П. Февчук – Л. : Аврора, 1970. – 83 с.
12. Хлебников, В. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. / В. Хлебников; под общ. ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.

References

1. Al'bom Elizavety Nikolayevny Ushakovooy [Album of Elizaveta Nikolayevna Ushakova]. Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (the Pushkin House). St. Petersburg: LOGOS Press, 1999. 402 p.
2. Balashova I. «Narisoval Al. Pushkin» [Drawings by Al. Pushkin]: Al'bom [Album]. Rostov-on-Don: Donskoy izdatel'skiy dom Press, 1999. 64 p.

3. Zhuykova R. Portretnye risunki Pushkina: Katalog atribuciy [Pushkin's portrait drawings: Catalogue of attributions]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Press, 1996. 428 p.
4. Zapisnaya knizhka Velimira Hlebnikova [Velimir Khlebnikov's notebook]. Moscow: Vserossiyskiy soyuz poetov Press, 1925. – 30, [20] p.
5. Illyustrirovannaya entsiklopediya mody [Illustrated Fashion Encyclopedia]. Prague: Artiya Press, 1988. 608 p.
6. Nekrasov A. Ocherki iz istorii slavyanskogo ornamenta [Essays on the history of Slavic ornament]. W. p., 1914.
7. Pushkin A. Polnoe sobraniye sochineniy [Complete Works]: in 17 v. V. 18 (additional). Risunki [Drawings]. Moscow : Voskresenye, 1996. 638 p.
8. Pushkin A. Rabochie tetradi [Working note-books]. V. II–VII. – St. Petersburg. – London, 1995–1997.
9. Risunki russkikh pisateley XVII–nachala XX veka [Drawings of Russian writers of XVII– early XX century]: Al'bom [Album]. Moscow : Sovetskaya Rossiya Press, 1988. 255 p.
10. Sokolova T. Ornament – pocherk epohi [Ornament – the handwriting of the epoch]. Leningrad: Avrora Press, 1971. 173 p.
11. Fevchuk L. Lichnye veshchi A.S. Pushkina [A.S. Pushkin's personal effects]. Leningrad: Avrora Press, 1970. 83 p.
12. Hlebnikov V. Sobraniye sochineniy v 5 t. T. 5.[Khlebnikov V. Collected works in 5 vols. – Vol. 5]. Leningrad: Publisher Writers in Leningrad, 1933.

Балашова И. А. Орнаменты в рукописях А. С. Пушкина как проявление творческого вдохновения. В статье осмыслены орнаментальные зарисовки в рукописях А. С. Пушкина, сопровождающие процесс создания им литературных произведений. Обращение поэта к графике повышенной абстракции рассмотрено в связи с процессом ритмически организуемого художественного текста и присущим Пушкину-романтику стремлением сохранить «наглядность» литературного образа. Важна также роль культурного контекста, в котором пребывал поэт в моменты творческого вдохновения, с чем во многом связано разнообразие пушкинских орнаментальных рисунков. Эстетическая содержательность орнаментов Пушкина-графика представлена предвосхитившей более поздние обращения к ней поэтов русского Серебряного века.

Автор использует методику искусствоведческого и поэтологического анализа, осуществляет историко-культурологические наблюдения в аспекте системных представлений о пушкинском творчестве.

Итогом исследования стало введение в поле зрения учёных ранее не изучавшихся рисунков Пушкина и выявление особой роли орнаментов в его творческом процессе. Осмысление взаимосвязей графических набросков с находящимся в процессе формирования художественным текстом позволило выявить соотношения состояний свободы и сосредоточения, свойственных поэту в моменты творческого вдохновения. Выявлена значимость внимания Пушкина к кон-

кретному и абстрактному как необходимым компонентам графического и словесного образа.

Ключевые слова: орнамент, графика, стиль, свобода, ритм, текст, творчество.

Балашова І. О. Орнаменти в рукописах О. С. Пушкіна як виявлення творчого натхнення. У статті осмислені орнаментальні замальовки в рукописах О. С. Пушкіна, які супроводжують процес створення ним літературних творів. Звернення поета до графіки підвищеної абстракції розглянуте у зв'язку з процесом ритмічно організованого художнього тексту та властивим Пушкіну-романтикові прагненням зберегти «наочність» літературного образу. Важливою, також, є роль культурного контексту, в якому перебував поет у моменти творчого натхнення, з чим багато в чому пов'язана різноманітність пушкінських орнаментальних малюнків. Естетична змістовність орнаментів Пушкіна-графіка представлена такою, що передбачила пізніші звернення до неї поетів російського Срібно-го віку.

Автор використовує методику мистецтвознавчого і поетологічного аналізу, здійснює історико-культурологічні спостереження в аспекті системних уявлень про пушкінську творчість.

Підсумком дослідження стало введення у поле зору вчених малюнків Пушкіна, що раніше не вивчалися, і виявлення особливої ролі орнаментів у його творчому процесі. Осмислення взаємозв'язків графічних нарисів з художнім текстом, що знаходиться в процесі формування, дозволило виявити співвідношення станів свободи і зосередження, властивих поетові в моменти творчого натхнення. Виявлена значущість уваги Пушкіна до конкретного і абстрактного як необхідних компонентів графічного і словесного образу.

Ключові слова: орнамент, графіка, стиль, свобода, ритм, текст, творчість.

Balashova I. Ornaments in the manuscripts of A.S. Pushkin as a manifestation of creative inspiration. The paper interpreted fancy sketches in the manuscripts of A.S. Pushkin, accompanying the process of creating their works of literature. Handling the poet to increased abstraction chart discussed in connection with the process of rhythmically organized a literary text and the inherent romance of Pushkin, the desire to preserve the "visibility" of the literary image. It is also important the role of the cultural context in which the poet stayed in moments of inspiration, what is largely due to the variety of Pushkin ornamental patterns. Aesthetic richness patterns Pushkin schedule presented to anticipate the later treatment to her Russian poets of the Silver Age.

The author uses the technique and art history poetologicheskyy analysis provides the historical and cultural observation in the aspect of the system of ideas about the works of Pushkin.

The outcome of the study was the introduction into the field of view of scientists previously studied patterns of Pushkin and the identification of the special role of ornaments in his creative process. Understanding the relationship with the graphic outline in the process of the formation of the artistic text revealed the relation of states of freedom and concentration inherent to the poet in the moments of creative inspiration. Revealed the importance of Pushkin's attention to the concrete and the abstract as a necessary component of graphic and verbal image.

Key words: ornament, graphics, style, freedom, rhythm, text, creativity.

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ РАКУРС ИССЛЕДОВАНИЯ
ПОЭЗИИ В. ЖУКОВСКОГО**

Связь искусств в поле конкретного исторического времени определяется внутренними механизмами художественного процесса и актуальными культурными задачами. В последние десятилетия наблюдается живой интерес к интермедиальной проблематике. Хотя этот термин появился сравнительно, он вошёл в активный словарь современной науки и используется для маркирования различного рода межвидовых взаимодействий в сфере искусства.

Интермедиальность наследует богатый опыт компаративистики, но в то же время, в отличие от традиционного рассмотрения форм и способов «взаимного освещения искусств», синтеза искусств т. д., интермедиальные исследования базируются на идеях постструктурализма и методологически восходят к теории интертекстуальности. Мы будем исходить из того, что ограничивать интермедиальные исследования рамками постструктуралистской методологии вряд ли оправдано.

Интермедиальный ракурс оказывается очень плодотворным при изучении художественной культуры начала XIX века, поскольку сотрудничество искусств на этапе становления новой русской литературы становится важным фактором личностного и поэтического самоопределения.

Если взглянуть на художественный процесс из сегодняшнего времени, которое обобщённо называют эпохой постмодернизма (и которое, собственно, и актуализировало понятие интермедиальности), в обратной перспективе – к началу XIX века, времени, которое именуют эпохой романтизма, и для которого процессы художественного взаимодействия, как известно, концептуально значимы, становится очевидным существенное различие этих процессов, проявляются разные «корни» интермедиальности. Если постмодернизм рождается из стремления «восстановить, реанимировать культурную органику путём диалога разнородных культурных языков» (М. Липовецкий), то истоки взаимодействия искусств в русском романтизме совершенно иные, контрастно противоположные: романтизм в своём истоке рождается в стремлении выразить особое, органично-целостное состояние сознания, в котором (в отличие от привычного для нас осознанно-разделённого) личное несёт в себе всечеловеческое, а частное соотносено с «божески всемирным».

Становление новой русской литературы на рубеже XVIII–XIX вв. осуществлялось в русле поисков форм, которые бы воплотили но-

вое мироотношение. Такой жанровой формой становится элегия. «Родина русской поэзии» – именно так определил В. Соловьёв элегию В. Жуковского «Сельское кладбище». Помимо открывающихся возможностей в решении собственно художественных задач (разработанный язык «чувства и страсти»), значимость элегического жанра включала высокую степень мировоззренческой репрезентативности. Новая элегия представительствавала новый комплекс философских, моральных и эстетических ценностей. Именно поэтому изучение процесса «рождения» этого жанра чрезвычайно важно для понимания литературного процесса начала века. Особое место в этом процессе принадлежит «павловским» стихотворениям В. Жуковского.

