

ВЕСТНИК

КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

№ 8

Кемерово 2009

Печатается по решению ученого совета ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств».

Главный редактор: Кудрина Е. Л., доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, ректор КемГУКИ;

зам. главного редактора: Марков В. И., доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе КемГУКИ;

ответственный секретарь: Шунков А. В., кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой литературы и русского языка КемГУКИ.

Редакционная коллегия:

Гусева О. В., канд. культурологии, доцент;

Клецов Ю. В., канд. филос. наук, доцент;

Миненко Г. Н., д-р культурологии, профессор;

Мирошниченко Л. В., канд. пед. наук, доцент.

Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств [Текст]: журнал теоретических и прикладных исследований / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – № 8. – 154 с.

ISBN 978-5-8154-0151-8

ПРЕДИСЛОВИЕ

Восьмой номер периодического издания «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» продолжает освещать вопросы, являющиеся предметом исследования ученых, научных сотрудников как КемГУКИ, так и вузов Сибири и ближнего зарубежья.

Феномен массовой культуры, ее ценностные составляющие, отличие от классической культуры, роль культуры в формировании современного общества – проблемы, вынесенные на обсуждение А. А. Двуреченской и А. А. Шахановым, авторами статей раздела «Культурология». Определение основных черт советской философии, ее истоков и путей эволюции в 50–80 гг. XX века – задача, решаемая проф. В.И. Красиковым в статье «Советская философия: основные черты» (раздел «Философия»).

Журнал продолжает знакомить своих читателей с событиями научной и культурной жизни университета. В восьмом номере «Вестника» размещены материалы по итогам двух крупных мероприятий, прошедших в университете и области. Одним из них является социально-культурный проект «Большое чтение», проведенный институтом толерантности КемГУКИ при поддержке Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино (г. Москва) и благотворительного Фонда им. Д. С. Лихачева. В проекте, посвященном обсуждению книги Д. С. Лихачева «Воспоминания», приняли участие общеобразовательные учреждения области, областная научная библиотека им. В. Д. Федорова, научная общественность Кузбасса, Москвы, Санкт-Петербурга.

Вопросы, поднятые в ходе обсуждения книги во время проведения круглых столов, по своей проблематике явились созвучными и с проблемами духовно-нравственного и патриотического воспитания молодежи Кузбасса. Эти проблемы были вынесены на обсуждение во время проведения слушаний в Общественной палате Кемеровской области 5 мая 2009 года.

Однако ключевым разделом восьмого номера журнала является раздел, подготовленный О. В. Гусевой и посвященный обсуждению вопросов, связанных с изучением музыкального искусства. Читателям предоставляется возможность познакомиться с результатами научных исследований музыковедов Кемерова, Новосибирска, Красноярска, Улан-Батора (Монголия) по истории и теории музыки, посвященных творчеству отдельных композиторов, музыкально-образовательной практике и другим аспектам музыкального искусства.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Раздел «Музыкальное искусство» характеризуется разноплановостью тематики, многоаспектностью исследовательских подходов, лежащих в основании работ, составляющих его содержание.

Статьи О. Синельниковой, Н. Сосновой, Н. Протасовой, А. Мохонько, открывающие раздел, рассматривают проблемы современного отечественного музыкального искусства, творчество представляющих его композиторов. В статье О. В. Синельниковой анализируется 4-й фортепианный концерт Р. Щедрина, ранее не исследованный музыковедами. Автор статьи изучает произведение, созданное Р. Щедриным в 1991 году с позиций индивидуального подхода к трактовке жанра концерта. Н. Соснова, в ходе тщательного анализа сочинения Э. Денисова «Пять историй о господине Кейнере по Бертольду Брехту», доказывает, что технология числового градуирования плотности, предложенная Ю. Г. Коном, позволяет постичь эстетическую функцию такого элемента музыкального языка, как фонизм. Н. Протасова, рассматривая начальный этап формирования творческих взглядов известного украинского композитора В. Сильвестрова, подкрепляет анализ раннего периода творчества биографическими материалами. Автор статьи полагает, что привлекательными для современного слушателя являются такие обозначенные ею черты стиля Сильвестрова, как безыскусность, наивность, простота, просветленный и спокойный строй музыки. Очерк А. Мохонько содержит сведения о творческом пути, исполнительской и композиторской деятельности легенды отечественного джаза А. Кролла.

Следующие статьи раздела посвящены творчеству западноевропейских композиторов, представляющих конец XVII – начала XX веков. Один из них – Г. Ф. Телеман – завершает эпоху барокко, другой, В. А. Моцарт, целиком принадлежит классицизму, творчество третьего – А. Бруно – совпадает с рубежом XIX–XX веков. Концерт для двух альтов с оркестром Г. Ф. Телемана, внесшего значительный вклад в культуру и музыкальное искусство Германии, становится музыкальным материалом для статьи С. Галицкой и Г. Цамбасурэна. Данное исследование привлекает внимание обширными сведениями о творческом пути композитора, основательным анализом драматургии концерта и особенностей индивидуального стиля его создателя. Особый интерес для музыкантов-практиков представляет раздел статьи, рассматривающий исполнительские проблемы, которые могут возникнуть у альтистов, начинающих работать над этим произведением. Ю. Антипова анализирует юношескую симфонию В. А. Моцарта g-moll (K. 183, 1773). Создание симфонии по времени непосредственно совпадает с движением «Бури и натиска», автор высказывает убеждение в том, что именно соприкосновение с явлением «Sturm und Drang» позволяет Моцарту создать неординарное произведение, немало удивившее слушателей XVIII века. Воплощение в этой симфонии «трагедии личности, ее отчаяния и сломленных надежд», что нетипично для музыкального искусства эпохи Просвещения, по мнению Ю. Антиповой, перекликается со знаменитой симфонией g-moll № 40. В статье О. Гусевой рассматривается творчество оперного композитора

А. Брюно, представляющего краткий по времени, но яркий по содержанию период французского натурализма.

В статьях Н. Брылевой и З. Петруниной исследуются музыкальная интонация и лад, важнейшие элементы музыкального языка, интерес к которым актуализируется своеобразием научного подхода в первой статье и оригинальным музыкальным источником во второй. Проблема музыкальной интонации изучается в статье Н. Брылевой с позиций культурологической методологии. Автор рассматривает музыкальную интонацию как основание для не теряющей своей остроты проблемы диалога культур, при этом опирается на утверждение о том, что искусство в целом представляет собой универсальную форму общения, а «интонационное» музыкальное искусство является одним из его языков. Музыкальный материал исследования З. Петруниной – народные песни Китая. Автор статьи с увлечением анализирует звуко-высотную систему китайской музыки, включающую гемитонные и ангемитонные лады. В ходе теоретического анализа ладовой системы песен происходит культурологическое осмысление значимости национальной культуры Китая. Композиторские школы Кавказа, Средней Азии и Казахстана на этапе их становления – тема статьи Г. Доропей. Автор обуславливает обращение к этой теме необходимостью поиска способов общения между различными цивилизациями. По ее мнению, особую роль в этом процессе играет Россия, всегда готовая к диалогу с другими культурами. Своеобразный взгляд на воплощение идеи соборности в русской музыкальной классике воплощен в статье О. Сокол. Опираясь на понятие соборности, которое исследуется современными философами, культурологами, религиоведами, социологами, филологами, богословами, автор проецирует его на оперные произведения русских композиторов XIX века.

Завершает раздел группа статей, в которых рассматриваются проблемы современной музыкально-образовательной практики, предлагаются обновленные, специализированные и инновационные методики обучения музыкантов. Ж. Лавелина поднимает важнейшую проблему соотношения контекста и текста в изучении музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин, подчеркивает необходимость учета междисциплинарных аналитических возможностей современного музыкознания, призывает к преодолению методологических противоречий, нередко приводящих к недооценке художественного контекста. Д. Д. Дондупов, Н. П. Коляденко предлагают методику синестезийного обучения на уроках музыкальной литературы в музыкальном училище в качестве эффективного метода гармонизации личностной структуры учащегося. На материале музыки импрессионистов авторы анализируют метод сенсорной интеграции, определяя его как одно из направлений современной инновационной художественной педагогики. Т. С. Ефанова, О. В. Новикова, размышляя о формировании мышления музыкантов, выделяют в этом процессе роль курса сольфеджио. В статье анализируются не только различные подходы к трактовке понятия «мышление», различные способы его формирования, но и предлагается собственная методика развития музыкального мышления учащихся, основанная на алгоритмизации их практической деятельности. О. Вейзер, Л. Робустова высказывают убеждение в том, что наличие теоретико-методологических исследований компьютеризации учебного процесса и внедрение их результатов в практические занятия по музыкальным дисциплинам – необходимый компонент современного музыкального образования. Изучив ряд профессиональных музыкальных программ, авторы предлагают на их основе обновить и расширить существующие традиционные формы обучения.

Характерной чертой почти всех работ является выход за пределы темы, сформулированной в названии, стремление авторов сочетать различные аспекты рассмотрения выдвинутой проблемы. Многие статьи отмечены стремлением к эстетическому, теоретическому, культурологическому осмыслению заявленной проблемы, к выявлению особенностей и закономерностей на различных этапах эволюции музыкального искусства.

Аналитический метод в сочетании с концептуальностью и критическим подходом к явлениям музыкального искусства (и литературе о них) есть необходимый фундамент подлинного научного знания.

Несмотря на некоторые спорные моменты в отдельных статьях, редколлегия сочла возможной их публикацию.

*О. В. Гусева,
кандидат культурологии, доцент,
декан факультета музыкального искусства КемГУКИ.*

Ю. В. Антипова
*кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки*

ПОИСКИ НОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЮНОШЕСКОЙ СИМФОНИИ В. А. МОЦАРТА G-MOLL (К. 183, 1773)

Пятнадцать лет – практически половина творческой жизни Моцарта – отделяют первую минорную симфонию композитора от последней. Первая из них была написана Моцартом в семнадцать, вторая – в тридцать два года. Сравнение симфоний делает очевидным мощные изменения, произошедшие в стиле композитора в период между 1773-м – «годом великого перелома» и 1788-м – годом создания его выдающейся симфонической триады. Вместе с тем, становится ясно, сколь много общего между ними и насколько живучими и плодотворными оказались взгляды и настроения бурных юношеских лет Моцарта.

По всей видимости, симфония 1773 года создавалась не на заказ, как и последняя симфоническая триада Моцарта¹. Подобные сочинения ценны в творческом наследии любого композитора, а особенно тех времен, когда профессия музыканта была предельно зависима от заказа «работодателя». Юношеская симфония g-moll – не скованное никакими рамками самовыражение «свободного художника» (как отмечает Г. Чичерин, Моцарт и был, по сути, первым «свободным художником» своего времени после 1780 года)². 1773 год был насыщен событиями и поездками (завершение третьего итальянского путешествия, Зальцбург, Вена). Вместе с тем это был внутренне тревожный, «выжидательный» год в жизни Моцарта. «Годом великого перелома» называет его А. Эйнштейн [165, 220]. Г. Аберт, вслед за Т. Сен-Фуа и Г. Визева, характеризует вернувшегося из Италии Моцарта как отъявленного «романтика» [1, 229]³. «Романтический кри-

¹ Юношеская симфония также входит в триаду симфоний, созданных в период 1773–1774 гг.: До мажор (К. 200, ноябрь 1773), соль минор (К. 183, конец 1773), Ля мажор (К. 201, начало 1774).

² В книге Ла Мара «W. A. Mozart, Breikopf und Härtels. Musikbücher» приводится показательная в этом отношении история. «Пиши популярнее, – увещевал Моцарта его издатель Гоффмейстер, – иначе я не могу больше тебя печатать и платить тебе». – «Ну значит, я больше ничего не заработаю, – гласил ответ, – буду голодать, ну и плевать мне на это!» [цит. по: 157, 80].

³ «<...> Всем его произведениям конца этого периода свойственен чрезвычайно субъективный, часто глубоко страстный и мрачный характер. На них сильнее, чем на предшествующих сочинениях, отложился отпечаток самопознания (Selbstbekenntnis)» [1, 229].

Вообще, понимание творчества Моцарта не только как «солнечного» и «безмятежного», но гораздо более сложного по природе, порой трагического, пришло в начале XX века и явилось результатом антиромантической позиции в истории изучения моцартовского наследия. А. Гейсс – автор статьи «Das dämonische Element in Mozart Werken» указал на демоническое начало, присутствующее в произведениях Моцарта (1906). «Нечто клокочущее, вечно находящееся в брожении» увидели в Моцарте Визева и Сен-Фуа (1912) [цит. по: 157, 34]. «<...> Дух «Бури и натиска», со всеми его контрастами настроений был в крови у Моцарта с малолетства», – отмечает Г. Аберт (1919–1921) [1, 229]. Р. Шпехт в книге «Die Mozart-Legende der

зис» последнего путешествия в Италию стал затаком страстного процесса брожения, периода «бури и натиска» в моцартовском творчестве», – пишет Б. Паумгартен [цит по: 157, 55]. Это был период возмужания и становления личности, крайне сложный в судьбе любого человека.

Письма Леопольда Моцарта периода венского путешествия как-то особенно туманны и скрывают ясную информацию о целях поездки отца и сына. Очевидно, что Леопольд стремился вырваться из Зальцбурга, который и он, и его сын считали провинциальным. Напряжение этих попыток, неудовлетворенность давнего желания Леопольда дать сыну то, чего он заслуживает, выдают некоторые фрагменты писем. Долгие годы поиска работы, каждодневная надежда на вакансию, на благосклонность нужных людей, на заказ оперы, на достойную оплату своего труда... Изучение всех фактов биографии Моцарта вызывает постоянные вопросы: почему Моцарту не удавалось найти себе место, почему ему всюду отказывали, почему, в конце концов, ему так не везло!? Можно только представить, что переживал юный композитор (в недавнем прошлом – чудо-ребенок), уверенный в своих силах, имеющий поистине блестящее музыкальное образование (в том числе и полученное в Италии) и уже достаточно солидный практический опыт. Его уверенность в скором успехе возникла не на пустом месте; кроме того, она поддерживалась в нем с детства отцом.

Выплеск семнадцатилетнего Моцарта был еще под контролем *papa*, который благо-разумно «прибрал» творение юного сына. Позднее (в 1778 году) Леопольд писал сыну: «То, что не делает тебе чести, пусть лучше останется неизвестным. Поэтому я ничего не отдал из твоих симфоний, так как знал наперед, что в более зрелые годы, когда благоразумие возрастет, ты будешь рад, что их ни у кого нет, даже если сейчас, когда ты их пишешь, ты ими доволен. Люди становятся все более разборчивыми» [цит. по: 157, 83].

Неординарность симфонии отмечена исследователями. «Среди зальцбургских работ, созданных за период с зимы 1773 по лето 1774 года, мы находим одно произведение, которое не только своим возвышенным настроением выходит за пределы доселе существовавших границ, но во всех фразах и неуравновешенных высказываниях говорит о душевном надрыве [Zerrissenheit] Вольфганга. В этом *g-moll*’ном симфоническом произведении Моцарта (сочиненном до 1774 г.) революционная демоническая сущность Моцарта – одна из сторон его натуры, проявлявшаяся еще в детские годы, – достигает точки кипения. Страстные мучительные взрывы чувств возникают уже не спорадически, они текут широким потоком и освобождают душу, преисполненную мукой и страданиями. Мы приходим к убеждению, что их случайные проявления в предыдущих работах не были странными, время от времени появлявшимися причудами, вызванными чисто внешним подражанием чужой индивидуальности. Теперь молодой боец и ниспровергатель [Stürmer und Dränger] неистовствует, изливается в слезах и безутайной художественной исповеди, из которой возник самый субъективный документ всего его предыдущего инструментального творчества. Эта симфония должна была неприятно удивить и ошеломить зальцбургских любителей музыки», – пишет О. Келлер [цит. по: 157, 82–83].

Итак, первая минорная симфония в творческой биографии Моцарта. Выбор минорной тональности для симфонического произведения в те времена не был правилом и говорил о выходе за пределы «развлекательной музыки». Более того, *g-moll*, как и ряд других тональностей, имел особое значение для В. А. Моцарта. Начиная с этих пор и до конца жизни, *g-moll* стал выражением фаталистического начала в творчестве композитора. Тональность глубоко «внутреннего» и вместе с тем поднятого до уровня «всеобщего»; выражение того состояния вечной неудовлетворенности и волнения, которое выра-

Gegenwart» (1928) призывал заново обратиться к портретам и письмам Моцарта и увидеть «не нежного певца любви, но человека, исхлестанного бурями и страстями, терзаемого внутренними голосами <...>» [цит. по: 157, 46–47]. О том, что «кипение молодой жизни и страсти, революционный протест» прорывались у Моцарта еще в Зальцбурге до 1772 года, пишет Г. Чичерин [157, 38].

шлаги, стаккато при тихой звучности (*p*) и репетиции придают ей оттенок игривости и изящества. Однако повторное проведение того же материала (второе предложение побочной) – резко изменяет динамику (*f*), добавляются гобой и валторны. Любопытно окончание первого предложения темы – последний звук одновременно является началом следующего. Подобное избегание повторений, тяга к неожиданностям, непредсказуемым деталям – выдержаны совершенно в духе «выразительного» стиля.

После повторного проведения экспозиции – краткая (всего 34 такта, по сравнению с 82-мя экспозиционными), но интенсивная разработка. Безусловно, ее значение – возврат к драматизму и экспрессии основного состояния первой части, которое было заложено в главной теме. Несмотря на интонационное многообразие экспозиционного материала (несколько тем, их многоэлементность), разработка предлагает новые, прежде всего, ритмические структуры. Здесь появляются два безударных ритмических оборота, до того не встречавшихся: это ритм  и позднее . На первом из них основана большая часть напряженного секвенционного развития разработки (проходят тональности *c*, *g*, *d-moll*). **Характерно интервальное разрастание этой ячейки: если в начале она вбирает звуки квартсекстаккорда (скачки на кварту и на сексту), то затем ее масштабы увеличиваются до огромных размеров (последний вариант включает трехоктавный скачок).** Кроме тесситурного изменения, еще более внушительным средством нарастания напряжения стало имитационное развитие этой ячейки (имитации образуются между басовым голосом и партией первых скрипок).

Как уже можно было заметить, полифонические приемы разработки материала, пусть и самые простые, играют важную роль в создании страстного, психологически напряженного состояния в этой симфонии. Имитационные повторы определенных мелодико-ритмических образований «усугубляют» заложенный в них эмоциональный накал. Полифоническая работа с ними является мощным средством нагнетания драматизма. Обращение к имитационной полифонии в подобном симфоническом контексте (учитывая форму целого, гомофонную фактуру, новый тип интонаций) – это способ показать многоплановость глубоко внутренних переживаний, подвижных и неустойчивых.

В следующем фрагменте разработки (тт. 15–24 от ее начала) звучит напоминание рокового «тезиса» первой части (*p*, в *a* и *d-moll*). Сохранено его очертание, но изменен интервальный состав (в частности, ход на ум. 7 меняется в обоих случаях на ум. 5). После каждого проведения «тезиса» звучит оборот с одной из самых трагедийных музыкальных фигур – фигурой «креста» (она оформлена двумя малосекундовыми опеваниями). Краткий переходный раздел подводит к репризе. Здесь все темы проводятся в миноре, утверждая пессимистичные настроения, которые главенствовали на протяжении всего предыдущего развития. Мощно разворачиваются и открывают заложенный в них потенциал побочные темы, эмоционально объединяясь с главной темой. В репризе, таким образом, не остается места для положительной эмоциональной разрядки. Напротив, кода с оборотами-вариантами тезисной темы и убедительным кадансированием в *g-moll* доводит чувство безысходности до предела.

Итак, первая часть симфонии – это погружение в бездну трагичных и сокровенных переживаний героя. Они «прописаны» подробно и объемно (три масштабно развернутые темы). Разработка представляет собой своего рода «срез» самых напряженных состояний, кульминационный «сгусток» отчаяния. Несмотря на ее композиционную краткость, она насыщена новыми обстоятельствами, усугубляющими трагизм. Реприза утверждает его и в какой-то степени объективирует посредством коды (момент «условного» закрепления достигнутого).

Вторая часть – неминуемая реакция на события первой. Это самосозерцание, погружение в то состояние эмоциональной отрешенности, которое наступает после потрясений. *Andante* открывает неохватность теперь уже лирической сферы «Я». Фактура этой части великолепна в отображении ее многомерности, пространственного объема. Если в первой части мы имели дело с поступательным характером развития драматического

сюжета («процесс»), то здесь мы погружаемся в тихое свечение внутреннего мира «Я» («кристалл»). Особый эффект «дления» создают многочисленные минорные вкрапления в музыкальную ткань (гармония минорной второй ступени, т. 2) и постоянно появляющиеся переходы-связки с характерными повторами мотивов (тт. 8–15), гармониями двойной доминанты, прерванными оборотами (конец экспозиции).

Каждый пласт фактуры (их, по крайней мере, в начале образуется четыре) «дышит» самостоятельно, образуя сложное нерасчленимое целое. Основной мелодический компонент находится в партии первых и вторых скрипок: в терцию они излагают мотивы амфибрахического типа (безударный – ударный – безударный), где первый звук является затактовым. Восходящие и нисходящие ямбические секундовые интонации, первая нота которых приходится на сильную долю такта, звучат у альты. На вторую восьмую длительность такта вступают фаготы и низкие струнные, но мотивы у них различны: трехнотные у фаготов с подчеркнутой (*f*) синкопированной первой восьмой и двухнотные глубокие ходы на октаву у виолончели и контрабаса. В дальнейшем мотивные ячейки во всех голосах изменяются, дробятся, однако «полиритмия» сохраняется на протяжении всей части. Использование метро-ритмически различных мотивов в этой музыке сочетается с ритмическим разнообразием всей ткани. Утонченность *Andante* достигается также с помощью многочисленных хроматических ходов во всех голосах фактуры. Все перечисленные приемы музыкального развития рожают ощущение психологической глубины, изменчивости образа.

Основная тема второй части¹, излагаемая первыми скрипками, по природе своей близка мелодике лирической оперы второй половины столетия. Несколько нисходящих мотивов с выделенными метрически секундовыми окончаниями (интонации чуть грустного «выдоха») завершаются восходящим ходом на секунду (риторическое *interrogatio* – «вопрос»). Лишь единожды в этой теме звучит ход на септиму (т. 5) – характерный для лирической оперы знак душевного благородства и красоты. Вторая тема (*B-dur*) – мерцающая, утонченная за счет ритмического измельчения, – тем не менее, интонационно производна от первой. В ней сохраняется «ключевой» секундовый элемент, а ее завершение, сходное с началом фактурное строение, что приближает форму первого раздела к двухчастной репризной. В разработочном разделе в большей степени путем гармонического развития материала (модуляция в *f-moll*) происходит в какой-то момент эмоциональный «всплеск» (т. 3 до репризы). Здесь словно вырывается наружу запрятанная в глубине экспрессия, однако она быстро гасится тихим соло второй скрипки и началом репризы. Можно для сравнения вспомнить неожиданные, «встряхивающие» слушателей вспышки *f* в медленных частях у Гайдна, чтобы увидеть разницу между моцартовским «прорастанием изнутри» и гайдновским «эффектом извне».

Менуэт – возвещает возврат к настроениям первой части симфонии. По сути, менуэт и следующий за ним финал лежат в одной эмоциональной плоскости и объединяются в общем драматическом порыве. Если наличие жанровых черт менуэта – четкость структур, мажорное трио – «сглаживают» этот порыв, то в финале драматическое начало достигает своей кульминационной вершины. Квартовая интонация, метрическое выделение терцового тона главного трезвучия и, безусловно, тональность сближают тематизм обеих частей. Кроме того, очевидно интонационное родство с последними частями Сороковой симфонии Моцарта, свидетельствующее об общности средств передачи драматического состояния семнадцатилетним Моцартом и Моцартом за три года до смерти.

Унисонное изложение материала в первых тактах Менуэта (1–4 тт.) и финала (1–8 тт.), как и в начале сонатного *allegro* первой части, вносит ощущение сосредоточенности, отсекающего все лишнее, высказывания, поднятого до уровня манифеста. Вместе с тем, этот укрупненный пафосно-трагедийный план усложнен линией трагических переживаний «маленького», слабого человека. Особенно в Менуэте поразительны момен-

¹ Форма *Andante* – сонатная.

ты, воплощающие состояние, назовем его «последней надеждой» (тт. 5–8, ремарка *p*). Они выполняют функцию своего рода вставки (риторическое *dubitatio* – «сомнение»). Здесь звучат два мотива, включающие молящие интонации. Они очерчивают в целом фигуру «креста» и, кроме того, «уводят» в сторону субдоминанты – как попытка вырваться из устойчивой неизбежности начального четырехтакта.

Трио Менуэта – «лучик света», частица «другой», далекой жизни, единственная часть симфонии, как отмечает Г. Аберт, где, «словно по мановению волшебства, возникает трогательная картина счастья и покоя» [1, 382]. Оркестровый состав «сворачивается» до четырех духовых инструментов (два гобоя, фагот, валторны) – традиционный серенадный набор инструментов. Однако в звучании трио сохраняется мелодическое разнообразие всех голосов; подвижность, грация их изложения свидетельствуют о том, что музыка раскрывает образы мира природы – источника красоты, творческой силы, гармонии (даже принцип симметрии в интонационном составе крайних тактов начальной фразы – звуки *d–h–g* зеркально отражаются – это подтверждает).

Финал – последний этап симфонической «драмы»; он не просто утверждает достигнутое, а продолжает развитие трагической истории героя симфонии. Уникальна главная партия (начальный ее восьмитакт) финала с тихими «восклицаниями» (впервые в этой симфонии унисонное изложение темы имеет ремарку *p*) вокальных в своей основе интонаций. Достаточно сравнить ее с темой финала моцартовской Симфонии *g-moll* 1788 года или подобными темами других композиторов, чтобы почувствовать разницу «инструментальной» и «вокальной» природы темы. Интонации восходящей сексты и септимы, смягчаемые нисходящими мотивами, движение к субдоминантовой гармонии (как и в менуэте), изложение инструментами только струнной группы словно «очеловечивают» эту музыку. Повторение темы *f* всем оркестром носит характер не драматического «тезиса», а внутреннего прорыва. В этом заключается отличие финала от первой части, строившейся «от тезиса» к его развитию. Становится очевидным, что «человеческое» начало не сглаживается, что было бы естественно для финала, а, напротив, усиливается к концу симфонии. В финале поразительно много сольных мест – монологичных моментов, что также говорит в пользу высказанной мысли. Первый такой сольный фрагмент звучит в связующей партии, точнее, первой ее части – прозрачной, грациозной. Эта коротенькая тема близка трио из предыдущей части. Тем печальнее она звучит в репризе – тихо, обреченно, в миноре, подчиняясь основной страсти. Сольные связки есть перед побочной партией (она основана на теме главной), а также перед началом разработки и репризы.

Предельная концентрация внимания на трагических переживаниях «Я» привела к монотематическому принципу развития музыкальной ткани финала. Как было отмечено, на начальном мотиве главной строится побочная партия, второй раздел связующей партии и заключительная. Последняя примечательна присутствием в ней ритмической фигурки , впервые появившейся в связующей партии первой части.

В краткой, но динамичной разработке появляется новый материал, скорее, фактурный, чем тематический. Волнообразные мотивы первого раздела разработки развиваются секвенционно и гармонически очень неустойчивы (риторический прием *pathopoeia* – «возбуждение страсти»). Ощущение «шквала» рождается за счет структурного компонента этого раздела: он имеет следующее тактовое строение – 4+4+8, где последнее образование объединяет в едином движении две предыдущие волны. Второй раздел предлагает новый вариант *pathopoeia*: звучат хроматические ходы низких струнных и вторых скрипок (т. 11 и далее от начала разработки) на фоне пульсирующих октав у первых скрипок. Подобным образом закрепляются сначала тональность *d*, затем *c-moll*. Примечательны два тритоновых – «роковых» мотива в партии гобоев (второй из них проходит на синкопированном фоне доминантовой гармонии) перед сольной связкой между разработкой и репризой. Как видим, разработочный материал насыщен массой выразительно решенных нюансов; ни одного «обобщения», ни одного крупного плана. До последнего такта

в этой симфонии (в репризе нет даже намека на мажор) – сохраняется штюрмерский накал чувств. «Это постоянное брожение и кипение страсти, находящей выход то в отчаянных упреках судьбе, то в рыданиях самоистязания», – пишет Г. Аберт о финале [1, 182]. Становится очевидным отличие этого юношеского сочинения от симфонии 1788 года, в финале которой есть преодоление порыва «Я» и обретение гармонии. В своей первой *g-moll* ной симфонии Моцарт был поистине «оригинальным гением», в последней – великим классиком.

Добиться высочайшей степени выразительности в этом сочинении Моцарту удалось достаточно простыми средствами (Г. Чичерин четырежды в одном абзаце, посвященном техническим элементам Симфонии *g-moll*, употребляет слово «примитивность» [157, 199]). Действительно, в ней много унисонных изложений тем (особенно много унисонных туттийных мест в первой части). Разработочные разделы в быстрых частях – минимальны. Состав оркестра весьма скромный; участвующие духовые (гобои и валторны), как правило, несамостоятельны. Однако степень напряжения, мощнейшая энергетика симфонии, сила воздействия музыки потрясает и вызывают ощущение, суть которого Г. Чичерин выражает следующим образом: «оголившаяся психика, такая удивительная искренность, такое внутреннее движение, что сильнейшим образом захватывает» [там же].

Простоту средств в симфонии Моцарта можно попытаться объяснить его молодостью, сложным «переходным» возрастом, неопытностью композитора, недостаточным овладением им приемами симфонической музыки. Однако это совсем не так. Период написания симфонии самым непосредственным образом совпадает с движением «Бури и натиска». В своем художественном воплощении штюрмерство, так сложилось, – удел юности, необузданный порыв чувств, неопытности, интуиции. И в то же время «бурные» настроения привлекли различных художников как новая «идея», животворная струя, новое содержание искусства. Штюрмерство стало эмоциональной краской и стилевой тенденцией безотносительно возраста и опытности. Пафос (греч. *pathos* – чувство, страсть) явился характерным состоянием «Бури и натиска». Всплеск духовных сил выражался в этом движении (в частности, в литературе и драматургии), как правило, довольно простыми средствами. В литературе «Бури и натиска» знаков восклицания порой гораздо больше, чем самих слов. Жесты и динамика могут быть важнее сюжетных перипетий. Пылкие монологи одинокого героя – не редкость в литературе страстного направления. Таким образом, помимо юности и неопытности, штюрмерство – сознательная творческая позиция.

В пользу высказанной мысли говорит и тот факт, что иные технические и композиционные средства в этой симфонии значительно усовершенствовались в сравнении с другими симфоническими произведениями того периода. Помимо того, что расширился сам цикл (в симфонию введен менуэт, которого не было в трех предшествующих симфониях), увеличиваются, как мы наблюдали, масштабы частей, их разделов. Возрастает выразительность побочных тем (их две в первой части), многоэлементный тематизм характерен и для других частей. Очень последовательно, как мы могли наблюдать, проведен принцип интонационного единства частей: секундовые, с одной стороны, и секстовые и септовы интонации – с другой, скрепляют драматическую и лирическую сферы симфонии. В определенные моменты (особенно во второй части) с поразительным разнообразием и даже филигранной тонкостью используются немногочисленные инструменты оркестра. Как видим, на стыке «примитивного» и сложного Моцарту удалось добиться высочайшего результата в выражении трагедии личности, ее отчаяния и сломленных надежд.

Сложно представить, было ли возможным продолжить подобные искания на том же творческом этапе. «Четыре с лишним года, то есть вплоть до июня 1778 года, Моцарт симфоний больше не писал. Чем объяснить это молчание после богатейшей продуктив-

ности предшествующих лет? Думается, дело тут и во внешних, и во внутренних причинах – Моцарту не предстояли поездки ни в Италию, ни в Вену, а для поездки в Мюнхен на премьеру «Мнимой садовницы» достаточно было и прежних сочинений, – и, пожалуй, еще больше во внутренних: в триаде симфоний **C-dur, g-moll и A-dur Моцарт достиг такой** вершины, превзойти которую было нелегко; вот он и обращается к другим жанрам, где принцип симфонизма предстает в несколько облегченном виде», – высказывает предположение А. Эйнштейн [165, 223]. Тем же вопросом задается и Г. Аберт: «Вполне возможно, что эта исповедь, уже не имеющая ничего общего с тогдашним светским искусством, но еще не знающая вольнолюбивого духа гайдновских финалов (не говоря уже о финалах бетховенских симфоний), была написана Моцартом в горький час, когда его внезапно одолело сознание своего угнетенного положения в Зальцбурге. Возможно также, что архиепископ, музыкальные вкусы которого не позволяли ему одобрить такое нарушение правил «благоприличия», упрекнул его за это произведение. Во всяком случае, Моцарт в ближайшее время сдерживал подобные стихийные проявления своего темперамента и снова примкнул к традиции» [1, 383].

Для еще более острого выражения драматических настроений, начатого в юношеской симфонии, Моцарту действительно было нужно время, обретение нового жизненного опыта, новых переживаний. На данном же этапе соль минорная симфония явилась в высшей степени сильным сочинением, тесно соприкоснувшимся с явлением «**Sturm und Drang**» в музыкальном искусстве.

Литература

1. Чичерин Г. Моцарт: Исследовательский этюд. – Л.: Музыка, 1970. – 317 с.
2. Эйнштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. – М.: Музыка, 1977. – 453 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / пер. с нем., вступит. статья, коммент. К. К. Саквы. – М.: Музыка, 1978. – 534 с.

Н. А. Брылева

*ст. преподаватель кафедры культурологии и философии науки
Красноярский государственный аграрный университет*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ КАК ОСНОВАНИЕ ДЛЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

В рамках заявленной тематики, на первый взгляд, достаточно сложно уловить, как соотносятся между собой музыкальная интонация и толерантность. Но при ближайшем рассмотрении обнаруживается глубокая взаимосвязь этих понятий. Ведь искусство представляет собой универсальную форму общения, а музыкальное искусство является одним из его языков. Да и сам термин «толерантность», в его широком понимании, это не только терпимость (*tolero*), бережное отношение к другой культуре, религии, но это еще и понимание, нахождение общего языка, диалог, что является важной составляющей в раскрытии социокультурных процессов. А музыка – одно из древнейших проявлений творческого начала в человеке, посредством которого он выражал свои переживания и чаяния. Так, А. В. Луначарский отмечал: «Музыка относится к числу тех искусств, которые, главным образом, являются выражением внутренних состояний человека и в особенности его эмоционального *habitus*'а, его настроения, в самом широком смысле этого слова» [3, с. 366]. Именно звуковая природа музыки была так важна в первобытном обрядовом действе, чем и объясняется ее особое положение в жизни общества.

Не имеет значения, как и при помощи чего был извлечен звук, важно его «наполнение». Звук ценен прежде всего сам по себе, его способность воплотить эмоции и передать некую информацию, способность отражать внутренние психологические, духовные процессы, то, что невозможно передать иным способом. И сегодня музыкальная интонация позволяет осуществить коммуникацию, дает возможность диалога разных культур без какого-либо посредника. Ведь внутреннее наполнение, эмоциональный заряд музыки, ее интонации понятны представителям всех национальностей.

Так в процессе длительного отбора формируется своеобразное «интонационное поле», или «семиотическая система», в которой отражаются наиболее распространенные музыкальные приемы и интонации эпохи, культуры. В XX веке особенно актуальным становится вопрос диалога культур, учитывая такое «многоязычие», пестроту стилей и течений, воплотившихся в искусстве. Таким образом, музыка, музыкальная интонация, по нашему мнению, является основанием для такого диалога.

Музыка выступает интонационной тканью культуры, осуществляя перевод материальной сущности звуков в «идейно-смысловые конструкции». Она «сворачивает» культуру в интонацию, в которой кодируются культурные стили, художественные эпохи с наполняющим их социально-мировоззренческим содержанием. В музыкальных интонациях аккумулируется и закрепляется социокультурный опыт, отражающийся в «общественной памяти» музыки. Этот накопленный обществом опыт объединяет музыкальные интонации в «локальные» семиотические системы, в которых закрепляются закономерности национального музыкального мышления. Подобные семиотические системы направлены на выражение духовного содержания деятельности общества посредством присущей ей способности символизировать социокультурные явления и наделять их смыслом. Культурная семантика является способом нахождения взаимосвязи между текстом культуры, который выражается в музыке, и контекстом культуры, ее типом как смысловой сферой, созданной обществом и выражающейся в тексте.

Анализ художественных произведений требует обращения к семантике искусства, в которой отражается соотношение между произведением как знаком культуры и обществом. Это помогает понять социальную значимость произведения и его воздействие на культуру. Знак культуры, в свою очередь, может выступать и в качестве «представителя» предмета, комплекса предметов или свойств и использоваться для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений или компонентов сообщений какого-либо рода. Он характеризуется способностью представлять некие объекты действительности, фиксировать в предметной, жестовой или интонационной форме сходство между вещами, ситуациями и переживаниями. Хотя в реальности такое сходство может не иметь места в культуре и существовать лишь условно. Но в результате складывается «множественность норм»: языковых, технических, эстетических, этических, которые, попадая в область искусства, преломляются в нем и начинают служить его целям и становятся внутренними силами для раскрытия многогранности культуры.

Предлагая рассматривать музыкальную культуру как «локальную» семиотическую систему, мы полагаем, что, являясь частью общей семиотической системы культуры, музыка представляется средством общения и передачи накопленного опыта из поколения в поколение с помощью музыкальных интонаций, знаков, языков, текстов, стилей, которые являются средствами трансляции информации.

Принципиальный плюрализм XX столетия породил множество новых форм, конструкций в разных видах искусства. Нелинейное мышление наложило свой отпечаток на отношение автора к пространству и ко времени, спровоцировало особую усложненность взаимоотношений с миром, исключило ясность и однозначность из художественного текста. Само обилие различных стилей и направлений в изобразительном искусстве, в музыке, в литературе свидетельствует о «нелинейности сознания» как самих творцов, так и тех, кому адресовано их творчество.

В XX веке интенсивность процессов ускоряется, для большинства творцов общая художественная концепция перестает быть первостепенной. В это время речь идет о создании нового «кода», «языка», и связанного с этим развития новых техник, отношений между слушателем и композитором, новой «философии». Как отмечал М. Тараканов: «В сфере музыкальных средств все разбилось на осколки, и здесь утрачена цельность, потеряно универсальное, типологическое» [6, с. 44]. Таким образом, по нашему мнению, сохранение и передача особенностей музыкальной культуры разных народов, их толерантный диалог представляется приоритетным в культурогенезе.

Слова Альфреда Шнитке «Пусть все будет одновременно» дают, на наш взгляд, наиболее точную характеристику культуры XX века. Он же является одним из создателей и теоретиков феномена «полистилистики». Именно в ней соединилось все разнообразие музыкальных языков, стилей, жанров в «единый стиль», который отразил мозаичность сознания культуры XX века. Композитор должен учитывать стилистическую многомерность искусства и культуры в целом, отражая в своем творчестве главный парадокс современного искусства: «одновременность стилей, выражающих различное время и разные эстетические тенденции» [2, с. 147].

XX век предпринял попытки выявить закономерности художественного процесса и их взаимосвязь с общекультурными фактами. Ряд исследователей (Ю. Тынянов, Б. Асафьев, Д. Лихачев, Ю. Лотман) связывали развитие и эволюцию художественных форм с внутренними процессами, связанными с типом культуры, своеобразием исторического и психологического сознания. И таким образом, культурно-исторические мотивы не приносятся извне в литературу, музыку, живопись театр, а раскрываются как неотъемлемая, внутренняя сторона художественного процесса эпохи; и произведения искусства становятся «выразителями» духа, стиля времени, его ликами.

Современный человек, «переживающий» культуру сейчас, способен к подобному переживанию потому, что у него присутствует «историческая память», традиция. Отсюда возможность в потоке времени выделить моменты, определяющие целостный характер и своеобразие соответствующих видов и форм деятельности.

Многие исследователи указывают на разнородность и многообразие художественных течений в культуре XX века. И. Кондаков считает, что мозаика, составленная из разнородных социокультурных фрагментов и образующая полистилистику, представляет собой выход из стилевого тупика для искусства XX века. «Полистилистика обозначила «третий путь» художественно-эстетических исканий, основанный на контрасте и соревновании, на взаимодействии и сочетании «старых» и «новых» стилей искусства, уравненных в ценностно-смысловом отношении между собой, на их полифонии, наложении, конфликтном сопряжении, коллаже и, если возможно, синтезе» [2, с. 149].

Л. М. Олейник отмечает, что в XX веке, начиная с момента перевода предмета из системы его объективного отражения в систему субъективного впечатления о нем, художники постепенно перешли от формирования и осознанного построения произведений искусства к организации спонтанных деструктивных актов, результатом которых явилось создание индивидуальных знаковых систем и появление непредсказуемых форм, основанных на подсознательном стремлении к расширению познания о внешней форме [4, с. 59]. По его мнению, в музыке фактически происходит распад замкнутого музыкального произведения, так как интерес концентрируется на музыкальном мгновении, метод его фиксации становится гораздо существеннее общего результата и восприятие формы уходит на второй план. А вместе с формой исчезает необходимость длительного, процессуального развития, созерцания и роль нотного текста ослабевает, достаточно посмотреть на партитуры современных композиторов.

Теперь уже не отражение жизни в искусстве, не подражание ей, а их диалог, соотношение стиля жизни и стиля искусства. Полистилистика искусства и полистилистика реальности (например: политика и этика, повседневность и идеология), отмечает И. Кон-

даков, предстают не только как стилистические подоби́я, но и как своеобразные стратегии бытия культуры, социокультурные модели, разворачивающиеся от рафинированных до повседневных.

Современная музыкальная культура включает целый спектр языков: от языка популярной музыки до классики и авангардного джаза. В результате складывается некое «музыкально-семиотическое поле», в котором отражаются основные тенденции (языковые, стилевые, жанровые) эпохи, находя выражение в произведениях искусства. Многообразие *музыкально-семиотических систем*, складывающихся на основе типизации музыкальных интонаций в процессе исторического отбора, представляют пеструю палитру взаимодействия этих систем в социокультурном пространстве.

Современное искусство отвечает основным принципам мышления эпохи: множественность систем взглядов и отсчетов – разнообразные «точки зрения» в художественных направлениях. Искусство XX века стало запечатлевать спонтанные движения образов сознания, их переменчивость, многомерность. Множественность форм выражения: коллажность, ассоциативность и др. становятся ведущими методами в художественном творчестве современности.

Таким образом, на смену устойчивой традиции существования музыки в виде законченных произведений приходит приоритет процесса над результатом, и как следствие – появление открытой и разомкнутой формы. В алеаторике, электронной музыке, микрохроматике и пуантилизме музыкальная идея обретает свое воплощение не в виде завершённой композиции, а создается непосредственно, в данный момент, выступая как музыкальный процесс, как происходящее в настоящий момент событие [4, с. 59–60].

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что музыкальная интонация выступает сродни *концепту*, который выстраивается в определенный эволюционный семиотический ряд (Ю. Степанов). Концепт определяется как единица ментальных, или психических, ресурсов нашего сознания, в которой отражены знания и опыт человека [5]. Он возникает в процессе анализа информации об объектах и их свойствах. Концепты идеальны и кодируются в сознании единицами универсального предметного кода. Единицы универсального предметного кода имеют предметно-образный, чувственный характер. А его универсальность связана с тем, что он является постоянной константой у носителей языка, хотя и различен у индивидов. К примеру, концепт «университет» вызывает у каждого человека свои ассоциации, образы [1, с. 207–211].

В нашем случае, концептом может выступать и музыка (во всем ее образном, жанровом, стилевом разнообразии). По типу выраженности музыку, музыкальный язык, интонацию можно отнести к концептам невербального выражения. В свою очередь, многообразие систем концептов и констант выражается в концептосфере (Д. Лихачев) и дает целостное представление о национальной культуре и традициях. По мнению В. Зинченко, В. Зусмана, З. Кирнозе, концепт аналогичен культуре. И если культура – это макросистема, то концепт представляет собой микросистему. Концепт порождает коммуникацию в системе культуры и порождается ею [1]. Ю. Степанов выделяет внутреннюю форму концепта, которая в сопоставлении «микросистема-концепт» и «макросистема-культура» предстает как «смысловая аналогия создателя артефакта» [5]. Для художественных концептов внутренняя форма очень важна. Принцип аналогии и связанности лежит в основании внутренней формы в теории В. фон Гумбольдта. Так, В. фон Гумбольдт под внутренней формой понимает способность звука вызывать ассоциации «с некогда связывавшимися с ним ощущением». Звук «настраивает душу на присущий данному предмету лад, частью самостоятельно, частью через воспоминания о других, ему аналогичных предметах». Чувственный образ, лежащий в основе слова, настраивает воспринимающего на «нужный лад». Таким образом, можно говорить об аналогии между мышлением и миром, миром и языком [1, с. 174–175].

В результате складывается своеобразная музыкальная концептосфера, формирующая представление о социокультурных особенностях музыкальной интонации для каждой культуры. А это, в свою очередь, формирует предрасположенность к толерантному диалогу культур и ведет к гармоничному существованию «многого в едином».

Литература

1. Зинченко В. Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.
2. Кондаков И. В. Прорыв к полистилистике (Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века) / И. В. Кондаков // *Общественные науки и современность*. – 2006. – № 1. – С. 147–159.
3. Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи / А. В. Луначарский; сост., ред. и комм. Г. Б. Бернандта и И. А. Саца, предислов. И. А. Саца. – М.: Сов. комп., 1971. – 544 с.
4. Олейник М. Л. Современное художественное произведение в контексте нового понимания музыкального времени / М. Л. Олейник // *Вопросы философии*. – 2006. – № 7. – С. 57–60.
5. Степанов Ю. Семиотика концептов / Ю. Степанов // *Семиотика: Антология*; ред. и сост. Ю. С. Степанов. изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 603–612.
6. Тараканов М. Традиции и новаторства в современной советской музыке / М. Тараканов // *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 30–51.

С. П. Галицкая

*доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой этномузыкознания
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки.*

Г. Цамбасурэн

*концертмейстер альтовой группы оркестра
Академического театра оперы и балета Монголии
преподаватель класса альты Музыкально-хореографического колледжа
(г. Улан-Батор, Монголия)*

Г. Ф. ТЕЛЕМАН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДВУХ АЛЬТОВ С ОРКЕСТРОМ

Георг Филипп Телеман (14.03.1681, Магдебург – 25.06.1767, Гамбург) – немецкий композитор и общественно-музыкальный деятель, современник и друг И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, а также многих выдающихся музыкантов – Ф. Э. Баха, И. Г. Грауна, И. И. Кванца, И. Маттезона и др. Он создал огромное количество произведений практически во всех жанрах музыкального искусства для своего времени, оставил весьма заметный след во многих областях музыкальной культуры. Г. Ф. Телеман был широко известен не только у себя на родине, в Германии, но и во всей Европе – «от Франции и Испании до России и скандинавских стран» [5, с. 5]. Более того, при жизни Г. Ф. Телемана его слава не только не уступала, но даже превосходила славу Генделя и Баха.

Не подразумевая сколько-нибудь полного описания жизненного и творческого пути Г. Ф. Телемана, отметим все же, что он, фактически не имея систематического музыкального образования, играл на многих музыкальных инструментах, был хорошо знаком с теорией музыки. В 1701–1704 гг. Г. Ф. Телеман изучал юридические науки в Лейпциге, но в тоже время активнейшим образом участвовал в музыкальной жизни города. Так, он ор-

ганизовал студенческое общество Collegium musicum (интересно, что впоследствии им руководил И. С. Бах), сочинял оперы для Лейпцигского театра, исполнял в них теноровые партии, дирижировал спектаклями. Кроме того, он играл на органе в одной из церквей, а также написал ряд кантат для Томаскирхе.

В последующие годы Г. Ф. Телеман – капельмейстер при дворах графа Э. фон Промнитца в Зорау (ныне – территория Польши, 1704–1708) и герцога Саксен-Эйзенахского (1708–1712); в 1712–1721 гг. он служил кантором и музык-директором во Франкфурте на Майне, где одновременно руководил музыкальными собраниями общества «Фрауэнштейн». С 1721 года и до конца жизни Г. Ф. Телеман работал в Гамбурге кантором и учителем.

В этом северогерманском городе чрезвычайно широко развернулась его музыкально-организационная деятельность. Он основал Collegium musicum, способствовал открытию первого в Германии специального концертного зала (1761), создал музыкальный журнал «Der detreue Music-Meister» (1728), помогал в устройстве многих и многих концертов (считается, что именно Г. Ф. Телеман приглашал к участию в них И. С. Баха (подробнее об этом см. [4; 5]).

Уже упоминалось, что Г. Ф. Телеман творил практически во всех известных в его время жанрах. Полагают, что он написал за свою жизнь больше, чем Бах и Гендель вместе. Но значительная часть созданного им утеряна; время и превратности судьбы пощадили едва ли половину того, что вышло из-под пера трудолюбивого мастера. «Так, из более чем сорока опер... полностью сохранилось всего семь. Известны двадцать три оратории Телемана на евангельский текст («пассионы»), но, судя по оставшимся в архивах либретто (которыми пользовались слушатели, чтобы следить за текстом), им было написано по крайней мере вдвое больше» [5, с. 22]. Среди сочинений Г. Ф. Телемана, кроме того, известны 33 цикла «Гамбургской Kapitans-musik», приветственные, праздничные, свадебные и похоронные кантаты, оратории, более 700 песен, три цикла «Застольной музыки», около 600 оркестровых сюит (сохранилось 126), около 170 концертов с солирующими инструментами, ряд концертов-гроссо, квартетов, различных ансамблей и мн. др. Им были написаны три варианта автобиографии, опубликованные И. Маттезоном (1718, 1732, 1740); много позже все три варианта приведены в издании В. Коля [9]. Эти автобиографии представляют немалую ценность для исследователей творчества как самого Г. Ф. Телемана, так и его современников.

Стилистический облик музыки этого немецкого композитора сложился прежде всего на базе традиций немецкой полифонической школы. Вместе с тем значительное влияние на него оказало музыкальное искусство Франции и Италии, в наибольшей мере в области светской музыки, в том числе оперной (подробнее об этом см. [5, с. 25 и далее]. С самого начала своей композиторской деятельности Г. Ф. Телеман в качестве главного выразительного средства использует мелодию, причем мелодию ясную и достаточно простую. Однако его мелодии, при всей своей органичности и обаятельности, уступают мелодике, например, И. С. Баха в широте и глубине дыхания, внутренней значительности художественного содержания. Мелодии Г. Ф. Телемана нередко членятся на достаточно короткие мотивы и фразы, которые, впрочем, довольно симметрично и естественно следуют друг за другом. Как и в мелосе Баха, у Телемана дает себя чувствовать дух немецкой песенности, особенно в вокальных сочинениях. Недаром композитор писал в одной из своих автобиографий (цит. по [4, с. 29]):

Пение – всеобщая основа музыки.

Кто берется за сочинение – должен петь
в каждой из его частей.

Кто играет на инструментах –

Должен быть в пении сведущ,

Посему неустанно наставляйте молодежь в пении.

Еще одной важной стилистической особенностью музыки Г. Ф. Телемана является тенденция к ярко выраженной гомофонности. «Смелое, талантливое экспериментирование в области гармонии и инструментовки не было для композитора самоцелью; оно вызывалось стремлением к яркости и образности музыкального выражения» [4, с. 42]. Это, конечно, сочетается с превосходным владением полифоническими приемами, к которым он особенно охотно прибегал в поздний период творчества и которые направлены к тем же художественным целям.

Говоря о Г. Ф. Телемане как о творческой личности, нельзя не отметить поразительную быстроту и виртуозную легкость в создании музыкальных произведений, что, несомненно, служит доказательством высочайшего композиторского профессионализма и феноменальной работоспособности. В то же время он обладал замечательным художественным чутьем и гибкостью, причем одинаково свободно чувствовал себя как в серьезных, так и в «легких» жанрах, естественно переходя от псалмов, пассионов и мотетов к веселым театральным интермедиям, шутливым светским кантатам, свадебным серенадам и т. п. [5, с. 24]. Иными словами, Г. Ф. Телемана нельзя не отнести к блестящей плеяде композиторов XVIII века, которые непосредственно предшествовали венским классикам. Роль этих композиторов в становлении классицистского стиля образно определена Р. Роланом в работе с симптоматическим названием «Автобиография одной забытой знаменитости»: «Кто хочет понять необычайное музыкальное пламя, осветившее Германию во времена Гайдна, Моцарта и Бетховена, должен знать тех, кто разложил этот прекрасный костер, и рассмотреть, как разгорался огонь [5, с. 6]. Если в XVIII веке Г. Ф. Телемана ставили чрезвычайно высоко, то в XIX столетии его явно недооценивали, может быть, на фоне восхищения Бахом, восхищения совершенно справедливого. Многие исследователи того времени считали Г. Ф. Телемана не более как эпигоном и ремесленником; его необычайная творческая продуктивность служила доказательством сугубой незначительности самих его произведений, а «предпочтение, оказываемое ему современниками перед Бахом, расценивается как плод недомыслия» [4, с. 6].

И только во второй половине XX века отношение к творчеству Г. Ф. Телемана коренным образом изменилось, возможно, в силу особого интереса к старинной музыке (в широком понимании этого слова). По-видимому, существенную роль играет здесь и стремление восстановить историческую справедливость, критически переосмыслить «школьные догмы» музыкальной историографии относительно доклассического периода западноевропейской музыки. «Исторические заслуги Телемана признаны повсеместно и безоговорочно... И все-таки Телеман, вероятно, не был бы оценен даже как историческая фигура, если бы его музыка не находила отклика у современной аудитории» [4, с. 60].

Далеко не случайно его сочинения, особенно инструментальные, все чаще и чаще исполняются в концертах, широко фигурируют в музыкально-педагогической практике. В различных странах, прежде всего в Германии, осуществляются публикации его сочинений, организуются центры по исследованию и пропаганде телемановской музыки. В контексте деятельности таких центров создаются музыковедческие труды, прежде всего на немецком языке (см., например, библиографические списки в [5; 6]. Необходимо, тем не менее, еще раз отметить, что все это касается по преимуществу инструментальных произведений композитора. Именно они, по мнению некоторых ученых, «на данной стадии представляются наиболее жизнеспособной частью его наследия» [5, с. 62]. В полной мере это относится и к тем инструментальным опусам, в которых участвует альт.

В настоящей работе не предполагается специальное освещение вопросов, связанных с историей альтового искусства. Бесспорно, это отдельная большая проблема, требующая самостоятельного всестороннего рассмотрения. Здесь, однако, подчеркнем интересный момент: полагают, что во второй половине XVI века именно альт первым из скрипичного семейства вошел в состав оркестра; однако роль его в это время была более чем скромной –

фактически сводилась к ведению средних голосов. Заметим также, что альт, прежде чем занять в оркестре равноправное положение наряду с другими смычковыми, прошел вместе с ним длительный путь развития [2, с. 28–31].

Начиная с XVII века, постепенно появляются камерные и сольные произведения для альта (сведения об этом содержатся в каталоге «Литература для альта» Ф. Цайренгера [3, с. 31]. В начале XVIII века было написано немало трио-сонат с участием альта, причем многие из них принадлежали Г. Ф. Телеману. В литературе отмечается, что некоторые из них были опубликованы при жизни композитора, другие долгое время оставались в рукописях. Известны, в частности, семь трио-сонат для скрипки, альта и баса, напечатанные в 1734 году и именуемые *Sherzi melodici*; пьесы имеют названия, соответствующие дням недели. Благодаря разысканиям в архивах и музеях, обнаружено еще пять телемановских трио-сонат, где также участвует альт.

Таким образом, и это отмечалось еще при жизни Г. Ф. Телемана, он внес серьезный вклад в формирование разножанрового репертуара, где альт используется в качестве сольного инструмента, например, в концертах и концертных увертюрах. Об этом еще в 1738 году сообщал в одной из своих работ современник Г. Ф. Телемана, музыкальный историк Й. Эйзель, подчеркивая, что альт в его сочинениях используется не только для заполнения гармонических средних голосов в оркестре, но и как солирующий инструмент; Й. Эйзель называет Г. Ф. Телемана «знаменитым капельмейстером» [3, с. 32].

Сейчас известно о трех альтовых концертах Г. Ф. Телемана. Один из них – концерт для альта с оркестром *G-dur*, опубликованный в 1731 году (возможно, что написан он был раньше, в конце 20-х гг. XVIII века). Именно этот концерт считается главным альтовым сочинением композитора, занимает в истории искусства совершенно особое место как произведение, где «сделан первый важный шаг в утверждении альта как сольного концертного инструмента» [3, с. 32]. Именно этот опус имеет непреходящее художественное и историческое значение, гораздо чаще двух других фигурирует в концертной и педагогической деятельности, записывается на разные аудионосители. С. П. Понятовский справедливо считает, что «обращение к альту как сольному инструменту было смелым шагом композитора, если учесть, что в то время альт даже в оркестре занимал более скромное положение, выполняя функцию сопровождения или заполнения среднего голоса, которому не придавалось большого значения» [3, с. 33]. Недаром именно данное произведение дважды рассматривает С. П. Понятовский, причем в нескольких различных ракурсах, в монографии «История альтового искусства» [3, с. 33–35] и в статье «К интерпретации концерта для альта с оркестром Г. Ф. Телемана» [3; 4]. С. П. Понятовский обоснованно отмечает: «Анализируя альтовый концерт, исследователи часто подчеркивают только его педагогическое значение, отказывая ему в художественных качествах. С этим трудно согласиться. Думается, это связано с общей недооценкой творческого наследия Г. Ф. Телемана, что было характерным для XIX и начала XX века» [3, с. 35]. Из числа упомянутых выше трех альтовых концертов, кроме *C-dur*-ного для альта с оркестром, назовем еще два – для двух скрипок, альта и *continuo A-dur*, а также концерт для двух альтов и оркестра *G-dur*. Последний служит объектом аналитического исследования в настоящей статье.

К сожалению, в доступной нам немногочисленной исторической и теоретической литературе сведения о времени создания этого произведения отсутствуют. Впрочем, напомним, что год написания наиболее известного телемановского концерта для альта с оркестром *G-dur* также указан предположительно. В каком-то смысле это практически можно отнести к подавляющему большинству образцов необъятного наследия композитора. В данной работе в ходе анализа авторы используют клавишную партитуру концерта для двух альтов и оркестра *G-dur*, изданного в 1970 году в Майнце (*Schott Musik International*). Клавишная партитура выполнена под редакцией Вальтера Либбермана.

Концерт состоит из четырех частей. Напомним, что четырехчастная циклическая форма в добетховенские времена применялась исключительно в оркестровой музыке и камерных сочинениях (см. об этом [7, с. 249]). Концерт для двух альтов с оркестром, равно как и концерт для альта с оркестром Г. Ф. Телемана служит, несомненно, ясным примером этому. Все части обоих концертов написаны в одной и той же тональности – G-dur. В темповом и метроритмическом отношении они демонстрируют следующую картину. Концерт для двух альтов с оркестром: I часть, *Lento* (медленно) C; II часть *Gai* (весело, живо) 6/8; III часть *Largo* (широко) C; IV часть *Vif* (быстро, горячо) C. Концерт для альта с оркестром: I часть *Largo* 3/2; II часть *Allegro* 4/4; III часть *Andante* C; IV часть *Presto* C.

Даже при самом беглом сравнении становится очевидным, что оба телемановских альтовых концерта демонстрируют один и тот же циклический тип – не только в плане функционирования одной тональности в каждой из частей, но и в связи с единообразным чередованием темпов: медленных в нечетных частях (I и III), **быстрых в четных (II и IV)**. Конечно, конкретные темповые нюансы специфичны для каждого из концертов, но налицо совершенно отчетливая общая тенденция.

Как известно, «в музыкальном барокко преломлены важнейшие философские категории – пространство, время, движение... Время реализовалось в системе темповых обозначений (за среднюю единицу принимались пульс или шаг человека)» [8, с. 254]. Нельзя не согласиться с В. В. Задерацким в том, что «чувство темпа имеет в музыке огромное смысловое значение и воплощается через природу метроритмического строения» [1, с. 20]. Прав В. В. Задерацкий и в том, что темп управляет не только чистой продолжительностью звучания. Он регулирует чувство метроритмической пульсации, ее энергию и скорость, а также ритмическую плотность, то есть количество ритмических событий за единицу времени [1, с. 26]. С учетом распространенной в эпоху барокко теории аффектов, которой придерживались многие видные музыканты XVIII века, в том числе и Г. Ф. Телеман, каждая темповая область достаточно однозначно связана с определенной образно-смысловой сферой. При этом принято было считать, что отдельное музыкальное произведение может и должно выражать лишь один аффект, тогда как различные части его композиции демонстрируют те или иные градации и оттенки этого аффекта.

Рассматривая с подобной точки зрения альтовые концерты Г. Ф. Телемана, следует подчеркнуть, что драматургическая концепция цикличности в них зиждется на контрастном сопоставлении частей в медленных и быстрых темпах, следовательно, на сопоставлении контрастных образно-содержательных аффектных характеристик, изначально как бы закрепленных за тем или иным темпом – медленным или быстрым, причем эта парная конструкция, естественно, с определенными темпо-образными нюансами повторена дважды, подчас с усилением контрастного начала.

Цикличность подобного типа, несомненно, в значительной мере связана со старинной танцевальной сюитой. Напомним, что основу старинной сюиты составляют, как и в альтовых концертах Г. Ф. Телемана, четыре части, написанные в одной тональности, причем каждая часть репрезентирует совершенно определенный танец, связанный с конкретной метроритмической структурой: I часть – Аллеманда – умеренно – 4/4; II часть – Куранта – довольно скоро – 3/4, 3/2; III часть – Сарабанда – медленно – 3/4, 3/2; IV часть – Жига – скоро – 6/8, 12/8, 3/8, 9/8 (см. об этом [7, с. 245 и далее]).

Как видно, здесь налицо те же параметры, которые присущи альтовым концертам Г. Ф. Телемана. Исключение составляет, однако, отсутствие в них жесткой соотнесенности каждой из частей с конкретной метро-ритмической основой, которая в сюите обусловлена природой каждого танца.

Что касается жанра инструментального концерта эпохи барокко в целом, то здесь – повторим это еще раз – по вполне понятным причинам полностью исключена подобная однозначная метро-ритмическая закрепленность за каждой из частей четырехчастного цикла определенного размера и тем более метро-ритмических фор-

мул. Ритмический облик цикла здесь совершенно иной. По этому поводу В. Н. Холопова пишет: «Новаторство барокко – ранее неслыханная энергетика многопланово-регулярной, моторной ритмики в инструментальных жанрах, особенно концерта (разр. наша – С. Г., Г. Ц.) [8, с. 254]. В связи с отмеченным особое внимание обращает на себя высказывание Ф. Куперена о ритме: «Ритм – это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить» (цит. по [8, с. 254]).

Прежде чем приступить к непосредственному анализу каждой из частей концерта для двух альтов и оркестра *G-dur* Г. Ф. Телемана, целесообразно коснуться некоторых ведущих параметров формообразования, присущих барочным инструментальным произведениям (подробно об этом см. [1; 2; 7; 8]).

Как известно, В. В. Задерацкий считает, что музыка – «это организованное в систему звукодвижение, творящее образный смысл» [1, с. 3], причем музыкальное формообразование, как и сама музыкальная форма – не способ передачи замысла, но способ его существования. Известно также, что формы музыки эпохи барокко, в том числе инструментальной, отличаются чрезвычайным разнообразием и неоднородностью. Т. Кюрегян полагает, что такие качества барочных форм – вовсе не показатель их малой самостоятельности или второстепенности; напротив, именно в этом заключается их самоценность и самодостаточность; именно этим определяется «лицо» времени [2, с. 140].

Основные функции частей музыкальных барочных форм действуют как бы в смягченном, ослабленном виде, неотчетливо дифференцированы по отношению друг к другу. Это подчас приводит к недостаточно ясной и однозначной расчлененности музыкальной формы в целом. Все отмеченное порождает гораздо меньшую унифицированность каждого типа формы, что сопряжено с принципиальной возможностью многих вариантов их реализации.

Особыми свойствами отличается тематизм барочных инструментальных форм. Тематической основой, как правило, выступает начальный тематический элемент, обычная мотивная группа – *initio*. По ходу интонационного продвижения она подвергается разностороннему варьированию – громкостному, тембровому, ритмическому, интервальному, масштабному, орнаментальному и т. п. (об этом см. [7, с. 51 и др.]), благодаря чему возникает возможность как бы метрически безграничного продления музыкального построения, причем без того динамизирующего эффекта, который вызывается нарушением квадратности, шире – ритмической периодичности [2, с. 141]. Хотя тематизм в эпоху барокко становится достаточно индивидуальным, все же тема выглядит в определенном смысле распыленной, слабо отделенной от так называемых нетематических участков. Иными словами, барочные музыкальные формы могут быть как бы насквозь тематичны, когда все их зоны и элементы с очевидностью «привязаны к тематическим *initio*».

Поэтому функционально различные разделы формы уподобляются друг другу, плавно перетекают друг в друга. Из этого следует, в частности, что барочные малые формы отличаются явной тематической однородностью. Гармоническое же движение, по существу, не выводит за пределы тональности, в том числе расширенной диатонической. Что касается мелодического аспекта музыкального языка в инструментальной барочной музыке, то здесь присутствует ясная тенденция к сохранению эффекта поступенного движения в скрытых линиях (скрытого многоголосия). Как известно, интонационное развитие подобного типа получило особое название – развертывание [2, с. 142].

I часть анализируемого Концерта имеет темповое обозначение *Lent* (медленно). Подобный темп в эпоху барокко в контексте теории аффектов был связан с очень спокойным, напевным характером музыки, подразумевал функционирование широкого мелодического начала. Именно это мы имеем в рассматриваемой части. Спокойная напевная широта мажорного звучания подчеркивается, в частности, тем, что мелодическая линия (точнее, линии) длится здесь непрерывно от первого такта до последнего без единой паузы, сначала у оркестра (т. 1–5), затем в партиях обоих альтов. Общая мягкость звучания и у альтов,

и частично у оркестра не в последнюю очередь обусловлена тем, что мелодическая линия строится в основном на интонировании параллельными терциями. Плотное, мягкое звучание таких терций создает особый фонический эффект колористического утолщения мелодии. Немалое значение имеет, кроме темпа как такового, в целом ровная ритмика (чередование шестнадцатых и восьмых), а также весьма уравновешенный мелодический рельеф, относительно редко встречаются скачки, сочетающиеся к тому же со скрытым плавным движением.

Что касается композиционного строения I части Концерта, то и оно способствует широте и спокойствию ее музыкального дыхания. Можно сказать, что эта часть демонстрирует инструментальную сквозную форму, базирующуюся на принципе разворачивания. Такая форма, как известно, носит во многом импровизационный характер [8, с. 256]. Тема, точнее, небольшая исходная мотивная группа подвергается непрерывному варьированию (прежде всего интервальному) с сохранением диатонического облика тональности, иногда с отклонениями в побочные тональности (т. 10, 11, 13–16). Все мотивно-тематические элементы обнаруживают ясное родство с исходной тематической мотивной группой.

Обращает на себя внимание тот факт, что на протяжении интонационного становления исходная двухтактная мотивная группа (т. 12) и ее двухтактный же вариант (т. 3–4) в ходе последующего варьирования меняют свой масштабный облик, что обуславливает эффект импровизационности и одновременно динамизации (разумеется, в пределах, не противоречащих эстетике барокко). В том же направлении действуют некоторые нюансы метро-ритмического строения. Так, в т. 9–11 налицо ритмическое дробление с участием тридцатьвторых, а также сдвиг на полтакта исходной мотивной группы (т. 17–19). Последнее – «обратное» (в отношении последовательности) – проведение мотивных групп (т. 24) создает уравновешенное и закругленное замыкание I части Концерта, замыкание, отвечающее общему плавно-мелодическому размеренному, хотя и эмоционально насыщенному движению.

Веселый живой характер II части Концерта (ее темп – *Gai*) ярко контрастирует со спокойной напевностью предыдущей. Контраст обеспечивается также благодаря размерам – С меняется на 6/8. Во II части интересно сочетаются моменты танцевальности и моторики. Танцевальное начало сосредоточено прежде всего в начальном оркестровом разделе (т. 1–8). В последующем изложении, на протяжении 55 тактов, вплоть до завершения части, преобладает моторность, тогда как танцевальное начало выступает в качестве некоего фона.

Моторика в этой части теснейшим образом связана с характером изложения, в том числе со спецификой мелодической линии у солирующих альтистов, а также в партиях оркестра. Пассажи альтистов в большой степени представляют собой разложенные аккорды, иногда сочетающиеся со вспомогательными и проходящими звуками, то есть базируются на мелодико-гармонической фигурации. В некоторых случаях пассажи шестнадцатыми первого альта поддерживаются движением восьмыми у второго (т. 14–15). Большое значение в этой части имеет звучание своеобразных переключек, прежде всего, ритмического плана, что иногда создает эффект имитаций (т. 23–35, 35–42, 51–54). Последние воспринимаются в чем-то как результат концертирования. Яркое концертирующее впечатление возникает и благодаря регулярному чередованию оркестровых фрагментов, демонстрирующих настойчиво-мажорную разложенную аккордику (т. 9–13, 16–18, 27–28, 43–45, 49–50, 54–57, 60–63). Они, несомненно, выступают в качестве композиционно-структурных эпизодов в контексте старо-концертной формы, которая фигурирует во II части Концерта.

III часть Концерта – самая короткая в цикле (11 тактов). Она значительно короче всех других частей цикла – почти вдвое по сравнению с I частью – другой медленной частью циклической композиции; ее быстрые части – II и IV – превышают III часть почти вшес-

теро и вчетверо соответственно. На наш взгляд, это свидетельствует о том, что она может быть расценена как некое вступление по отношению к стремительному финалу.

Однако вступительная функция III части по отношению к финальной обуславливается не только и даже не столько масштабными параметрами. Важную роль в этом играет темп – *Large*. В контексте теории аффектов, которая, как уже отмечалось, нашла широкое претворение в творчестве Г. Ф. Телемана, в том числе инструментальном, *Largo* – это самый медленный темп, который сопрягается с музыкой величавого, торжественного, а также скорбного плана. Учитывая мажорную тональность, которая, несомненно, имеет здесь аффектное толкование, скорбный, траурный характер этой части исключается, но зато торжественно-величавое начало находит в ней весьма убедительное отражение. Известно, что вступления в эпоху барокко, да и позднее тоже, имеют медленный темп.