В. Жуковский не раз гостил в Павловске. Впервые он посетил его в сентябре 1815 года по приглашению императрицы Марии Фёдоровны. Результатом прогулок по Павловскому парку стала знаменитая элегия «Славянка». Во время пребывания в 1819–1820 годах в связи с придворными обязанностями Жуковский было написано довольно много разнообразных по жанру и по тематике произведений – это послания, мадригалы, а также стихотворения, написанные, по его выражению, «в игре и для игры». Наряду с высокой поэзией, как, например, «К мимо пролетевшему знакомому гению», находим шуточные стихотворения – «На смерть чижика», «В комитет, учреждённый по случаю похорон павловской векши...», поэтические экспромты. При всей пестроте и разнородности стихотворения павловские стихотворения легко узнаваемы, и внимательный читатель не может не почувствовать их внутреннего родства. Даже при том, что некоторые из них написаны по заказу, они удерживают в себе дух творческого подъёма и раскрепощённости. Видимо, поэтому забавно-игровое в них легко перетекает в серьёзное, а «болтовня» может преобразиться в разговор о сокровенном и вылиться в поэтический манифест.

Характерным дополнением к стихотворному творчеству стали рисунки Жуковского – восемнадцать видов Павловска – своего рода «графическая» поэзия. Так в содружестве разных искусств, паркового, изобразительного и словесного, формировался уникальный феномен – павловское творчество поэта.

Павловский дворцово-парковый комплекс входит в ряд культурных явлений, которые именуют «садами романтизма». Павловский парк был создан позднее Петергофского и Царскосельского и воплощал устремления новой культурной эпохи. В планировке и украшении парка в разное время принимали участие лучшие архитекторы и скульпторы – Чарльз Кэмерон, Пьетро Гонзаго, Карл Росси, Андрей Воронихин и многие др. Эстетический эффект достигался здесь прежде всего благодаря выявлению возможностей природы.

Для создателей парка основой композиции стала долина реки Славянки: рисунок её течения, высота береговой линии, открывающиеся дали и наплывающие массивы леса, – в этот природный ландшафт вписаны различные парковые «затеи», а также строгие архитектурные формы и силуэты памятников. В органической связи всех элементов таилась удивительная сила воздействия этого ансамбля на посетителя.

Павловский парк – это не фанфары Петродворца и не парадная роскошь Царского Села, это настроение тихой задумчивости и романтических грёз. Соразмерность природного ландшафта и рукотворных сооружений наглядно воплощала гармонию человека и окружающего мира.

Элегия «Славянка» была первым большим стихотворением, написанным в Павловске. Во многом она продолжала традиции «Сельского кладбища», произведения, с которым связано рождение «истинно человеческой поэзии в России» (В. Соловьёв). Об особой роли элегии в литературном процессе начала XIX века стоит сказать отдельно.

Рубеж XVIII–XIX веков – это эпоха формирования новых культурных ориентиров, когда на смену всеобщему и рациональному приходит осознание незаменимой важности всего, что связано с индивидуальным. Возникает новое ощущение жизни и потребность жить в соответствии с этим ощущением, воплощать в жизнь требования этого ощущения. Изменяется фокус поэтического внимания: на смену государственному восторгу приходит мысль и чувство человека. Предметом поэзии теперь становится не панорама вселенского действия, а картины природы и мир «уединённого сознания».

Элегия, имея богатую историю, никогда не претендовала на безусловное лидерство, а в эпоху классицизма вообще находилась на периферии литературы. Теперь же она оказалась удивительно созвучной новому ощущению жизни. Элегия воспринималась как мировоззренчески насыщенный жанр, как декларация нового мышления. Без элегии непредставима картина художественной жизни этого периода. По сути, именно с элегического жанра начинается становление поэтического языка новой русской литературы – языка Пушкина, Лермонтова, Тютчева.

В «Славянке», по сравнению с предшествующей традицией, роль человека значительно усилена. И атмосфера Павловска немало этому способствовала.

Павловский парк, при всей внешней свободе, имеет довольно сложную, хорошо продуманную и чётко организованную структуру. Она включает в себя как регулярный парк французского типа – прямолинейные дорожки, фигурные формы деревьев и кустарников, так и английский ландшафтный парк – заросшие водоемы, уводящие в чащу леса тропинки, – природа, которой, кажется, не касалась рука человека. Архитек-

турные «вкрапления» – ротонды, башни, мосты, мемориалы, скульптурные ансамбли – это своего рода ориентиры, которые помогают выстроить маршрут и расставляют важные акценты. Эта многоплановая организация способна настраиваться и настраивать в разных регистрах – идиллическом, готическом, пасторальном. Прогулка у Жуковского выстраивается по законам элегического жанра.

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина... [1, с. 20].

Перемещение лирического героя вдоль Славянки кажется совершенно свободным, подчинённым лишь рельефу местности и не несущим в себе никакого сверхзадания. Он наслаждается открывающимися видами. Дальние планы оживляют выразительные, точно схваченные детали:

Лишь, сорван ветерка минутным дуновеньем,
На сумраке листок трепещущий блеснит,
Смущая тишину паденьем... ..

Но шорохи леса и отблески солнца – лишь всплески затухающего дня в преддверии наступления ночной темноты и покоя.

Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.

«Заглохшая тропа», «кусты седые», «ели гробовые» – все элементы этой картины – своего рода ноты эмоционального звучания. Строй элегии можно сравнить с «системой наведения», которая рождает ассоциации, создаёт определённый настрой:

Всё к размышленью здесь влечёт невольно нас;
Всё в душу томное уныние вселяет [1, с. 21].

Вечернее время выбрано не случайно. При дневном свете созерцание внешних красот рассеивает внимание – трудно погрузиться в себя и сосредоточиться. Ночь – это «сон разума», торжество хаотических сил. Элегия выбирает вечер.

Но гаснет день... в тени склонился лес к водам;

Древа облечены вечерней темнотою;
Лишь простирается по тихим их верхам
Заря багряной полосою... [1, с. 23].

Время вечера – особенное, это переход от движения к покою, от деятельности к созерцанию. Перетекание времени в смене вечерних картин доступно непосредственному сознанию. Вечер позволяет почувствовать природный ритм, слиться с ним.

Наступление сумерек в «Славянке» точно приурочено к моменту, когда лирический герой приближается к «семейственной роще». Сумерки размывают силуэты и сглаживают краски, включая работу воображения. Появляются зыбкие, таинственные образы. Реальность, кажется, готова раствориться в бестелесных формах романтической фантазии...

И некто к урне сей безмолвный приседит,
И, мнится, на меня вперил он тёмны очи;
Без образа лицо, и зрак туманный слит
С туманным мраком полуночи [1, с. 23].

Является «видение прекрасное»:
И ангел от земли в сиянье предо мной
Взлетает; на лице величие смиренья;
Взор к небу устремлён; над юною главой
Горит звезда преображенья [1, с. 24].

Однако рождённые во мраке картины – это не плод воображения, а преображённая реальность. Видение непосредственно связано с памятником Александре Павловне. Духовное созерцается здесь сквозь призму предметного. Как бы страхуя читателя от утраты предметной реальности, поэт подкрепляет текст стихотворения прозаическими примечаниями: «Вы видите молодую женщину, существо более небесное, нежели земное; она готова покинуть мир сей; она ещё не улетела, но душа её смиренно покорилась призывающему гласу, и взор, и рука подъяты к небесам. Жизнь в виде юного Гения простирается у её ног и хочет удержать летящую... И уже над головой её сияет звезда новой жизни» [2, с. 275].

«Видение прекрасное» – это пик духовного подъёма и эмоционального напряжения. Элегический план парковой композиции достигает здесь своей кульминации.

Другое большое стихотворение Жуковского, запечатлевшее панораму Павловска, – «Государыне императрице Марии Фёдоровне». Оно отно-

сится к числу произведений, заказанных поэту императрицей. Этот «казак» был выполнен в шуточном тоне.

От вашего величества давно
Я высочайшее имею повеленье –
О Павловской луне представить донесенье [1, с. 156], –

так начинается это стихотворное послание. Другое, менее официальное его название – «Первый отчет о луне». В дружеской переписке его шутивно-пренебрежительно именовали «рапорт в шутовском тоне», «болтовня», «пачканье о луне». Работа над стихотворением растянулась на несколько месяцев, оно разрослось, утратило привычную форму послания, но в результате так и не было закончено. В «Дневнике» В. Кюхельбекера сохранился краткий отзыв об этом стихотворении – «мозаичная работа». Впрочем, ниже было сделано существенное дополнение: «но в этой мозаике есть чистое золото».

Стихотворение интересно прежде всего обширными пейзажными зарисовками.

Сколь милы в Павловске вечерние картины!
Люблю, когда закат безоблачный горит,
Пылая, зыблются древесные вершины,
И ярким заревом осыпанный дворец,
Глядясь с полугоры в водах, покрытых тенью,
Мрачится медленно, и купол, как венец,
Над потемневшею дерев окрестных сенью
Заката пламенем сияет в вышине
И вместе с пламенем заката угасает [1, с. 158–159].

В череде выразительных, но однородных впечатлений отчетливо выделяется один момент

Но место есть – туда вечернею порой
Приходишь следом за мечтой
Влеком неволей сладкой...

Притягивающее поэта «место» – это знакомая нам скульптурная группа, памятник Александре Павловне:

Над юной сей главою

Пророчески горит
Звезда заката,
И жизнь сия крылата,
Молящая в слезах
Невнемлющую младость,
А тихой веры сладость
В сих пламенных очах...
Как все воображенью
Здесь душу придаёт! [1, с. 160].