Вступительная функция III части Концерта подчеркивается не только темпом, но и многими другими моментами ее интонационного облика. Во-первых, речь идет о мелодико-тематической основе. Исходная мотивная группа – *initio* – соответствует одному такту. В последующем разворачивании она подвергается разносторонним преобразованиям: тембровым (при переходе из партии альтов в оркестр), интервально-мелодическим, гармоническим, фактурным, в значительно меньшей степени – ритмическим и масштабным.

В результате формируется одностая форма, состоящая из трех построений. Эта форма насквозь тематична: буквально каждый момент интонационного процесса в ней непосредственно сопряжен с исходной мотивной группой *initio*. Что касается того аспекта формы, который связан с ее членением, то здесь налицо противоположные тенденции. Одна нацелена на четкость расчлененности интонационного становления, что достигается благодаря артикуляционным, тембровым, фактурным средствам. Особое значение здесь имеют партии солирующих альтов, которые участвуют в ясном расчленении построений на две двухтактные фразы. Другая тенденция, напротив, ориентирована на сглаживание расчленяющих факторов.

Здесь первостепенную роль играет гармония. Хотя кадансы на тонике присутствуют в точках расчленения (т. 3, 9), но такие моменты обозначены и неустойчивыми функциями: т. 5 – II, т. 7 – VI. Кроме того, и это крайне важно – вся III часть Концерта открывается неустойчивой доминантой, которая звучит на протяжении почти полутора начальных тактов. Вообще обращает на себя внимание явное преобладание различных функций S и D групп, а также достаточное количество отклонений (в контексте стиля барочной гармонии), порождающих хроматизмы (см. особенно т. 3–4).

Все отмеченные моменты, связанные с музыкальным языком III части Концерта – темпом, гармонией, масштабными параметрами и т. п., – способствуют усилению сквозного начала в интонационном становлении, в силу чего формируется отчетливое и закономерное ощущение вступительности формообразующей функции III части рассматриваемого Концерта.

Финал – самая быстрая часть цикла. Его темп – *Vif* – в контексте теории аффектов подразумевает горячий, пылкий, чрезвычайно живой характер музыки. Думается, эта часть с учетом своего музыкального содержания, а также местоположения в форме вполне может ассоциироваться с жигой – финальной частью старинной танцевальной сюиты. Подобная ассоциация, на наш взгляд, более чем закономерна, несмотря на то, что финал рассматриваемого Концерта и жига старинной танцевальной сюиты опираются на различное метрическое оформление: финал Концерта имеет четный размер C, тогда как жига – нечетный трехдольный (3/8, 12/8, 3/8, 9/8). Думается, это еще раз в чем-то подтверждает некое жанровое родство старинной танцевальной сюиты и барочного инструментального концерта.

Рассматриваемый финал написан в многочастной концертной форме с ясно выраженными чертами рондальности.

Трижды повторяющийся рефрен, причем повторяющийся точно, исполняется только оркестром, совершенно без участия солирующих альтов. С точки зрения структуры он представляет собой восьмитактный квадратный период, состоящий из двух предложений. В тематическом плане рефрен базируется на исходной однотоктной мотивно-тематической группе, последующие фразы достаточно ясно сопряжены с исходной. Первое предложение (четыре такта) завершается на доминанте, второе – на тонике. Два эпизода формы ярко контрастируют как друг с другом, так и с рефреном.

Разумеется, в сферу различий – по условиям барочного формообразования – не входят ни тональность (**G-dur**), ни **размер (C)**. **Интенсивность контраста обусловлена другими** важными интонационно-структурными параметрами, такими, как интонационно-тематические, тембро-артикуляционные, масштабно-структурные, ритмические, фактурные.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что в обоих эпизодах в качестве интонационно и темброво ведущих выступают оба солирующих альты, которые звучат непрерывно на протяжении каждого эпизода. Безусловно, этим достигается четко выраженный контраст с предшествующим и последующим рефренами. В обоих эпизодах альты выполняют мелодическую функцию, тогда как оркестр, почти лишенный мелодического начала, аккомпанирует в строго аккордовой фактуре, в основном, четвертными длительностями.

Большое значение в формировании контраста как между рефреном и эпизодами, так и между самими эпизодами имеет ритмическое начало. Если в рефрене основополагающей ритмической единицей является восьмая, то в первом эпизоде – шестнадцатые, сочетающиеся с восьмыми, тогда как во втором эпизоде налицо сопоставление четного и нечетного дробления четвертей, то есть движение дуолями и триолями.

Не менее важную роль в обеспечении контраста между рефреном и эпизодами играют структурно-масштабные характеристики. Если рефрен, как уже отмечалось, имеет квадратное строение, то оба эпизода характеризует отчетливо выраженная неквадратность. Так, в первом десятитактном эпизоде присутствует непериодичная масштабная структура, включающая несимметричное же дробление и замыкание. Двенадцатитактный второй эпизод демонстрирует совершенно иной, по сравнению с предыдущим, способ масштабного структурирования, но также неквадратный и несимметричный. Этот эпизод по своему масштабному облику контрастирует как с первым эпизодом, так и с рефреном. Подобный «двухслойный» масштабный контраст существенно обогащает образное содержание финала, придает ему подлинную интонационную многомерность.

В рассматриваемом «контрастном» контексте особого внимания заслуживает ладоинтонационный облик финала. Точно повторяющийся рефрен базируется на строго диатонической тональности **G-dur без модуляций и отклонений при полном господстве** автентических оборотов. Первый эпизод модулирует в **D-dur**, причем по ходу ладотонального развертывания присутствует активный процесс модуляционного плана – отклонение в тональность **II ступени a-moll с последующими мажоро-минорными подменами и** дальнейшими отклонениями, что сопровождается значительной хроматизацией звучания (т. 11–16). Все это сопряжено с энергичным секвенцированием в мелодических линиях альтов. Следует в связи с этим вспомнить, что секвенцирование как способ развертывания вообще чрезвычайно широко используется в барочных формах. Что касается второго эпизода, то по своему ладогармоническому строению он скорее приближается к рефрену, то есть утверждает главную тональность **G-dur**.

Таким образом, многочисленные сопоставления и смены, функционирующие по ходу интонационного развития в финале Концерта, в том числе контрастные, присутствующие в подавляющем большинстве средств в музыкальной выразительности, способствуют яркой динамичности и разнообразному богатству музыкального содержания финала. Все это результативно поддерживается самым быстрым в Концерте темпом *Vif*.

Завершая обзорный анализ ведущих аспектов формообразования в Концерте для двух альтов с оркестром **G-dur Г. Ф. Телемана**, подчеркнем еще раз, что особеннос-

ти цикличности этого четырехчастного произведения формируются благодаря некоей «двухслойной» контрастности – имеется в виду контраст между I и II частями, который существенно усилен в следующей паре – между III и IV частями.

Концерт для двух альтов с оркестром Г. Ф. Телемана – это самый ранний из известных на сегодняшний день концертов для двух альтов. В период, когда композитор занимал должность кантора и музык-директора во Франкфурте-на-Майне (1712–1721), на музыкальных собраниях для высокопоставленных сановников, ученых и придворных в замке Браунфельс часто звучали и концерты. По-видимому, к концу этого периода можно отнести и создание Концерта для двух альтов с оркестром *G-dur*.

Жанр концерта находился к тому времени в стадии становления. Его форма вбирала в себя элементы старинной сонаты, как церковной, так и камерной, светской; в ней отразились черты сюиты, *concerto grosso*. Исследователи относят форму рассматриваемого концерта к промежуточной форме «концерта-сонаты», но, как представляется, в нем можно обнаружить и связь с формой сюиты, выстроенной по принципу чередования контрастных частей (медленная – быстрая – медленная – быстрая). Напомним еще раз, что основные четыре танца сюиты – аллеманда, куранта, сарабанда и жига – в какой-то степени по складу и стилю близки четырем частям рассмотренного альтового концерта. Подчеркнем еще раз, что темповые обозначения в это время нельзя трактовать как указание только на темп: в XVII–XVIII веках было принято, в соответствии с теорией аффектов, именовать этими терминами скорее не темп как таковой, а общий характер исполнения.

Напомним, что особенностью инструментальной музыки той эпохи (больше всего это относилось к медленным частям) стало стремление подражать звучанию человеческого голоса. Примечательны слова Дж. Тартини: «Для того, чтобы хорошо играть, надо хорошо петь». К певучести и мелодичности инструментальной музыки стремился и Г. Ф. Телеман: «Пение – всеобщая основа музыки». Это было связано с общей тенденцией – развитием искусства пения в итальянской скрипичной школе в лице таких ее представителей, как А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, Ф. Джеминиани, П. Локателли и др. Расцвету скрипичного и альтового искусства в немалой степени способствовало и то обстоятельство, что инструменты скрипичного семейства, благодаря брешианским и кремонским мастерам, приобрели окончательный, классический вид. Их отличительными признаками стали яркий и сильный звук, богатые динамические средства и технические возможности. Начало активно развиваться и расцветать исполнительство, в том числе и сольное. Появившийся новый тип музыканта демонстрировал своего рода универсальных художников – композитор и исполнитель соединялись в одном лице.

Представляется, что эти сведения не будут лишними для альтистов, приступающих к разучиванию Концерта Г. Ф. Телемана для двух альтов с оркестром.

Сочинения XVII–XVIII столетий требуют тщательного изучения и умения правильно прочесть нотный текст. Сегодня много пишут о творческой интуиции музыканта, на которую можно полагаться и в исполнении музыки прошлых эпох. Ссылаются на П. Казальса и других выдающихся исполнителей, чье творчество базируется на прочном фундаменте знания исполнительских традиций, восходящих к тому времени, когда создавалось произведение. В полной мере это относится и к Концерту для двух альтов с оркестром Г. Ф. Телемана.

Его первая часть *Lento* связана с величаво торжественным аффектом, в силу чего характер исполнения подразумевается широкий, с применением штриха *detache*. И сольные партии, и оркестровые голоса требуют исполнения полным звуком, без ослабления нажима смычка. Заметим, что в начале XVIII столетия произведения в характере *Lento* исполнялись в более медленном, чем *Adagio*, темпе.

Вторая часть, *Gai* – праздничного, веселого характера с непрерывным ритмическим рисунком шестнадцатыми у обоих альтов, требует использования штриха *detache*, причем в середине смычка без его ослабления. Интересно, что в XVII–XVIII веках быст-

рое движение обычно сочеталось с нюансом *forte*, медленное – с *piano*. И вообще эпоху барокко можно назвать в отношении динамики «эпохой *forte*»; противоположный нюанс – *piano* – употреблялся гораздо реже. Разумеется, это нельзя понимать буквально, да еще с позиций исполнительства нашего времени. Музыкальная практика прошлого допускала динамическое разнообразие либо с применением контрастной, так называемой «террасной», динамики, либо с использованием постепенных переходов, но это уже было значительно менее характерно (подробнее см. [10]). Во второй части анализируемого концерта уместно применять *piano* как эхо. Важно, что приемом «эхо» могли быть озвучены и мотив, и фраза, и целый раздел. Отдельные пласты музыки отделяются друг от друга за счет террасной «динамики», которая могла подразумевать нарастания и спады. Широко использовалось «оживление» отдельных звуков, каждый из которых должен был «иметь свое *forte* и *piano*» (И. И. Кванц).

Третья часть – *Large*. Величаво торжественный аффект. В силу этого и характер исполнения – широкий, протяжный, полнозвучный, с применением штриха *tenuto*. На *piano* с непрерывной протяженностью звучания, насыщенностью, необходимой во всех эпизодах части. В ней уместно использовать умеренное вибрато. Скажем, что вообще для исполнения музыки барокко современными музыкантами нередко характерен несколько «сниженный» эмоциональный тонус: только спокойная созерцательность или умеренная активность. Особенно это относится к инструментальной музыке и подчас идет от представления о ее стиле как о стиле строгом и сдержанном, отрицающем эмоциональные проявления.

Четвертая, заключительная часть – *Vif*. Как выше отмечалось, по общему характеру она отличается живостью, яркостью и моторностью, и в этом она сходна с жигой. Поскольку в четвертой части Концерта проводится всего две коротких темы, для выявления внутреннего динамизма целого необходима различная нюансировка каждого ее проведения. Первое вступление солиста – альтиста связано с хорошим полнозвучным *forte*. В нотах немецкого издания, которое используется нами, обозначения нюансов всех частей вполне отвечают задачам выявления внутреннего содержательного динамизма, чего, к сожалению, нельзя сказать об аппликатуре всех частей.

В свое время относительно аппликатуры Д. Ойстрах высказывался в том плане, что именно аппликатура – одно из самых важных исполнительских средств. По его мнению, выбор аппликатуры должен согласовываться не столько с техническим удобством, сколько со смыслом исполняемой музыки. Применение открытых струн представляется не только целесообразным, но и желательным. Здесь уместно сослаться на мнение И. Ямпольского, который считает, что умелое использование открытых струн при выборе аппликатуры обогащает красочные возможности инструмента, обостряет его звучание в целом. Он полагал также, что если это имеет большое значение для звучания скрипки, то для альты тем более важно, так как альт звучит менее ярко и с «закрытым оттенком».

Художественные достоинства Концерта для двух альтов с оркестром Г. Ф. Телемана наиболее полно проявляются в исполнении с оркестром. Фортепианное сопровождение значительно снижает впечатление от исполнения (примерно так же, как и Шестой Бранденбургский концерт И. С. Баха, сыгранный в переложении для двух альтов и фортепиано). Неплохо этот концерт звучит и с органом.

Подытоживая сказанное о Концерте для двух альтов с оркестром *G-dur* Г. Ф. Телемана, хотелось бы подчеркнуть, что авторы статьи не ставили перед собой цели исчерпать проблематику интерпретации произведения. Здесь сделана всего лишь предварительная попытка выявить некоторые закономерности его строения и формирования исполнительской концепции. Современная концертная практика требует такого подхода, который сочетает в оптимальных пропорциях традиционные и современные исполнительские приемы и представления, отражающие как эпоху, в которую создавалось произведение, так и время, в котором живет исполнитель.

Литература

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. – Вып. 1. – М., 1995.
2. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. – М., 1998.
3. Понятовский С. История альтового искусства. – М., 1984.
4. Понятовский С. К интерпретации концерта для альты с оркестром Г. Ф. Телемана // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 8. – М., 1987.
5. Рабей В. Георг Филипп Телеман. – М., 1974.
6. Соловьева Т. Н. Телеман (Telemann) Георг Филипп // Музыкальная энциклопедия. – М., 1981.
7. Способин И. В. Музыкальная форма. Учебник общего курса анализа. – М., 2002.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб., 1999.
9. Kohl W. Selbst biographien deutscher Musiker. – Köln und Krefeld, 1948.
10. Мазченко Ю. Н. Музыка барокко в исполнении струнных инструментов // Интерпретация музыки. Ступени познания. – Красноярск, 1994.

О. В. Гусева

*доцент кафедры теории и истории искусств
Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

ТВОРЧЕСТВО А. БРЮНО КАК ПРИМЕР ОБНОВЛЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

В истории музыкального искусства есть художники, чье творчество вызывает большой и длительный общественный резонанс, являет собой значимые для мирового искусства результаты; они умножают духовные ценности культуры человечества, они властители дум. Есть и другие, их задача скромнее – возбуждать, стимулировать искания, пробуждать мысль, хотя в собственном творчестве они могут и не достичь эффективных, значимых результатов, определяющих пути развития искусства на длительный срок. К числу первых относятся все те, которых мы называем великими, выдающимися. К сожалению, из исторической памяти, как правило, выбывают другие, те, чья творческая деятельность сыграла определенную «будоражающую» роль в конкретное время, а затем была незаслуженно забыта. Таковых множество в истории культуры каждой страны, их роль не следует умалять, без них, возможно, не состоялись бы великие новаторы. Один из художников такого рода – А. Брюно, французский композитор, автор нескольких опер, общественный деятель, известный критик. Каждая из сфер его деятельности, развернувшейся в конце XIX – первой трети XX веков важна, однако в наше время в лучшем случае он известен как музыкальный критик. При этом его композиторское творчество, совпавшее с одним из самых своеобразных периодов развития художественной культуры Франции, гордо именуемым французами «третьим золотым веком французской музыки», мало известно за рубежом, однако представляет несомненный интерес для исследователей как образец сосредоточенных в нем художественных устремлений французского музыкального искусства «конца века» – «*fin de siècle*».

Музыкальная жизнь Парижа в эти годы поразительно интенсивна: функционирует множество театров, концертных залов; наряду с Парижской консерваторией, Академией искусств – официальными академическими образовательными учреждениями, развивается активную деятельность *Schola cantorum* (Певческая школа), сыгравшая огромную роль в развитии симфонической и хоровой музыки, восстановлении старинного церковного пения; рождается Национальное музыкальное общество, объединяющее музыкантов, ратующих за возрождение национальных традиций и т. д.

Одной из причин ярко проявившегося стремления представителей художественной культуры, французских композиторов и слушателей к восстановлению национальной музыкальной самобытности, к обновлению явилось всеобщее увлечение Вагнером, захлестнувшее Париж в 80–90-е годы XIX века.

Фрагменты музыкальных драм Вагнера исполняются в симфонических концертах, появляется множество брошюр и книг, трактующих его идеи, его понимание значения музыкального искусства и музыкальной драмы. Увлечение гениальным композитором захватывает не только музыкальный мир, но все слои французской художественной интеллигенции, оно проникает в литературу и даже в живопись. В Париже с 1885 года издается журнал «*La Revue wagnerienne*», в котором сотрудничают поэты и писатели Поль Верлен, Стефан Малларме, Виллье де Лиль Адан, Шарль Мари Гюисманс, музыкальные критики Теодор де Визева, Шарль Малерб. На смерть Вагнера, последовавшую в 1886 году, поэты-символисты Малларме и Верлен пишут траурные сонеты, а импрессионист Ренуар запечатлевает на полотне портрет Вагнера. Все виды искусства рассматриваются сквозь призму принципов, провозглашенных гением из Байрейта. Не следует отрицать того, что увлечение Вагнером на определенном этапе развития музыкальной культуры Франции сыграло благотворную роль, привлекло внимание творцов к проблемам оперы, заставило взглянуть на востребованный массовым слушателем жанр по-новому, стимулировало интерес французов к монументальному симфонизму.

Однако в конце XIX века среди композиторов и музыкантов, причем тех, кто в свое время попал под гипнотическое воздействие Вагнера, постепенно стал назревать протест против этого всепоглощающего влияния. Искренне болея за судьбу национальных традиций, французское искусство, с трудом преодолевая вагнеровское влияние, искало пути обретения собственного голоса, пыталось заговорить присущим ему родным языком. Противостояние вагнеровскому гипнозу представлялось по-разному. Одни, признавая гениальное могущество Вагнера, огромный вклад, внесенный им в музыкальное искусство, восставали против вагнеровских теорий в печати, другие протестовали собственным творчеством.

А. Брюно был одним из тех, кто после страстного увлечения Вагнером осознал пагубность вагнеровского магнетизма для национального искусства. Как многие французы, Брюно обладал ярко выраженным общественным темпераментом, проявившимся более всего в его музыкально-критической деятельности. Благодаря поддержке Э. Золя, с которым его связывали дружеские отношения, Брюно попал газету «*Gil Blas*». В этой газете работали выдающиеся литераторы Ги де Мопассан, Э. Золя, А. Франс, Анри де Ренье. Талантливый, смелый, хваткий Брюно не затерялся среди них и скоро стал одним из видных и пользовавшихся у читателей успехом музыкальных критиков, проработавших в этой сфере до начала 30-х годов XX столетия, продолжая будоражить своими мыслями читателей, слушателей, творцов. В своих статьях он стремился откликаться на проблемы, волнующие его современников. В разнообразной тематике статей Брюно можно выделить важнейшую для него проблему: постоянную, не остывающую заботу о национальной культуре, о судьбе французской музыки. В ряде его работ ощущается тревога, вызванная гипнотическим влиянием творчества, идей и личности Рихарда Вагнера, стихийно вторгшегося в музыкальное мышление композиторов. Желая воздать должное национальному музыкальному искусству Франции, Брюно в своих статьях акцентирует внимание на том, что, на его взгляд, было недооценено и в прошлом французского музыкального искусства, и заботится о настоящем, предостерегая молодых музыкантов как от влияния композиторов Италии, так и влияния Вагнера.

Брюно-критик, полный боевого пыла, столь же пылко стремится воплотить свои идеи в оперной драматургии. В ответ на ожидание французами произведений, ориентированных на культуру родной страны, опирающихся на национальные традиции, появляются оперы А. Брюно «Мечта» (1891), «Нападение на мельницу» (1893), «Мессидор» (1897),

«Ураган» (1901), написанные на сюжеты произведений Э. Золя, почерпнутые писателем из современной жизни¹. Появление каждой оперы Брюно на сценах парижских театров было событием, вызывавшим живую реакцию, каждая опера воспринималась современниками как подтверждение возрождающейся значимости и независимости национальной музыкальной культуры.

Дальнейшая судьба оперных творений Брюно сложилась неудачно, его музыка была почти забыта. О Брюно до сих пор не написаны монографии, краткие сведения о нем и его творчестве рассыпаны в очерковых работах французских и отечественных музыковедов, в музыкально-критических статьях его современников и периодике, в мемуарных и эпистолярных источниках. Однако творчество композитора, несомненно, заслуживает внимания исследователей, ведь именно он был назван французами первым композитором-натуралистом, именно операм Брюно было суждено сыграть важную роль в процессе постепенного избавления французского музыкального театра от влияния Вагнера.

Творческая деятельность Брюно оказалась связанной с выдающейся, но всегда вызывавшей ожесточенные споры, личностью писателя-натуралиста Э. Золя. Брюно-музыканта, искавшего новых путей в искусстве, ненавидевшего штампы, независимого в суждениях, стремящегося внести жизненную правду в оперу, привлекло заявление Золя о том, что искусство находится в самой жизни, а не вне нее. Лозунг, провозглашающий правдивое отражение реальной жизни не был новым, к его реализации, так или иначе, стремились многие творцы XIX века, представляющие разные виды искусства. Своеобразие заключалось в том, что Золя был принципиальным сторонником натурализма, «подлинную», натуральную жизнь во всех ее деталях он воплощал в своих романах. Брюно, вслед за Золя, пытается следовать этим принципам в своих операх, заявляет о необходимости правдивого и натуралистически точного воспроизведения всех сюжетных линий музыкальной драмы. Проявившаяся общность взглядов на искусство породила творческое содружество писателя и композитора. Содружество с Золя отразилось на творчестве Брюно двояко: с одной стороны – любое творение композитора вызывало интерес хотя бы потому, что в основе лежал сюжет Золя; с другой – всякий раз разгоралась полемика за и против, и не всегда композитора, поборника жизненной правды, приветствовали, не всегда критика носила плодотворный характер.

В 1888 г. выходит в свет роман Золя «Мечта». Брюно просит у писателя разрешения написать на этот сюжет оперу, Золя дает согласие, более того, сам разрабатывает план либретто, затем переложенный Луи Галле на стихи.

Премьера оперы состоялась в 1891 г. в театре *Opéra comique*. По свидетельству крупнейшего французского музыковеда и критика, автора «Истории французской музыки» Ш. Ландорми, опера «ошеломила» слушателей. Искушенные в оперном искусстве парижане с восторгом приняли это произведение, поразившее непривычным смешением обыденной прозы жизни с мистицизмом легенды, естественностью вокального языка, основанного на декламации, оригинальностью и свежестью инструментовки и гармонии. Опера обошла многие зарубежные сцены, всюду ее принимали как произведение, представляющее «новое искусство». Однако мнения французских критиков разделились: одни приветствовали появление на сцене современников в будничной одежде, другие нападали за то же самое, за то, что герои – парижане, такие же обычные люди, которых можно увидеть за стенами театра. В очередной раз разгорелась полемика, не раз вспыхивающая во Франции, вспомним Г. Флобера с его «Мадам Бовари», ряд произведений братьев Гонкуров и Э. Золя, неприятие «Кармен» Ж. Бизе, потрясшее автора и т. д.

¹ Произведения, созданные Брюно после 1901 г., не входят в сферу нашего анализа, это опера «Наис Микулен» (1907), музыка к пьесе Э. Золя «Аббат Муре», опера-балет «Вакханки» (1912), балет «Урок любви», оперы «Четыре дня» (1917), «Царь Кандид» (1920), «Райский сад» (1923), «Анджело» (1924), «Виргиния» (1931).

Сотрудничество Золя и Брюно продолжилось далее, напомним наиболее яркие примеры этого сотрудничества: «Нападение на мельницу», «Мессидор», «Ураган». Следует особо отметить тот факт, что «Мессидор» и «Ураган» написаны на прозаический текст, подготовленный Брюно совместно с Золя. В связи с этим вспоминаются заявившие о себе во Франции в 90-х годах XIX века **веяния русской музыки, интерес к операм Мусоргского**, его «Женитьба» на прозаический текст Гоголя и знаменитое «хочу правды в каждом слове». Брюно в статье «Стихи и проза» утверждает, что проза была его главной вдохновительницей, в прозе он усматривал средство обрисовки правдивых человеческих характеров, он считал, что, используя прозу, композитор получает неограниченную ничем «свободу диалога, свободу непрерывного симфонического развития, свободу выразительности..., свободу полную, роскошную, окончательную» [2, с. 152].

Особо шумный успех имела лирическая драма «Ураган». Критики восхищались оперой, называли ее шедевром. Г. Шарпантье, современник Брюно и сторонник натуралистических позиций, отмечал оперу «Ураган» как произведение живое, пронизанное человечностью, на которую, по его мнению, так скупы оперные произведения. Восторги были заслуженными: возросло мастерство Брюно, что проявилось в своеобразии драматургии, в свежести музыкального языка. Критики и ранее отмечали то, что, обучаясь у Массне, восхищаясь тонкостью его стиля, Брюно сумел сохранить свободу и индивидуальность музыкального мышления. В тоже время «Ураган» интересен с позиций ассимиляции в нем различных творческих устремлений, характеризующих художественную культуру Франции в период «третьего золотого века французской музыки». Попытаемся обозначить эти творческие устремления, выявить их в опере.

Остро драматичный сюжет оперы «Ураган» взят из жизни «маленьких людей», рыбаков, проживающих на небольшом острове. С одной стороны, сюжет изобилует «исключительными» событиями, с другой – насыщен натуралистическими приметами (в духе Золя) неприкрашенного, прозаичного бытия: разговоры рыбаков о починке сетей и их стоимости, обсуждение приближающегося выхода в море и т. д. Основная драматургическая линия сюжета – любовный треугольник, соперничество двух родных сестер Марианны и Жанины, любящих Ричарда. Два центральных женских образа противопоставлены: мягкая, безвольная Жанина, ее удел – безрадостное, «серое» существование, и Марианна – сильная, страстная натура, способная на любые поступки ради достижения своей цели. Своим крутым нравом Марианна полностью подавляет и Жаннину, и своего мужа Ландри, издерганного, злобного человека, грубого в отношениях с окружающими, покушающегося на жизнь родного брата. Его брат Ричард – типичный положительный герой, он когда-то отказался от брака с Жанниной ради того, чтобы на ней мог жениться Ландри. Образ Ричарда неоднозначен. С одной стороны, это спокойный и уравновешенный человек, с другой, он окружен ореолом таинственности, Ричард – «вечный странник», возвратившийся на родину из неизведанных далей с загадочной спутницей Лулу. Наряду с таинственной Лулу, в сюжете присутствует ряд образов-символов, образов намеков, недосказанностей, имеющих значение для раскрытия не столько внешнего, сколько многозначного внутреннего смысла, это Ураган, Бухта Милосердия, Остров Гоэль.

«Исключительные» события сближают эту драму с традициями итальянского литературного и музыкального веризма, но поданы они в духе натуралистически описанной, обыденной, житейской истории; символистские веяния времени (широко представленные, прежде всего, во французской поэзии), нашли отражение в целой группе перечисленных выше образов, образующих драматургическую линию, сопутствующую и переплетающуюся с основной (предыдущая опера «Мессидор» также изобиловала символическими образами); любовный треугольник напоминает об излюбленном французами жанре лирической оперы.

Закономерно, что опера, созданная композитором, в прошлом которого – увлечение Вагнером, не могла не опираться на некоторые принципы музыкальной драмы, которые

были провозглашены великим реформатором этого жанра. В основе музыкальной драматургии «Урагана» лежит сложно организованная система лейтмотивов, пронизывающих и оркестровый, и вокальный пласты оперы. Лейтмотивная система является основой симфонического развития, в ходе которого лейтмотивы взаимодействуют, объединяясь в группы, соответствующие основным драматургическим линиям, обозначенным выше.

Одна группа лейтмотивов призвана обрисовать героев, участников житейской драмы. Лейтмотивы дают представление о наиболее существенных чертах характера каждого героя и даже свойственных им жестов. Так, лейтмотив Марианны направлен на выражение неукротимой энергии, решительности, страстности, изображения ее напористых, иногда угловатых движений, в основе тем – импульсивный ритм, широкие ходы, захватывающие интервал децимы. Интимно-хрупкие, тонкие интонации лейтмотива Жанины, его мягкий, спокойный ритм раскрывают чуть печальный лирический облик этой героини. Такой робкой и мягкой она остается на протяжении всей оперы. Каждое появление темы Ландри вносит в атмосферу действия оттенок зловещей угрозы. Неустойчивая ладовая основа, напряженные тритоновые скачки, изломанный рисунок мелодии, «нервный» ритм, вызывающий ассоциации с порывистыми, неуклюжими жестами и движениями – таковы особенности его лейтмотива.

Напомним, что показ житейской драмы в «Урагане», натуралистически точно отражающей быт, индивидуальные черты характера, внешний облик, движения героев, сливается воедино с символистскими образами, лейтмотивы которых объединяются во вторую группу. Пожалуй, самый своеобразный персонаж-символ – Лулу. Не отказывая ей в чисто человеческих чувствах, таких, как преданность и любовь к Ричарду, автор в тоже время представляет Лулу символом странствий, олицетворением мечты человека о дальних островах, лежащих в бесконечном океане и манящих к себе. Лулу – это «дочь грез», своеобразное «Приглашение к странствию» из стихотворения П. Верлена. Лулу сопровождает Ричарду, поэтому ее лейтмотив – это значительно преобразованная гармонически и ритмически тема Ричарда. В этом варианте лейтмотив практически не изменяется на протяжении оперы, олицетворяя образ недостижимости грез.

Таким же олицетворением мечты человека о счастье являются образы-символы: остров Гоэль, бухта Милосердия и таинственное Поющее дерево – страж Бухты и соответствующие им лейтмотивы-символы. В Бухте могут укрыться от мирских невзгод, страданий, зла любые беглецы, Бухта – оазис тишины, покоя, находящийся вне времени, до нее лишь издали доносится шум разбушевавшейся морской стихии. Чудодейственные Остров, Бухта и Дерево дарят мир и спокойствие измученным сердцам. Лейттемы Поющего дерева, Бухты Милосердия, Острова Гоэль, как и лейтмотив Лулу, остаются неизменными на протяжении всей оперы.

К группе образов-символов примыкает Ураган. Уровень значимости этого образа в действии настолько велик, что его можно условно назвать персонажем, как это сделал в свое время Ц. Кюи по отношению к Лесу во «Фрейшюце» К. М. Вебера. Если Бухта Милосердия и Поющее дерево и их лейтмотивы олицетворяют нечто вечное, незыблемое, то Ураган – символ изменчивости, непостоянства, наделенный смысловой многозначностью. Он сопровождает разворачиванию человеческих страстей, и поэтому его образ на протяжении оперы претерпевает значительные изменения. Отражая события в жизни людей, Ураган является в тоже время носителем внутреннего, недосказанного философского смысла. Он нарушает будничное течение жизни героев тревожной тенью надвигающейся катастрофы, создает атмосферу непрерывно нарастающего тревожного ожидания, окрашивает действие зловещими, мрачными красками. Лейтмотив Урагана принадлежит к числу активно развивающихся. На протяжении оперы он появляется более чем в тридцати различных вариантах: непостоянная стихия изменяет свой облик подобно морским волнам, то спокойным, то бунтующим, то сверкающим ярким светом, то сумрачным и грозным. Суровый архаичный мотив Урагана является одним из звеньев, связывающих

обильный тематический материал в единое целое. Его интонации пронизывают всю музыкальную ткань, их можно обнаружить и там, где самого лейтмотива нет.

Брюно проявляет незаурядное мастерство в работе с лейтмотивами и в целом с оркестровым пластом оперы: трансформации мотивов, их гармоническая и оркестровая «перекраска», разнообразные контрапунктические приемы развития тематизма (темы в увеличении, уменьшении) и т. д. Сливаясь со сценическим действием и текстом, вязь лейтмотивов, их движение и развитие передают смысл драмы. Рассматривая оркестровый пласт оперы, нельзя не вспомнить о включенных в него оркестровых разделах, также опирающихся на лейтмотивы. Симфонических фрагментов немного (это вступления ко второму и третьему актам), но они отличаются свойственной французам тонкостью и вкусом оркестрового письма. Вступление ко второму акту основано на теме острова Гозль, его красочность, своеобразный пейзажный, «импрессионистский» колорит уместен при характеристике образа зачарованной и мирной тишины. Вступление к третьему акту – симфоническая разработка переплетающихся тем Урагана и темы Марианны – насыщено экспрессией и драматизмом, предвещающим трагические события, происходящие в последующем действии. Отмечая разработанность лейтмотивной системы в опере, мастерство, проявленное Брюно, необходимо заметить, что временами скрупулезное следование лейтмотивов, сопровождающее каждое появление соответствующих им персонажей или образов-символов, приводит к некоторой утрате свежести и силы их воздействия.

Вокальный пласт основан по большей части на интонациях городского бытового романса, так называемого «melodie», что восходит к мелодизму Ж. Массне, учителя Брюно. Ариозные эпизоды отличаются мягкостью контуров, распевностью, французской элегантною мелодики и напоминают о традициях лирической оперы. Как и у Вагнера, интонации лейтмотивов пронизывают вокальную партию, проникая не только в ариозные фрагменты, но и в речитативы. О речитативе Брюно следует сказать особо, так как он является важнейшей составляющей вокального стиля композитора, позволяющей высоко оценить его творческую индивидуальность. Своеобразие речитатива обусловлено стремлением Брюно к бытописательству. Обыденной драме из жизни «маленьких людей» должен соответствовать не высокий оперный стиль, а интонации, близкие бытовому говору. Широкий, грубоватый рисунок его речитативов внешне перекликается с броским, экспрессивным речитативом веристов, хотя их интонационная природа различна. Брюно принципиально берет за основу речевые интонации, характеризующие речь конкретного социального слоя, это просторечье, присущее простому французскому люду. Именно в этом, прежде всего, реализуется стремление Брюно к правде в музыкальном языке, именно это связывает его с прозаическим текстом литературного первоисточника, с принципами «правды» натуралиста Золя. Как Золя скрупулезно точно описывает детали, так синхронно точно следует за деталями прозаического текста музыка Брюно, но при этом ему удается не впасть в иллюстративность, сохранить ведущую роль музыки. Возможно, натуралистическое воспроизведение говора ограничило распространение оперы за пределами Франции, стало одной из причин того, что «вспыхнувшая» популярность «Урагана» за рубежом после первых его постановок достаточно быстро угасла. Оригинальность речитативной интонации, пронизывающей вокальную партию, воспринималась и высоко оценивалась французами, носителями языка, при переводе же на иной язык своеобразие французской речи терялось. Справедливости ради следует отметить, что и опера «Пеллеас и Мелизанда» великого К. Дебюсси не избежала этой участи и не стала широко популярным произведением по той же причине.