Именно в этом «месте», в урочный час («вечернею порой») герой обретает исключительные способности: он может «слышать полет недвижимых», оживлять и воссоединять «блага лет молодых, и поздних лет утраты». Это состояние, в котором, в отличие от присущего нам осознано-разделённого, внешнее и внутреннее взаимосвязаны и лично причастно миру. Как и в «Славянке», это отклик на призывание природы (воображение не «одушевляет», но «одушевляется»). Но как выразить и воплотить это в поэзии?

Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежною и лёгкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разновидное с единством согласила!
Но где, какая кисть её изобразила?
.....
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие создателя в создание —
Какой для них язык?.. Горé душа летит,
Всё необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит [1, с. 129].

Эти метафизические размышления будут отчеркнуты Жуковским и в дальнейшем получат самостоятельный статус – так обретёт жизнь «чистое золото» русской поэзии, стихотворение «Невыразимое». Его жанровое определение – «отрывок» – сохраняет память о творческой ситуации, в которой оно родилось, а значит – и о Павловске.

Анализ взаимодействия парковой композиции и элегической структуры в павловских стихотворениях В. Жуковского («Славянка», «Государыне императрице Марии Фёдоровне») показывает, что топография и архитектура ансамбля Павловского парка способствовали оформлению художественного мира поэта, а элегическая топика обретала в парковом комплексе полноту и конкретность воплощения.

Список использованных источников

1. Жуковский, В. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В. Жуковский; гл. ред. А. С. Янушкевич. – Т. 2. Стихотворения 1815-1852 гг. / ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. – М.: Языки русской культуры, 2000.
2. Кюхельбекер, В. Путешествие. Дневник. Статьи. – Л.: Наука, 1979. – 789 с.

References

1. Zhukovskiy V. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 20 t. [Complete works and letters: in 20 vol.]. T. 2. Stihotvoreniya 1815-1852 gg. [V. 2. Poems 1815-1852]. Moskow: Yazyki russkoy kul'tury Press, 2000.
2. Kyuhel'beker V. Puteshestviye. Dnevnik. Stat'i [Journey. Diary, Articles.]. Leningrad: Nauka Press, 1979. 789 p.

Квашина Л. П. Интермедиаальный ракурс исследования поэзии В. Жуковского. Предметом рассмотрения является сотрудничество искусств в культуре русского романтизма, в частности, взаимодействие парковой композиции и элегической структуры в павловских стихотворениях В. А. Жуковского («Славянка», «Государыне императрице Марии Фёдоровне»). Павловский «сад романтизма» и жанр элегии представляли новый комплекс философских, моральных и эстетических ценностей в русской культуре.

Интермедиаальный ракурс оказывается очень плодотворным при изучении художественной культуры начала XIX века, поскольку взаимодействие искусств на этапе становления новой русской литературы становится важным фактором личностного и поэтического самоопределения.

Анализ показывает, что романтизм в своем истоке рождается в стремлении выразить особое, органично-целостное состояние сознания, в котором личное несёт в себе всечеловеческое, а частное соотносено с «божески всемирным». Топография и архитектура павловского ансамбля способствовали оформлению художественного мира В. Жуковского, а элегическая топика обрела в нем полноту и конкретность воплощения.

Ключевые слова: интермедиаальность, романтизм, павловские стихотворения В. А. Жуковского, сады романтизма, элегическая поэтика.

Квашина Л. П. Интермедиаальный ракурс дослідження поезії В. Жуковського. Предметом розгляду виступає співпраця мистецтв у культурі російського романтизму, а саме, взаємодія паркової композиції та елегічної структури у павловських віршах В. А. Жуковського («Слов'янка», «Государині імператриці Марії Федорівні»). Павловський «сад романтизму» та жанр елегії були представниками нового комплексу філософських, моральних та естетичних цінностей у російській культурі.

Интермедиаальный ракурс проявляє себе плідно при вивченні художньої культури початку XIX століття, оскільки взаємодія мистецтв на етапі становлення

нової російської літератури стає важливим фактором особистісного та поетичного самовизначення.

Аналіз показує, що романтизм у своєму витoku народжується в прагненні висловити особливий, органічно-цілісний стан свідомості, в якому особисте включає в себе загальнолюдське, а приватне співвіднесене зі «всесвітнім побожому». Топографія та архітектура павловського ансамблю сприяли оформленню художнього світу В. Жуковського, а елегійна топіка знаходила в ньому повноту та конкретність втілення.

Ключові слова: інтермедіальність, романтизм, павловські вірші В. А. Жуковського, сади романтизму, елегійна поетика.

Kvashina. L. Intermedial aspect of V. Zhukovsky's poetry investigation. The subject of the study is the cooperation of arts in the culture of Russian romanticism, in particular, the interaction of the park compositions and elegiac structure in Pavlovsk poems by V. Zhukovsky ("Slavyanka", "To Her Majesty the Empress Maria Fyodorovna"). Pavlovsk "garden of romanticism" and the genre of the elegy presented new complex of philosophical, moral and aesthetic values in Russian culture.

An intermedial perspective is very fruitful in the study of the artistic culture of the early XIX century, because the interaction of arts at the stage of new Russian literature formation becomes an important factor of personal and poetic identity.

The analysis shows that the romanticism in its origin is born in an effort to express a special, organically-holistic state of consciousness in which the personal includes what is common to all mankind, and the private is correlated with the godlike global. The topography and architecture of the Pavlovsk ensemble promoted the formation of V. Zhukovsky's artistic world, and elegiac topics found in it the full and concrete implementation.

Key words: intermediality, romanticism, Pavlovsk poems by V. Zhukovsky, gardens of romanticism, elegiac poetics.

IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 37.013.2

Б. Я. Клепалов

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, ВОСПИТАНИЕ И РАЗВИТИЕ: СМЕНА ПАРАДИГМ. КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИВАЮЩЕЙ ПРОГРАММЫ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ»

Сложившаяся на сегодняшний день система гуманитарного воспитания, образования и развития, ориентирована, в основном, на решение *образовательных* задач. Задачи, связанные с *развитием* задатков способностей, заложенных в генотипе каждого человека, как правило, декларируются, но не находят реального воплощения в процессе обучения школьников и студентов. Предполагается, что существующая система гуманитарного образования, нацеленная на передачу знаний и выработку умений и навыков, как бы попутно развивает способности учащегося и студента. Но на самом деле, в процессе преподавания не учитывается тот факт, что *образование* человека и *развитие* человека – это два разных процесса, взаимосвязанных и взаимообусловленных, но, в то же время, *принципиально отличающихся и несводимых друг к другу*. Перенос акцента с *образования на развитие* требует существенной перестройки всей системы гуманитарного образования. Одно из направлений, в котором эта смена парадигм может быть осуществлена, является, на наш взгляд, разработка *комплексной системы гуманитарно-эстетического воспитания образования и развития*, объединяющей в рамках развивающего подхода все предметы гуманитарно-эстетического цикла, включая курс «Мировая художественная культура», а также те общегуманитарные дисциплины, в которых есть (или возможен) выход на эстетическую составляющую. Поиск практического решения этой проблемы, на наш взгляд, возможен в рамках разработки *новых развивающих методик*, которые уже на сегодняшнем этапе могут быть предложены как циклы дополнительных (факультативных) занятий по курсу «Мировая художественная культура» в средней школе и предметов гуманитарно-эстетического цикла в высших учебных заведениях.

Если попытаться в обобщённой форме сформулировать основную идею развивающей программы, то она сводится к следующему.

В основе сегодняшней системы образования (и школьного, и вузовского) лежит принцип трансляции знаний, умений и навыков от преподавателя к ученику в рамках *репродукционно-аналитической модели* образования. Эта модель была изобретена, по-видимому, ещё на самой ранней стадии возникновения системы образования. Во всяком случае, в школах Древнего Востока, возникших примерно в третьем тысячелетии до н. э. (древнешумерская «э-дуба», древнекитайские «низшая» и «высшая» школы, «общинные школы» Древней Индии), мы встречаемся именно с этой репродукционно-аналитической моделью обучения. Последующие этапы развития системы образования внесли существенные изменения в содержание самого образования и методику преподавания, но, за редкими исключениями, оставили незатронутой основу этой модели. И, как бы парадоксально это не звучало, учебный процесс в современных школах и ВУЗах *в своей системообразующей модели* мало чем отличается от древнешумерской «э-дуба».

Суть репродукционно-аналитической модели можно представить в виде следующей графической схемы:

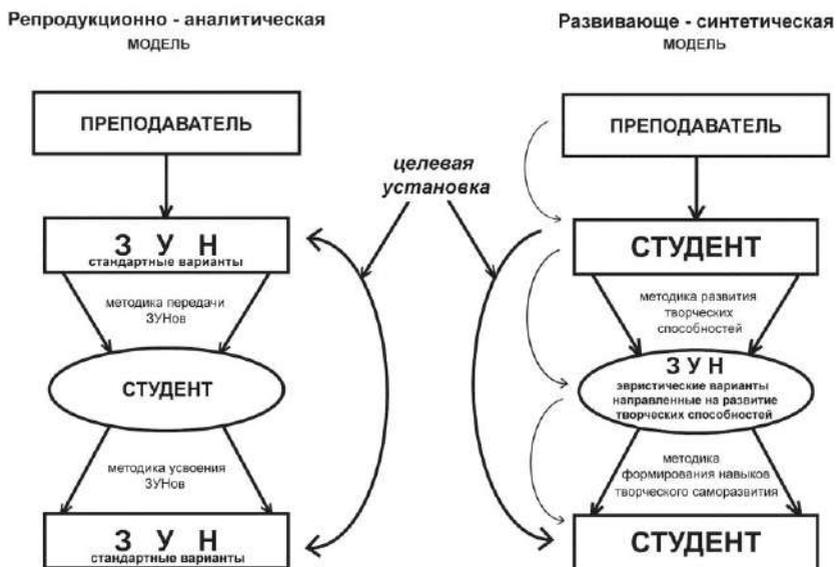


Рис. 1. Схема моделей гуманитарного образования

Ведущим звеном образования является преподаватель соответствующей дисциплины, владеющий системой знаний, умений и навыков, который:

- а) транслирует эти знания на ученика;
- б) в рамках соответствующих методик обеспечивает усвоение и закрепление этих знаний, а также способствует выработке умений и навыков, необходимых для работы с этими знаниями;
- в) и, наконец, в разнообразных формах контроля (тесты, зачеты, экзамены и др.) проверяет уровень усвоения учеником этих знаний и наличие у него соответствующих умений и навыков.

Основная цель образовательного процесса здесь – это *трансляция знаний от преподавателя к ученику* – то есть развитие *репродукционных способностей* учащегося (воспринимать знание – осваивать и запоминать его – а затем – воспроизводить), а в работе с соответствующими видами знания – акцент делается на применение *аналитических методов* (математический, литературоведческий, химический, исторический, культурологический анализ и т. д.). По сути дела, основная цель современной системы образования – это превращение ученика в некое запоминающее устройство, владеющее соответствующими аналитическими навыками. Не случайно в школе и ВУЗе легко учиться тому, кто от природы обладает хорошей памятью и аналитическими задатками.

В принципе, существование образования, опирающегося на репродукционно-аналитическую модель, в предшествующий период было вполне оправданным, поскольку (даже при наличии библиотек в их книжном варианте) главным хранилищем знаний, необходимых для непосредственно-практической жизнедеятельности человека, являлась его собственная память. Ситуация резко изменилась с возникновением двух основных факторов:

а) началом «информационной революции» – мощного и всё более ускоряющегося процесса развития всех областей знания. Этот лавинообразный прирост знаний трудно даже просто отследить, и совершенно невозможно освоить с использованием репродукционных способностей человека;

б) появлением современных информационных технологий, позволяющих накапливать огромные массивы знаний в ёмких носителях индивидуального пользования, оснащённых соответствующими поисковыми системами.

Эти факторы ставят под сомнение первую составляющую репродукционно-аналитической модели – *«генеральную установку» на развитие репродукционных способностей человека.*

Видимо, мы подошли к моменту, когда процесс осознания того, что человека нужно «разгрузить» от необходимости запоминать и вос-

производить по памяти огромное количество знаний, (в первую очередь фактологических) – переходит уже в практическую плоскость. В самом деле, зачем держать в голове те сведения, которые легко отыскать в соответствующих электронных справочниках, тем более, что для этого не надо, как это было прежде, долго рыться в библиотечных хранилищах. Человек имеет право на достойное использование своих способностей, но, к сожалению, в существующей системе образования он просто обречён на утомительную работу по превращению себя в некое «запоминающее устройство» с весьма неэффективным «программным обеспечением» и примитивным «интерфейсом».

Ещё одним существенным парадоксом современного образования является то, что репродукционно-аналитическую модель, вполне приспособленную для работы с естественнонаучным знанием, *используют и для работы с гуманитарным знанием*, что изначально и неизбежно приводит к низведению глубинной специфики этого вида знания до уровня поверхностно приемлемых способов его истолкования.

Будем откровенны. В логике реального преподавания цикла гуманитарных дисциплин мы чаще всего ограничиваемся информационными технологиями. Там где повезёт, школьник или студент каким-то образом пробивается к сути гуманитарного знания. Если не повезёт, значит не пробивается. И остаётся на уровне формально-информационного подхода. Он, конечно, приобретает какие-то знания, но это *мёртвые знания*. От понимания их действительной сути, он ещё дальше, чем был вначале. Конечно, если студент смыслённый, то рано или поздно он осваивает соответствующий понятийно-категориальный лексикон и навыки «теоретической эквилибристики». Это даёт ему возможность говорить о предмете глубокомысленно и красноречиво, использовать вполне уместный набор цитат и отсылок, но за этим ничего нет. Это всего лишь интеллектуальный макияж, схоластика, «джентльменский набор» фактов и объясняющих моделей, за которыми сквозит пустота, которая, кстати, самим человеком, как правило, не осознаётся.

Пройдя систему современного школьного и вузовского образования, гуманитарий накапливает огромное количество знаний, подавляющая часть которых – усвоена им формально. Эти знания – не прожиты, не пережиты, и, зачастую, никак не связаны ни с внутренним полем его психического бытия, ни с его реальной повседневной жизнью. И понятно почему. Существующая репродукционно-аналитическая модель образования *изначально не ориентирована на установление глубинной, органической связи получаемых знаний с самим человеком*. Большая часть этих знаний существует на поверхности его сознания, они не проросли в нём корнями и не дают никаких всходов. *Эта огромная «мусорная свалка»*

не пригодившихся, не востребованных или не работающих знаний – неизбежные «отходы производства» современной системы гуманитарного образования. Да и сам процесс гуманитарного образования зачастую выстроен так, что напоминает «плановое» посещение учениками школ концертного зала филармонии. Ученика заставляют слушать концерт, даже не попытавшись развить в нём способность воспринимать музыку. И он, конечно, слышит звуки, издаваемые музыкальными инструментами. Но вот слышит ли он при этом саму музыку?

Чтобы изменить ситуацию, необходима разработка новых психолого-педагогических подходов и технологий. Для того чтобы добиться более глубокого восприятия, например, античной художественной культуры, нужно не просто познакомить студента с её основными характеристиками, соответствующим комплексом памятников, и в режиме диалога культур освоить её интеллектуально. Этого недостаточно. Необходимо создать ситуацию, в которой студент получил бы возможность выстраивать творческий алгоритм восприятия и постижения этой культуры. Основной вектор движения здесь – попытка подняться от *диалога культур* до уровня *«органического синтеза»* античной и современной художественной культуры путём творческого включения их в поле своего собственного духовно-практического опыта. Речь идёт не о создании и использовании предельно-осязаемой реконструкции историко-культурной ситуации. Это невозможно. Речь идёт об ином способе постижения «чужих» культур. В основе этого способа не «знакомство и приобщение», а *«погружение-переживание-проживание-постижение»*, которое возможно только в том случае, если человек вовлечён в этот процесс тотально. Речь идёт о глубинном органическом освоении доступных нам форм эмоционального и интеллектуального опыта других культур, *когда в этом процессе в полной мере задействованы все психологические и интеллектуальные ресурсы человека*. Этот процесс не может быть механическим, он может быть только глубоко творческим и принципиально эвристичным. *И только в этом случае опыт других культур может стать для человека чем-то существенным, жизненно важным, значимым и глубинным*, и у человека появится возможность органического соединения мира культуры (древневосточной, античной средневековой и любой другой) с миром своего повседневного бытия. Это требует иного, более пластичного уровня работы психики человека, вовлечённого в этот процесс. И акцент в этом движении должен быть перенесен с *«образования»* на *творческое развитие широкого спектра способностей человека*, дающих ему возможность решать те задачи, которые до этого им просто не осознавались.

В рамках репродукционно-аналитической модели образования невозможно обеспечить глубокое и всестороннее развитие способностей

ученика школы и студента ВУЗа. Эта модель развивает, преимущественно, репродукционные способности. Причём, даже здесь, основные усилия направлены не столько на творческое развитие этих способностей, сколько на формирование полумеханических, стереотипно-магнитофонных навыков запоминания в ограниченно-вербальной сфере и усвоение ограниченного набора «алгоритмов оперирования» полученными знаниями. Поэтому реальный процесс обучения чаще всего напоминает процесс «дрессировки» учащихся, весьма далёкий от процесса творческого развития их разнообразных репродукционных и аналитических способностей.

Выход из сложившейся ситуации заключается, на наш взгляд, в смене «парадигмы образования» на «парадигму развития» и формирование на этой основе *развивающе-синтетической модели* гуманитарного образования, воспитания и развития. Отдельные элементы этой модели встречаются в некоторых педагогических системах прошлого. Но только сейчас, с учётом тех изменений, которые вносят в жизнь информационные технологии, стремительный рост знаний, а также существенное изменение социокультурного поля бытия человечества, эта модель может получить право на существование, особенно в сфере гуманитарного знания. Суть этой модели заключается в том, что *в её основе лежит установка на комплексное и системное развитие широкого спектра способностей человека*. При этом репродукционная функция, играющая ведущую роль в современном образовании, уходит на задний план, располагаясь на периферии. Точно так же аналитические методы работы уступают место системным подходам и синтезирующим технологиям. В рамках этого синтезирующего подхода есть место и анализу, но он работает только как один из элементов формирования и развития модели *целостного синтетического мировосприятия и мироосознания*, позволяющей человеку более глубоко и осмысленно постигать окружающий мир и самого себя, и, тем самым, определять своё действительное значение и своё собственное место в этом мире. «Мир, как целое» может и должен быть постоянным «мерцающим фоном» всех основных форм жизнедеятельности и мировосприятия человека, вплоть до самых привычных, обыденных и повседневных.