Основной структурной единицей оперы являются развернутые, основанные на сквозном развитии сцены. Брюно обосновывает отказ от традиционных оперных форм стремлением к жизненности и правдивости драматургии, что, собственно, ко времени появления «Урагана» стало нормой оперной музыки, закрепленной несколькими десятилетиями. Как уже было сказано выше, среди сольных эпизодов преобладают разомкнутые

ариозные построения, ансамбли заменяются диалогическими сценами. Редкие «вкрапления» хорового пения, основанного на народно-песенных интонациях, выполняют функцию фона, вслед за речевыми интонациями дополняющего и усиливающего локальный колорит.

Рассматривая драматургию оперы, отметим лишь то, что, на наш взгляд, отличает ее от опер Вагнера. Структура оперы отличается продуманностью, классической четкостью. Первый акт – завязка действия (экспонирование действующих лиц, приезд Ричарда, его первое столкновение с Ландри). Второй акт – развитие лирико-психологической (дуэт Жаннины и Ричарда), внешне-событийной (замысел убийства Ричарда) линий драмы. Третий акт – кульминация оперы, наивысшая точка и разрешение конфликта. Четвертый акт, подобно репризе в инструментальной музыке, перекликается с первым актом. Во всех актах действие тесно спаяно, не делится на замкнутые сцены, однако ведущие драматургические пласты – внешне-событийный, внутренне-психологический, символический – представлены и по отдельности, и во взаимодействии. Справедливости ради заметим, что преобладание внешне-событийной линии приводит к недостаточной мотивировке некоторых психологических ситуаций. С точки зрения сопоставления с драматургией Вагнера, наиболее интересен третий акт. Каждое сценическое мгновение этого акта до предела насыщено эмоциями, наполнено напряженными ситуациями. Стремительность темпо-ритма, непрерывность разворачивания интриги захватывает своей неудержимостью¹. Внутренний и внешний планы совмещены, слиты в неразрывное целое. Третий акт – предел кипения человеческих страстей, это центр оперы, конденсирующий кульминационные точки развития всех драматургических линий. Каждая ступень драматического нагнетания кажется наивысшей, но за ней следует еще более напряженная и эффектная, и так вплоть до момента развязки, трагического поворота в этом динамичном действе, убийства Ландри вместо Ричарда.

Значительные драматургические отличия этого акта от прочих, его более высокий художественный уровень, видимо, объясняются его содержанием. Воплощение острых, мрачных ситуаций и сильных аффектов всегда удавалось Брюно в большей степени, чем любых иных эмоций. В третьем акте музыка достигает подлинного трагизма и, по выражению ироничного, острого на язык Дебюсси, «расталкивает слова», в то время как в других актах ей приходится «подползать» под них. «Все средства музыкальной выразительности направлены на выражение переживаний персонажей и воплощение того действующего лица, которое «господствует, бушует и воет»².

Завершая наш краткий экскурс в творчество Брюно, вернемся к началу статьи и еще раз выскажем убежденность в том, что наследие плодovitого композитора, оперные произведения которого вписываются в контекст музыкальной культуры Франции грани XIX–XX веков, заслуживает последующего изучения. Исследование творчества Брюно и многих других, ныне забытых композиторов, позволит во всей полноте воссоздать историческую картину интенсивного, насыщенного именами и событиями периода развития французской культуры рубежа XIX–XX веков.

Литература

1. Брюно А. Стихи или проза / в сб. Статьи и рецензии композиторов Франции. – М., 1972.
2. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М., 1964.
3. Друскин М. Из истории французской музыки / в сб. О западно-европейской музыке XX века. – М., 1973.
4. Роллан Р. Обновление. Очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1870 года / в кн. Музыкально-историческое наследие, т. 4 (Музыканты наших дней). – М., 1989.
5. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. – М., 1970.

¹ Напомним, стремление Вагнера к тщательной мотивировке событий нередко приводит к затянутости действия.

² Дебюсси, К. Статьи, рецензии, беседы. – С. 113.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РУССКОЙ И ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ ШКОЛ КАВКАЗА, СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Во всемирной истории человечества существует множество культур. Некоторые исследователи подчеркивают невозможность диалога между ними. Между тем, такой диалог возможен по причине того, что творцом культуры является человек, и он всегда может найти способ общения между различными *цивилизациями*. Практически в мире нет культур, которые не испытали бы никаких внешних влияний.

Проблема взаимоотношений между Западом и Востоком, между западной и восточной культурами, в настоящее время, в эпоху развития широких международных связей, приобретает особое значение. Россия занимает особое положение, находясь на стыке между Востоком и Западом. П. Я. Чаадаев, а вслед за ним и многие другие мыслители, указывал в этой связи на особую, специфическую историческую миссию России, которая уже в силу своего географического положения на земном шаре призвана соединить Восток и Запад. Находясь между двумя культурами, впитывая их *влияния*, русская культура синтезировала все их достижения. Ей пришлось взаимодействовать и с Западом, и с Востоком, образуя как бы мост от первой ко второй. Этим и определяется место России в диалоге культур.

С Востоком Древняя Русь познакомилась давно, находясь в постоянном и долгом контакте-взаимодействии со степными кочевыми племенами, пришедшими из Азии. Россия всегда поддерживала широкие культурные связи с Востоком в течение многих столетий, являясь его непосредственным географическим соседом. В XIX веке целый ряд восточных народов вошел в состав России и объединился с русским народом общностью исторических судеб (*Грузия, Армения, Азербайджан, Туркмения, Киргизия, частично Узбекистан, Таджикистан и Казахстан*). С этого времени и начинается богатая история *непосредственного* взаимодействия двух культур, русской и восточной.

Характерной чертой русской культуры является открытость, широта интересов, готовность к диалогу с другими культурами, способность впитывать и развивать их достижения. Национальная ограниченность была чужда русской культуре всегда. Создавая русский национальный характер, например, А. С. Пушкин в свои произведения вводил в то же время и образы финнов, цыган, татар, калмыков, грузин, черкесов, *испанок* и представителей многих других национальностей. Ни одна из культур Запада не смогла постичь существо других культур и характер других народов так глубоко, как сумели это сделать представители великой русской культуры – в литературе, искусстве, музыке. Итак, именно Россия, испытывая экономическое, политическое и духовное влияние и Востока, и Запада, смогла показать возможности контактов между культурами Востока и Запада. По мнению Комитаса (Согомон Геворкович Согомонян), армянского композитора XX века, **взаимодействие народностей является неопровержимым фактом**. Нет народа, остающегося без влияния, потому как каждый народ заимствует что-то у других народов, органически претворяя эти заимствования в своей культуре.

Проблема взаимодействия национальных музыкальных культур, в частности, восточной и русской, – одна из самых насущных для современной музыки. Она ставится и рассматривается сейчас очень широко. В результате активного взаимодействия наций происходит их непрерывное сближение. Следствием такого творческого обмена культурными ценностями является взаимное обогащение культур и огромные преимущества

и перспективы развития, которые получает все человечество в результате международного культурного общения. Именно таких взглядов придерживались русские композиторы XIX века, обращаясь к музыкальным культурам восточных народов, входящих в состав России, что и привело к созданию многочисленных выдающихся произведений, которые у Б. В. Асафьева получили объединенное название «русской музыки о Востоке». Ориентальная тематика, представляющая собой художественное отображение Востока и появившаяся в искусстве в XVIII–XIX веках, имела для русской культуры и, в частности, музыки гораздо большее значение, чем для культуры стран Западной Европы.

Взаимосвязи с Востоком были глубокими и тесными и оставили весьма заметный след в русской культуре. Известный музыкально-художественный критик XIX века В. В. Стасов правильно определил основную причину интереса русских композиторов к Востоку: «Одни из них и сами видели Восток (Глинка и Балакирев, бывшие на Кавказе), другие, хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь были окружены восточными впечатлениями и потому выпукло и ярко передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех ее форм и давала ей такую характерную окраску» [8, с. 528].

Опыт русской музыки XIX века в освоении духовных богатств народов Востока представляет огромную ценность. Русская музыка о Востоке – это одно из проявлений некоторых общих закономерностей взаимодействия национальных культур, имеющего двустороннюю направленность. Когда явления одной культуры воздействуют на другую, последняя не всегда оказывает ответное влияние. Русские композиторы стали проявлять интерес к Востоку в конце XIX века, обратного же явления в то время еще не наблюдалось. Лишь тогда, когда у восточных народов возникают национальные профессиональные композиторские школы по типу европейских в начале XX века, начинается процесс обратного воздействия русской музыки на восточную. Каковы же особенности этого явления?

Процесс становления национальной профессиональной музыкальной культуры у народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана проходил через ряд стадий, характерных в той или иной степени для многих народов, начавших создание своей профессиональной композиторской школы в конце XIX – первой половине XX века. Постепенное освоение музыкантами Средней Азии, Кавказа и Казахстана европейских норм и жанров началось еще до революции, и инициаторами этого движения были сами национальные композиторы. Стремление к национально-обособленному развитию было сразу отвергнуто, и единственно правильным признан путь постепенного сближения с традициями мировой музыкальной культуры, и в первую очередь, с русской.

Средняя Азия и Казахстан были окраиной в царской России, более отсталой в экономическом, политическом и культурном отношении, тогда как народы Кавказа и Закавказья обладали более развитой национальной культурой, прошедшей длительную историю развития и находящейся на более высоком уровне. В то время, когда в этих регионах еще только закладывался фундамент профессиональной музыки, в Закавказье уже были созданы первые национальные композиторские школы, еще профессионально не окрепшие и настойчиво ищущие свой национальный стиль.

Если у народов Закавказья главный акцент делался на формирование, укрепление профессиональной композиторской школы, воспитание национальных композиторских кадров, то в Средней Азии и Казахстане долгое время работавшие русские композиторы и музыковеды занимались изучением специфических особенностей народного музыкального искусства, собиранием и обработкой песен, внедрением инструментария европейского оркестра. Для народов Средней Азии и Казахстана в первую очередь необходимо было создать устойчивый фундамент культуры, образования, освоить первоначальные навыки профессионального мастерства.

Значительный опыт работы с фольклором, как с русским, так и с восточным, был накоплен русскими композиторами. И он показывал, что формы профессионального европейского искусства могут органично взаимодействовать с любым национальным искусством. Традиции «русской музыки о Востоке», заложенные еще М. И. Глинкой и столь многообразно продолженные в творчестве А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева и других композиторов, послужили крепкой основой для развития национальных музыкальных культур у народов Востока. На рубеже XIX–XX веков опыт русских классиков во многом становится примером для таких композиторов, как З. Палиашвили, Д. Аракишвили, Комитас, А. Спендиаров, У. Гаджибеков, которым было суждено стать основоположниками грузинской, армянской и азербайджанской профессиональной музыки.

Выдающиеся музыканты, грузинские композиторы старшего поколения, основоположники классического искусства Кавказа, учились у педагогов Москвы и Петербурга: А. Спендиаров (Армения), М. Баланчивадзе (Грузия) – у Н. Римского-Корсакова; З. Палиашвили (Грузия) – у С. Танеева; У. Гаджибеков (Азербайджан) – у члена Беляевского кружка А. Калафати. Все они начинали свою деятельность почти одновременно, в 80–90-е годы, и долгое время жили в России, работая под руководством виднейших русских музыкантов, не теряя, однако, связи с родной почвой. Вернувшись на родину, они всецело отдавали свои знания и способности делу развития национальной музыкальной культуры.

Формирование национального стиля – это длительный и сложный период, включающий в себя отбор, расширение, совершенствование выразительных средств, обогащение эмоционально-образного содержания, проявление себя в сложных формах и жанрах и т. д. И на этом трудном пути передовые деятели русской музыкальной культуры шли «рука об руку» со своими молодыми коллегами. Они помогали и направляли их в деле освоения традиций, накопленных всей мировой музыкальной культурой. Богатейший опыт русской школы, полученный молодыми музыкантами, ставшими впоследствии выдающимися композиторами, указывал пути дальнейшего развития, облегчал поиски, предостерегал от ошибок.

Особенно тесные связи сложились у русского народа с культурой и искусством *Кавказа*. Территориальная близость обусловила более широкие возможности изучения его природы, истории, культуры, быта, языка. Пребывание на Кавказе самих представителей творческой интеллигенции явилось основой для создания множества произведений, отображающих быт и культуру восточных народов. Важно отметить появление целого ряда «кавказских» сочинений в русской поэзии и прозе первой половины XIX века, в которых впервые русский читатель познакомился с Востоком, представленным преимущественно образами Кавказа. В произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого и других нашли яркое воплощение картины кавказской природы – «гордой, суровой, дикой», по выражению Пушкина, и представлены колоритные образы горцев, смелых и свободолюбивых. Наиболее известные из произведений – поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», стихотворения «На холмах Грузии», «Не пой, красавица» А. С. Пушкина; роман «Герой нашего времени» (глава «Бэла»), поэмы «Демон», «Мцыри», стихотворения «Тамара», «Черкесы» М. Ю. Лермонтова; повесть «Хаджи-Мурат», рассказ «Кавказский пленник» Л. Н. Толстого и многие другие. Белинский писал: «С легкой руки Пушкина, Кавказ сделался для русских заветною страной не только широкой, раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии... Кавказ – это колыбель поэзии Пушкина – сделался потом колыбелью поэзии Лермонтова» [9, с. 575].

Так как знакомство с Востоком для многих русских началось в Тифлисе (Тбилиси), в первую очередь, с грузинским фольклором, впитавшим черты восточной музыки, Грузию на протяжении XIX века причисляли к Востоку. Творческое взаимодействие русской и грузинской культуры имело свои особенности и свой неповторимый характер. При-

соединение Грузии к России в 1801 году, совместная освободительная борьба грузинского и русского народов с шахским Ираном и султанской Турцией явились причиной возникновения тесной дружбы между представителями передовой части русской и грузинской художественной культуры. С Грузией был тесно связан А. С. Грибоедов, в ней бывали и ее любили А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Великие русские композиторы – М. И. Глинка, М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, С. И. Танеев и многие другие композиторы также живо интересовались грузинской музыкой.

В Закавказье в течение веков Тбилиси был средоточием многих идущих с разных сторон и здесь скрещивающихся музыкальных влияний, поэтому еще с дореволюционных времен он считался одним из музыкальнейших городов России. Грузинская музыкальная культура здесь развивалась при участии различных форм арабского, персидского, армянского, позднее русского и европейского музицирования. Приезжавших сюда русских композиторов поражал широчайший репертуар оперного театра, на сцене которого в разное время осуществлялись постановки известных русских опер – «Иван Сусанин», «Русалка», «Демон», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Садко», «Евгений Онегин», «Мазепа» и многих других.

Вклад русских музыкально-образовательных центров по подготовке национальных грузинских кадров трудно переоценить. Усилиями русских музыкантов в Тбилиси было организовано училище, создана местная филармония и другие коллективы, а затем открыта и консерватория. Сюда в разное время приезжали известные музыканты из России. В числе первых директоров музыкального училища были М. Ипполитов-Иванов, Н. Кленовский, Н. Черепнин, а педагогический состав наряду с грузинскими преподавателями насчитывал большое количество русских музыкантов, таких, как, например, М. Багряновский, В. Щербачев и многие другие. Москве и Петербургу принадлежат особые заслуги, так как именно в этих крупнейших городах России проходили обучение представители национальных музыкальных культур Грузии, Армении и Азербайджана М. Баланчивадзе, Д. Аракишвили, З. Палиашвили, А. Спендиаров, У. Гаджибеков.

С Петербургом связана жизнь *М. А. Баланчивадзе* (1862–1937), видного грузинского композитора, одного из зачинателей грузинской профессиональной музыки. Знакомство с русской музыкальной культурой началось у него еще в Тбилиси. В 1880 году как артист Тбилисского оперного театра Баланчивадзе исполнил ряд партий, в их числе – Зарецкий в «Евгении Онегине». С 1889 он учился в Петербургской консерватории по классу пения В. М. Самуся. Затем, по совету А. Г. Рубинштейна, с 1891 года Баланчивадзе начал заниматься теорией композиции под руководством Н. А. Римского-Корсакова и гармонией у Ю. И. Иогансена. В 1895–1917 годах он устраивал так называемые «Грузинские концерты» в Петербурге (Петрограде) и других городах, выступал с организованными им хорами. Эти концерты вызвали в кругах широкой общественности интерес к грузинской музыкальной культуре. В 1907 году Баланчивадзе финансировал издание писем М. И. Глинки, собранных Н. Р. Финдейзенем (СПб., 1908, свыше 250 писем) – акт поклонения классике русской музыки.

После революции широко развернулась музыкально-общественная деятельность композитора. Он явился создателем музыкального училища в Кутаиси (1918, ныне его имени), был заведующим музыкальным отделом Наркомпроса Грузинской ССР, почетным членом Общества молодых грузинских музыкантов (1923), председателем правления Музыкального общества Грузии (1928), почетным членом Художественного совета Тбилисской консерватории, председателем комиссии по собиранию и изучению грузинской музыки. Овладев глубокими теоретическими знаниями, полученными в Петербургской консерватории, Баланчивадзе создал оперу «Тамара Коварная», исполнение которой в Петербурге (1897, 1912) явилось крупным событием в истории и русской и грузинской национальной музыкальной культуры.

Д. И. Аракишвили (1873–1953) – грузинский композитор, один из основоположников музыкальной фольклористики, человек широких музыкальных и общественных интере-

сов, не только многое взял из русской культуры, но и многое дал последней. В формировании стиля композитора огромную роль сыграла русская культура. Творческий путь композитора был весьма непростым. В 1901 году он закончил музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, брал уроки у русского композитора А. Гречанинова. Очень тесные взаимоотношения связывали его с С. Танеевым, М. Пятницким, А. Аренским, М. Ипполитовым-Ивановым, А. Кастальским. Д. Аракишвили оставил заметный след в культурной жизни Москвы: участвовал в организации и открытии Московской народной консерватории, был редактором журнала «Музыка и жизнь».

Композитор внимательно изучал произведения русской композиторской школы, посещал театры Москвы, где в исполнении выдающихся мастеров оперной сцены (Шаляпин, Забела и др.) слушал оперы русских композиторов, такие, как «Псковитянка», «Царская невеста», «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Князь Игорь» А. П. Бородина и многие другие. Любимыми композиторами Д. Аракишвили были М. П. Мусоргский и А. П. Бородин. Следствием разностороннего изучения творчества русских композиторов явились статьи Д. Аракишвили, посвященные творчеству М. И. Глинки, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. Наиболее значительной из них явилась работа «Несколько слов о восточных мотивах в произведениях Римского-Корсакова», впоследствии опубликованная в газете «Закавказье» (Тифлис) в 1911 году.

В 1908 году композитор выступил в Москве с докладом на тему «Восточные мотивы в творчестве русских композиторов». В своих музыковедческих трудах он одним из первых выдвинул проблему изучения интонационных истоков восточных мелодий в произведениях русских композиторов. Проведя большую исследовательскую работу, касающуюся восточных тем в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Д. Аракишвили сделал выводы о том, что главным поставщиком восточных мелодий в произведениях русских композиторов являлся Кавказ и, в частности, горские народности и грузины.

Д. Аракишвили – активный участник работы по собиранию, изучению и пропаганде грузинского народного музыкального искусства. Исторические заслуги его в области музыкальной фольклористики были высоко оценены. Д. Аракишвили издал большое количество собранных им песен, написал теоретические труды по этномузыкознанию, дающие первые представления об особенностях народного музыкального искусства. Известный композитор М. Ипполитов-Иванов высказывал мысль о том, что труды Д. Аракишвили положили начало научной основе изучения грузинской народной музыки. В этой области композитор прочно опирался на традиции русской композиторской школы, используя опыт обработок народной песни М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, С. И. Танеева. В вопросах отбора образцов народно-песенного и инструментального творчества он также выступал как продолжатель заветов русских классиков. Известно, что П. И. Чайковский считал пригодными для художественной обработки только те песни, в которых сохранилась чистота народного стиля. У Д. Аракишвили было осознанное намерение: в работе над народной песней сочетать «узами законного брака» (по выражению Глинки) национальные стилиевые формы с профессиональной композиторской техникой.

Творчество Д. Аракишвили и его музыкально-общественная деятельность имели большое музыкально-историческое значение для обеих культур. А особенная ценность заключалась в том, что до него существовало одно определение грузинской музыки – «восточная», но композитор обособил грузинскую музыку от восточной и определил пути ее самостоятельного развития.

Собирание музыкального фольклора различных регионов России, в том числе и Кавказа, получило широкий размах в начале XX столетия. Плодотворную работу провели в этой области также видные русские музыканты – М. Ипполитов-Иванов, А. Корещенко,

Н. Кленовский, Х. Гроздов. С большим интересом они изучали характерные особенности грузинской народной музыки, записывали ее, впоследствии создавая произведения на основе народных песен. Знакомство русского общества с грузинской музыкой в Москве и Петербурге имело большое прогрессивное значение для национальной музыкальной культуры Грузии.

Тесно сотрудничал с русскими композиторами *З. Палиашвили* (1871–1933), выдающийся деятель грузинской музыкальной культуры. Композитор учился в музыкальном училище Русского музыкального общества по классу валторны, но основное внимание уделял изучению теории композиции под руководством Н. Кленовского. Далее он поступил в Московскую консерваторию в класс С. И. Танеева, общепризнанного знатока полифонии, изучение которой было принципиально важным для композитора, так как грузинская народная музыка преимущественно многоголосна. С. И. Танеев сыграл большую роль в творческой судьбе *З. Палиашвили*, развивая его «полифоническое чутье» и направляя музыкально-художественные интересы, и помог ему в итоге стать композитором-полифонистом. Об этом свидетельствуют сохранившиеся тетради с поправками Танеева, а о достигнутых успехах – созданные впоследствии произведения.

В печатных статьях и рецензиях *З. Палиашвили* неоднократно подчеркивал великое образовательное значение произведений классиков русской и мировой музыки. Особенно показательна для эстетики композитора характеристика оперы И. И. Глинки «Иван Сусанин», которую он назвал бессмертной «по своей фактуре, по идее развития национальной музыки и по широте формы». По мнению *З. Палиашвили*, «партитура ее должна быть настольной книгой для всякого музыканта, а для специалистов, посвятивших себя изучению развития народного творчества, – лучшим образцом» [1, с. 181].

В укреплении музыкальных взаимодействий русской и грузинской школ немаловажное значение имели и личные контакты. М. Баланчивадзе, Д. Аракишвили, *З. Палиашвили* сохранили близкие человеческие и профессиональные отношения со своими преподавателями, а пребывание в Москве и Петербурге вспоминали с особой теплотой.

Творческое сотрудничество русской и грузинской музыкальных школ продолжалось и в последующие годы. Неоценимую помощь грузинской национальной культуре оказала плодотворная деятельность ученика Римского-Корсакова *М. М. Инполитова-Иванова* (1895–1935) – отечественного композитора и музыкально-общественного деятеля, проработавшего долгое время в Тбилиси в качестве директора музыкального училища и дирижера оперного театра. Велика его роль в изучении и пропаганде грузинского фольклора. Он записал в Грузии и опубликовал несколько народных напевов. Его статья «Грузинская народная песня и ее современное состояние» не потеряла научной ценности вплоть до наших дней. Среди созданных им на национальном материале произведений – симфонические сюиты «Кавказские эскизы», «Иверия», симфоническая поэма «Мцыри».

Пропагандистом грузинского народного творчества явился *Н. Кленовский* (1853–1915) – ученик П. И. Чайковского, продолживший дело своего предшественника М. Инполитова-Иванова. Н. Кленовский – скрипач и дирижер, с 1893 года возглавивший тбилисское музыкальное училище и много сил отдавший воспитанию национальных кадров. Грузинской народной песней Н. Кленовский заинтересовался еще до приезда в Тбилиси, общаясь в среде грузинских студентов в Москве, где он записал и обработал ряд народных песен, исполнив их в публичных концертах. Но свою деятельность собирателя он по-настоящему развернул, уже обосновавшись в Грузии, особенно внимательно относясь к классическим образцам народного творчества восточной Грузии. У Н. Кленовского также прошли теоретическую подготовку представители первого поколения грузинских композиторов – *З. Палиашвили* и *И. Палиашвили*, *И. Каргаретели*, *Н. Сулханишвили*.

Грузинские музыканты проявляли огромный интерес к русской литературе и поэзии. Их обращение к творчеству А. Пушкина, М. Лермонтова, Д. Давыдова, Я. Полонского, А. Фета – яркое подтверждение духовной близости двух культур. Примером могут послужить следующие произведения: хоровые сочинения Д. Аракишвили –

«На холмах Грузии», «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир» (Пушкин), «Тучки небесные», «На севере диком» (Лермонтов), романсы и песни – «Мне снился сон» (Д. Давыдов), «Чтобы песня моя» (Я. Полонский), «Тихая, звездная ночь», «В руке с тамбурином» (Фет) и многие другие.

Интерес к русской поэзии характерен и для грузинских композиторов более позднего поколения. Например, поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри» нашла воплощение в различных жанрах: симфонической поэме О. Тактакишвили, балетах А. Баланчивадзе и Д. Торадзе; поэма «Демон» – в балете С. Цинцадзе. К поэзии А. С. Пушкина в разное время обращались О. Тактакишвили, Н. Гудиашвили, А. Шаверзашвили и другие.

Велика роль композиторов русской композиторской школы в становлении национальных композиторских школ на рубеже XIX–XX веков **не только в Грузии, но и в Армении, Азербайджане и Узбекистане**. Комитас, А. А. Спендиаров – представители армянской профессиональной музыкальной культуры, зарождение и становление которой проходило также с использованием богатейшего опыта русских музыкантов.

А. А. Спендиаров (1871–1928) был особенно тесно связан с русской художественной культурой. Он брал уроки у Н. Кленовского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова. В течение четырех лет Спендиаров обучался под руководством Н. А. Римского-Корсакова теории композиции. Длительное время он не решался избрать композиторскую деятельность своим жизненным призванием. «Единственным музыкантом, которому я мог бы доверить решение этого вопроса, – рассказывал он впоследствии, – представлялся мне в то время уже тогда мой самый любимый композитор Римский-Корсаков» [1, с. 243]. В общении с Римским-Корсаковым окончательно определилась идейно-творческая позиция А. Спендиарова. «Я причисляю себя к русской школе, созданной Глинкой, Балакиревым, Бородиным, Римским-Корсаковым и другими, – писал он в автобиографии – творения этих композиторов, и еще Глазунова и Лядова, больше всего отвечали моему вкусу» [1, с. 243].

Н. А. Римский-Корсаков считал А. Спендиарова одним из лучших своих учеников. Армянский композитор был постоянным участником музыкальных вечеров у своего учителя, посещал собрания Беляевского кружка, а с А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым его связывала тесная дружба. Дом А. Спендиарова в Крыму в свое время был видным очагом художественной культуры, где композитор встречался с Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, А. М. Горьким, Ф. И. Шаляпиным, А. С. Аренским, С. В. Рахманиновым и многими другими выдающимися представителями русской творческой интеллигенции.

Самыми значительными произведениями А. Спендиарова являются симфоническая картина «Три пальмы», написанная на сюжет знаменитого стихотворения М. Ю. Лермонтова, и опера «Алмаст» (1928), явившаяся одной из первых образцов национальной оперной классики.

У. Гаджибеков (1885–1948) – азербайджанский композитор, автор национальных музыкальных комедий и опер, в 1911 году отправился учиться в Москву, убедившись в недостаточности знаний для композиторской работы. «В наших операх не было речитативов, отдельных законченных партий для певцов, ансамблей, антрактов, то есть всего того, что обязательно для оперы» [1, с. 267]. По причинам материального характера композитор временно прекратил занятия и был вынужден вернуться в Баку, но вскоре стал вновь учеником Петербургской консерватории в классе В. П. Калафати – одного из учеников Н. А. Римского-Корсакова. Он проходил также курсы музыкально-теоретических дисциплин у Н. Ладухина и Н. Соколова, известных русских педагогов. Оперное и симфоническое творчество П. И. Чайковского имело особенно важное значение для формирования У. Гаджибекова как композитора, а труд Н. А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки» он называл своей «настойной книгой».

В создании национального оперного репертуара отечественные композиторы принимали активное участие, выезжая в республики и знакомясь с национальным народным

творчеством. Русские музыкальные деятели по-братски помогали своим коллегам в решении этой сложной задачи. На этой основе возникали оперы, имевшие большое значение для развития национального музыкального искусства. Традицию тесного сотрудничества русских музыкантов с национальными культурами Закавказья, Средней Азии, Казахстана продолжили композиторы более позднего поколения.

Особо следует отметить плодотворную деятельность отечественного композитора *Р. М. Глиэра* (1875–1956), который вошел в историю музыки прежде всего как одного из активнейших создателей многонациональной музыкальной культуры. В числе его произведений – азербайджанская опера «Шахсенем» (либретто М. Гальперина и Д. Джабарла, 1927), ставшая со временем одним из лучших достижений русского и азербайджанского оперного искусства. Правительство Азербайджана в своем постановлении отметило, что опера «Шахсенем» явилась выдающимся произведением в азербайджанской музыкальной культуре. Большая популярность оперы вызвана тем, что композитор органично соединил народную песенно-танцевальную образность с закономерностями русской оперной драматургии. У. Гаджибеков высоко оценил эту первую, вполне профессиональную национальную оперу. Это был первый удачный опыт творческого освоения национальной музыки.

Ценный вклад был сделан *Р. М. Глиэром* также в оперное искусство Узбекистана. Им была написана узбекская музыкальная драма «Гюльсара» (1936), впоследствии переработанная в одноименную оперу в содружестве с узбекским композитором *Т. Садыковым*. Творческое сотрудничество двух композиторов продолжилось далее и вылилось в совместном создании узбекской оперы «Лейли и Меджун» (1940), сюжетной основой которой послужила известная на Востоке легенда о трагической судьбе двух влюбленных.

Процесс формирования профессионального музыкального искусства у народов Средней Азии и Казахстана имел свои особенности, вытекающие из своеобразной общественно-исторической и культурной ситуации в этом регионе. Как уже отмечалось выше, национальная композиторская школа начала здесь складываться значительно позже. Русские композиторы и музыкальные деятели, работавшие в Средней Азии и Казахстане, такие, как *А. А. Затаевич* (1869–1936) и *В. А. Успенский* (1879–1949) и многие другие, стремились максимально использовать опыт всех музыкальных культур, накопленный в истории развития музыкального искусства, и в первую очередь, опыт русской классики. Это был период первоначального изучения национального материала и попыток синтеза его с традициями обработки фольклора, выработанными в русской музыке на протяжении XIX века.

Вклад первых опытов инструментального композиторского творчества *А. А. Затаевича* и *В. Успенского* на раннем этапе становления национальных композиторских школ в Киргизии, Казахстане и Узбекистане имел огромное значение. Это был период учебы для местных национальных композиторов и период поисков, экспериментов для русских. Произведения, созданные на национальном материале, – инструментальные миниатюры, сюиты, обработки народных мелодий – сыграли положительную роль в качестве технической помощи национальным авторам и одновременно явились продолжением развития линии ориентализма в русском композиторском творчестве. Наиболее заметными в этом ряду являются сюита для симфонического оркестра «Четыре мелодии народов Средней Азии», узбекская поэма «Рапсодия», «Запись шести макомов» (с музыкально-теоретическим анализом) *В. Успенского*, сборник *А. А. Затаевича* «1000 песен казахского народа».

В истории развития киргизской, казахской и узбекской музыки *А. А. Затаевич* и *В. А. Успенский* считаются основоположниками национальной музыкальной культуры. Именно они сделали первые шаги к превращению «музыки о Востоке» в «восточную музыку». В творческие задачи обоих композиторов входило следующее: 1) добиться значи-

тельного расширения, совершенствования выразительных средств в обработке народных песенно-танцевальных мелодий с усложнением фактуры и внедрением многоголосия; 2) сделать акцент на возрастающей функции симфонического оркестра с включением как народных инструментов, так и европейских – скрипки, контрабаса, флейты, фортепиано и др. Все творческие планы были обусловлены стремлением как можно более органично соединить европейские и русские традиции с национальными. При огромном выборе тенденций и направлений, привнесенных с Запада или из России, они считали сохранение специфических национальных особенностей музыкальной культуры перво-степенной задачей для развития национального искусства.

Весьма интересен опыт В. Успенского в оркестровой обработке национальных мелодий народов Средней Азии, отражающий стремление сделать восприятие доступным для массовой национальной аудитории, «для которой краски европейского оркестра являются еще в значительной степени непривычными и необычными» [5, с. 15]. В симфонической сюите «Четыре мелодии народов Средней Азии» композитор стремился передать колористические особенности национальной музыки, вводя тембры народных инструментов, характерные приемы народного исполнительства и некоторые специфические ритмо-остинатные фигуры. Заметным вкладом в исследование истории развития и особенностей киргизского и узбекского народного искусства также явились музыкально-теоретические работы В. Успенского «Некоторые особенности киргизской народной песни» (1922) и «Шаш-Маком» (1924). Создание узбекской музыкальной драмы «Фархад и Ширин» (по поэме Навои) В. Успенского явилось важной вехой на пути создания узбекской национальной оперы.

Примечательна и творческая позиция А. Затаевича, демонстрирующего уважительное и чуткое отношение к музыкальным первоисточникам, идущее из творческого опыта русских классиков XIX века. В обращении его к казахским музыкантам мы читаем: «Храните же, изучайте и приумножайте ваши национальные духовные богатства, развивайте и украшайте их достижениями высшей общечеловеческой культуры... и да возрастет из народных недр обновленная и расцветшая казахская национальная музыка» [4, с. 22].

Плодотворное сотрудничество русских композиторов и представителей различных национальных школ, основы которого были заложены еще в дореволюционные годы, успешно развивались и далее, в последующие годы. Примером может служить деятельность русских композиторов, заслуги которых были очень высоко оценены правительствами тех восточных республик, в которых они работали. С. Н. Василенко, В. А. Власов, В. Г. Фере, Е. Г. Брусиловский были удостоены почетных званий народных артистов. Они, так же как и их предшественники, посвятили свое творчество и музыкально-общественную деятельность делу служения национальным музыкальным культурам: С. Н. Василенко – Узбекистану, В. А. Власов и В. Г. Фере – Киргизии, Е. Г. Брусиловский – Казахстану.

С. Н. Василенко (1872–1956) – композитор и педагог, ученик С. И. Танеева и М. М. Ипполитова-Иванова, способствовал развитию национальной профессиональной музыкальной культуры Узбекистана, за что и был удостоен звания народного артиста Узбекистана в 1939 году. Среди сочинений – оперы «Буран» (1939) и «Великий канал» (1923), созданные совместно с М. Ашрафи, балет «Акбиляк» (1943), впервые исполненный в Ташкенте; симфонические сюиты «Советский Восток» (1932) и «Узбекская» (1943). *В. А. Власов* (1902–1986) и *В. Г. Фере* (1902–1971) – московские композиторы, работавшие над созданием киргизской национальной оперы. Совместно с А. Малдыбаевым они стали авторами опер «Айчурек» (1939), «Манас» (1946), «Алтын-Кыз» (1973), балета «Асель» (1966). *Е. Г. Брусиловский* (1905–1981) – отечественный композитор, окончивший Ленинградскую консерваторию и уехавший на постоянную работу в Казахстан. Вскоре он стал автором первых казахских опер «Кыз-Жибек» (1934), «Ер Тарган» (1936), «Дударай» (1953), кантаты «Советский Казахстан» и различных оркестровых сочинений. С 1955 года он работал профессором Алма-Атинской Государственной консерватории.