Графически развивающе-синтетическую модель можно так же представить в виде схемы (для сравнения в *Приложении* обе схемы приводятся одновременно).

Как видим, если основной целью репродукционно-аналитической модели является *трансляция знаний, умений и навыков от преподавателя к студенту*, то основной целью развивающе-синтетической модели является *сам студент, точнее творческое развитие его способностей*, а ЗУНы – *всего лишь средство* для достижения этой цели.

Разработка предлагаемой развивающей программы, является попыткой практической реализации основных установок развивающе-синтетической модели. Чтобы понять логику и основные принципы, лежащие в основе этой программы, необходимо «переформатировать» не только своё «понимающее сознание», но и развивать способности выхода на более глубокие уровни эмоционально-психологического постижения мира природы и мира человеческой культуры. А это требует **формирования устойчивой мотивационной установки на саморазвитие**. К сожалению, у значительной части преподавателей и студентов, работающих и обучающихся в гуманитарной сфере, такая мотивация отсутствует, и это может вносить определенную напряженность в попытки развернуть работу по внедрению новой модели образования и развития в реальный учебный процесс. В какой-то мере, именно поэтому разработка концепции развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности» и предложение ввести её в качестве дополнительного факультативного курса (по свободному выбору студентов), были продиктованы необходимостью обеспечить **«мирное сосуществование»** развивающе-синтетической модели с традиционной репродукционно-аналитической моделью, не доводя дело до «войны идей и методик».

Дальнейшая разработка и реализация программы «Художественная культура и творческое развитие личности» имеет хорошую перспективу на будущее. Акцентированное и творчески осознанное постижение «эстетических координат» человеческого бытия в мире открывает действительные возможности для решения тех задач, которые ставит развивающе-синтетическая модель. **Именно в этой сфере, на наш взгляд, можно достаточно быстро и эффективно «запускать» мощный процесс духовного роста и развития способностей человека в рамках уже существующей системы школьного и высшего образования.** Во всяком случае, апробирование отдельных разделов программы в работе с учащимися школ, студентами высших учебных заведений, преподавателями школ и ВУЗов – это подтверждает. И, наконец, именно в рамках «эстетического постижения мира» быстрее всего и полнее всего можно соединить процесс обучения с тем, что находится далеко за его пределами, и, тем самым, значительно ослабить извечное противопоставление – «учёба сама по себе, а реальная жизнь – сама по себе». Опора на развивающе-синтетическую модель даёт возможность сблизить поток восходящего творческого развития человека с реальным содержанием его повседневной жизни. В рамках этого процесса человек не только получает возможность по-настоящему осмыслить важнейший принцип человеческого бытия – **«Жизнь – есть творчество»**, но и найти способы «внедрения» этого принципа в реальный процесс своей жизнедеятельности. Поэтому основное содержание разработанной программы нацелено на **развитие** у уча-

щегося и студента *способности органично вносить творческое, эстетически-акцентированное начало в свою повседневную жизнь*, и, тем самым, соединять ткань своего каждодневного бытия с формированием сознания «размыкающегося в бесконечность».

Реализация этой программы предполагает отход от сложившейся поурочной и лекционно-семинарской системы проведения занятий (точнее, её минимизацию). Основной акцент делается на организацию и проведение проблемно-дискуссионных занятий и интенсивное использование тренинговых форм. В основу методики положена система разработанных *базовых концептуальных моделей* и *опорных методических схем*. Естественно, что при подготовке занятий разрабатываются многовариантные модели их проведения, позволяющие учитывать индивидуальные особенности каждого из участников занятий и группы в целом.

Концепция развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности» может быть представлена следующим образом: эстетическое «измерение» мира – это *наиболее творческая* и, одновременно, *наиболее комфортная* зона жизнедеятельности человека, охватывающая все стороны его повседневного бытия. И *именно здесь* возможно достижение эффективных результатов в развитии творческих способностей человека и формировании в нем позитивного и целостного отношения к миру.

Эстетическое «измерение» мира охватывает две основные сферы бытия:

а) *мир природы*;

б) *мир культуры*, охватывающий все формы жизнедеятельности человека и формирующий поле его «духовного бытия». Здесь, в первую очередь, необходимо выделить:

– *мир предметов и предметной деятельности человека* (во всей системе их взаимосвязи с миром природы);

– *мир человеческих отношений* (во всей их взаимосвязи с миром природы и миром предметной деятельности человека);

– а также специфически специализированную форму эстетической деятельности человека – *художественную культуру* – в её теснейшей взаимосвязи со всеми вышеуказанными мирами.

Основной задачей развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности» является *развитие творческих способностей учащихся и студентов в ходе эстетического восприятия, постижения и освоения* ими различных аспектов мира природы, мира предметной деятельности человека, мира художественной культуры и мира человеческих отношений.

Важнейшим моментом этого процесса является осознанная выработка *нестандартных, творческих способов* эстетического восприятия и

переживания мира, осмысленное отношение к эстетическому измерению своего собственного бытия. Реализация программы помогает переходу *от стихийно сложившихся и стихийно протекающих* форм «эстетического бытия в мире» к *осознанному, творчески организованному процессу самопознания, самораскрытия и самореализации человека во всех сферах его жизнедеятельности*, с опорой на систему творчески выработанных мотивационных «эстетических доминант».

Программа предполагает отход *от традиционных репродукционно-аналитических методов* образования, воспитания и развития. Она строится на базе *развивающе-синтетических методов, принципиально эвристических*, обеспечивающих значительное усиление творческого потенциала личности.

В основу разработки программы положен *междисциплинарный подход*. Её успешная реализация возможна только при условии объединения усилий, по крайней мере, четырёх следующих дисциплин – философии, психологии, культурологии и искусствоведения.

С акцентированием:

- в философии – философско-культурологической и философско-эстетической проблематики;
- в психологии – проблематики творческого развития личности, в первую очередь, в сфере эстетической деятельности человека;
- в культурологии – истории культуры, а в ней – более углубленно – истории художественной культуры;
- в искусствоведении – комплексного анализа системы изобразительных и выразительных средств различных видов искусства, а также, разработки способов творческого восприятия художественных произведений.

Программа строится с учётом развёрнутости курса (в основных задачах, методике, последовательности построения занятий и т. д.) на «эстетическое бытие» человека. Она направлена на углублённую работу с эстетическим восприятием различных форм жизнедеятельности человека – и уже на этой основе – на развитие соответствующих способностей, заложенных в генотипе каждого человека.

Структуру программы можно последовательно разделить на четыре основных блока:

Вводный блок – «Гармония созвучий»

- знакомит с некоторыми общими закономерностями построения художественного образа в различных видах искусств;
- способствует формированию навыков органического восприятия и творческого «сопряжения» произведений различных видов искусства в единое эстетическое целое.

Ознакомительный блок – «Резцом и кистью чудотворной»:

- знакомит с жанровой системой различных видов искусств, их основными выразительными и изобразительными средствами;
- способствует формированию нестандартных, творческих способов и методов работы с произведениями различных видов искусств.

Основной блок – включает два раздела:

Раздел I – «Веками будет согревать сердца»:

– знакомит с основными этапами развития мировой художественной культуры в целом и, более углубленно, с историей различных видов искусства;

– формирует способность глубоко и осознанно постигать художественные произведения, вести многоплановый, эстетически-содержательный диалог с ними, воспринимать их сквозь «мерцающую призму» соответствующего этапа развития человеческой культуры, «просвечивающуюся» в современность;

– вырабатывает навыки творческого, эвристического соединения мира художественной культуры с миром своего повседневного бытия.

Раздел II – «По законам красоты»:

– знакомит с основными «эстетическими координатами» мира природы, мира предметной деятельности человека и мира человеческих отношений;

– развивает способность выстраивать творческий, эстетический акцентированный диалог с вышеуказанными мирами.

Завершающий блок – включает два раздела:

Раздел I – «Художественная культура в зеркале культурологии»:

– знакомит с философско-культурологическими подходами к истории художественной культуры;

– способствует выработке мотивационных установок на включение своего «Я» в контекст духовно-эстетических ценностей, выработанных мировой художественной культурой.

Раздел II – «Мир мышления и мышление о мире – эстетический ракурс»:

– знакомит с эвристическими методами работы с вербальными средствами, понятийно-категориальным аппаратом и основными принципами философско-эстетического подхода к анализу основных сфер бытия и различных форм жизнедеятельности человека;

– направлен на развитие творческого (и эстетически ориентированного) мышления;

– способствует формированию более глубокого ***философско-эстетического подхода*** к постижению, осмыслению и интерпретации человеком окружающего мира и своего собственного бытия в нём.

Поскольку основная часть занятий проводится в тренинговой

форме, то для успешного выполнения программы курса необходимым является введение *блока психологического сопровождения занятий*. Блок психологического сопровождения строится (каждый раз) с учётом особенностей формирования группы и корректируется в зависимости от темпов, характера и хода освоения материала учащимися школ и студентами высших учебных заведений.