Итак, успехи национального композиторского творчества в Закавказье, Средней Азии и Казахстане, впоследствии профессионально окрепшего и нашедшего свой национальный стиль, объясняются тем, что оно складывалось и развивалось с учетом органичного соединения европейских и русских традиций с формами национального музыкального искусства. Желание представителей культур Кавказа и Закавказья, Средней Азии и Казахстана учиться у прославленных музыкантов русской школы свидетельствовало о высочайшем уровне развития профессионализма, демократичности русской культуры. Инициатива, направленная на усвоение русских классических традиций, объясняется также и духовной близостью двух культур, их готовностью к длительному творческому сотрудничеству. Профессиональное композиторское творчество различных народов Востока в своем развитии не замыкалось, а впитывало и перерабатывало все ценное, прогрессивное, что накоплено мировой музыкальной культурой, и в первую очередь, русской. Русская музыка и сама являет собой синтез с европейскими, с одной стороны, с другой – восточными элементами культуры.

Литература

1. Гинзбург С. Музыкальная литература народов СССР. – М.: Музыка, 1979.
2. Виноградов В. Национальное и интернациональное в музыке Советского Востока. – Вып. 1. – М., 1979.
3. Димитриади Н. Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 13. – Л.; М., 1974. – С. 107–131.
4. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. – М., 1963.
5. Успенский В. Четыре мелодии народов Средней Азии в обработке для симфонического оркестра. – М., 1934.
6. Орджоникидзе Г. На пути интернационализации музыкальной культуры // Советская музыка. 1983. – № 9.
7. Пряшников М. Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов советского Востока // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 11. – М., 1972.
8. Стасов В. Избранные сочинения: в 3 т. – М., 1952. – Т. 1.
9. Соколов А. История русской литературы XIX века. – М., 1976.

Н. П. Коляденко

*доктор искусствоведения, кандидат философских наук, и. о. профессора,
заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки*

Д. Д. Дондуков

Новосибирская государственная филармония

ИЗУЧЕНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УЧИЛИЩЕ С ПОМОЩЬЮ СЕНСОРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Одно из магистральных направлений современной инновационной художественной педагогики – привлечение внимания к проблемам сенсорной интеграции. В рамках музыкального восприятия, которое в целом должно быть направлено на развитие чувственного восприятия, одним из эффективных методов гармонизации личностной структуры учащегося является метод синестезийного обучения.

Универсальность данной методики заключается в возможности использования ее средств на любой из ступеней системы музыкального образования (ДМШ – суз – вуз). Естественно, наиболее необходимой она является на раннем этапе: учитывая особенности детского целостного, непосредственного восприятия, синестезийный подход позволяет оперировать образными характеристиками и избежать излишней вербализации обучения.

Тем самым появляется возможность наиболее плавного перехода от синкретического к синестезийному (полимодальному) восприятию художественной действительности. Косвенным подтверждением этого является высказывание К. Леви-Строса: «Практически все дети и некоторые подростки, хотя большинство и не признаются в этом, самопроизвольно ассоциируют звуки – фонемы или тембры музыкальных инструментов – с цветами и формами» [8, с. 86].

Первым отечественным ученым, который начал широко заниматься проблемой синестезии в искусстве, был Б. Галеев. Рассматривая синестезию как самостоятельное художественное явление, он дает новое толкование термину, привычно означавшему аномальные навязчивые «соощущения» патологического происхождения [2]. Объяснение данному феномену Б. Галеев находит в самой системе условных рефлексов человека, в его психологической природе и тем самым указывает на существование не только случайных, но и общезначимых ассоциаций (таких, например, как «богатый, толстый – низкий регистр» в пьесе М. П. Мусоргского «Два еврея – богатый и бедный»).

По его мнению, синестезии в искусстве более многослойны по происхождению, и каждый из слоев вызван ассоциациями разного типа. Кроме того, в различных искусствах неодинаково проявление и значение синестезии: в целом они делятся на две категории – несоставные (художественная литература, музыка, живопись) и составные, или синтетические (театр, кинематограф, танец, светомузыка), – и если в последних явление синестезии проявляется зримо и реально, то в несоставных видах искусства синестезийные ассоциации существуют идеально, в сознании.

Б. Галеев указывает на формы использования рассматриваемого явления. В поэзии оно раскрывается в метафорах и эпитетах, имеющих общезначимый характер; в особом «видении» самой звучащей речи, в игре фонем. Как указывают сами лингвисты, «возрастающий хроматизм цветов параллелен переходу от более высоких гласных к наиболее низким» [8, с. 86]. В живописи выразительные свойства красок наделяются внецветовыми характеристиками. Интересен вывод зарубежного исследователя проблем синестезии Д. И. Мэзона: «возможно, что в человеческом мозгу существует таблица цветов, по крайней мере частично подобная в топологическом отношении таблице звуковых частот...» [8, с. 87].

В музыке синестезия проявляется в способности «живописать» звуками. Здесь возможно использование синестезии по отношению к таким элементам музыкальной формы, как динамика (высотная и громкостная, позволяющая вызвать пространственно-слуховые синестезии), инструментовка и гармонизация (воплощающие качественные характеристики видимого), тональность (как «тембровое явление лада», по выражению Н. А. Римского-Корсакова, то есть создающая колорит).

Обоснованием явления синестезии занимался Г. Орлов. В своей книге «Древо музыки» [9], указывая на многослойность музыкального опыта, он приводит четыре уровня восприятия музыки: 1) приятно-неприятно (ср. с высказыванием Г. Гейне о том, что «музыка – самый дорогостоящий вид шума»); 2) музыка – повествование о событиях (то есть «мечтания под музыку»); 3) дифференциация бесформенного потока звучания (когда акустическое звучание воспринимается как физическое тело с весом, объемом, пространственными характеристиками и т. п.); 4) фаза синтеза (синестезийное переживание музыки, когда слушатель находится как бы «не на берегу реки, а в ее потоке») [9, с. 6].

О необходимости взаимодействия искусств в процессе воспитания детей писал Б. П. Юсов. Его стратегия полихудожественного развития ребенка основана на понимании искусства не как суммы частных видов художественной деятельности, а как первоединой основы человека и как орудия прорыва к неведомым горизонтам. Подобный интегрированный подход позволяет детям на уровне творческого процесса проследивать внутренние связи слова, звука, цвета, движения, пространства, формы, жеста. Говоря об изначальной полихудожественности ребенка, Б. П. Юсов приходит к выводу, что все искусства воспринимаются по единым законам [11].

Об универсальности восприятия пишет в своей работе В. Ражников. В качестве объединяющего фактора он выводит эмоцию, которая лежит в основании эстетического опыта. В. Ражников постулирует несколько положений, являющихся ключевыми в практике начального освоения искусства:

1. Эмоциональный опыт должен предшествовать технологии, поэтому обучение искусству должно начинаться с поэтапного освоения организованного мира эстетических эмоций.

2. До нотной музыки в истории человеческого художественного опыта было настроение, универсальная эмоция, поэтому способ действий ученика должен соответствовать прахудожественной реальности. Ключом к этому является импровизация на настроение, на эмоцию.

3. После освоения основных эмоционально-эстетических модальностей (грустно, радостно, торжественно, поэтично и т. п.) требуется переход от спонтанных прахудожественных форм деятельности в мир профессионального искусства. Тут необходима смена целей, средств, способов и типа мышления (см. [10]).

Говоря о взаимодействии искусств, и Б. П. Юсов, и В. Ражников непосредственно подходят к проблемам синестезийного обучения, считая необходимым использовать интерсенсорные среды.

Понятие «синестезии» в сферу методических разработок вводит Н. П. Коляденко. Используя средства синестезии как психологического феномена, она направляет их на создание интермодальных комплексов, которые активизируют правополушарное мышление учащихся [4, 5, 6].

Отметим, что вышеперечисленные авторы обосновывают принципы интерсенсорного обучения в основном в рамках детской музыкальной педагогики или массового музыкального образования. Применение же метода синестезийного обучения на уровне музыкального училища требует иных способов обучения и должно опираться в большей степени на левополушарное мышление и интеллектуальные способности учащихся.

Безусловно, методика синестезийного обучения не может быть механически перенесена из сферы детской педагогики в область профессионального музыкального обучения. Правомерным будет использование лишь некоторых ее принципов, нацеленных на задействование процессов сенсорной интеграции. В рамках курса «Музыкальная литература зарубежных стран» при прохождении некоторых отдельных музыкально-исторических стилей обращение к элементам интермодального синтеза является дидактической необходимостью.

Особенно правоммерно обращение к сенсорной интеграции при изучении импрессионистической музыки. Думается, именно в рамках импрессионизма учащийся непосредственно подходит к осознанию собственно художественной условности, к затушевыванию материальности изображаемого и высвечиванию его духовного пласта. Применение метода сенсорной интеграции дает возможность погружения на тот уровень стиливого осмысления импрессионистической эстетики, на котором природа ее полимодальных связей становится очевидной. Это повышает эффективность решения обучающих задач.

Ключом для создания полимодальных образов являются следующие соответствия:

Живопись:	Музыка:
• Линия ←-----→ • Цвет, свет ←-----→ • Направленность движения по горизонтали ←-----→ • Направленность движения по вертикали ←-----→ • Рельеф ←-----→ • Фон ←-----→	• Мелодия • Гармония, регистр • Функциональность • Фонизм • Мелодия (ее структура) • Сопровождение

Безусловно, выбор некоторых из них достаточно условен, отдельные понятия родственны и даже синонимичны, но в известной степени они позволяют находить общевидовые параллели и высвечивать специфические характеристики каждого средства в отдельности.

Общим основанием для сравнения музыкального и живописного полотна являются цветовые характеристики. Экскурс в мир импрессионистических образов должен нацеливаться на установку правильного восприятия с объяснением того, что в природе ни один цвет не существует сам по себе. Окраски предметов – чистая иллюзия, единственный творческий источник цвета – солнце, которое своим светом заставляет предметы ежечасно менять собственную окраску.

Поэтому, чтобы активизировать визуальный канал восприятия, первоначально – в качестве синестезийной настройки – учащимся предлагается взглянуть на освещение того или иного объекта за окном и пристально понаблюдать за игрой светотени. Желательно предложить на выбор две поверхности: одну – неровную, неоднородную по фактуре (например, листву дерева), другую – ровную и однородную (стену здания). При этом необходимо поставить задачу уловить различия в богатстве цветового спектра, после чего вывести учащихся на понимание зависимости окраски от фактуры.

Следующий этап связан с опытом визионерских переживаний. Один из способов заключается в видении «через прищуренный взгляд» неожиданного предмета – в нашем случае, картины Рубенса «Низвержение падших ангелов». Произведение, безусловно, сюжетное, однако перед учащимися ставится задача увидеть что-то свое, абстрагируясь от сюжета, с помощью «взгляда сквозь смеженные веки» (К. Кастанеда). Целью этого эксперимента является разрушение предметности с акцентом на цветовом восприятии.

После предварительной подготовки, направленной на формирование общей психологической установки, необходимо перейти к решению конкретных педагогических задач. Основная из них – совершенствование восприятия музыки с помощью выражения музыкальных впечатлений через элементы визуальной модальности. Для этого можно использовать следующие методические приемы: через контраст импрессионистического и неимпрессионистического живописных полотен выйти на принцип освобождения цвета от предмета (по аналогии с методом «освобождения оранжевого цвета от апельсина» С. Эйзенштейна).

Так, прежде чем прослушать вторую часть «Ноктюрнов» К. Дебюсси («Сирены»), учащимся предлагается сравнить две картины: К. Коро «Утро в Венеции» и К. Моне «Бульвар капуцинок в Париже». Сначала находятся общие элементы: в обоих случаях это изображение городского пейзажа, масштабных архитектурных сооружений, широты уличного пространства, заполненного группами людей. Далее выясняются различия, они

касаются самой техники письма: у К. Коро это – четкие контуры зданий, ясное «разделение» цветовой палитры, вычерченность каждого элемента композиции; у К. Моне, напротив – расплывчатость контуров, смешение красок.

Учащимся предлагается ответить на вопрос, какая из картин более объективна, а какая менее. Ответ на него приводит к выводу о том, что К. Моне интересует не объект изображения, а передача своего собственного впечатления, того, что запечатлелось «на сетчатке его глаза». В последующем разговоре о двух главных изобразительных средствах – цвете и линии – расставляются акценты в пользу преобладания цвета над линией в импрессионистическом письме. Здесь же вводятся такие понятия, играющие синонимическую роль, как «колорит» и «фон», которые послужат основой для последующего интермодального анализа музыкального произведения.

Для характеристики пространственных особенностей рассматриваемой стилиевой модели эффективным, как нам кажется, будет рассмотрение трех графических изображений линии – сплошной (———), пунктирной (— — — —) и точечной (.....). Их показу сопутствует вопрос: какая из предложенных линий лучше передаст воздушность пространства? Безусловно, ученики выберут последний вариант – точечную линию. Задача здесь заключается в том, чтобы подвести учащихся к пониманию характера импрессионистической линии, ее размытости и отрывочности. Следует также обратить внимание на то, что точки, из которых состоит линия, как концентрированные пятна ближе к характеристикам цветовым, нежели к графическим, то есть сам контур изображаемых предметов наделяется структурной подвижностью.

Чтобы закрепить у учащихся представление об импрессионистическом соотношении «рельефа» и «фона», используются следующие репродукции: К. Моне «Руанский собор в полдень», его же «Руанский собор вечером» и реальная фотография собора в Руане. Общий эффект расплывчатости, увиденный учениками на картинах импрессиониста, направляет их внимание на творческую природу света, где важна не мощь данного архитектурного творения, красота его пропорций, а общая игра цветового спектра, плавность переходов цветовых оттенков. Подобные сравнения помогают подготовиться к восприятию музыкального произведения – прослушиванию «Сирен» К. Дебюсси, последующий анализ которого нацелен на перевод последующих зрительных ощущений в слуховые.

Прежде всего, ученики сами находят в музыке средства, адекватные живописным. Составив несколько полимодальных пар (см. вышеприведенную таблицу), они начинают анализ элементов музыкального языка сквозь призму средств языка изобразительного.

Характеризуя импрессионистическую мелодию, необходимо подвести учеников к такому ее качеству, как эпизодичность, растворение в гармоническом фоне. Таким образом, делается вывод о существовании мелодии в форме «мелодических частиц», что соответствует спектральной подвижности живописного полотна.

Анализируя в целом прослушанное произведение, учащимся предлагается подобрать к нему род живописного жанра: на выбор предлагаются такие из них, как портрет, рисунок и эскиз. Через выяснение качеств эскизности учащиеся выходят на следующие аспекты музыкального импрессионистического полотна: 1) отсутствие четкого рельефа мелодической линии, которая, в отличие от классицистской мелодии, не «парит» над остальной музыкальной фактурой, а «растворяется» в фоне, сопровождении; 2) прерывистость, пунктирность мелодической линии, направленная на создание эффекта недосказанности и мимолетности звукового образа.

Далее закономерен разговор о том, что подобная эскизность импрессионистического письма воздействует не на рациональную конкретность логического мышления, а на механизм суггестивного восприятия. Учащимся объясняется симультанность звуковых образов К. Дебюсси, стремление к созданию пульсирующего акустического пространства, заполненного «звучащим мгновением».

Ведущая роль фона в живописи ассоциируется в музыке с основной ролью импрессионистской гармонии как игры звуковых красок. Выявляется и новая структура аккордов – пяти- и более звучных комплексов, которые воспринимаются как средства расщепления знакомых звуковых красок, то есть приобретают фоническое, а не функциональное значение.

Через категории времени и пространства анализируется действие ритмического комплекса. В музыке классицистов ритм является динамизирующим фактором, который создает линейную векторность движения – устремленность к конечному результату. В музыке импрессионистов ритм становится более аморфным, освобождается от диктата метрических акцентов. Следовательно, возникают предпосылки для расслоения музыкальной ткани, энергия центробежного разворачивания во временной плоскости преобразуется в силу собирательного («стягивающего») действия, направленную на создание пространственных, объемных звуковых единиц.

Исследуя природу горизонтальных и вертикальных векторов акустического развития, необходимо вновь обратиться к зрительным ассоциациям. Учащиеся рассматривают две картины: К. Моне «Городок Вентей» и Н. Рериха «И мы приближаемся». Обе картины выбраны по сходству предметных образов: водная гладь, фигуры людей в лодке. Однако картина Н. Рериха максимально «литературна» и содержит сюжетную динамику, тогда как картина К. Моне основывается на эффекте внутренней игры красок, поэтому обладает музыкальной процессуальностью.

Через анализ элементов живописного языка – противопоставление «контура» (Н. Рерих) и «колорита» (К. Моне) – учащиеся выходят на противопоставление категорий «функциональности» и «фонизма». Делается вывод о рельефной природе функциональности, ее горизонтальной, сюжетной направленности и через принцип разрушения функциональности констатируется примат фонического, вертикально-направленного начала. Разрушение функциональности «растворило» сложившуюся в XIX в. семантическую сформулированность музыки. Семантика стала слишком устойчивой, затвердевшей в тональной системе настолько, что смысл чисто музыкального текста оказывался слишком явным, почти словесным.

Эти выводы позволяют понять учащимся стремление импрессионистической музыки к колористическим средствам живописи, а живописи – к внутренней процессуальности музыки. Это обуславливает необходимую полисенсорную установку и развивает полисенсорность слушания.

Применение элементов сенсорной интеграции возможно и при изучении фортепианных прелюдий К. Дебюсси. Конкретному анализу этих произведений может предшествовать чтение стихотворения О. Мандельштама «Импрессионизм»:

*Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст как струнья положил.*

Последующий разговор должен навести учащихся на понимание синестезийной природы импрессионистических образов. Целью подобных уроков является раскрытие формообразующих принципов музыкального произведения через полимодальные характеристики. По контрасту движения выбираются две прелюдии – «Затонувший собор» и «Шаги на снегу».

Перед прослушиванием первой прелюдии можно предложить ученикам четыре репродукции с изображением собора. Критерием отбора в этом случае становится разная степень рельефности контуров и интенсивности их освещения. Все четыре репродукции ученикам необходимо расположить по возрастанию (или убыванию) этих качеств.

Объяснение той или иной последовательности расположения основывается на использовании таких оппозиций, как «прозрачный – плотный», «далекий – близкий», «туманный – ясный»; после прослушивания эти же оппозиции проецируются на музыку. Через поиск музыкальных средств создания подобных противопоставлений учащиеся приходят к выводу о ведущей роли фактуры и регистра.

Далее учащимся предлагается подобрать к этой музыке другие ассоциации. Родственным характеру произведения выбирается образ гор. На этом этапе становится целесообразным применение следующей обучающей задачи: через представленные репродукции картин Н. Рериха с различным освещением горного пейзажа выйти на особенности формы 1 прелюдии.

Выясняется, что утренние пейзажи, подернутые легкой дымкой, должны располагаться по краям последовательности и отражать качества прозрачности фактуры и разреженности регистрового пространства (эффект «разведения» регистров). В середине же этой серии должны оказаться пейзажи с ярким солнечным освещением горного массива и рельефностью контуров, что будет соответствовать музыке среднего раздела с его уплотненностью фактуры и заполнением среднего регистра. В результате делается вывод о трехчастности композиции, основанной на динамическом контрасте образов крайних и среднего разделов.

Для введения в эмоциональную тональность следующей прелюдии – «Шаги на снегу» – предлагается картина К. Саврасова с изображением пасмурного зимнего дня. Через анализ образов неба и заснеженной земли делается вывод о господстве серых оттенков в цветовой палитре, что вызывает ощущение оцепенения и застылости. После прослушивания нужно указать на общую динамику разворачивания образа, на наличие или отсутствие контраста. Выясняется, какими средствами создается указанное настроение (остинатность ритма, «кружение» короткой мелодической попевки).

В результате сравнительного анализа двух предложенных прелюдий студенты приходят к выводу о том, что средствами создания двух типов образного движения – динамичного в «Затонувшем соборе» и статичного в «Шагах на снегу» – у импрессионистов становятся такие, которые считались периферийными в предшествующих стилях (регистр, фактура и т. п.)

В заключение отметим, что метод сенсорной интеграции охватывает все возрастные группы, но если на раннем этапе его задачей является расширение диапазона эмоциональных реакций ребенка, то в зрелом возрасте сенсорная интеграция позволяет разблокировать излишне рационализированное левополушарное мышление. Это помогает вернуться к новизне первичных ощущений и создает почву для ярких творческих импульсов.

В сузе применение элементов полимодального синтеза направлено на осознание глубинной сущности рассматриваемых художественных явлений в контексте общего смыслового пространства. Обращение к данной методике при изучении импрессионизма оправдано, в первую очередь, полимодальностью образно-языковой природы данного явления, а также его эстетической ориентацией на интуитивные законы восприятия. Метод импрессионистического познания мира исключительно через призму ощущений естественным образом приводит к тому, что его изучение невозможно без опоры на механизм соощущений. Это позволяет погрузиться в интегративную полисенсорную среду и ощутить живое дыхание импрессионистического звукового полотна.

Литература

1. Андреев Л. Импрессионизм. – М., 1980.
2. Галеев Б. Светомузыка в системе искусств: учеб. пособие. – Казань, 1991.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Л., 1990.

4. Коляденко Н. Актуализация сенсорики в процессе становления мировидения педагога-музыканта // Мировоззрение учителя музыки: взгляд в настоящее и будущее: материалы IV Международ. науч.-практ. конф. – М., 1998. – С. 35–37.
5. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005.
6. Коляденко Н. Музыкально-эстетическое воспитание: Синестезия и комплексное воздействие искусств. – Новосибирск, 2003.
7. Пространственная музыка // Музыкальная энциклопедия.
8. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985.
9. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон–СПб., 1992.
10. Ражников В. Школа настроений – методика развития художественного сознания // Искусство в школе. – № 1. – 1993. – С. 29–33.
11. Юсов Б. Стратегия взаимодействия искусств в воспитании школьников // Взаимодействие искусств: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Астрахань, 1997.

Ж. А. Лавелина

*кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки*

ТЕОРИЯ ДИНАМИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА В ВУЗОВСКОМ ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКОВЕДОВ

Современное обучение музыковеда не может обходиться без глубокого усвоения специальных исследовательских методик, предоставляемых современной наукой. Не случайно разработке специальных методологических проблем теоретического музыкознания сопутствуют тесные междисциплинарные связи. Такое творческое сотрудничество музыковедения с различными науками, психологией, семиотикой, лингвистикой, физикой, эстетикой, философией (труды Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, Б. М. Гаспарова, Н. А. Гарбузова и других ученых), отнюдь не случайно. Ведь развитие музыкознания сосредоточено не только на углубленном изучении традиционных проблем музыкально-теоретической науки, но и в сфере новых научных направлений, рожденных, как правило, на стыке различных областей знаний. Таким образом, междисциплинарный характер современных аналитических возможностей музыкознания действительно требует усвоения студентами важнейших принципов взаимодействия собственно музыкально-теоретических задач и привлекаемой извне научной терминологии и методологии. Из этого усвоения как раз и складывается полноценная аналитическая культура, главной отличительной чертой которой является логическая безупречность того, что как раз составляет смысл и научную целесообразность соединения имманентно-музыкального с познавательным инструментарием, привлекаемым извне.

Так, занимаясь исследованием творчества различных композиторов, музыковеды часто сталкиваются с проблемой художественного контекста, порой вбирающего в себя довольно обширный период: начиная с исторически отдаленных стилистических аллюзий, корреспондирующих с объектом изучения, и оканчивая современностью. И трудность здесь состоит уже не столько в сложности и монументальности авторского наследия, сколько в самом понятии «контекст».

В отличие от музыкознания, в таких науках, как семиотика и лингвистика, к настоящему времени уже накоплен немалый опыт в разработке проблемы контекста. Она неоднократно становилась предметом исследования в научной литературе и, в том числе, нашла обобщение в аналитической статье «Семиотика и искусствознание» М. Бела

и Н. Брайсена [1]. Считается даже, что для искусствознания семиотические методы особенно полезны как раз при анализе контекста – в том смысле, который вкладывается в проблемную ситуацию «произведение в историческом контексте, образованном окружением множеством других текстов, исторических свидетельств и артефактов».

Однако любые, даже самые перспективные идеи, разработанные при изучении явлений иной природы, не могут быть в чистом виде механически перенесены на музыкальное искусство. Введение новых методологических средств, заимствованных из других наук, должно происходить сквозь призму музыкознания, отвечая его конкретным практическим запросам. Поэтому очевидно, что интеграция научных знаний не несет полного отказа от укоренившихся традиционных подходов, методов анализа музыкального произведения, а призвана лишь дополнить и обновить некоторые из них.

«Будучи префиксальным производным от слова *текст*, этот термин (имеется в виду «контекст» – прим. Ж. Л.) создает иллюзию, что обозначаемая им совокупность фактов интерпретирует текст, а сама не нуждается в интерпретации. Но это иллюзия... Контекст также нуждается в истолковании, как и событие» [1, с. 522]. Действительно, привычное употребление термина «контекст» подразумевает, что включаемая в это понятие сумма артефактов и исторических свидетельств должна быть направлена на решение единственной задачи – интерпретировать текст или группу текстов. При этом Бел и Брайсен справедливо замечают, что интерпретации самого контекста зачастую не попадают в поле зрения исследователей. Если принять эту точку зрения, то можно заметить, что и музыковеды подчас пытаются истолковать творчество различных композиторов, опираясь на более или менее обширный контекст, который рассматривается как безусловная данность и не становится объектом изучения даже в плане оценки его полноты.

Уязвимость критикуемой в статье позиции состоит в том, что каждый исследователь, включая в понятие «контекст» одни исторические и художественные факты, как правило, не замечает или не знает других. В таком истолковании контекст никогда не может быть воспроизведен полностью. Его формирование неизбежно несет на себе печать исследователя, неустранимый элемент субъективизма, следовательно, запрограммированную неполноту в раскрытии картины контекста. В итоге, использование понятия «контекст» как оценочного критерия поневоле допускает схематизацию, упрощение ситуации, обусловливаемое неполной достоверностью модели контекста. При этом *проблемы с аналитическим изучением контекста не влияют на качество самого текста, составляющего центр всей проблематики, интересующей исследователя, но существенным образом влияют на его итоговую оценку*. Таким образом, подчас независимо от свойств текста, окружающие контекстуальные отношения, в которые он неизбежно вовлечен, могут стать решающими в понимании его смысловых и художественных свойств.

Каким же образом преодолеть ситуацию неполноты картины контекста, возникающую при анализе художественной ценности текста? Ведь очевидно, что отказ от контекста – необходимого инструмента для интерпретации изучаемого текста – невозможен. В качестве первого шага следует признать, что контекст – не априорная данность, а результат нашей собственной интерпретации исторического прошлого и настоящего культуры. М. Арановский, например, подчеркивая неоднозначность решения проблемы контекста, определяет, что «цель контекста – постоянно создавать *новые ситуации*, которые и составляют *логику развития текста*» [2, с. 51]. Под этим, как мы полагаем, следует понимать лишь операциональную логику, «прикладываемую» к возобновляемым референциальным полям, имеющим отношение к изучаемому тексту и непрерывно обогащающимся за счет изменяющегося контекста. Что касается логики построения самого текста, например, логики грамматической структуры, то она остается независимой от контекстуальных отношений последнего.

К тому же, идея контекста, определяющего произведение, зачастую полностью оказывается отнесенной к прошлому, и, скажем, творчество великих классиков вполне можно изучать и при таких начальных условиях. Настоящее же – современные взгляды

и исследовательские практики – порой вообще не рассматриваются как контекст, способный влиять на смысл произведения. Но ведь смысл «контекста», по меньшей мере, двоякий: контекст создания произведения и контекст его возможных интерпретаций – как аналитических, так и исполнительских. И при таком взгляде вовсе не отвергается идея исторической детерминации произведения, а лишь высказывается несогласие с тем, что значения всегда заключены в конкретно-историческом контексте. Такой контекст многое определяет, его необходимо изучать, но он никогда не бывает исчерпывающим в поисках смысла текста.

Тем самым можно утверждать, что контекст перманентно изменяется, подвергается переформированию и в той же степени – переоценке. Поэтому логично рассматривать контекст уже не только как свершившийся и единственно возможный оценочный критерий по отношению к тексту, но и как критерий потенциальный, чреватый новыми, неожиданными, а подчас и непредсказуемыми оценками. Контекст выступает в роли рабочего инструмента анализа, поэтому, по необходимости, неполный и частичный, он предстает за целое в полном соответствии с мнением Ж. Деррида, считающего, что «ни одно значение нельзя определить вне контекста», равно как и «ни один контекст не определен до конца» [1, с. 524].

Поэтому никто из музыковедов не может претендовать на «более верную» оценку объекта исследования только из-за того, что привлекаемый им контекст, возможно, оказывается иным, чем это имело место в прошлом. Взгляд более позднего исследователя, способного охватить более широкий контекст в силу естественных исторических обстоятельств, сам по себе не обладает никакими преимуществами. Но эти преимущества могут проявить себя, когда предпринимается попытка выстроить картину развивающегося понимания ценности композиторского творчества, в сфере которого постепенно возрастает число эстетически оправданных исполнительских, теоретических и музыкально-критических интерпретаций, именно благодаря расширению контекстуальной базы, формирующей модели истинного понимания этой музыки.

Вместе с тем картина постепенно расширяющегося контекста вовсе не ведет к отказу от его оценочной определенности. Можно предположить, что, поскольку контекст бесконечно увеличивается, со временем он вберет в себя все возможные смыслы, которые могут быть использованы как ключи к интерпретации конкретного музыкального текста. Это не совсем верное заключение. Текст, проинтерпретированный со всех точек зрения, скорее окажется непонятым, так как совокупность неисчерпаемых вариантов суждений растворит его в бесконечно простирающейся неопределенности смыслов. Поэтому логично лишь указывать на возможность критического переосмысления идеи стабильности контекста, который традиционно считается достаточно объективным оценочным критерием и формируется на основе изучения доступной совокупности исторических фактов и наблюдений предшествующих исследователей.

Также необходимо учитывать, что при стремлении непременно учесть динамику контекста, вопрос о его внутренней организации и структуре способен повернуть исследование в область сугубо формальных подходов, основанных на изучении связей некой суммы письменно зафиксированных исторических свидетельств. При этом постоянное наращивание контекста обуславливает его внутреннюю неструктурированность, аморфность, определяя лишь экстенсивную динамику роста, то есть накопление новых зафиксированных свидетельств и высказываний.

Более оправдана исследовательская позиция, если к проблеме структуры контекста подходить, предварительно выделив в нем зоны концентрации смысловых взаимодействий между центральным объектом изучения (текстом, вокруг которого выстраиваются контекстуальные отношения) и окружающим пространством культуры. В этом случае появляется возможность выстроить модель контекстуальных отношений, состоящую по меньшей мере из двух содержательных областей.

Первая из них включает связи и отношения, актуализируемые композитором в ходе работы над своим произведением. Эта область позволяет сосредоточиться на проблемах сложной творческой рефлексии, отражающей взаимодействие оригинального замысла и сопутствующего ему культурного контекста, творческой независимости художника и проблемы влияний со стороны других авторов и т. п. Данная область контекстуальных отношений, необычайно значимая для осознания личностного своеобразия композитора и его творческого процесса, предоставляет исследователю возможность оценить, какие горизонты контекста своими смысловыми и структурными элементами входят в текст создаваемого произведения, кристаллизуются в нем, перерабатываясь в новый оригинальный артефакт. Здесь появляется возможность оценить интенсивность перемещения смыслов из окружающего культурного поля во вновь создаваемое сочинение. В целом эта область контекста, в первую очередь, отражает проблему замысла и создания сочинения, определяя свою структурную автономность.

Вторая область контекстуальных отношений концентрируется вокруг дальнейшего бытования произведения в культурном пространстве своего времени и последующих эпох. Здесь, помимо историографической стороны дела, весьма важной для оценки того или иного сочинения, обнаруживается еще несколько значимых аспектов. Один из них касается проблемы динамики художественных вкусов, оказывающих влияние как на исполнительскую, так и на музыкально-критическую интерпретацию произведений. Вторым аспектом затрагивается проблема интерпретации художественно-образного и смыслового потенциала сочинений.

Для того чтобы не утратить ориентиры в этой многогранной деятельности, связанной с освоением композиторского творчества в современной культуре, необходимо выделить такую контекстуальную область, в которой сфокусировались бы наиболее актуальные отношения между произведением и подвижным культурным контекстом. Такой областью контекста являются *оценочные суждения*, которые с наибольшей степенью концентрации способны отразить степень востребованности сочинения в контексте исторически преходящего культурного поля. И даже в тех случаях, когда удастся наблюдать смену оценочных парадигм, знаменующих, как правило, коренное переосмысление художественной значимости произведения под воздействием изменяющегося контекста, исследователь получает концентрированное выражение общего состояния контекстуальных отношений относительно предмета своего изучения (произведения) именно через анализ известной совокупности оценок.

По отношению ко всякой позднейшей исследовательской позиции в качестве контекста должны рассматриваться предыдущие основополагающие музыковедческие подходы в изучении интересующего объекта. Например, предшествующие научные подходы к творчеству Брамса условно относятся к двум направлениям. Одно из них представлено трудами Шенберга и музыковедов, исследовавших музыку в русле сформулированных им идей, в основе другого – подходы, базирующиеся на культурно-исторической методологии и опирающиеся на зафиксированные исторические свидетельства и артефакты. Обе ветви, естественно, имеют уже свою историю и представлены достаточно широко. На первый взгляд, отмеченные подходы, казалось бы, взаимоисключаемы: один из них – аналитический, другой – синтетический. Но не следует забывать, что обе ветви обращаются к одному материалу – творчеству Брамса, привнося в исследовательскую практику дух своего времени, расширяя, таким образом, методологический контекст и пополняя его аналитический инструментарий. Поэтому мы подчеркиваем, что для каждого последующего исследователя методологическим контекстом выступают уже обе исследовательские позиции. Дальнейшее развитие дискурса в этом направлении ведет как будто бы к очевидному синтезу вышеупомянутых подходов. Но к этой идее необходимо относиться с большой осторожностью, так как обращение к одному объекту исследования еще не означает близости или тождественности позиций, с которых он рассмат-

ривается. В обсуждаемом случае позиции все-таки остаются неслиянными, и каждый последующий исследователь, так или иначе, придерживается приоритетов созвучной ему аналитической модели, обращаясь к необходимым дополнительным данным, полученным средствами культурно-исторического инструментария.

В целом же метод анализа, при котором исследователь стремится учитывать все области контекста, сопутствующего изучаемому объекту, представляется возможным назвать *контекстуальным*. Каким образом возможно установление широких контекстуальных связей между отдельным произведением и творчеством композитора в целом, а также с творчеством его предшественников, современников и последователей? Далее, на каких уровнях аналитического рассмотрения музыки появляется возможность эти связи устанавливать? И, наконец, каковы разумные разграничения понятия «контекст» применительно к существующим методам анализа музыкального произведения?

На практике контекстуальные связи анализируемого сочинения с широкой культурной традицией устанавливаются на интонационно-тематическом уровне. Подобная аналитическая практика представлена в работах ведущих отечественных музыковедов, таких, как Л. Мазель, В. Цуккерман, Б. Асафьев и их последователей. Отвечая на вопрос, что именно может указывать на контекстуальные связи в интонационно-тематическом комплексе произведения, сошлемся на многочисленные и порой очень многомерные стилевые и жанровые аллюзии, выявляемые при детальном анализе материала. Речь идет не только об установлении прямых интонационных, гармонических или фактурных сходств конкретного произведения с какой-либо музыкой, хотя часто обнаружение таких сходств имеет немалое значение. Не менее существенно и содержательно обнаружение глубинных жанровых архетипов, характерных интонационных ритмо-формул, амбивалентных жанровых компонентов, которые являются фундаментом тематического комплекса сочинения. Если удастся обнаружить тот «строительный материал», «фундамент», на основе которого композитор синтезировал свои темы, смысловой и образный строй композиции, нетрудно будет обоснованно связать это произведение с исходными жанровыми, стилистическими и эстетическими пластами музыкальной культуры. В случае успешной реализации этого замысла могут быть вскрыты исторические параллели, связывающие прошлое с будущим, что, в свою очередь, и делает смысл художественного творчества композитора многомерным, допускающим вариантность как исполнительских, так и аналитических интерпретаций. Поэтому анализ первичного интонационно-тематического комплекса сочинения, как правило, является не самоцелью, а отправной точкой для установления широких культурно-исторических и смысловых контекстуальных связей.

Вместе с тем, на более масштабных уровнях анализа, таких, как тематизм и тематическое развитие, динамика и архитектура музыкального произведения, нередко выделяются свои собственные жанровые признаки, подчас не совпадающие с теми, что были выявлены при анализе базовых интонационно-тематических структур. При рассмотрении этого ракурса устанавливается совершенно новая плоскость, все более увеличивающая смысловую многогранность композиции. Происходит это благодаря тому, что структура произведения, объединяющая в своем строении разные масштабно-тематические уровни, допускает взаимопроникновение разноплановых жанровых, смысловых и стилевых оттенков, формирующих единую концепцию сочинения. Наконец, третий уровень аналитического рассмотрения можно назвать итоговой жанровой концепцией произведения. Здесь масштаб аналитической работы будет охватывать взаимодействие частей, а также установление связи данной композиции с родственными ей сочинениями.

Таким образом, складывается ряд важных положений, обосновывающих художественную ценность данного произведения. Этот аспект играет значимую роль, так как выработка ценностных суждений всегда являлась неотъемлемой частью не только музыкальной критики, но и аналитического музыкознания. Рассуждая о понятии «художест-

венная ценность», в первую очередь упомянем именно широкий культурно-исторический контекст, в рамках которого и возникает феномен понимания смысла, а вместе с ним и ценности звучащей музыки.

Здесь стоит отметить, что контекстуальный анализ способен установить не только качество художественного контекста, активизирующегося в сочинении и соответствующего времени его создания. С одинаковым успехом подобный метод распространяется и на современную ситуацию в музыкальной культуре, что дает возможность сформировать мнение об эволюции ценности анализируемого произведения в связи с актуальными проблемами художественного контекста наших дней.

Наконец, нельзя обойти вниманием важную часть контекста – *интертекстуальные взаимодействия*, выступающие в роли композиционного принципа и стилевой идеи в творчестве многих композиторов. Отметим, что исследование интертекстуальных взаимодействий, функционирующих на музыкально-лексическом уровне и на уровне целостной композиции, присутствует в работе М. Арановского [2]. Автор относит интертекстуальность к вполне легитимным, естественным проявлениям музыкального творчества, более того, считает ее не исключением, а правилом. «... Чем дальше мы углубляемся в толщу веков, тем больше растет слой *общего* и утончается слой *своего*. Это не означает, что роль последнего была незначительной: она просто менялась. Доля же *общего* всегда была более весомой уже в силу временной природы музыки, требующей опоры на долговременную память и, следовательно, на повторяющиеся, устойчивые формулы “музыкальных речений” (если воспользоваться выражением Б. Асафьева)» [1, с. 222]. Справедливо М. Арановский отмечает, что проблема интертекстуальности – не столько проблема музыки вообще, сколько музыки Нового и Новейшего времени, когда происходит постепенное становление феномена индивидуального стиля. Здесь автор акцентирует внимание на одной из форм интертекстуальности, которая проявляется в качестве композиционного принципа. Распространенность этого принципа подтверждается тем, что в разные времена существовали жанры, основанные именно на заимствовании чужих текстов: пародия, гармоническая обработка хорала, хоральная прелюдия, кводлибет, пастиччо, парафраза, транскрипция, вариации, попури, фантазии, каприччио и др. Этот список жанров, «узаконивающих», по выражению М. Арановского, использование чужого текста в качестве композиции, несмотря на весьма большой перечень, можно было бы расширить, прибавив к нему «нелегитимное» использование чужого текста, которое не регулировалось ничем, кроме традиции или общепринятой практики. В качестве примера М. Арановский приводит обработку оркестрового концерта для клавира у И. С. Баха или включение в свою оперу частей чужой у Вивальди. То, что эти примеры принадлежат музыке эпохи барокко, когда еще не было строгой границы между своим и чужим текстом, свидетельствует о реальности феномена *метатекста*, который принадлежал как бы всем, в то время как авторство не отрицалось, а имя мастера или главы школы было почитаемо. Но наряду с этим допускалась свободная миграция текста, что означает «осознанное присутствие интертекстуальности в самой системе музыкальной поэтики» [2, с. 223].

Выводы М. Арановского сводятся к тому, что феномен интертекстуальности был присущ музыкальному искусству на всем протяжении его длительного исторического пути и отражал не какую-то особую, эзотерическую сторону, а, в силу специфики музыки, фактически постоянно входил в структуру онтологически присущих ей механизмов. Но, прослеживая исторический путь интертекстуальных взаимодействий от Моцарта до Стравинского, М. Арановский выявляет определенную закономерность: *из композиционного принципа интертекстуальность постепенно трансформировалась в стилевую идею*, тем самым переместившись с уровня композиционной техники на иной, более высокий, уровень поэтики.

Интересно то, что при изучении контекста мы обязательно соприкасаемся с источниковедческой литературой, в которой первоначальные факты уже кем-то описаны, а иногда успели пройти через цепь реинтерпретаций. В то же время сам текст, то есть музыкальное сочинение, первоисточник, послуживший поводом для анализа и последующих истолкований, и присутствующие в нем интертекстуальные взаимодействия доступны исследователю в своем первоизданном виде. И здесь невозможно переоценить значимость накопленной музыковедением аналитической информации и опыт «параллельного» аналитического письма, когда к одному сочинению обращаются различные исследователи. Становится ясно, что изучение контекста и текста, опосредованного и непосредственно данного, должно опираться на разные методологические основы, требующие отдельного теоретического обоснования. И чаще всего отмеченное несовпадение подходов в изучении контекста и текста не выносится музыковедами на первый план, а, в общем-то, «улаживается» как будто бы естественным образом. Нередко авторы даже не замечают этой методологической проблемы, не подозревая о том, что большинство категоричных и односторонних суждений о музыке некоторых композиторов вызваны не только личными, субъективными пристрастиями музыкальных критиков, но и этим, на первый взгляд, неявным противоречием, выражающимся в недооценке общего художественного контекста, формирующего потенциальные смыслы музыкального высказывания.

Однако полностью преодолеть указанное противоречие невозможно. Его можно лишь бесконечно отодвигать вглубь проблематики, связанной с формированием собственной аналитической методологии. И задача в таком случае видится в том, чтобы вдумчиво, с большой осторожностью сверять свои собственные аналитические наблюдения с совокупностью уже существующих суждений и оценок, а также известных исторических фактов, образующих это текучее и постоянно меняющееся понятие «контекст». Полагаем, что на этом пути исследователи как раз и обретают потенциал новых интерпретаций.

Но это также говорит о том, что аналитическая техника, направленная непосредственно на произведение, требует известной изощренности. И эта изощренность должна проявиться не только во владении необходимым набором аналитических навыков, но и в готовности занять позицию, свободную от любых доктрин, провозглашающих господство догматически истолкованных ценностных приоритетов, существующих неизменно раньше знакомства с самим сочинением.

Литература

1. Бел – М., Брайсен Н. Семиотика и искусствоведение / пер. с англ. Е. и Г. Ревзиных // Вопросы искусствоведения. – 1996. – № IX (2 / 96). – С. 521–559.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.

А. П. Мохонько

*кандидат педагогических наук, профессор кафедры оркестра и ансамбля
Заслуженный работник культуры РФ
Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

ДЖАЗОВЫЕ СТАНДАРТЫ АНАТОЛИЯ КРОЛЛА

Анатолий Кролл принадлежит к поколению музыкантов, пришедших в отечественный джаз в начале 60-х годов. В годы учения в челябинском музыкальном училище руководил студенческим эстрадным ансамблем и играл, как правило, цфасмановский репертуар, сочиняя на манер А. Цфасмана, фантазии и попури на темы известных в те годы советских песен. В шестнадцать лет (1959) закончил училище по классу фор-

тепиано. С 1960 по 1963 гг. А. Кролл возглавлял Государственный эстрадный оркестр Узбекистана. Это был биг-бэнд полного состава, плюс струнные и «национальная группа», в которую входили тар, чанг и узбекские народные духовые. С оркестром выступали Э. Уразбаева, Б. Закиров и его брат Н. Закиров, а также другие певцы. В оркестре Кролл обнаружил нескольких способных музыкантов, тяготевших к джазовой импровизации. И тут проявляется педагогический дар Кролла: он решает «довести» этих ребят до более высокого уровня и начинает заниматься с ними в свободное от репетиций и концертов время. Ударника обучает «сбивкам», басиста – умению слитно исполнять фразы с легким акцентом на вторую и четвертую доли. Сам играет на рояле, но при случае берет бас или садится за ударную установку, показывая, как надо выполнять тот или другой прием. Во время гастролей оркестра всегда находит время, чтобы поиграть на джем-сэшн с местными музыкантами.

Его имя становится известным: уже в конце 1962 года он получает сразу несколько предложений – из Минска, Вильнюса, Москвы и Тулы. Тульская филармония привлекает его своей творческой атмосферой. Ее директор А. Михайловский прекрасно разбирался в музыке и готов был поддержать любое интересное начинание. Эстрадный ансамбль, с которым Кролла пригласили работать в 1963 году, оказался слабым, и тогда он предложил собрать большой оркестр, который серьезно занимался бы современной эстрадой и джазом.

У джаза есть свои легенды. Одним из таких явлений в отечественном джазе, явлений, окруженных почти легендарным ореолом, был в 60-е годы оркестр Тульской филармонии, руководимый А. Кроллом. Оркестр-школа, оркестр-лаборатория, в котором выросло большинство теперешних отечественных джазменов. Таким являлся Тульский (или «Приокский») эстрадный оркестр – один из знаменитых «бэнд» 60-х годов, грозный соперник оркестров Вайнштейна, Людвиковского и Лундстрема; оркестр, ставший, с легкой руки Кролла, чем-то вроде джазовой школы для игравших в нем музыкантов. Буквально в первые же месяцы существования оркестра произошел взрыв интереса к нему среди музыкантов, которые приезжали в Тулу из других городов, чтобы поприусловствовать на репетициях нового коллектива, попробовать силы в ансамблевой игре. Учиться приходилось всему: специфическому джазовому штриху, фразировке, умению играть синкопы, владению всем арсеналом джазовых тембров. Прежде чем перейти к импровизации, а это удел не каждого музыканта, Кроллу приходилось разъяснять особенности именно этого коллектива, биг-бенда свингового плана.

Именно в этом оркестре по-настоящему раскрылось его дарование композитора, аранжировщика, дирижера, педагога. Стихийно возникшая джазовая школа являлась в ту пору редкостью, поскольку специальных учебных заведений еще не существовало, а тульский оркестр А. Кролла был открыт для всех, кто стремился серьезно познать джаз. И вот А. Кролл, сам еще молодой, начинает учить своих сверстников специфике джазового исполнения.

Рабочий день начинался в восемь утра. Музыканты «раздувались», проходили наиболее сложные фрагменты своих партий. Потом шли трехчасовые занятия по группам. Затем оркестр в полном составе репетировал с небольшими перерывами пять-шесть часов подряд. После этого музыканты собирались, чтобы поимпровизировать в небольших группах (квартетах, квинтетах) – теперь уже до самой ночи. Понятно, что при таком напоре работа не могла не принести результатов – уже через несколько месяцев бэнд звучал совершенно «фирменно». Интерес к новому биг-бэнду был столь велик, что в Тулу на репетиции специально приезжали музыканты из Москвы.

Среди оркестрантов появились одаренные солисты-импровизаторы. Именно здесь, в оркестре А. Кролла, открылись нашему джазу новые имена: саксофонисты А. Пищиков, С. Григорьев, В. Коновальцев, трубач В. Гуссейнов, тромбонист В. Бударин. За каждым из них – яркие страницы истории нашего джаза последних десятилетий. Все пятеро

участников интереснейшего ансамбля «Аллегро» Н. Левиновского – также выходцы из оркестра Кролла.

Совсем молодыми пришли в оркестр контрабасист И. Кантюков и ударник А. Симоновский, работавший в известном ансамбле «Мелодия» Г. Гараняна. Ни в одном из наших оркестров не было такого созвездия блестящих контрабасистов, как в этом биг-бенде: С. Мартынов, В. Двоскин, И. Кантюков, А. Бабий. Все эти мастера формировались в джазовой лаборатории Кролла. Немало было в оркестре и отличных барабанщиков. На первом этапе существования коллектива – И. Юрченков, затем – Ю. Генбачев, Ю. Кеснер, В. Епанешников. Время шло, и музыканты тульского биг-бенда росли.

В качестве учебного материала Кролл пользовался партитурами джазовой классики – Каунта Бэйси, Вуди Германа. Выбирал их как эталон оркестрового свинга, особой «ударности» всей оркестровой массы. Правда, вскоре появились и свои сочинения, например большая фантазия на тему старой эстрадной песенки «Риорита». Эта мелодия звучала сначала, как фокстрот 20-х годов, потом «а la Бэйси», далее – в стиле «прогрессив», с многослойными политональными гармониями и замысловатыми контрапунктами. В сущности, это была попытка втиснуть в рамки одной пьесы этапы истории джаза, то, к чему Кролл вернулся через пятнадцать лет в своей «Антологии биг-бэнда». Потом возникли и другие композиции. Кролл активно писал сам и поощрял к сочинению своих музыкантов.

Наиболее важным становится для него в этот период вопрос штриховой культуры. Если вибрато – то одинаковое у всей группы, если дыхание – то общее. Использование «языка» в группе духовых – единое. Если первый альтист в квинтете саксофонов или первый трубач в секции труб играют крещендо, вся группа, следуя за ними, должна продублировать этот нюанс. Вещи, казалось бы, элементарные, однако не утратившие важности и по сей день.

Вопросу чистоты строя тоже уделялось пристальное внимание. Правильной выстроенности оркестра помогали специальные упражнения: игра гамм всем биг-бэндом, исполнение гаммообразных построений аккордами, раздувания, долгие ноты.

Огромную важность имел вопрос трактовки свинга. Многие наши оркестры играли свинговые рисунки, синкопы приблизительно: либо слишком грузно, размазано, тяжело, «ибо, торопливо дергаясь, с так называемыми “капельмейстерскими синкопами”». Кролл задавал духовикам специальные упражнения «на языки», а также на основные строительные блоки свинга: восьмую с точкой – шестнадцатую. Сыграть правильно такой рисунок, особенно в более изощренной группировке, – секрет настоящего звучания оркестра.

Все это помогало воспитанию молодых инструменталистов, входило в их плоть и кровь, прививало необходимые навыки, доводилось до автоматизма. Наиболее одаренные музыканты стали овладевать основами импровизации. Через его оркестр прошли десятки музыкантов. Работать у Кролла означало пройти джазовую академию.

Постепенно приходили успех и известность. Одним из важных событий в жизни музыкантов оркестра стало выступление на Международном фестивале в Таллине в 1967 году. Правда, на фестивале выступил не весь оркестр, а квартет в составе А. Пищикова (тенор-саксофон), А. Кролла (фортепиано), С. Мартынова (контрабас) и Ю. Генбачева (ударные).

В одном из фестивальных концертов прозвучала большая, трехчастная композиция Кролла, сочетавшая традиции модалного джаза с русской распевностью. Это были образцы ладового джаза, который еще только осваивался советскими джазменами. Блистательные соло играли все четверо, особенно бывший тогда в расцвете дарования Пищиков. Соло Кролла звучало сосредоточенно; импровизация была без пустот, без внешних эффектов, по-композиторски емкой. Важно отметить, что в репертуар оркестра неизменно включались произведения, созданные его участниками. Подобное творческое направление коллектив долго сохранял. В Туле Кролл проработал до 1971 года.

70-е годы ознаменовались широчайшим распространением электронных инструментов и внедрением в джаз элементов исполняемой на них рок-музыки. Джазовый мир был захлестнут волной джаз-роковых групп, в которых пять-семь, а иногда всего три-четыре музыканта извлекали такую лавину неслыханных звучаний, о каких прежде не мог мечтать ни один биг-бэнд. Однако оркестры выдержали конкуренцию. Более того, именно в эти годы были найдены новшества в области аранжировки и композиции для биг-бэндов. Так обстояло дело на мировой джазовой сцене. В советском джазе положение больших оркестров в этот период также было сложным. Пожалуй, лишь два из них постоянно исполняли джазовую музыку: оркестр О. Лундстрема в Москве и оркестр И. Вайнштейна в Ленинграде.

Кролла давно уже приглашали в Москву. В конце концов он дал согласие. Коллектив, который ему предстояло возглавить, никак нельзя было назвать ни джазовым, ни высокопрофессиональным. Это был оркестр Росконцерта «Современник» – то, что осталось от биг-бэнда Э. Рознера. Московский концертный оркестр, который А. Кролл возглавил в 1971 году, впоследствии стал одним из ведущих биг-бэндов российского джаза на долгие годы. Оркестр ранее обращался к джазу лишь периодически. А. Кролл, так много сделавший для развития жанра, воспитавший плеяду молодых джазменов, стремился не снижать уровень, достигнутый в пору его работы с тульским оркестром.

Поначалу «Современник» не имел достаточно квалифицированных джазовых музыкантов, да и сами требования времени существенно изменились. На эстраде господствовал песенный жанр, и А. Кроллу пришлось считаться с этим. Однако в программах оркестра всегда были джазовые пьесы. Среди них выделялись интересные композиции А. Кролла: «Блюз в русском стиле», «Таинственный остров», «Сплетницы» (последняя была построена на характерных ладах русской песни).

Коллектив чисто развлекательный, с чтецами, акробатами и эстрадно-спортивными номерами, аккомпаниатор в так называемом сборном концерте. Для Кролла перемена была огромной: после джаза – мюзик-холл. Однако профессионал должен уметь все. И Кролл начинает трудиться. Для начала он убирает из программы вставные номера. Пишет множество новых партитур. Через год «Современник» участвует в первых зарубежных гастролях, едет с концертами в Болгарию. В 1975 году выходит диск на студии «Мелодия». На пластинке песни молодого, способного солиста оркестра Ю. Антонова, также ряд оркестровых композиций, в основном написанных самим Кроллом, – «Таинственный остров», «Московские улицы» и другие. Попав в новые для себя условия, Кролл стремился использовать в эстрадных миниатюрах элементы джаза...

Для Кролла начинается период, связанный в основном с популярной музыкой. Он вырабатывает манеру, сочетающую эстраду и джаз («поп-джаз»). Музыкальный язык этих пьес был ограничен требованиями концерта – ревью молодых эстрадных певцов, прослоенное изящными инструментальными миниатюрами. Такой период был неизбежен. Надо было создать коллективу имя, завоевать доверие широкой аудитории. А концерты были поистине массовыми, так как большая часть их шла во Дворцах спорта и на стадионах.

Первые три-четыре года существования коллектива программы были в основном песенными. Так перед руководителем возникли новые задачи и проблемы. А. Кролл считал, что далеко не каждая песня может соседствовать в концерте рядом с инструментальной пьесой, и наоборот. Исходя из этого, и приходилось выстраивать концерт. Однако по-прежнему, если не больше, Кролл стремился создать чисто джазовую программу. Временами казалось, что коллектив уже близок к осуществлению этих намерений, но взыскательный взгляд руководителя на почти готовую программу находил в ней неточности и несоответствия.

Осенью 1978 года, будучи членом жюри Всероссийского конкурса песни в Сочи, Кролл знакомится с молодой певицей из Одессы Л. Долиной (Фельдман). Долина неплохо выступила в конкурсе (2-я премия), и Кролл приглашает ее работать в «Современник».

Это была чрезвычайно интересная молодая певица. Она попробовала себя в песнях различного плана, но ее стихией оказалась именно джазовая песня, где она чувствовала себя совершенно свободно. У Кролла зреет мысль о создании специальной концертной программы (на отделение, в перспективе – на целый вечер), посвященной джазовому вокалу. Необходим был и певец, столь же органично и заразительно исполняющий джазовый репертуар, как это делала Долина. Им оказался В. Родд, певец негритянского происхождения, живущий в нашей стране.

В 1979 году родилась программа «Джазовая песня», отразившая поиски новых концертных форм. Впервые она была представлена на суд зрителей на VII Московском джазовом фестивале. Коллектив оказался на высоте: программа получилась динамичной, остроумной, захватывающей. Великолепно звучал оркестр в лучших традициях классического биг-бенда. Оркестр здесь не просто аккомпанировал, но являлся равноправным партнером вокалистов. Музыканты показали настоящее мастерство, так как каждый стиль предписывал и сопутствующее оркестровое сопровождение.

Кролл подготовил «Антологию джазового вокала» буквально за пару недель. При отборе репертуара 10–20-х годов помогли фонофонисты-любители, охотно предоставившие в распоряжение Кролла свои коллекции. Решено было развернуть ретроспективу жанра, начиная с африканских ритмов и барабанных «хоров» и до наших дней. В программу вошли несколько спиричуэл и блюзов (включая, конечно, популярный «Сан-Луи блюз»), жанровые сценки, эстрадные песни 20-х годов, баллады, джаз 40 и 50-х годов. Заканчивалась антология, правда, не очень джазово, но зато достаточно броско – шлягерами из репертуара двух «королев диско» – Д. Саммер и Г. Гейнор.

По следам этой первой сценической композиции родилась и вторая – также антология, но теперь уже большого джаз-оркестра – «Антология биг-бэнда». Начиналась она с музыки уличных духовых оркестров, смешной и громоздкой, с первыми «прихрамывающими» синкопами, первыми «комическими» глиссандо у тромбонов и тяжелым ритмом турецкого барабана с колотушкой. Затем шла музыка новоорлеанской традиции – конечно, не в полном оркестровом звучании – играла группа из одного-двух трубачей, кларнетиста, тромбониста, барабанщика, исполнителя на банджо и тубиста; основная мелодия у трубы, кларнет украшает ее гирляндами пассажей, тромбон ухает «снизу». Это 10 и 20-е годы. Потом появляется саксофон, а с ним и так называемый «чикагский» стиль. Затем 30-е годы, расцвет биг-бэндов, стиль «свинг». Каждый из великих джазовых коллективов той поры со своим коронным номером – Б. Гудман и «Sing, sing, sing!» («Пой, пой и пой!»), К. Бэйси и «One o'clock Jump» («Джамп в час ночи»), Ч. Барнет «Sky liner» («Авиалайнер»), Д. Эллингтон и «Take The "A" Trane» («Садись на поезд линии "А"»).

В собственных композициях Кролла ощутима тяга к фольклорным истокам, постоянно используются народные лады. Он и традиционную форму поворачивает по-своему. Возьмем, например, его пьесу «Хоровод» – блюз, звучащий чисто по-русски. Кряжистая, «черноземная», «глыбистая» вещь. Шуточная композиция «Сплетницы» – частушечные стрекотания, переключка двух труб и флейты-пикколо с двумя тромбонами. «Выкрутасы» (есть такой сибирский танец) – вычурная, извилистая мелодия с озорными ритмическими узорами. Любопытны пьесы Кролла «Концертино для контрабаса с оркестром», «Танец павлина», «Испанская хота», «Два характера». И всюду особый кролловский колористический «климат» – сочность «мазков», глубинная перспектива, темперамент, тонкая вязь голосов-инструментов, свой, глубоко индивидуальный «образ звучания».

Огромное значение имеет для Кролла ритмика. В своем биг-бэнде он использует сложнейшие рисунки, идущие от малых составов. Особое пристрастие питает к латиноамериканским ритмам, изучает кубинские, мексиканские, бразильские записи, прислушивается к исполнителям на ударных из Дагестана, Азербайджана, Узбекистана. В оркестре часто выступает как солист не только на рояле, но и на бонгах. «Современник» (в 80-е годы – «Московский концертный оркестр») постоянно участвует в музыкальных

фестивалях и смотрах, в эстрадных и джазовых программах. Исполняет музыку Н. Минха, А. Мажукова, И. Бриля, Л. Чижики, то есть практически работает как экспериментальная лаборатория, опробывающая новые работы джазовых композиторов.

Особо хочется сказать о понимании А. Кроллом аранжировки. Здесь у него существуют четкие принципы. Один из важнейших – отношение к ладу. В нем он усматривает главную отличительную черту музыки любого современного биг-бэнда. Прежде он ориентировался на творчество таких выдающихся аранжировщиков, как Г. Эанс и О. Нелсон. У них ладовость музыки всегда четко прослеживалась. Раньше большинство оркестров играли музыку несколько обобщенную, нейтральную в ладовом плане. Так было в биг-бэндах К. Бейси, В. Германа, К. Джонса, позднее в оркестре Т. Джонса и М. Люиса. Его же интересовало иное направление – ладовая самобытность и сюжетность, программность музыки.

А. Кролл тяготеет к музыке, в которой преобладает конкретное образное начало. Образность во всем – в интонации, гармонии, тембре. Для него самое сложное и вместе с тем самое интересное в биг-бэнде – это поиск новых тембровых сочетаний, нахождение новых музыкальных красок, нового звукового качества. Подчас эти новые звучания можно найти в окружающей жизни. Редко можно услышать поразительную природную игру тембров, натолкнувших на мысль воссоздать их в джазовой пьесе «Хоровод», в необычном дуэте контрабаса и сопрано-саксофона. Двухоктавный унисон этих инструментов оказался очень русским по колориту, «кряжистым».

Кролл отвергает «групповые» аранжировки, когда обособленно применяется группа труб, группа тромбонов или саксофонов. Для него наиболее ценной представляется область «тембровых микстов». В этом отношении у российских композиторов и аранжировщиков, по мнению Кролла, еще очень много пробелов. Порой, слушая те или иные записи, невозможно определить, какой оркестр играет, настолько стереотипно и он звучит.

Оркестровые краски – это подлинная стихия А. Кролла. Он неутомим в выдумывании все новых и новых тембровых комбинаций: духовые сочетает с ударными, акустические инструменты с электронными. Его излюбленный прием – высокие тромбоны с наложением труб и диссонирующими малыми секундами внутри аккорда, дублированные октавой выше саксофонами. Прием, создающий необыкновенную глубину, пространственность звучания. Другой прием – «звуковые флака» – отрыв «сгустка» труб и саксофонов от басовой линии (контрабас смычком в унисон с тубой). Многие аранжировщики предпочитают однородность тембров групп, не любят, даже как бы боятся «микстов», сочетаний, смесей. Кролл мастерски, составляет тембровую «гроздь», например: сопрано-саксофон, два альты, тенор – и, наложением, три трубы, два тромбона и баритон-саксгорн. Ему нравятся и электронные клавишные, но электронику он использует скромно, ощущая ее «ненатуральность». Акустические инструменты, по его мнению, более человечны, они как бы передают ритм сердца, стремительность мышечного напряжения, эту дыхания.

Поиск образного звучания оркестра, нестандартное взаимодействие оркестровых групп, оригинальный рисунок в ритм-секции – вот основные принципы авторской работы А. Кролла, его джазовые стандарты. Одним из примеров может служить отрывок из пьесы «Концертино для контрабаса с оркестром», в котором многослойное движение острых секундовых созвучий (флейты – трубы – тромбоны – туба – контрабас) дало глубокое, торжественно-скорбное, как реквием, звучание.

Почерк Кролла глубоко индивидуален. Это легкое, звонкое и в то же время плотное звучание, обилие контрапунктов, сложнейшая паутина ударных. Музыкальная ткань, звуковая фактура, ритм, импровизация солистов, прочеркивающих свои узоры на фоне многоголосного инструментального массива, тембровая палитра – все это создает, как говорят джазисты, «саунд», то есть неповторимое звучание оркестра Кролла, его лицо. Принципы у А. Кролла сформулированы весьма четко.

В настоящее время он работает в Москве, дает концерты, гастролирует. Руководит студенческим джаз-оркестром в РАМ им. Гнесиных. И как всегда, он наставник молодых джазменов уже XXI века. Но остается мечта – создать столичный муниципальный джазовый коллектив, который имел бы твердую финансовую опору, стабильный и сильный состав. А. Кролл часто бывает на периферии, в провинциальных джазовых коллективах, на джазовых фестивалях и концертах. Так, в 2002–2003 гг. он был председателем жюри регионального студенческого фестиваля «Молодые исполнители на джазовой сцене» в Кемерове, организованного кафедрой «Эстрадный оркестр и ансамбль» КемГУКИ, дал мастер-класс с эстрадным оркестром кафедры. Джаз держится на энтузиастах. На людях, фанатично преданных этому удивительному искусству. Одним из них является Анатолий Кролл.

Литература

1. Колосов А. «Доказывать делом» // Советская эстрада и цирк. – 1981. – № 5.
2. Поиски и находки: в кн.: Советский джаз. – М.: Советский композитор, 1987.
3. Петров А. Анатолий Кролл – дирижер, композитор, наставник // кн.: «Джазовые силуэты» – М.: Музыка, 1996.
4. Мохонько А. Анатолий Кролл – легенда российского джаза. – Кемерово: ред.-изд. отдел КемГАКИ, 2002. – 15 с.

О. В. Новикова

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента кафедры музыкального образования и просвещения

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Т. С. Ефанова

музыковед

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НА ОСНОВЕ АЛГОРИТМИЗАЦИИ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Категория музыкального мышления весьма сложна и неоднозначна, она определяется как «особый вид художественного отражения действительности, состоящий в целенаправленном опосредованном и обобщенном познании и преобразовании субъектом этой действительности, творческом созидании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов» [1]. В настоящее время сложилось несколько различных подходов к трактовке этого понятия – музыкально-эстетический, в котором музыкальное мышление рассматривается как неотъемлемый компонент музыкальной деятельности, как творческое мышление (М. С. Каган, Д. С. Лихачев, С. Х. Раппопорт, Ю. Н. Холопов и др.); культурологический, подчеркивающий обусловленность музыкального мышления историко-культурным контекстом (В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, В. Н. Холопова и др.); социологический (А. Н. Сохор, Р. Г. Тельчарова, В. Н. Холопова) и пр. Историческое становление и развитие музыкального мышления рассмотрено в работах Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского и многих других [1].

Ряд исследователей связывает музыкальное мышление с категорией языка. В контексте последней оно может быть определено как способность идеально, мысленно оперировать элементами музыкального языка и музыкальной речи – «лексемами» [2], звуковыми конструкциями и нормами композиционной логики в качестве структурных основ музыкальной семантики, в конечном счете приводя к трактовке музыки как «искусства интонируемого смысла» [3, с. 211]. С этой точки зрения специфика музыкального мышления «обусловлена образностью, интонационной природой музыкального искусства, семантикой музыкального языка и активным самовыражением личности в процессе музыкальной деятельности» [1, с. 9].

Переходя к области начального музыкального образования, выделим роль сольфеджио среди остальных учебных дисциплин в формировании мышления музыкантов. Именно на сольфеджио закладывается база в овладении единицами, которыми оперирует музыкальное мышление: музыкально-языковыми элементами разных уровней – от элементарного до композиционного, а также логическими связями между ними. Дальнейшее углубление и усложнение «языкового уровня» музыкального мышления происходит на музлитературе и специальности на этапе художественной интерпретации произведений при рассмотрении систем музыкально-языковых элементов с семантической и исторической точек зрения.

Конечно, процесс развития музыкального мышления учащихся не ограничивается усложнением задействованных элементов. Как показывает опыт современной педагогики, весьма важно также освоение способов действий с ними. Отметим, что в области преподавания сольфеджио уже имеются разработки, посвященные развитию музыкального мышления и выявлению алгоритмов мыслительных процессов при решении конкретных заданий – познавательных или тренажных. В качестве наиболее известных назовем, в частности, методики В. Б. Брайнина и М. В. Карасевой.

Так, В. Б. Брайнин в зависимости от свойств музыкального мышления выделяет два вида слуха – прогнозирующий и регистрирующий. Он обосновывает «установку на прогнозирование» как «необходимое условие понимания текста». Первостепенная роль в этом отдается прогнозирующему слуху, определяемому как «вероятностное слуховое мышление», или «способность слуха к прогнозированию поступающей музыкальной информации», к «со-интонированию», к «со-композиции» [4]. Регистрирующий слух, будучи «целевым» (по В. Б. Брайнину) в рамках традиционного сольфеджио, оказывается в его методике производным, побочным.

Высказываясь за развитие на сольфеджио видов слуха в собственном понимании, В. Б. Брайнин, по сути дела, акцентирует развитие музыкального мышления, систематизация которого происходит за счет постепенного наращивания интонационного словаря учащегося. Само музыкальное мышление автор видит средством постижения музыкальной культуры; свой курс он считает альтернативным сольфеджио и переименовывает в предмет «развитие музыкального мышления» [5].

Еще одним подходом, ориентированным на развитие мышления, является проблемное обучение. Для его приверженцев импульсом включения процессов мышления является проблемная ситуация, смоделированная при наличии противоречия или несоответствия имеющегося знания новому требованию [6]. В контексте проблематики статьи в данном подходе актуальными видятся формализация процессов формулировки и решения познавательных задач, а также активизация сознания через прием парадоксального представления информации и ее визуализацию.

Несмотря на различия охарактеризованных выше подходов, акцент в них сделан на развитие умений и навыков осуществления операций музыкального мышления – этапов восприятия информации, выраженной в нотном или звучащем тексте, ее обработки и репродукции в нотном или озвучиваемом тексте. Существуют и авторские трактовки

этих операций, в целом не противоречащие друг другу, касающиеся терминологического определения и структурного состава этапов. Например, М. В. Карасева пользуется аббревиатурой «ТОТЕ», зашифровывающей «последовательность мыслительных операций любого познавательного процесса: «Test – Operation – Test – Exit» («Проверка – Операция – Проверка – Выход»))» [7].

В русле описанных выше изысканий находится предлагаемая в данной статье методика развития музыкального мышления учащихся путем алгоритмизации их практической деятельности на занятиях по сольфеджио. В основе этой методики лежит представление об операциях музыкального мышления с музыкально-языковыми элементами как об алгоритмах. Под алгоритмом понимается оптимальная последовательность действий, поэтапное выполнение которых приводит к решению поставленной задачи. Очевидно, развитие мышления напрямую связано с освоением постепенно усложняющихся алгоритмов.