Клепалов Б. Я. Эстетическое образование, воспитание и развитие: смена парадигм. Концепция развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности». Статья представляет концепцию развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности». В разработке комплексной системы гуманитарно-эстетического воспитания особое внимание уделено проблеме смены «парадигмы образования» на «парадигму развития». Программа предполагает отход от традиционных репродукционно-аналитических методов образования. Она строится на базе развивающе-синтетических, принципиально эвристических методах, обеспечивающих значительное усиление творческого потенциала личности. В основу программы положен междисциплинарный подход, возможный при условии объединения философии, психологии, культурологии и искусствоведения.

Ключевые слова: художественная культура, парадигма образования, парадигма развития, эвристический метод.

Клепалов Б. Я. Естетична освіта, виховання та розвиток: зміна парадигм. Концепція розвивальної програми «Художня культура та творчий розвиток особистості». Стаття пропонує концепцію розвивальної програми «Художня культура та творчий розвиток особистості». В розробці комплексної системи гуманітарно-естетичного виховання особливу увагу приділено проблемі зміни «парадигми освіти» на «парадигму розвитку». Програма передбачає відхід від традиційних репродукційно-аналітичних методів освіти. Вона будується на базі розвивально-синтетичних, принципово евристичних методах, які забезпечують значне посилення творчого потенціалу особистості. В основу програми покладено междисциплінарний підхід, що можливий за умови об'єднання філософії, психології, культурології та мистецтвознавства.

Ключові слова: художня культура, парадигма освіти, парадигма розвитку, евристичний підхід.

Klepалov B. Aesthetic education, education and development: change of paradigms. The idea of a developing program "Art culture and the creative development of a personality". The article presents the concept of the educational program "Art culture and creative development of personality". In the development of a comprehensive system of humanitarian-aesthetic education special attention is paid to the problem of change of "paradigm of education" for "development paradigm". The program involves a departure from traditional reproductive and analytical methods in education. It is based on developmental and synthetic, fundamentally heuristic methods that provide a significant increase in the creative potential of a personality. In the basis of the program is an interdisciplinary approach, feasible on condition of combining philosophy, psychology, culturology and art criticism.

Key words: art culture, educational paradigm, the development paradigm, heuristic method.

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

Программа подготовки специалистов в высшей школе определяется условиями их будущей профессиональной деятельности, а также комплексом профессиональных качеств, которые необходимы для её эффективного осуществления. Академик Д. Кабалевский в книге «Педагогические размышления» отмечает: «Работа по воспитанию музыкантов-профессионалов всё время шла параллельно (а точнее, сливаясь в единое широкое русло) с работой по массовому музыкальному воспитанию детей и юношества» [4, с. 3–4]. «В то же время весь пафос сегодняшних программ, учебников и методических пособий направлен на то, *чему и как* учитель должен *обучить* своих учеников, проблема же, *чем и как* должен он *увлечь* их, <...> по существу, даже не затрагивается <...> В программно-методических работах последнего времени <...> мы не найдём самого главного: каких-либо методических принципов, специфических именно для данного предмета, каким он должен быть, т. е. для предмета, изучающего музыку как *живое искусство*» [4, с. 29].

Улучшение состояния музыкально-эстетического воспитания школьников неразрывно связано с повышением качества инструментальной подготовки учителей музыки. Урок музыки в современной школе требует от учителя музыки собственного исполнения музыкальных иллюстраций с использованием игры на разных музыкальных инструментах, организации ансамблевого музицирования учеников на детских и народных инструментах; проведения внеклассных и внешкольных музыкально-эстетических воспитательных мероприятий.

«Из всех умений, которыми должен обладать учитель музыки, надо выделить владение инструментом. *Без механической записи на уроке музыки, конечно, не обойтись*, особенно когда в классе должен прозвучать хор, оркестр, оперная сцена и т.п., но *она должна быть дополнением к живому исполнению учителя, а не заменой его*. Это очень важно, по крайней мере, с трёх точек зрения: во-первых, живое исполнение всегда создаёт в классе более эмоциональную атмосферу; во-вторых, при живом исполнении учитель может, если надо, остановиться в любой момент, повторить любой эпизод, даже отдельный такт, вернуться к началу и т. д.; в-третьих, учитель, играющий на музыкальном инструменте (и к тому же поющий), служит хорошим примером для своих питомцев, показывая на практике,

как *важно и интересно самому уметь исполнять музыку*» [4, с. 51].

В связи с этим, полиинструментализм подготовки учителя музыки, то есть владение игрой на нескольких разных по способу звукоизвлечения музыкальных инструментах, обуславливается спецификой его будущей профессиональной деятельности.

Образовательно-профессиональная программа высшего учебного заведения по специальности «Музыкальное искусство» предоставляет возможность реализации принципа полиинструментализма в профессиональном становлении будущего учителя музыки. Учебный план предусматривает разностороннюю инструментальную подготовку студента, а именно: практические курсы основного (специального) инструмента и дополнительного (общего) музыкального инструмента, музыкально-исполнительские факультативы (оркестровый класс, ансамбль элементарных детских и народных инструментов, различные виды ансамблевого музицирования), что обеспечивает студенту возможность овладения игрой на нескольких музыкальных инструментах.

Музыкальное исполнительство в рамках инструментальной подготовки является ведущей формой учебной работы студента, поэтому традиционно цель обучения в классе музыкального инструмента ставилась в пределах исполнительства, то есть воссоздание музыкального произведения, воплощения в реальном звучании художественного образа, замысла композитора. Методика и практические действия по формированию исполнительского мастерства музыканта ограничивались вопросами овладения исполнительской техникой (звукоизвлечением, звуко-образованием, исполнительскими приёмами, навыками публичного выступления). По этим направлениям обучения написано множество методической литературы (фортепианной, скрипичной, вокальной, баянной), существуют традиции обучения в инструментальных и вокальных классах музыкальных заведений разного уровня (начального, среднего и высшего специального образования). Анализ последних исследований и публикаций по теории формирования исполнительского мастерства (М. Давыдова, Г. Цыпина) не даёт оснований считать, что вопросы овладения исполнительской техникой в процессе инструментальной подготовки уже решены. Перед музыкальной педагогикой возникло новое задание – обеспечить подготовку музыканта-исполнителя, художественно совершенную личность, которая способна решать проблемы музыкального воспитания и исполнительства на творческом уровне, мастерски, убедительно и профессионально.

Исходя из цели данного исследования, авторы ставили следующие задания: проанализировать и теоретически обосновать рекомендации относительно внедрения в процесс обучения педагогики творчества; предлагать

методические рекомендации, апробированные в практической деятельности, по формированию творческого потенциала будущих учителей музыки в классе инструментальной подготовки.

Многолетний опыт работы кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского университета имени Тараса Шевченко позволяет утверждать, что разработанная и апробированная система и методика занятий по дисциплине «Дополнительный инструмент», в отведённое учебным планом время, при должном уровне преподавания и учёте специфики обучения будущего учителя музыки создаёт условия для выполнения в полном объёме следующих задач:

1. Сформировать у студентов комплекс теоретических и практических исполнительских умений. Использовать в музыкально-воспитательной работе детские и народные музыкальные инструменты, а также дополнительный музыкальный инструмент, с помощью которого учитель может проиллюстрировать на уроке доступный для исполнения музыкальный материал.

2. Развить концертмейстерские навыки, в том числе и аккомпанирование собственному пению.

3. Овладеть принципами адаптации и упрощения сложной музыкальной фактуры пьесы или сопровождения, для более эффективного использования в педагогическом процессе музыкально-инструментальных средств (например, исполнения материала по «слушанию музыки», сольного пения, ритмики, знакомства с игрой на детских и народных инструментах, а также инструментовки для разных составов музыкальных ансамблей), которые использует учитель музыки в условиях классного урока.

4. Развить навыки ансамблевой игры.

5. Выработать умения самостоятельно работать на дополнительном инструменте, подбирать по слуху, гармонизировать мелодии, читать с листа, транспонировать несложные пьесы и простые аккомпанементы. Названные педагогические задания одновременно являются основными направлениями апробированной методики обучения игре на дополнительном инструменте, специфической особенностью которой является использование общих принципов музыкально-исполнительской деятельности.

Предложенная методика обучения игре на дополнительном инструменте базируется на анализе музыкальной и технической подготовки студентов, учёте психофизиологических особенностей студента, его профессиональной направленности, использования общих принципов, приёмов и способов преодоления исполнительских трудностей. Основным заданием ставилось ориентирование на звуковой результат, а исполнительская тех-

ника рассматривалась как средство воплощения художественного замысла. Формирование концертмейстерских умений осуществлялось с использованием адаптированного аккомпанемента, что позволило развить инициативу и самостоятельность студента в процессе овладении игрой на дополнительном инструменте.

Вузовский курс «Дополнительный инструмент» должен обеспечить студентам всестороннюю музыкально-инструментальную подготовку в овладении исполнительскими навыками, опираясь на музыкальную подготовку, полученную в изучении курсов музыкально-теоретических дисциплин, а также используя опыт игры в классе специального музыкального инструмента. Спецификой обучения в классе дополнительного инструмента является педагогическая направленность процесса преподавания, ориентация на школу, на работу учителя музыки, то есть не подготовка солиста-исполнителя, а воспитание музыканта-педагога, который с помощью игры на баяне способен проводить музыкально-воспитательную работу в школе.