Отметим, что алгоритмизация и, как следствие, формализация действий имеет множество следствий как позитивного, так и негативного характера. Например, привлекательной стороной алгоритмизации познавательных и творческих процессов является увеличение скорости в решении познавательных и тренажных задач, на другом полюсе – стандартизация, типизация, ограниченность творческого выбора решений, особенно опасные в деле музыкально-творческого развития учащихся.

В области педагогики пути преодоления ограничений метода алгоритмизации были намечены А. Л. Готсдинером [8], но наиболее убедительно они проработаны Н. А. Антоновой [9]. В своей «технологии алгоритмической подготовки» она выделяет три уровня апеллирования к алгоритмам. Первый, базовый, подразумевает «обучение стандартным алгоритмам решения задач на основе тренировки в применении действий алгоритма». Здесь происходит прямое обучение конкретным алгоритмам решения с подробным разъяснением выполняемых шагов алгоритма, то есть действие осуществляется по образцу. Второй, специальный, уровень заключается в «обучении алгоритмам поиска алгоритмов решения задач с описанием всевозможных операций, которые могут привести к решению». Третий, собственно творческий, уровень включает «самостоятельное нахождение (открытие) алгоритмического процесса в ходе самообучения и поиска необходимой последовательности алгоритмических действий», а также анализа их результатов. Таким образом, по мере развития мышления ученик переходит от выполнения готовых алгоритмов и усвоения типов алгоритмов к их самостоятельному поиску и выбору.

С опорой на предложенную Н. А. Антоновой модель для практических занятий по сольфеджио в 6 и 7 классах школы педпрактики Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки Т. С. Ефановой была предложена система паттернов¹, используемых с целью алгоритмизации обучения в качестве способа развития музыкального мышления учащихся.

Каждый паттерн представляет собой типизированную страницу с графически организованными заданиями и рассчитан на освоение в течение месяца. Он включает блоки, соответствующие направлениям работы на сольфеджио и определяемые учебной программой – работа в ладу, вне лада, ритмические упражнения, многоголосие, пение с аккомпанементом, чтение с листа, диктант и пр. Таким образом, строение паттерна с самого начала исключает ошибки со стороны неопытного педагога, связанные с преобладанием одних форм деятельности на сольфеджио и недооценкой других. В течение

¹ Слово «pattern» переводится как «шаблон», «система», «структура», «принцип», «модель». В области сольфеджио его использует М.В. Карасева, понимая под паттерном «систематически повторяющийся устойчивый элемент / последовательность элементов, модель (поведения, выражения)» [7, с. 344]. Основой для создания обсуждаемых в данной статье паттернов послужили паттерны, используемые на сольфеджио преподавателем Алтайского краевого музыкального колледжа (г. Барнаул) Н. К. Пайсон.

года в работу вовлекаются девять паттернов, в которых меняется только рабочий вокальный диапазон интонационных упражнений, набор тональностей и ритмоформул, размеры. Задания пронумерованы и отражены в матрицах и схемах. Образец одного из паттернов приводится в примере 1.

Пример 1. Паттерн № 3 (ноябрь).

ПАТТЕРН № 3

Н О Я Б Р Ъ

В ЛАДУ.

В ТОНАЛЬНОСТЯХ
Fis/ fis
G/ g
As/ as (gis)

1.

1. трихорды
2. тетракорды (диатоника)

	I	II	III	IV	V	VI	VII
^	*	*	*	*	*	*	*
v	*	*	*	*	*	*	*

2.

Нижний устой / Верхний устой

1. группетто
2. олевание

Как составить устойчивый интервал?

	I	III	V
I	*	*	*
III	*	*	*
V	*	*	*

ВНЕ ЛАДА.

от звуков
fis - g - as

3.

Играй / Пей

	ч. 1		2 М / Б		3 М / Б		ч. 4	триг.	ч. 5	6 М / Б		7 М / Б	ч. 8
↑	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
↓	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

4.

Какие виды септаккордов существуют?

	dur	mol	um	uz
Б	*	*	*	*
М	*	*	*	*
Узл	*	*	*	*

$\uparrow$ 7 7 $\downarrow$ 7 $\uparrow$ 5 $\downarrow$ 5 $\uparrow$ 7 $\downarrow$ 7
Б. dur 7 5 3 3 5 1 1 7 1 5 3 3 5 3 1
М. mol 7 5 3 3 5 1 1 7 1 5 3 3 5 3 1

5.

1. гамма;
2. верхний трезвучный аккорд (нат., гарм, мел.);
3. по звукам аккордов – трезвучий, септаккордов и их обращения

1.	2.	3.	4.
5.	6.	7.	8.

6.

с инструментом

Полифония:

- Баз И. С. Изменения ... – mol, ... – dur. (экспозиция).

Гомофония:

1. Романсы (2 на выбор, рекомендуются Алябьева, Гусакеева, Варламова, Глинки).

7.

Чтение М.М. с листа. Двухголосие.

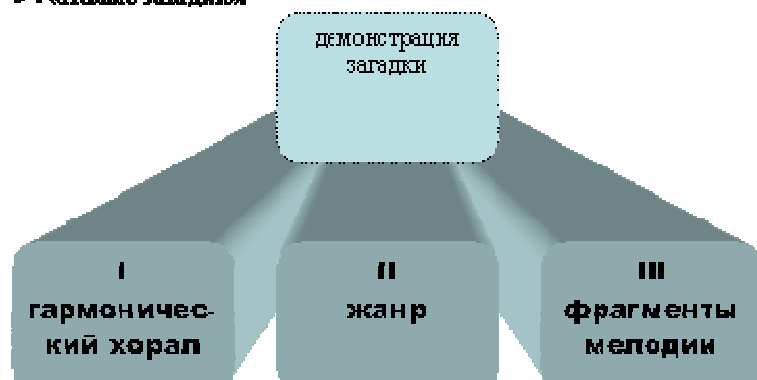
1. в сольном ансамбле (а сарапа);
2. в дуэте с фортепиано.

8.

Самодиагностика – 4 периода. 2 – 3 из них с гармонизацией (подписать цифровку).

9.

«Новые загадки».



Для каждого вида работы избирается связанный только с ним стандартный способ его графического представления (зашифровки), повторяемый из паттерна в паттерн и становящийся привычным для учащегося. Подчеркнем, что графическое, визуальное отражение схемы действий видится наиболее оптимальным способом представления алгоритмов. Визуализация логических процедур как частное проявление принципа наглядности достаточно давно зарекомендовала себя как действенное педагогическое средство, позволяющее добиться высоких результатов за короткое время. Одним из завоеваний данного подхода является, например, метод опорных конспектов В. Ф. Шаталова, способствующий интенсификации обучения и успешно применяемый на многих дисциплинах. При создании паттернов были учтены многие принципы конспектов В. Ф. Шаталова – лаконичность, структурность, смысловой акцент, унификация печатных знаков, автономность блоков, доступность воспроизведения, наглядность, возможность изучать учебный материал в целостном виде, укрупненными единицами [10].

Ряд заданий в паттерне формулируется словесно с выделением жирным шрифтом ключевых слов; большинство их относится к традиционным формам работы на уроке и предписывает чтение с листа (задание 7), пение многоголосия (задание 6), сольфеджирование под аккомпанемент инструмента (задание 6). Уточняющая информация дается с краю мелким шрифтом в отдельной фигуре, напоминающей всплывающую подсказку в компьютерных программах или реплику в комиксах и компьютерных играх (см. задания 1, 3 и 6). Содержание подсказки включает рабочий диапазон задания, который меняется от паттерна к паттерну в зависимости от учебных задач данного этапа обучения, или рекомендацию включить в работу фортепиано. Справа – также в отдельной фигуре, графически отражающей операцию «Exit» («Выход», завершение задания), – отведено место для оценки. Итоговая оценка выставляется в аналогичной фигуре большего размера в конце месяца.

В процессе выполнения учеником заданий паттерна алгоритмическая подготовка осуществляется на всех трех уровнях, выделенных Н. А. Антоновой. Первый уровень, подразумевающий выполнение и освоение готовых алгоритмов, представлен работой над схемами, в которых строго зафиксировано последовательное движение от элемента к элементу. Эти схемы предлагают в визуальной форме готовый ход выполнения задания, следуя которому, ученик решает учебную задачу. Например, по такой схеме, «зашифровывающей» пение септаккордов в виде «змейки», ученик интонирует разные виды септаккордов (задание 4). Столбцы цифр в схеме указывают конкретную последовательность тонов аккорда, а направленные вверх и вниз стрелки – направление движения по этим тонам. Смена вида септаккорда отображается буквами под вертикальными стрелками.

К этому же типу алгоритмизации действий относятся задания 1, 3 и 5, в таблицах которых приведен перечень всех возможных вариантов ступеней (задание 1), интервалов (задание 3) и ритмоформул (задание 5). Над таблицами маркированный список задает типы действий – например, пять трихорды и тетрахорды в задании 1; пять гаммы, тетрахорды и аккорды в задании 5. При этом содержимое граф таблиц может приходиться в любом порядке, указанном педагогом или самим учащимся.

Задание 4 подразумевает интонирование септаккордов вне лада, задание 1 – работу в ладу, задание 3 – пение и игру интервалов вне лада, задание 5 – работу с ритмом и освоение ритмических групп в сочетании с типичными мелодическими оборотами. В частности, ячейки таблицы задания 5 содержат элементарные ритмоформулы, характерные для классической музыки, которые можно группировать в такты разных размеров. Педагог задает последовательность номеров-ячеек, в которой учащиеся будут воспроизводить ритмические фигуры. Из паттерна в паттерн ритмоформулы и их комбинаторные соединения усложняются. Исполнение ритмической последовательности сочетается с интонированием мелодических оборотов, аккордов или гамм.

Второй уровень алгоритмизации мышления формируется в упражнениях, подобных заданию № 2, согласно которому следует разрешить неустойчивые интервалы в избранной тональности, а затем один из устоев «декорировать» опеванием или группетто. При этом в матрице задания содержится только одна часть элементов, которыми должен оперировать учащийся, – устойчивые ступени и потенциальные возможности их сочетания, в то время как неустойчивые ступени не указываются. В сопроводительном тексте к заданию маркированным списком задаются типы действий (род украшений), через знак «/» обозначен объект действий – устой, подвергающийся «декорированию». При этом подразумевается гораздо большая свобода и поисковый характер действий учащихся по сравнению с заданиями первого этапа алгоритмической подготовки: при фиксированной последовательности операций выбор устоев, вида «декорирования» и его объекта осуществляется самостоятельно.

Третий, собственно творческий, уровень алгоритмизации мышления задействован в задании № 8 – самодиктанте. В процессе выполнения этого задания учащиеся сами выбирают подходящие к заданным условиям музыкальные фрагменты и записывают их. Запись знакомой, известной мелодии осуществляется с помощью внутреннего слуха, без помощи инструмента. Из четырех заданных для самодиктантов периодов два–три необходимо выполнить с гармонизацией, подписав функции аккордов и исполнив их с инструментом.

К третьему виду алгоритмизации мышления относится также так называемая «немая загадка» (задание 9), входящая в разряд игровых, эвристических форм работы. Название задания, последовательность и особенности его выполнения окончательно сложились в ходе практических занятий и учитывают реакцию и пожелания учащихся. Алгоритм выполнения данного задания можно представить в виде следующей последовательности операций:

1. Настройка (методическая задача – подготовка, настройка на восприятие загадки). Ведущий (один из учеников) показывает ТЗ5 рабочей тональности с помощью жестов на ступеневой шкале, остальные поют по руке.

2. Загадка (методическая задача – активизация внутреннего слуха, актуализация ладовых и метроритмических представлений). Ведущий демонстрирует известную мелодию с помощью жестов, указывающих положение ступеней на высотной шкале и ритм их следования.

3. Три подсказки.

3.1. Подсказка 1 (методическая задача – подключение гармонического слуха; корреляция сложившихся мелодических слуховых представлений с гармоническим сопровождением). Ведущий еще раз демонстрирует мелодию по ступеневой шкале, педагог добавляет к ней гармоническую поддержку фортепиано в аккордово-хоральной фактуре.

3.2. Подсказка 2 (методическая задача – подключение фактурного слуха; анализ жанровой семантики аккомпанемента). Повторяется подсказка № 1 с той разницей, что педагог исполняет гармонический аккомпанемент в подходящей жанровой фактуре.

3.3. Подсказка 3 (методическая задача – воссоздание неотгаданных фрагментов мелодии). Педагог исполняет гармонический аккомпанемент в нужной жанровой фактуре, ученики допевают мелодию.

Уточним, что следование подсказок выстроено по принципу постепенного проявления загадываемого материала. Необходимость подсказок может отпасть в случае угадывания загадки учащимися с первого раза. В процедурах подсказок партии «немой» мелодии и фортепиано распределяются между педагогом и учащимися по желанию.

«Немые загадки», постоянно используемые на уроках, являются также удобным и лаконичным заданием для самостоятельной работы, могут служить интересной формой проверки домашних самодиктантов. Отметим позитивные психологические моменты

в использовании «немых загадок». Стимулирующими факторами при их решении становятся соревновательный момент и проблемная ситуация. Психологически комфортная атмосфера игры уравнивает всех участников в правах, объединяет их в мотивации, а также – в силу возможности выбора игровой роли – развивает индивидуальность каждого учащегося, исходя из его способностей и возможностей. Менее продвинутые учащиеся чувствуют себя на равных с сильными, поэтому активно идут на контакт и ярко проявляют себя в коллективе. В этом смысле данная форма работы отвечает главному, по мнению М. Н. Токарской [11], условию развития музыкального сознания – принципу диалога. Отметим, что этот принцип успешно осуществляется и при работе с целым паттерном во всех трех выделенных М. Н. Токарской формах: «педагог – ученик» (ученик работает с педагогом по заданиям паттерна); «ученик – ученик» (выполнение совместной работы по паттерну двумя учениками); «ученик – воображаемый собеседник», или «внутренний диалог», исследовательский метод (выполнение домашних заданий по паттерну).

В целом, система паттернов, предложенная в работе, представляется оптимальной формой применения метода алгоритмизации для систематического развития музыкального мышления на сольфеджио. Апробация данной методики показала доступность и привлекательность паттернов для учащихся. Сам процесс оперирования логическими конструкциями, предложенными в виде схем и таблиц, весьма нагляден и способен вызывать интерес у детей в силу их возраста. В результате даже инструктивный материал и тренажная работа с ним не вызывает отторжения, а, напротив, провоцирует учащихся на проявления изобретательности в выборе возможных решений, повышает мотивацию. Практика также показала эффективность и удобство системы паттернов для педагога-сольфеджиста, который может на их основе оптимально планировать образовательный процесс, легко охватывать на уроке все сферы развития слуха и мышления учащихся.

В целом, паттерны являются универсальной формой как классной, так и домашней работы, значительно интенсифицируют процесс обучения, упрощают подготовку педагога и учащихся к уроку, позволяют резко увеличить объем изучаемого и прорабатываемого на уроке материала. Паттерны полностью организуют цикл познавательных действий учащихся (восприятие, осмысление, самоконтроль и применение на практике усвоенных алгоритмов) и являются своего рода путеводителями по курсу изучаемой дисциплины, так как дают возможность представить целостную модель процесса образовательной деятельности.

Литература

1. Елистратова Г. Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности: дис... канд. филос. наук. – Саранск, 2003.
2. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – М.: Лань, 2000.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. – Кн. 2: Интонация // Асафьев Б. В. Избр. тр.: в 5 т. – М., 1957. – Т. 5.
4. Брайнин В. Б. Зачем следует развивать музыкальное мышление ребенка // Сайт В. Б. Брайнина. – <http://www.brainin.org/Method>.
5. Брайнин В. Б. Об альтернативной учебной дисциплине «Развитие музыкального мышления» // Сайт В. Б. Брайнина. – <http://www.brainin.org/Method>.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие. – М.: Владос, 1997.
7. Карасева М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – М.: Композитор, 2002.
8. Готсдинер А. Л. О стадиях формирования музыкального восприятия // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 230–251.
9. Антонова Н. А. Алгоритмическая подготовка студентов информационных специальностей к решению профессионально-ориентированных задач: автореф. дис. ... канд. педагогических наук. – Караганды, 2007.

10. Нечаев Н. Н., Поддубная Т. П. Применение организационно-методической системы В. Ф. Шаталова на ФПК преподавателей вузов // Повышение эффективности психолого-педагогической подготовки преподавателей вузов. – М., 1988. – С. 99–109.
11. Токарская М. Н. Развитие активности музыкального сознания: на примере предмета «Музыкальная литература» в ДМШ: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996.

М. Петрунина

аспирантка кафедры этномузыкознания

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

О ФОРМИРОВАНИИ ЗВУКОВЫСОТНО-ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ НАРОДНЫХ ПЕСЕН КИТАЯ

В наше время интерес исследователей к восточным культурам достиг, можно сказать, своего апогея. Это касается их самых разнообразных аспектов: общекультурных ценностей, особенностей быта, нравов, истории нации, литературы, изобразительного искусства и, конечно же, музыки. Сами уникальность, контраст и несходство многих установок восточных культур с культурными представлениями более привычного для нас Запада превращают феномен Востока в нечто самобытное, таинственное, в некое «инобытие». Диаметральнo противоположен сам жизненный темпоритм восточного и западного человека, их представления о таких фундаментальных бытийных категориях, как время и пространство. И в силу этой своей «инаковости» Восток становится лишь еще притягательнее.

Китайская же культура представляет собой явление, неповторимое даже в контексте самих восточных культур. В процессе своего становления и развития она, с одной стороны, систематически подвергалась воздействию других цивилизаций, например, индийской (особенно в связи с проникновением на территорию Китая буддизма), а с другой – сама оказала немалое влияние на многие культуры Востока – прежде всего, японскую, монгольскую, корейскую, вьетнамскую. Иная ситуация сложилась с культурно-историческими контактами между Китаем и европейскими государствами: в течение многих столетий они отсутствовали практически полностью. Первые описания страны путешественниками, равно как и начало изучения китайской культуры на Западе, относятся лишь к началу XVIII–XIX вв.

В современную эпоху интерес к культуре Китая чрезвычайно высок. Минувший год был объявлен годом Китая в России, что, несомненно, только способствовало росту этого интереса в нашей стране и актуализации китайской проблематики в различных ее проявлениях.

Исследовательские работы синологического направления появляются у зарубежных и отечественных исследователей в большом количестве. Обширно представлены материалы по китайскому театру, преимущественно в его историческом и культурологическом аспектах. Как правило, в том же направлении исследовалось и ритуальное искусство Китая (речь идет прежде всего о конфуцианском ритуале). При этом собственно музыкальная составляющая китайской культуры и в особенности ее теоретический аспект, к сожалению, далеко не всегда получали подробное освещение в существующих трудах. Главным образом и прежде всего это касается народной музыкальной традиции.

В настоящей статье речь пойдет о китайских народных песнях. История китайской народной песенной традиции исчисляется тысячелетиями. Известен тот факт, что еще во времена династии Чжоу (IX–III вв. до н. э.!) при императоре работали специальные

чиновники, отвечающие за собирание народных песен. По их содержанию и образному строю императоры делали выводы о царящих в народе настроениях. Народная музыка Китая оказала огромное влияние на театральную традицию, а также на авторскую поэзию. В этом контексте достаточно упомянуть музыкальные драмы эпохи монгольской династии Юань (XIII–XIV вв.), поэзию династий Тан (VII–X вв.) и Сун (X–XIII вв.). Великий китайский философ и педагог Конфуций (551–479 гг. до н. э.) на основе распространенных в древности народных песен составил знаменитый сборник «Шицзин» («Книга песен»). Вплоть до современной эпохи «Шицзин» считается одним из первоисточников китайской литературы.

При таком пиетете перед народнопесенной традицией древности песенные образцы, принадлежащие современной эпохе, вплоть до весьма недавнего времени считались в Китае относящимися к сфере так называемой «низкой» культуры. Ситуация кардинально изменилась в середине XX столетия, когда начали собираться десятки тысяч народных песен, издаваться песенные сборники. Китайские исследователи, такие, как например, Ма Кэ, вновь стали подчеркивать важнейшее значение народной песенности в бытовой и музыкальной культуре Китая.

Содержательный спектр китайских народных песен очень широк. Это песни, сопровождающие трудовой процесс: с песней китайские крестьяне пахали землю, сеяли рис, пропалывали от сорняков поля, собирали урожай, трамбовали землю и забивали сваи [9]. Свои песни были у грузчиков, пастухов, лодочников. Важнейшими темами являлись любовная и социальная. В песнях, сложенных народом, находили непосредственное отражение его основные эстетические принципы и мировоззренческие установки.

Структура китайских народных песен, в основном, является одночастной или двухчастной. Каждая часть представляет собой период из двух предложений. Главным принципом развития музыкальной ткани является варьирование.

Жанровый состав и содержание, например, севернокитайских песен отличаются достаточно большим разнообразием: это так называемые горные песни *шан гэ*, горные арии *шан чу*, *пха шан дяо* (буквально «песенка для взбирания на гору»); маленькие арии *Юлинь сяо чу*, маленькие песенки *сяо дяо*, *эржентхай* (песни-сценки для двух персонажей), *си бэй* (песни на сюжеты «Троецарствия»), *дзю цюй* («винные», или застольные песни), *янгэ* (песни, включающие костюмированный компонент, исполняющиеся на ярмарках, весенних празднествах), *шэм чу* (шаманские песни), эпические песни *дао ин*, *мэн хан дяо* («монгольско-китайские» песни) [14].

Проблема жанровых дефиниций и жанрового анализа китайских народных песен представляет собой отдельную музыковедческую проблему, подробное рассмотрение которой требует отдельных научных исследований и в рамках данной статьи не представляется возможным. Принципы, по которым китайскими традиционными исполнителями формируются жанровые обозначения, упомянутые выше, сформулированы предельно обобщенно, а в некоторых случаях вовсе неясны. В основном известны ситуации и условия, определяющие исполнение песни какой-либо жанровой группы. «Маленькие песенки» *сяо дяо* описываются как песни полей и гор; *янгэ* звучали во время ярмарок, весенних фестивалей, праздника фонарей; «винные песни» *дзю цюй* соответственно служили застольными песнями; «шаманские песни» *шэм чу* интонировались при магических обрядах деревенских знахарей и колдунов; *пха шан дяо* – при поднятии на гору; горные песни *шан гэ* не принято было петь в закрытом помещении во избежание несчастья. В ряде случаев очерчен содержательный параметр: в *шан гэ* отражены тяготы и испытания жизни переселенцев, вынужденных уйти на север страны в поисках более плодородных земель; в *сяо дяо* присутствует любовная, социальная и политическая тематика; любовная тема – в *Юлинь сяо чу*.

Более или менее подробно известна структура текста некоторых жанров. Так, *сяо дяо* обычно состоят из двух предложений, по семь иероглифов (слогов) в каждом. Что по-

нимается под предложением – единая строка, двустилие (первое более вероятно), как соотносится оно с музыкальной структурой, соответствует ли музыкальному предложению как части периода – не вполне ясно. В первом из таких предложений представлены герои песенки, во втором следует краткий сюжет. Сходной текстовой структурой обладают *шан гэ* и *шан чу* (горные арии). *Янгэ* имеют структуру из четырех «предложений» по семь иероглифов в каждом, все они рифмованы друг с другом, вербальный текст отличается лаконичностью и сдержанностью. Тексты *дзю цюй* имеют импровизационную природу, не отличаясь какой-либо запрограммированной структурой. Для *шэм чу* характерны диалектизмы (в основном провинции Шэньси); в монгольско-китайских песнях *мэн хан дяо* наблюдается текстовое двуязычие [14].

Куда меньше известно о музыкальном строении каждого жанра: структуре и характере мелодии, ритмике, архитектонике. Музыкальная организация *сяо дяо* описана более или менее четко: период из двух предложений, где первое является «восходящим», а второе – «нисходящим» (видимо, речь идет о подобии вопросно-ответной структуры). Второе предложение либо повторяет, либо варьирует мелодию первого, еще раз подчеркивая основную мысль песни. В некоторых случаях во втором предложении возможна контрастная (новая) мелодия. Напевы *сяо дяо* отличаются широким диапазоном и обилием скачков. Во многих других случаях кратко приводятся лишь одна или две характеристики музыкального строения образцов какого-либо жанра. Так, в *шан гэ* отмечается широта диапазона, экспрессия в первом предложении и малообъемность диапазона и эмоциональная сдержанность во втором. В *пха шан дяо* упоминаются обилие распевов на самых высоких и самых низких звуках мелодического диапазона и общая незатейливость мелодической линии. «Возвышенная» манера интонирования и преобладание поступенности в мелодии отмечаются в *Юлинь сяо чу*; мелизматика и прихотливость ритмики в *эржентхай*; наличие квинтовых, секстовых или октавных скачков в концах фраз *шэм чу*; свобода мелодической линии в *мэн хан дяо*.

При более детальном рассмотрении строения мелодических строф в песнях севернокитайских регионов отмечается достаточно большое разнообразие их структуры. Строфы включают от двух до десяти строк, причем заметны явные предпочтения: существует огромное количество четырехстрочных песен (то, что такая структура является вполне типичной, упоминалось еще при описании жанровых дефиниций: отмечались двухчастные дробления внутри более крупных структур-предложений). Довольно часто встречаются двух- и шестистрочные периоды. Показательно, что семистрочные структуры характерны только для одного региона – провинции Шэньси, шестистрочные – для плоскогорья Орто́с, трехстрочные же избегаются в принципе, за исключением редких образцов, принадлежащих провинции Ганьсу.

Более подробное рассмотрение данных закономерностей и, возможно, нахождение взаимосвязи между архитектоникой и жанровыми разновидностями песен может представлять благодатную почву для дальнейших исследований. Кроме того, весьма полезным было бы проследить сам процесс формообразования в китайских народных песнях; как уже отмечалось, немалую роль в нем играет варьирование исходного интонационного зерна, что, в принципе, является характерным средством развития материала и становления архитектурного целого в монодийных музыкальных культурах.

Звуковысотно-ладовая структура народных песен Китая представляет собой важнейшую и, к сожалению, до сих пор недостаточно подробно разработанную исследовательскую проблему. А ведь звуковысотность и лад как частное ее проявление – базисные категории музыкальной организации, независимо от стилистической характеристики музыки. Лад – платформа музыкального мышления [3], своего рода инструмент постижения и упорядочивания Вселенной [12]. В качестве платформы, на которой зиждется звуковысотно-ладовое строение китайской народнопесенной традиции, выступает ангемитонная пентатоника.

Следует заметить, что пентатоника является одной из древнейших ладовых структур. Ю. Н. Холопов в «Музыкальной энциклопедии» определяет ее как «звуковую систему, содержащую пять ступеней в пределах октавы» [11]. В теории музыки известно несколько дефиниций пентатоники. Основной вид имеет название ангемитонной, бесполутоновой пентатоники (варианты названия – целотоновая, чистая, натуральная, а также «китайская гамма»), представляющей собою пятиступенную систему, в которой все звуки могут быть расположены по чистым квинтам, а в качестве гаммовых интервалов выступают большая секунда и малая терция (точнее, полуторатон). Помимо этого, исследователи различают гемитонную, или дитоническую, пентатонику (характерную, например, для музыкального искусства Японии или Индии). Гибрид обеих разновидностей – бесполутоновой и полутоновой – представляет собой смешанная пентатоника, встречающаяся, например, в музыке некоторых африканских народностей. Оригинальным «пентатонным вариантом» является так называемая темперированная пентатоника, именуемая также звукорядом слендро. Данный звукоряд имеет индонезийское происхождение и возникает посредством деления октавы на пять отрезков, не идентичных, однако, ни тонам, ни полутонам западноевропейской темперированной системы. В 60-х гг. прошлого столетия в своей известной монографии по народной музыке Тувы А. Н. Аксенов широко пользуется термином «дорийская пентатоника», подразумевая под последней звукоряд, условно сравниваемый со звукорядом семиступенного дорийского лада с «пропущенными» IV и VII ступенями; получалась некая особая разновидность смешанной пентатоники, где, помимо большой секунды, в роли гаммовых выступают интервалы малой секунды и большой терции (двутона), например, в звукоряде $a\ h\ c\ e\ fis$ [1]. Кроме того, при отсутствии одной из ступеней, пентатоника может быть неполной; для звукорядов такого рода этномузыколог М. Г. Кондратьев применяет термин олиготонная ангемитоника [5].

На земном шаре существует несколько крупных регионов бытования пентатоники: Восточная и Центральная Азия, Северная и Южная Америка и Западная Африка. Распространена она и на территории Российской Федерации: в Туве, Бурятии, Калмыкии, Поволжско-Приуральском регионе (чувашская, мордовская, марийская культуры).

Наиболее раннее известное нам теоретическое обоснование структуры пентатоники датируется еще первой половиной I тысячелетия до н. э. и принадлежит Древнему Китаю. Математическое объяснение пентатонного лада представлено в трактате VII в. до н. э. «Гуаньцзы» (предполагаемый автор – Гуань Чжун). В двенадцатитоновой системе лью-люй (в известном роде аналога западноевропейской равномерной темперации) пять соседних звуков, объединенных в одну октаву, давали в сумме звукоряд ангемитонной пентатоники в пяти его вариантах (об этом см., например, [10]).

Современное изучение пентатоники в теоретическом ракурсе началось в конце XIX столетия. В трудах А. Гельмгольца, А. С. Фаминцына, П. П. Сокальского, А. С. Оголевца, Р. И. Грубера представлена стадияльная теория, рассматривающая пентатонику в качестве некой примитивной стадии, предшествующей семиступенной диатонике, которая якобы образовалась из пентатоники посредством доразвития квинтовой цепочки тонов. Последователи стадияльной теории связывали бытование и распространенность пентатонных систем у тех или иных народностей со сменой общественных формаций, с климатическими условиями, с наличием или отсутствием иноземных вторжений и контактов. Так, Р. И. Грубер, например, склонен относить бытование пентатоники к этапу разложения родового строя [6].

Взгляд на пентатонику как на нечто несовершенное, неоформившееся, как на своеобразный «предытап», «предстадию» заставлял некоторых исследователей отказывать ей в эмоционально-выразительном потенциале, признавать пентатонную музыку однообразной, монотонной, а главное, в корне чуждой восприятию современного слушателя. По отношению к пентатонике фигурировали такие определения, как «нейтральность»,

«аморфность», «застылость», «статика». Р. И. Грубер прямо сравнивал пентатонику с тонально-гармонической системой (разумеется, далеко не в пользу первой) и среди недостатков называл отсутствие в пентатонике динамичных ладовых тяготений, четкой выявленности классической функциональной триады TSD, вводнотоновости, ясной кадансировки [6].

Естественно, подобная оценка пентатонной системы с позиций «европоцентристски» настроенного слуха, ориентированного на классицистскую семиступенную диатонику, придавала взглядам на теоретические проблемы пентатоники известную узость и ограниченность. Даже в статье Ю. Н. Холопова «Пентатоника как род интервальных систем», изданной в середине 90-х гг. прошлого столетия, пентатоника названа «всеобщей необходимой стадией развития», предшествующей диатонике, и обозначена как звуко-рядная система музыки европейских народов на более ранней стадии развития [10].

Вопрос о самобытности и художественной самооценности пентатоники одним из первых поставил К. В. Квитка: «Пентатоника – независимая, самостоятельно возникшая, иная по сравнению с диатоникой, необязательная для всех культур система» [4]. Этот первый росток полемики со стадийностью нашел продолжение в так называемой концепции дивергентности, разработанной Э. Е. Алексеевым. Э. Е. Алексеев принципиально дифференцирует пентатонику и диатонику на основании несходства их музыкальной семантики, а также коренного различия характера межтоновых тяготений внутри обеих систем [2]. Вслед за Э. Е. Алексеевым теорию дивергентности интерпретируют и другие авторы [10].

Одним из аргументов в пользу концепции дивергентности стали свидетельства, указывающие на то, что в некоторых культурах гептатоника существовала раньше пентатоники. Так, Х. Риманом приводится легенда о флейтисте Улимпосе-старшем, который превращает семиступенную гамму в пятиступенную, но не наоборот [6]. К. В. Квитка пишет о том, что «в Китае пятиступенную гамму образовали из семиступенной». Действительно, все образцы древней китайской музыки, дошедшие до нынешних дней (имеются в виду средневековые рукописи), основаны исключительно на семиступенных ладах. Переход же к собственно пентатонной звуковысотной организации осуществляется лишь в XIV столетии, после вторжения на территорию Китая монгольских завоевателей.

В рамках теории дивергентности пентатоника и диатоника были «уравнены в правах»; за пентатоникой признали эстетическую полноценность и столь же богатые художественные возможности, которыми обладает диатоника. Показательно в этом контексте семантическое видение пентатоники известным современным отечественным композитором С. А. Губайдулиной, для которой пентатонная ангемитоника призвана воплощать отрешенность от мирских страстей, созерцательные, «надземные» образы. Гептатоника же, напротив, олицетворяет, по мнению, С. А. Губайдулиной, земное, чувственное, страдающее начало. Как мы видим, обе звуковые системы обладают здесь, может быть, и полярным, но с художественной точки зрения абсолютно равноценным семантическим потенциалом.

Пентатоника рассматривалась как отражение характерной для Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока пятисоставной символики (пять звуков, стихий, вкусов, божеств-предков, жертвенных животных, цветов). Кроме того, ступени пентатоники наделяются символическими характеристиками, отражающими не что иное, как государственную иерархию: *гун* – правитель, *шан* – чиновник, *цзюэ* – народ, *чжи* – деяния, *юй* – вещи (объекты).

При этом, несмотря на перечисленные обстоятельства, все сохранившиеся образцы древней китайской музыки базируются исключительно на семиступенных ладах. Переход к собственно пентатонной звуковысотной организации музыки, как уже упоминалось, происходит в XIV столетии. С XV в. пентатоника в Китае становится абсолютно доминирующей музыкальной системой.

Пентатоника распространилась на территории Китая повсеместно, видимо, с юга на север. Столь радикальному перевороту в звуковысотной организации китайской музыки имеется ряд причин историко-культурного и социального характера. Северная часть Китайского государства в еще более раннюю эпоху (с 1127 г.) подверглась завоеванию тунгусо-маньчжурскими племенами чжурчжэнями. Император, его окружение и многие жители северных провинций бежали на юг, за реку Янцзы. В связи с этими событиями необычайно возрастает значимость местных, южнокитайских традиций. В основе же звуковысотной организации народной музыки Южного Китая лежала именно пентатоника. В конце 70-х годов XIII столетия в Китае вновь происходят исторические изменения. Монгольские пришельцы, возглавляемые внуком Чингиз-хана Хубилаем, вторгаются на территорию южносунского Китая [7]. Нарушение преемственности музыкальных традиций севера и юга выводит южнокитайскую звуковысотную систему (то есть пентатонику) на передовые, безусловно лидирующие позиции в плане формирования новой музыкальной практики. Каким же образом функционирует пентатоника в китайской народной музыке настоящего времени? В целом все локальные разновидности китайской пентатоники можно сгруппировать в три основных типа.

I. Южнокитайский тип. Для обширной территории Южного Китая характерна пентатонная организация, выдержанная в рамках одного и того же звукоряда. Музыкальным образцам южнокитайской пентатоники свойственно преимущественно поступенное движение, что же касается скачков, то они не просто крайне редки, но могут появляться лишь на некоторых участках, выделенных по тем или иным архитектурным параметрам – например, в инициальной позиции в музыкальной строке, а также на границах строк (так называемые «пассивные скачки»).