Обучение в классе дополнительного инструмента строится по следующим разделам: изучение школьного репертуара (вокального, хорового, хореографического) сопровождения; овладения навыками аккомпанирования солисту, собственному пению; исполнение и иллюстрирование музыкальных произведений, которые входят в школьную программу «Музыка»; чтение с листа; транспонирование; игра по слуху, гармонизация мелодии и ритмическое аккомпанирование; переложение для баяна произведений школьного репертуара. Овладение перечисленными навыками в комплексе составляют аккомпаниаторские умения.

Чтение с листа. Воспитание навыков быстрой ориентации в фактуре аккомпанемента и чтения с листа является важным направлением подготовки музыканта. Овладение навыками нотного чтения, свободного ориентирования в нотном тексте составляют особый раздел исполнительской техники. Под этим понимается исполнение незнакомого произведения без предыдущего проигрывания, но, при этом, в наиболее полном и грамотном исполнении. В сущности, это наиболее острая форма быстрой ориентации в новом тексте.

Первым элементом процесса чтения с листа является зрительное восприятие текста, то есть работа без инструмента. Такое восприятие должно быть по возможности полным и точным: следует определить тональный план, размер, темп, динамику и штриховые особенности нотного текста. Одновременно особенное внимание обратить на ладовую, метроритмическую основу произведения, аппликатуру, сложные места (например, случайные знаки альтерации, ритмические группы, скачки, и тому подобное). Следующим этапом чтения с листа должно стать «слышание» музыки глядя в ноты, без инструмента, не касаясь клавиатуры инструмента. Студент

должен уметь воспроизводить звуковые образы на основе их записи, представлять и слышать то, что написано, что он видит в нотах. Лишь после возникновения в сознании ассоциаций между «слышанием», звучанием текста внутренним слухом и кинестезическими представлениями о движениях рук и пальцев по клавиатуре инструмента, которые нужны для задуманного звучания, следует приступать к третьему этапу – исполнению. Такой путь, особенно на начальных стадиях обучения, невозможно назвать лёгким и коротким, но он является единственно верным к самосовершенствованию навыков чтения и исполнения нот с листа. Быстро и правильно читает с листа лишь тот, кто «слышит» эти ноты сразу [3, с. 23].

Основу музыкально-слуховых представлений составляют понятия звуковысотности и метроритмики. Это взаимосвязанные компоненты. Базируясь на мелодике, метроритмические представления имеют специфические особенности. В баянной фактуре, как правило, сильная доля такта исполняется на основном или вспомогательном ряду басов клавиатуры левой руки. Воспитывая чёткое ощущение сильной доли, метрической пульсации, соотношение разных длительностей в партии левой руки необходимо выдерживать принцип доступности и последовательности [10, с. 43]. Для чтения с листа вначале следует выбирать аккомпанементы с простыми размерами тактов (двухдольные, трёхдольные, четырёхдольные метры), желательно басы выдерживать на основных гармонических функциях без гармонической фигурации.

Игра по слуху. Навыки подбора и игры по слуху занимают существенное место в специальной подготовке учителя музыки, содействует развитию свободной исполнительской техники, позволяет расширить рамки учебного репертуара. В основе развития навыков подбора по слуху лежит формирование музыкально-слуховых представлений, что должно осуществляться в тесном единстве с изучением курса сольфеджио. В подборе по слуху целесообразно использовать метод слухового и теоретического анализа. Последовательность подбора мелодии по слуху предлагается осуществлять следующим образом: определить строй, тональность, метр, размер, темп, характер, выполнить гармонический и интервальный анализ, после чего осуществлять игру мелодии на инструменте.

Основные трудности игры по слуху содержатся в гармоническом и ритмическом аккомпанементе левой руки, поэтому в начальный период обучения развитие навыков подбора по слуху и гармонизации желательно осуществлять на материале песенных сборников, в которых указывается только мелодия и буквенное обозначение гармонических функций. Гармонизировать мелодию, подобранную по слуху или взятую из сборника песен, находить верное метроритмическое сопровождение в левой руке следует начинать после ритмического и гармонического анализа, опреде-

ления основных гармонических функций произведения, и выбора ритмической фигуры аккомпанемента. Наиболее типичным баянным аккомпанементом для левой руки являются простые ритмичные фигуры танцевального жанра (полька, вальс, марш и др.).

Гармоническое сопровождение, особенно в случаях игры по слуху, чаще всего имеет простой рисунок. В процессе обучения студента необходимо научить упрощать фигурацию басов, не в нарушение при этом гармонических функций. При подборе аккомпанементов преподаватель должен помочь упростить басовую фигурацию, используя для сопровождения аккорды в основном виде, а не их обращение. Средства упрощения аккомпанемента левой руки с последующим усложнением предлагаем практиковать в самостоятельной работе, при чтении с листа. В начале разбора целесообразно в фактуре левой руки использовать вместо басовой фигурации основной вид аккорда. В дальнейшем, когда произведение уже исполняется обеими руками и гармонические функции установлены и понятны, движение и рисунок партии баса можно усложнить, используя басовую фигурацию. Как правило, это гаммообразные последовательности или арпеджированное движение. Таким образом, формируется творческое отношение к овладению навыками аккомпанирования на баяне.

Аккомпанемент собственному пению. Пение под собственное сопровождение является одним из самых сложных разделов обучения дополнительному инструменту. Во время такого исполнения следует главное внимание направить на выразительное интонирование, всеми средствами поддерживать вокальную партию, заботиться о правильности фразировки мелодии. Содержательная фразировка даёт возможность решать звуковые задачи, к которым относятся динамические оттенки, кульминации, звуковой баланс между мелодией и сопровождением. Аккомпанемент собственному пению включает координирование силы звука голоса и инструментальной игры, совершенство инструментального аккомпанемента и выделение вокальной партии. Отметим, что наибольшие трудности возникают в исполнении пауз, которые часто не совпадают в местах дыхания в аккомпанементе и в партии солиста, то есть речь идёт о типичных трудностях в плане фразировки и вариантности ритмичного рисунка, акцентирования голоса и сопровождения, которые тоже редко совпадают. Необходимо добиваться такого проведения аккомпанемента, чтобы он уходил на второй план, не заглушал мелодию, и одновременно не терял выразительности звучания, служил опорой для голоса в кульминационных и содержательных моментах (кульминациях, сильных долях, акцентах, кадансах) исполнения целостного художественного образа музыкального произведения.

Инструментовка для детских и народных инструментов. Важное место в комплексе педагогических качеств учителя музыки занимает инстру-

ментовка как творческий процесс. Выбранные особым образом инструменты, звуко сочетание, окраска тембров, характер соединения отдельных групп ансамбля в едином коллективном звучании, использование различных детских инструментов является эффективным педагогическим приёмом развития музыкального слуха и практических музыкальных навыков учеников. Главной целью курса «Инструментовка для детских и народных инструментов» должно быть направление аналитических умений студента в русло постижения принципов и движущих сил, которые определяют развитие музыкального материала: освоение фактурных, гармонических, ритмичных, динамических, тональных, контрастных, вариационных формул развития, изложения темы, импровизации, подвижного баса, положенных в основу музыкального произведения. Таким образом, студент приобретает практические умения самостоятельного решения трудностей инструментовки и музицирования на элементарных детских музыкальных инструментах.

Подытоживая изложенное, отметим, что полиинструментализм должен стать фундаментальным принципом обучения и инструментальной подготовки учителя музыки. Предложенная программа теоретического и практического обучения в курсах «Инструментовка для детских и народных инструментов» и «Дополнительный музыкальный инструмент» и многолетние наблюдения за студентами во время прохождения педагогических практик, в процессе музыкально-исполнительской деятельности, а затем в самостоятельной педагогической работе в школе подтверждают эффективность предложенной вузовской программы полиинструментальной подготовки будущих учителей музыки.

Профессиональная инструментальная подготовка студента в классе дополнительного инструмента главным заданием имеет овладение навыками аккомпанирования солисту и собственному пению; исполнения или иллюстрирование музыкальных произведений, которые входят в школьную программу «Слушание музыки». Такая подготовка строится по следующим разделам: изучение репертуара вокально-хорового и хореографического сопровождения; чтение с листа; транспонирование; игра по слуху, гармонизация мелодии, ритмичное аккомпанирование и переложение для баяна произведений школьного репертуара. Овладение комплексом указанных навыков составляет умение аккомпанирования. Работа по развитию каждого из перечисленных навыков должна проводиться систематически в течение всего периода обучения, все они по значимости равноценны и составляют единый комплекс.

Список использованных источников

1. Акимов, Ю. Проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Акимов. – М. : Советский композитор, 1980. – 112 с.
2. Апраксина, О. Методика музыкального воспитания в школе: учеб. пособие / О. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с
3. Давыдова, Е. Чтение с листа в классах сольфеджио / Е. Давыдова. – М. : Музгиз, 1957. – 48 с.
4. Иванов, П. Оркестр украинских народных инструментов / П. Иванов. – К. : Музыкальная Украина, 1981. – 112 с.
5. Кабалеvский, Д. Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады / Д. Кабалеvский. – М. : Педагогика, 1986. – 192 с.
6. Липс, Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 158 с.
7. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М. : Педагогика, 1985. – 328 с.
8. Формирование творческой самостоятельности исполнителя-инструменталиста: Материалы всеукраинской научно-практической конференции / ред. Толошняк Н.– Ивано-Франковск, 1996. – 59 с.
9. Цыпин, Г. Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов педагогических институтов / Г. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
10. Шахов, Г. Транспонирование на баяне / Г. Шахов. – М. : Музыка, 1979. – 139 с.

References

1. Akimov Y. Problemy teorii ispolnitel'stva na bayane [Theoretical problems of playing the bayan]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1980. 112 p.
2. Apraksina O. Metodika muzykal'nogo vospitaniya v shkole: Ucheb. posobie [Methods of musical education at school: teaching aid]. Moscow: Prosveshchenie Press, 1983. 224 p.
3. Davydova E. Chtenie s lista v klassakh sol'fedzhio [Sight reading at solfeggio classes]. Moscow: Muzgiz Press, 1957. 48 p.
4. Ivanov P. Orkestr ukrainskikh narodnykh instrumentov [Ukrainian folk instruments orchestra]. Kiev: Muzykal'naya Ukraina, 1981. 112 p.
5. Kabalevskiy D. Pedagogicheskie razmyshleniya: Izbrannyye stat'i i doklady [Pedagogical thoughts: Selected articles and reports]. Moscow: Pedagogika Press, 1986. 192 p.
6. Lips F. Iskusstvo igry na bayane [The art of playing the bayan]. Moscow: Muzyka Press, 1985. 158 p.
7. Teplov B. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [Psychology of aptitude for music]. Moscow: Pedagogika Press, 1985. 328 p.
8. Formirovaniye tvorcheskoy samostoyatel'nosti ispolnitelya-instrumentalista: Materialy vseukrainskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Formation of creative self-dependence on the part of instrument performer: Materials of

- All-Ukrainian scientific and practical conference]. Ivano-Frankovsk, 1996. 59 p.
9. Tsypin G. Obuchenie igre na fortepiano: Uchebnoe posobie dlya studentov pedagogicheskikh institutov [Teaching the piano-playing: teaching aid for pedagogical Institute students]. Moscow: Prosveshchenie, 1984. 176 p.
 10. Shakhov G. Transponirovanie na bayane [Transposition when playing the bayan]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 139 p.

Петченко А. Ф. Профессиональная инструментально-исполнительская подготовка учителя музыки. Полиинструментализм, как главный принцип музыкального образования, обеспечивается включением в план учебного процесса подготовки специалиста в высшей школе разностороннего теоретического и практического инструментального обучения: курсы основного (специального) и дополнительного музыкального инструмента, музыкально-исполнительские факультативы (оркестровое и ансамблевое музицирование, в том числе на детских элементарных и народных инструментах).

Опыт работы кафедры инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского университета подтверждает, что разработанная и апробированная система и методика занятий создаёт условия для выполнения в полном объёме следующих задач: 1) сформировать у студентов комплекс исполнительских умений, позволяющих использовать в музыкально-воспитательной работе игру (иллюстрацию, аккомпанирование) на нескольких различных музыкальных инструментах; 2) овладеть умением инструментовки и переложения для различных инструментов; 3) развить навыки ансамблевого исполнения; 4) овладеть умением работать самостоятельно, играть по слуху и с листа, импровизировать на разных музыкальных инструментах.

Многолетние наблюдения за студентами во время занятий, прохождения педагогических практик, и последующей самостоятельной педагогической работе подтверждают эффективность предлагаемой программы полиинструментальной подготовки.

Ключевые слова: музыкально-инструментальная подготовка учителя музыки; дополнительный инструмент; принцип полиинструментализма.

Петченко А. Ф. Професійна інструментально-виконавська підготовка вчителя музики. Полінструменталізм, як головний принцип музичної освіти, забезпечується включенням у план навчального процесу підготовки фахівця у вищій школі різностороннього теоретичного і практичного інструментального навчання: курси основного (спеціального) і додаткового музичного інструменту, музично-виконавські факультативи (оркестрова та ансамблева гра, у тому числі на дитячих елементарних і народних інструментах).

Досвід роботи кафедри інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського університету підтверджує, що розроблена і апробована система і методика занять створює умови для виконання в повному об'ємі наступних завдань: 1) сформувати у студентів комплекс виконавських умінь, що дозволяють використовувати в музично-виховній роботі гру (ілюстрацію, акомпанування).

нування) на декількох різних музичних інструментах; 2) оволодіти умінням інструментовки і перекладення для різних інструментів; 3) розвинути навички ансамблевого виконання; 4) оволодіти умінням працювати самостійно, грати по слуху та з аркуша, імпровізувати на різних музичних інструментах.

Багатолітні спостереження за студентами під час занять, проходження педагогічних практик, і подальшій самостійній педагогічній роботі підтверджують ефективність запропонованої програми поліінструментальної підготовки.

Ключові слова: музично-інструментальна підготовка вчителя музики; додатковий інструмент; принцип поліінструменталізму.

Petchenko A. Professional performer instrumental training of music master. Polyinstrumental training in the system of higher musical education. Polyinstrumentalism as the main principle of contemporary musical education is guaranteed by including into curriculum the preparatory courses for specialists in the higher school of all-around (theoretical and practical) instrumental training: courses for mastering the main special instrument and subsidiary general musical instrument, musical performance optional courses (orchestra and ensembles, including children's elementary and folk instruments).

The work experience of Musical Instruments Department at Luhansk University proves that elaborated and approved system and classes methodology provides conditions to completely fulfill the following tasks: 1) to form the complex of performance skills on the part of students, which makes it possible to use instrumental playing (illustration, accompaniment) in musical educational work; 2) to master abilities of instrumentation and arrangement for different instruments; 3) to develop the skills of ensemble performance; 4) to develop the ability of independent work to perform by ear and sight-read, improvise by playing different musical instruments.

Long observation of the students in the higher educational establishment during classes and pedagogical practice, and in further independent work confirms the effectiveness of our program of polyinstrumental training.

Key words: musically-instrumental preparation of music master; additional instrument; principle of polyinstrumental.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Колоней В. А. Многокомпонентность музыкальной интонации	7
Тукова Т. В. Ранний период как творческое иницио С. Прокофьева	20
Стасюк С. А. Понятие жанрового архетипа в методологии целостного анализа оперы.....	30
Бабенко Е. С. Аллонимия как феномен авторства музыкальных произведений: к постановке проблемы	39
Гамова И. В. О полифонии А. Н. Рудянского	48
Романец М. С. Музыкальный автопортрет как уникальное явление художественной практики XX века	59

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Биджакова Н. Л. Композитор-исполнитель: к вопросу творческого дуализма в «Концертино» А. Рудянского	71
Кнышева Л. В. Донецкая музыкально-исполнительская школа: теоретический аспект	84

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Балашова И. А. Орнаменты в рукописях А. С. Пушкина как проявление творческого вдохновения	93
Квашина Л. П. Интермедиаальный ракурс исследования поэзии В. Жуковского.....	102

IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Клепалов Б. Я. Эстетическое образование, воспитание и развитие: смена парадигм. Концепция развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности»	111
Петченко А. Ф. Профессиональная инструментально-исполнительская подготовка учителя музыки.....	122

ЗМІСТ

I. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Колоней В. О. Багатокомпонентність музичної інтонації.....	7
Тукова Т. В. Ранній період як творче ініцію С. Прокоф'єва.....	20
Стасюк С. О. Поняття жанрового архетипу в методології цілісного аналізу опери.....	30
Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства музичних творів: до постановки проблеми.....	39
Гамова І. В. Про поліфонію О. М. Рудяньського.....	48
Романець М. С. Музичний автопортрет як унікальне явище художньої практики ХХ століття.....	59

II. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

Біджакова Н. Л. Композитор – виконавець: до питання творчого дуалізму в «Концертіно» О. Рудяньського.....	71
Книшева Л. В. Донецька музично-виконавська школа: теоретичний аспект.....	84

III. ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Балашова І. О. Орнаменти в рукописах О. С. Пушкіна як вияв творчого натхнення.....	93
Квашина Л. П. Інтермедіальний ракурс дослідження поезії В. Жуковського.....	102

IV. ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Клєпалов Б. Я. Естетична освіта, виховання та розвиток: зміна парадигм. Концепція розвивальної програми «Художня культура та творчий розвиток особистості».....	111
Петченко А. Ф. Професійна інструментально-виконавська підготовка вчителя музики.....	122

CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART

Koloney.V. Multicomponent music intonation	7
Tukova T. S. Prokofiev's life early period as the creative beginning	20
Stasyuk.S. A concept of genre archetype is in methodology of integral analysis of opera.....	30
Babenko E. Allonymy as a phenomenon of authorship of musical compositions: the way to tackle the problem.....	39
Gamova I. On the polyphony of A. N. Rudyanski	48
Romanets M. Music self-portrait as a unique phenomenon of the twentieth century artistic practice.....	59

II. MUSICAL PERFORMANCE

Bidzhakova N. Composer – performer: on the problem of creative dualism in A. Rudyanski's "Concertino"	71
Knysheva L. Donetsk musical-performing school: theoretical aspect.....	84

III. AESTHETIC AND CULTURAL PROBLEMS OF WORLD ART

Balashova I Ornaments in the manuscripts of A. S. Pushkin as a manifestation of creative inspiration.....	93
Kvashina. L. Intermedial aspect of V. Zhukovsky's poetry investigation	102

IV. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION

Klepailov B. Aesthetic education, education and development: change of paradigms. The idea of a developing program "Art culture and the creative development of a personality".....	111
Petchenko A. Professional performer instrumental training of music Master.....	122