II. Центральнокитайский тип. Образцы народной музыки центральнокитайского региона изобилуют «модуляциями». В музыкальной синологии под модуляцией подразумевается не смена ладотональности, как в европейском музыкознании, а переход (вовсе не обязательно окончательный и закреплённый!) из одного пентатонного звукоряда в другой в музыкальном пространстве одного произведения. В отличие от южнокитайской, в пентатонных мелодиях Центрального Китая достаточно распространены скачки, включая ходы в рамках широкой интервалики (септима и больше).

III. Севернокитайский тип. В севернокитайской пентатонике, наряду с уже упомянутыми модуляциями, используются в качестве проходящих либо вспомогательных звуков как бы внеладовые гептатонные ступени, в результате чего мелодическая линия, включающая в свой состав полутоновые ходы, создает своеобразную иллюзию гептатоники. Что касается скачков, то по существу они не отличаются от имеющихся в народной музыке Центрального Китая, кроме разве что их диапазон увеличивается до ундецимы.

Как уже отмечалось, звуковысотная организация китайской народной музыки довольно редко становилась предметом специального исследования. Существует, однако, теория, непосредственно касающаяся данного вопроса. Эта теория связана с именем австрийского миссионера и исследователя Фрица Корнфельда. Его работа под названием **«Die tonale Struktur chinesischer Musik» появилась в 1955 г. [13]. По свидетельству самого Ф. Корнфельда, работа получила одобрение его коллег-миссионеров, которые, тем не менее, не могли оценить содержащиеся в ней выводы с надлежащей полнотой, поскольку не были профессионалами, в то время как никто из специалистов не смог тогда ознакомиться с данным исследованием.**

Теория, о которой идет речь, возникла на базе длительной практики совместной игры ее автора с китайскими музыкантами и последующих обсуждений с ними стилистических особенностей и закономерностей музыкальной организации исполняемых произведений. Помимо этого, результаты своего исследования Ф. Корнфельд мог сопоставить со сборниками китайской народной музыки, нотированной и сгруппированной по разделам усилиями сотрудников Института музыкальных исследований в г. Тяньцзине.

В Европу, однако, упомянутым сборникам не суждено было попасть, так как в декабре 1953 г. Корнфельда насильственно выслали из Китая, запретив взять с собой какие бы то ни было письменные источники с иероглифическим текстом.

Пять модусов ангемитонной пентатоники Китая образуются у Ф. Корнфельда по принципу обращения (октавного восходящего переноса нижних тонов при подвижной верхней границе) и различаются нижним тоном, то есть самым нижним тоном произведения (а не пентатонного звукоряда!). При неполной пентатонике модус может быть определен по расположению так называемой «трехтоновой группы» (трехступенному фрагменту звукоряда с интервалами между ступенями в один тон) относительно нижнего тона – иначе говоря, по четырем или трем ступеням.

Ф. Корнфельд приводит таблицу модусов вместе с их названиями. Исследователем использована популярная в Китае цифровая нотация, где цифра обозначает ступень гаммы C-dur, т. е. «белую» высоту темперированной системы; точка слева внизу фиксирует понижение ступени, обозначенной цифрой, на октаву, точка справа вверху – октавное повышение. Рядом для большей ясности и удобства прочтения приводятся традиционные для европейской музыкальной теории буквенные обозначения ступеней. Подчеркиванием выделено положение «трехтоновой группы» в каждом модусе.

I). 1 2 3 5 6...(c¹ d¹ e¹ g¹ a¹...) *фаньэрхуан* (ФЭХ)

II). 2. 3. 5. 6 1 2 3...(d e g a c¹ d¹ e¹...) *фаньсини* (ФСП)

III). 3. 5. 6 1 2 3...(e g a c¹ d¹ e¹...) *бяньэрхуан* (БЭХ)

IV). 5. 6 1 2 3...(g a c¹ d¹ e¹...) *эрхуан* (ЭХ)

V). 6 1 2 3 5...(a c¹ d¹ e¹ g¹...) *сини* (СП)

О терминологии пентатонных модусов или ладов следует сказать особо. Специальные унифицированные названия для этих ладов отсутствуют, обычно их заменяет порядковая нумерация: пентатоника первая, вторая, третья, четвертая, пятая. При этом в качестве первого может выступать абсолютно любой из пяти звукорядов. На первом месте может находиться та разновидность пентатоники, которая наиболее характерна для музыкальной традиции рассматриваемого ареала; на последнем – та, что встречается в изучаемой традиции наиболее редко. Сводная таблица существующих вариантов пентатонных классификаций, сделанная по работам 32-х авторов, приводится в статье М. Г. Кондратьева «К истории изучения пентатоники» [5]. В ней отражены пятнадцать (NB!) разновидностей последования звукорядов. Сам М. Г. Кондратьев предлагает называть лады по опорному тону, всегда расположенному в нижней части звукоряда: лад «*f*», лад «*e*», лад «*g*», лад «*a*», лад «*h*». Таким образом, осуществляется отказ от порядковой нумерации, где тот или иной звукоряд выступает в роли первого. Кроме того, указанная последовательность звукорядов, по мнению М. Г. Кондратьева, отражает их реальную распространенность в ряде музыкальных культур.

В Китае наиболее распространенной является терминология пентатонных структур по названиям пяти ступеней *люй*: выделяют лады (звукоряды) *гун*, *шан*, *цзюэ*, *чжи*, *юй*. Эта терминологическая система отражена, в частности, в теоретическом труде Ли Ен-хая «Китайские лады и их гармония» (1959), где указанные пентатонные ладо-звукорядные образования различаются местоположением в них полуторатонного интервала [8]. Такой терминологией музыканты Китая активно пользуются и в настоящие дни. Об этом свидетельствуют, например, данные, полученные в процессе общения с некоторыми из них исследователем китайской музыки Е. В. Шульгиной во время этнографической экспедиции 2006 г.

Названия модусов Ф. Корнфельда иные: они заимствованы из китайской театральной практики (кроме термина *бяньэрхуан*). Такие названия носят основные типы арий пекинской музыкальной драмы *цзинси*, противопоставленные стилистически, семантически и, что впервые установлено Ф. Корнфельдом, по звуковысотной организации, где в качестве дифференцирующего фактора выступает нижний тон (так, модус *фаньэрхуан*

господствует в ариях стиля *фаньэрхуан* и т. д.). Модусы *эрхуан* и *сини* являются наиболее распространенными. Модус *бяньэрхуан* является самым редким: все музыкальные образцы, в нем выдержанные, принадлежат народной традиции. Его обозначение Ф. Корнфельд вводит условно, по аналогии с остальными четырьмя названиями (букв. *бяньэрхуан* значит «измененный *эрхуан*» или «рядом с *эрхуан*», поскольку нижние тоны обоих модусов находятся в непосредственном соседстве; кроме того, при инструментальном варианте исполнения народных мелодий ступень. 3 при ограничениях в сфере диапазона инструмента переносится вверх на октаву, вследствие чего данный модус уподобляется модусу *эрхуан*).

Центральным звеном данной теории является учение о модуляциях в китайской пентатонной музыке. По наблюдениям Ф. Корнфельда, из любого модуса возможен переход в другую пентатонику при условии, что эта новая пентатоника имеет в своем составе тот тон, который был нижним и, следовательно, определял исходный модус. Поскольку этот тон является самым нижним тоном всего произведения, он идентифицирует также и новый модус. Отсюда следует, что реально существуют четыре возможности модулирования для каждого из пяти модусов.

Нами приведена схема возможных модуляций из модуса *эрхуан*. Знаки «#» и «b» обозначают повышение и понижение ступени звукоряда на полтона, жирным шрифтом выделен самый нижний тон произведения, в котором происходит модуляция.

Итак, из *эрхуан* (. 5. 6 1 2 3 = **g** a c¹ d¹ e¹) можно перейти в *сини* (. 5. 7^b 1 2 4 = **g** b c¹ d¹ f¹), *фаньэрхуан* (. 5. 6. 7 2 3 = **g** a h d¹ e¹), *фаньсини* (. 5. 6 1 2 4 = **g** a c¹ d¹ f¹), *бяньэрхуан* (. 5. 7^b 1 3^b 4 = **g** b c¹ e¹ f¹).

Таким образом, модуляции, по Ф. Корнфельду, предполагают обязательное изменение высотного состава звукоряда. В этом состоит отличие данной трактовки термина от других возможных его интерпретаций.

Дальнейшее изучение пентатонной традиции Китая позволит существенно расширить изложенные наблюдения, что могло бы предоставить ценную информацию для этномузыкологов, для синологов, для теоретиков музыки.

Литература

1. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. – М., 1964.
2. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). – М., 1976.
3. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. – Л., 1986.
4. Квитка К. В. Избранные труды. – Т. I, II. – М., 1971.
5. Кондратьев М. Г. К истории изучения пентатоники // Известия НАНИ ЧР, – Вып. 6. – Чебоксары, 1997. – С. 10–27.
6. Кондратьев М. Г. О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 37–46.
7. Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. Этническая история китайцев на рубеже Средневековья и Нового Времени. – М., 1987.
8. Ли Ен-хай. Китайские лады и их гармония. – Пекин, 1959.
9. Ма Кэ. Китайская народная песня // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов, – Вып. 1. – М., 1958. – С. 32–45.
10. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: материалы межресп. науч. конф. г. Казань, 1–2 ноября, 1993 г. – Казань, 1995.
11. Холопов Ю. В. Пентатоника // Музыкальная энциклопедия. – Т. IV. – М., 1978. – С. 234–237.
12. Южак К. И. Лад как фундаментальная категория музыкального мышления // Выбор и сочетание: открытая форма: сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск – СПб., 1995. – С. 33–38.
13. Kornfeld F. Die tonale Struktur chinesischer Music // Mödling bei Wien: St. -Gabriel-verlag, 1955.
14. Wang Xianrong. Chinese Folk Song (вступительная статья). – Peking, 2006.

ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КОМПОЗИТОРА

*В своем собственном деле я сделал выбор –
выбор лирического поэта.
В. Сильвестров*

Творчество Валентина Сильвестрова, всемирно известного украинского композитора, наиболее прочно связано с неоромантическим направлением в музыке последней трети XX века. Простота изложения, тихое звучание его сочинений кажутся подчас несколько наивными и напоминают давно ушедшую эпоху Шуберта и Мендельсона. Музыка Сильвестрова необычна в общем контексте современного композиторского творчества. В окружении эпатазирующих публику опусов, соревнующихся в оригинальности авангардистов, высвечивается истинное ее назначение – обратиться к самым безыскусным и незамысловатым сторонам человеческой натуры, к лирико-созерцательному состоянию души, к просветленному и спокойному строю мыслей. Такая «новая простота» и производит незабываемое впечатление на слушателя, утомленного суперсложными техниками письма второго авангарда. В данной статье обратимся ко времени формирования творческих взглядов Сильвестрова, к фактам его биографии.

Валентин Васильевич Сильвестров родился в Киеве 30 сентября 1937 года. Отец – Василий Степанович – был инженером, мать – Екатерина Михайловна – учителем немецкого языка. Несмотря на немзыкальные профессии родителей, атмосфера в семье была творческой. Отец, имеющий превосходный слух, играл на разных инструментах: фортепиано, балалайке и др. Мать, без специального музыкального образования, знала нотную грамоту и пела в хоре. Екатерина Михайловна нередко брала сына на выступления, где он приобретал некоторый музыкальный опыт, слушая и запоминая мелодии звучащих песен. Сам Валентин обладал хорошим голосом, пел в школьном хоре сольные партии. Кроме занятий пением он танцевал, играл на мандолине. Играть на гитаре мальчику не понравилось – «...было больно, резало пальцы» [1, с. 68]. Увлечение рисованием привело Валентина к неудачному поступлению в художественную школу, о чем он печалился недолго, гоня с утра до вечера футбольный мяч, как всякий мальчишка советского времени.

Дома часто бывали музыкальные вечера, на которых мать пела под аккомпанемент сына романсы Глинки и Даргомыжского. Прослушивание на пластинках различных музыкальных произведений также формировало художественный вкус будущего композитора. Своего рода предвосхищением будущих музыкальных приоритетов для Сильвестрова становятся особенно полюбившиеся ему сочинения. Среди них – Пятая симфония Л. Бетховена¹, Десятая симфония Шостаковича, Концерт для 9 инструментов Веберна и др. [1]. Музыкальные пристрастия молодого композитора реально воплотились в «Фантазии» для фортепиано, вальсах из фортепианного цикла «Наивная музыка» с легким налетом салонности, восходящей к образам раннего Шопена. Сочиненная во время Первого всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957) «Фестивальная сона-

¹ Может быть, неслучайна «похожесть» звучания репетиций одного звука в сочинениях Сильвестрова «Постлюдия» (1984), «Мета-музыка» (1992), «Реквием для Ларисы» (1999) и др. на «стук судьбы» I ч. Пятой симфонии Бетховена. Это реально воплотилось в настоящий стук по крышке рояля как прием игры в Сонате № 2 для фортепиано.

та» написана в духе Прокофьева. Это «...довольно развернутая концертная композиция с маршем в середине», – поясняет Сильвестров [1, с. 68]. Восхищение музыкальными творениями Шуберта позднее целиком захватит образную сферу сочинений молодого советского композитора. Фортепианные миниатюры, вокальные циклы, камерные ансамбли в духе Шуберта и Шумана появятся в его творчестве в 70-е годы.

Обучение игре на фортепиано началось у Сильвестрова довольно поздно – в пятнадцатилетнем возрасте. «В то время пятнадцать лет по развитию можно было приравнять к теперешним семи», – отмечает композитор [1, с. 67]. Желание иметь фортепиано сформировало у подростка уверенность в способности моментально «заиграть» на инструменте, «...как только я сяду за пианино» [1, с. 66]. Но, к его удивлению, этого не произошло, вследствие чего возникла необходимость заниматься частным образом у Софьи Зиновьевны Рыбинской – ученицы известного педагога в Киеве Г. Н. Беклемишева. Обучение шло достаточно интенсивно, что привело в конце года к умению исполнять довольно сложные произведения. Позднее музыкальное образование привело к «особому пианизму»: отсутствие достаточной виртуозности и выносливости исполнения. Поэтому пьесы звучали в два раза медленнее положенного темпа. Осмелимся предположить, что подобная **лирическая** трактовка произведений – своеобразный намек на «слабый стиль», проявившийся в творчестве композитора позднее. Но было и преимущество в таком обучении: исполнительский репертуар ученика состоял только из нравящихся ему сочинений.

После нескольких месяцев от начала занятий, в 1952 году, Валентин стал сочинять. Первыми опытами явились небольшие пьесы для фортепиано, которые через 40 лет вошли в фортепианный цикл «Наивная музыка» (1954–1993). Учительница музыки в школе, сыгравшая большую роль в судьбе Сильвестрова, убедила его принять участие в молодежном самодеятельном конкурсе. Вальс юного композитора (последний в названном цикле), представленный на этот конкурс, был отмечен премией.

После окончания школы с золотой медалью Сильвестров в 1957 году параллельно обучается в Строительном институте и вечерней музыкальной школе. Про сочинение музыки Валентин в школе не говорил. Об этом знали только родители. Особое впечатление в музыкальной школе произвела на Сильвестрова его учительница Нозми Ароновна Дейч. «Она была определенно лучше многих моих будущих преподавателей в консерватории, умела увлечь, необычайно заинтересовать, внушить любовь к той музыке, которую показывала. Именно она привила мне любовь к Глинке», – вспоминает композитор [1, с. 70].

Но в следующем, 1958, году Сильвестров начинает обучение в Киевской консерватории. Этому способствовало одно немаловажное событие. Виталий Годзяцкий, молодой композитор и друг Валентина, предложил показать его сочинения в Научном студенческом обществе консерватории. После исполнения фантазии для фортепиано на него обратили внимание. Несколько человек, заинтересованных талантом юного композитора, добились в Министерстве культуры Украины его перевода с третьего курса института на второй семестр первого курса консерватории без экзаменов. «Меня приняли только за те сочинения, которые слушали Ревуцкий и Лятошинский», – вспоминает Сильвестров [1, с. 72].

В класс композиции Бориса Николаевича Лятошинского Сильвестров попросился сам. Тот, прослушав произведения Сильвестрова, согласился его принять. Один из крупнейших украинских композиторов, Б. Н. Лятошинский «обладал настоящей харизмой, был лидером, поэтому для меня была важна любая его реакция», – отмечает Валентин Васильевич [1, с. 74]. Учитель никогда не «наседал» на Сильвестрова-ученика. В классе Лятошинского он учился до окончания консерватории (1964). Позже, после смерти учителя, Сильвестров посвятил его памяти «Поэму для ударных, духовых и струнных» (1968).

Жизненная ситуация сложилась для композитора так, что написание музыки по какому-либо заданию было только в консерватории. В дальнейшем какое-либо давление со стороны органов власти не повлияло на творчество композитора. «Диктат среды над ним абсолютно не властен, и какой бы то ни было догматизм ему чужд», – пишет С. И. Савенко [2, с. 308].

Но гораздо ценнее для Сильвестрова общение с интересными и значимыми для него людьми. Самую большую роль в жизни композитора играла Лариса Яковлевна Бондаренко¹ – жена, первый слушатель и критик его сочинений. Она, также как и Валентин Васильевич, училась в Киевской консерватории несколькими курсами младше его. Музыковед по образованию, «она ... как бы предвосхитила мою эволюцию», защитив на осуждающем собрании в консерватории сочинения молодого композитора [1, с. 80].

В беседах с Мариной Израилевной Нестьевой композитор называет множество имен, кто, по его мнению, повлиял на его судьбу и творчество. Среди них сокурсники В. Годзяцкий, В. Губа, А. Винокур, В. Пацера; композитор Л. Грабовский, учившийся в классе Лятошинского несколькими курсами старше; дирижер И. Блажков и музыковед Г. Мокреева, поэт и музыкант С. Вакуленко, художник Г. Гавриленко и поэт Г. Айги. В Москве у Сильвестрова возникли дружеские отношения со многими композиторами и музыковедами. Среди них – А. Волконский, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдуллина, С. Савенко, М. Нестьева, Т. Фрумкис, И. Барсова. Композитор часто показывал им свою музыку, выслушивал мнения и рекомендации, поощряемый пониманием и поддержкой со стороны единомышленников. «Когда написано «музыка Сильвестрова», то на самом деле в ее создании принимала участие масса людей, всех не перечислишь», – замечает Сильвестров [1, с. 82].

В семейном кругу композитор с женой слушали джазовых исполнителей – Эллу Фицджеральд, Луи Армстронга, песни группы «Битлз», подражали пению цыган. Под влиянием этой музыки Сильвестровым написана первая песня «Спів Афродіти» («Пение Афродиты»). Первоначально презрительное отношение композитора к эстраде и джазу через несколько лет переросло в особое тяготение к вокальной музыке, а именно – к жанру песни. Таким образом, возник «слабый», или «китч-стиль» (термины Сильвестрова). Его суть состоит в идее создания мелодии из кажущихся банальными интонаций. Причем природа банальности музыки Сильвестрова чисто внешнего плана. Семантическое же начало его сочинений вбирает в себя значимые философские категории, среди которых – особая ценность несуетного течения жизни, любование каждым мгновением, сосредоточенные размышления о своем месте в этом. Глубина внутреннего подтекста парадоксально реализуется у Сильвестрова в кажущейся примитивности: бесхитростные мелодии, ясные гармонии, простота фактурных приемов. Ему чужда эффектная подача материала в нарядной «упаковке»; в его произведениях отсутствует броская отделка текста. «Соприкоснувшись с новым для себя звуковым миром, я вывел идею мелодии, которая делается незаметным, словно инерционным способом», – говорит композитор [1, с. 114].

Подобную зашифрованность несла эстетика эпохи романтизма (ярче всего – западноевропейского) с ее сказочностью, таинственностью, повышенной символичностью. Многие сочинения Сильвестрова наполнены подобным смыслом. В фортепианном цикле «Китч-музыка», как это ни противоречит названию, отсутствует халтура, безвкусица. Наоборот, словом «китч» композитор подчеркивает образец совершенного, непреходящего, настоящего, хотя и до наивности простого. Здесь виден «...слабый стиль, который выполняет возвышенную функцию», – указывает Сильвестров [1, с. 201].

Отметим, что композиторская работа Валентина Васильевича имеет «прерывистый режим». Во время творческих пауз был определенный анализ созданного, внутреннее ожидание, где композитор превращался в слушателя. Сильвестров отмечает, что после

¹ Прекратила земной путь в 1996 году.

подобного осмысления «...единство получается от включения особенностей **лирического сознания**, не заданного, а спонтанного, с какими-то провалами, оживлениями. Лирическое сознание не может работать по плану» [1, с. 213].

Стиль своей музыки Сильвестров называет то «устной», то «наивной» и «детской», то «отдаленной» (может быть, намекая на ее несовременное звучание). Термин «устная музыка», как правило, характеризует импровизационный феномен, незафиксированный на бумаге. Это своеобразный «фольклор» композитора. Главная проблема при записи на бумагу – в адекватной передаче всех тончайших нюансов. «В момент записи... некомпозитор оборачивается композитором. ...это свойство **лирического сознания**», – поясняет Сильвестров [1, с. 103]. Многие свои сочинения до фиксации нотного текста на бумаге композитор играл своим друзьям на фортепиано (как фортепианные, так и симфонические, вернее, впоследствии ставшие таковыми). В подобном докомпозиционном виде существовали почти все опусы композитора, в частности, Пятая симфония, фортепианные циклы «Китч-музыка», «Устная музыка».

Важным свойством романтического направления в музыке Сильвестров считает встречу поэзии и музыки. Поэтика художника-лирика проявляется на основе интуитивных вслушиваний. В том числе это касается и самого исполнения современной музыки. По словам композитора, фортепианная музыка XX века стала бездомной. В музыкальном исполнении существуют два вида пьес: пьесы концертного плана и пьесы, которые возможно играть, петь, слушать в домашнем кругу (даже если их содержание концептуально-философское). Распространенное в XIX веке **домашнее музицирование сейчас почти забыто**. В связи с этим после 80-х годов в творчестве Сильвестрова появились маленькие фортепианные сочинения, возвращающие «...музыку, изгнанную из «дома», обратно». Элегии, багатели, песни без слов, ноктюрны, элегии, серенады, различные посвящения – это «романтические» жанры, пришедшие из творчества западноевропейских композиторов первой половины XIX века. **Лирическая атмосфера миниатюр украинского композитора отражена в традиционных для романтизма камерных жанрах – вокальных и инструментальных (преимущественно фортепианных).**

В творчестве Сильвестрова существует тенденция обращения к своим сочинениям, написанным ранее. В связи с этим возник так называемый «метафорический стиль» (термин Сильвестрова), когда ранее сочиненный текст обновляется исполнительскими признаками (агоническими, динамическими). Метафоричность в его музыке заключается в том, «чтобы с помощью тех или иных исполнительских, композиционных приемов избежать стилизации», – отмечает композитор [1, с. 117]. Это своего рода редакция произведения, или «иносказание», функционирующее на несовершенном, «слабом» материале. Отсюда и тщательная детализация нотного текста его сочинений (нюансы, агогика и др.), многообразие градаций **piano, crecendo, diminuendo и др.** **Разорванность, скрупулезная проработанность текста** – это внешнее восприятие визуального порядка. Сама же музыка Сильвестрова потрясающе «едина», наполненная так называемыми «божественными длиннотами».

В 1995 году Валентин Васильевич Сильвестров стал лауреатом Национальной премии им. Т. Шевченко, кавалером орденов «За заслуги» (1997), «За интеллектуальную отвагу» (2004), князя Ярослава Мудрого V степени (2007). В 1967 году композитор был удостоен Международной премии имени С. Кусевицкого (США), а в 1970 – стал победителем Международного композиторского конкурса «Гаудеамус» (Нидерланды). Несмотря на вышеперечисленные регалии, мировую известность, сочинения композитора еще недостаточно прочно вошли в репертуар музыкантов-исполнителей.

После долгого отрицания чувственности, романтичности авангардным стилем, обращение в музыке к сфере лирики несет необходимый многим отдых, покой от суеты внешнего мира. Е. Г. Шевляков в статье «Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность?» выявляет три закономерности возникновения неоромантического направления в музыке [3]. Во-первых, это своеобразный отклик на романтическую музыку,

насыщенный многослойным по содержанию, структуре и языку синтезом; во-вторых, в силу присущего различным видам искусства взаимопроникновения, и, в-третьих, стертая грань выявления данного стилевого направления говорит о «неустаревании» этой музыки. По словам Сильвестрова, «любой художник, который действует, разумеется, повторяется... Главное, однако, в блаженстве повторения, в новизне новой жизни, в том, чтобы добиться чего-то живого. Даже если оно похоже на прежнее» [1, с. 235].

Литература

1. Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с., нотн. прим. ISBN 5-7379-0277-3
3. Шевляков Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? // portal.rsu.ru/science/modernisation/H_ia/Shevliakov

Л. П. Робустова

*кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой музыкального образования и просвещения
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки*

О. Е. Вейзер

*музыковед
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕДАКТОРЫ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ

В настоящее время компьютер активно внедряется в различные сферы человеческой деятельности, в том числе и в музыкально-художественную. Вопрос о применении компьютеров в музыкальном образовании вызывал до недавнего прошлого неоднозначные суждения. Сегодня, в «век всеобщей компьютерной грамотности», очевидна необходимость как теоретико-методологических исследований возможностей применения персонального компьютера в музыкальном образовании, так и получения практического опыта их в использовании при проведении занятий по музыкальным предметам.

Быстрое развитие и использование компьютерных технологий открывает новые возможности и ставит новые задачи перед системой музыкального образования. Современная музыкальная педагогика концентрирует внимание на теоретической разработке концепции и структурно-организационных моделей компьютеризации образования, так как на данный момент, ввиду отсутствия стабильных позиций в этом вопросе, реальная компьютеризация учебного процесса в системе музыкального образования фактически отсутствует. Обоснование необходимости внедрения компьютерной техники в педагогическую практику содержат два основных, тесно связанных между собой фактора. Во-первых, огромные технико-операционные возможности компьютера несут в себе несравнимый с ранее применявшимися техническими средствами обучения дидактический материал, который может быть реализован в процессе музыкального образования. Во-вторых, подлинная действенность научно-технического прогресса (а широкое применение компьютеров – одно из ярчайших его проявлений) в решающей степени зависит от подготовки кадров на уровне современных требований. Поэтому изучение и использование компьютерной техники и технологий в процессе музыкального образования сегодня является одним из важнейших компонентов обучения и подготовки к дальнейшей профессиональной деятельности.

Последовательное, систематическое внедрение в педагогический процесс компьютерных технологий способно не только расширить существующий арсенал методических средств, но и полностью изменить существующие формы обучения. Умение же педагога-музыканта применять новые музыкальные технологии в своей профессии скоро, очевидно, станет совершенно необходимым. Однако применение ПК в качестве средства обучения пока находится на уровне перспектив развития музыкального образования как наименее изученного и оснащенного программными продуктами, специально адресованными для осуществления учебного процесса.

В то же время сегодня в большом количестве существуют профессиональные музыкальные программы, которые способны предоставить широчайшие возможности для музыкальной деятельности. Это создание оригинальных композиций и аранжировок, синтез звука и электронная музыка, интерактивные исполнительские системы, системы алгоритмической музыки, системы управления партитурой в реальном времени, звуко-режиссура, подготовка цифровых фонограмм (и видеоклипов), реставрация старых записей, создание и использование музыковедческих баз данных, а также нотно-издательская деятельность. Музыкальные редакторы создавались не для обучения, а для иных целей; заложенные в них дидактические возможности еще только предстоит исследовать. Однако очевидно, что многообразие их функций и степень распространенности в современной музыкальной практике позволит успешно использовать их в учебном процессе.

Число музыкальных программ, используемых для создания музыки, очень велико. Факт наличия двух способов представления музыкального произведения в компьютере привел к развитию двух подходов: аудио- и MIDI-технологиям. Эти подходы стали принципом деления музыкального программного обеспечения на программы, предназначенные для работы со звуковыми файлами – аудиоредакторы (или редакторы звуковых колебаний) и программы, созданные для работы с MIDI-данными.

Аудиоредакторы представляют звуковые файлы в виде целостных звуковых колебаний. Аудиофайл фактически является аналогом реального звукового объекта; он представляет собой «цифровой слепок» реального объекта, элементы которого – отдельные партии, инструменты – практически не дифференцируем для компьютерной программы, что является одновременно его достоинством и существенным недостатком. Современный аудиоредактор – это программа, с помощью которой можно записывать звуковые файлы, удалять шумы, вырезать, вставлять, копировать, редактировать, обрабатывать и вырабатывать звуковой сигнал. Современные аудиоредакторы обязательно поддерживают все виды аудиоформатов. Они «умеют» кодировать и перекодировать звуковые файлы; корректны в работе с современными программами-аудиосеквенсорами. Кроме того, они поддерживают видео и Flash-анимацию, а также работают с MIDI¹. Однако аналоговая звукозапись значительно ограничивает возможности редакции: например, невозможно изменение ноты в аккорде, сложно без потери качества существенно понизить или повысить тональность, изменить темп, невозможно передать записанную партию другому инструменту.

MIDI-редакторы позволяют создавать и редактировать произвольные звуковые объекты по заданным параметрам музыки с помощью MIDI-технологии. Адекватность модели реальному объекту, достоверность звучания в данном случае зависит от сложности, совершенства модели – насколько подробно те или иные нюансы исполнения были представлены в электронной партитуре, насколько совершенный метод синтеза был использован. Основное достоинство MIDI-файла заключается в том, что все его элементы – ноты, их параметры, специальные указания представлены в компьютере в виде чисел, кодов, являющихся чрезвычайно удобными для анализа и преобразования.

¹ Отметим, что в последних версиях программ, долгое время существовавших только как аудио (например, Samplitude, Pro Tools, Logic Audio) или как MIDI (Cakewalk), объединяются аудио- и MIDI-формат, что значительно расширяет их возможности и делает удобной работу музыканта.

В MIDI-файле можно распознать любой музыкальный объект – интервал, аккорд, линейную или иную конфигурацию нот и т. д., который задан теми или иными формальными условиями. Это обстоятельство делает такую форму представления музыкального произведения вполне удобной как для анализа, так и для преобразования.

Экспериментальная работа над практическим освоением возможностей музыкальных редакторов может включаться в традиционные уроки сольфеджио в средних классах, а получаемые обычно на этих уроках знания по теории музыки целесообразно реализовать на более располагающих к этому практических занятиях по аранжировке¹. Для проведения занятий с использованием аудио- и MIDI-редакторов требуется 4–5 компьютеров, укомплектованных качественными звуковыми картами, MIDI-клавиатурами, мультимедийными акустическими системами и наушниками, а также сервер и «головной» компьютер педагога. Вся система объединяется в единую локальную сеть, что позволяет педагогу следить за выполнением задания каждым учеником и гибко его регулировать.

Работа с компьютером на музыкальных занятиях должна основываться на принципах программированного обучения, которое позволяет осуществлять учение как четко управляемый процесс, так как изучаемый материал разбивается на мелкие шаги – легко усваиваемые дозы информации. Они последовательно предъявляются ученику для изучения, и только после того, как один шаг освоен, переходят к следующему. Достоинства этого метода обучения заключаются в том, что небольшие объемы информации об изучаемом действии легко усваиваются, благодаря чему обеспечивается высокий результат усвоения заданий-операций и их выполнения.

Начальный этап работы с компьютером на музыкальных занятиях связан с освоением основных возможностей и базовых функций MIDI-редактора. Он включает в себя три этапа формирования музыкального текста: начальная запись, правка, редактирование. Непосредственно учебной работе с музыкальными редакторами предшествует освоение системы соответствий и операционных действий.

Первый этап – начальная запись музыкального текста – носит репрезентативный характер. Информационное содержание источника музыкального текста перерабатывается и заносится в текст компьютера. Укажем возможные варианты заданий-операций по освоению записи электронного текста и режимов его прослушивания:

1. Дети учатся находить процедуру управления режимом выбора тембров. С этой целью они должны знать соответствующую колонку (Patchname). Выбор осуществляется с помощью двойного нажатия левой кнопки мыши. Далее на MIDI-клавиатуре исполняется данная или произвольная мелодия в соответствующем тембре. Для закрепления алгоритма действий следует исполнить мелодию в 3–5 различных тембрах.

2. Следующий шаг – выработка умения записи мелодии, то есть создание MIDI-трека. Для этого идет освоение соответствующей кнопки управления данным режимом действий (R). Сначала происходит выбор тембра, в котором исполняется мелодия. После предварительного прослушивания задействуется осваиваемая кнопка записи, и мелодия исполняется повторно, сохраняясь в памяти компьютера.

3. Дети осваивают кнопки, управляющие режимами прослушивания MIDI-трека – сольное звучание (кнопка S – solo) и отключение звучания (кнопка M – mute). Для выполнения этого упражнения необходимо наличие в электронной партитуре как минимум двух треков. Такой файл может быть заранее создан педагогом и заложен в компьютеры учащихся. Возможно также создание подобного рабочего файла самими учащимися. Для освоения процедуры управления режимами прослушивания дети должны знать соответствующие кнопки. Выбор режима осуществляется с помощью одного нажатия левой кнопки мыши. Педагог дает задание прослушать один трек на выбор в режиме соло, а затем прослушать MIDI-файл, отключив этот трек. Как вариант, на 3–4 занятия,

¹ Внедрение этого курса в современных условиях музыкальной практики представляется не только перспективным, но необходимым.

когда первое знакомство с основными функциями и внешним видом MIDI-файла уже состоялось, задание усложняется. Дети прослушивают треки в указанных режимах в более сложной партитуре. Например, дается задание отключить скрипки, группу ударных, прослушать соло бас-гитары и т. п. Дальнейшая работа с основными функциями записи и воспроизведения музыкального текста связана с развитием навыка процедур и доведением их до автоматизма.

Осуществить ввод информации относительно больших объемов, как музыкальный текст, без ошибок почти невозможно. Поэтому следующим этапом в освоении MIDI-редактора является правка музыкального текста, которая с легкостью осуществляется в нотном редакторе и Piano-Roll'e. Редактор типа Piano-Roll предоставляет широкие возможности для оперативной редакции треков – изменить высоту, длительность звука, сдвинуть его на любую долю такта, а нотный редактор позволяет просмотреть в нотном виде введенный по MIDI трек, нарисовать и стереть любые ноты, распечатать нотный текст. Работа в этих редакторах удобна, наглядна и интуитивно понятна (например, дети легко находят на инструментальной панели и задействуют кнопки инструментов, назначение которых понятно из его графического символа – «карандаш», «ножницы» и т. п.). Для освоения этих редакторов выполняются следующие действия:

1. Дети учатся работать с длительностями окна Piano-Roll. Для этого необходимо найти окно редактора и открыть его двойным нажатием мыши. Далее осуществляется выбор длительности путем нажатия на кнопку с изображением длительности. Затем курсор переводится и устанавливается на рабочее поле окна, и нажимается левая кнопка мыши, после чего на поле появляется выбранная длительность в виде прямоугольника, квадрата и т. д., в зависимости от выбранной длительности. Необходимо выполнить целый ряд упражнений с различными длительностями и усвоить их графическое отображение в редакторе Piano-Roll.

2. Следующий этап работы в Piano-Roll'e – освоение клавиатуры редактора и внесение нотного текста в компьютер с помощью его графической фиксации. Первым шагом является выбор длительности, но теперь нота фиксируется на рабочем поле напротив определенной клавиши. Для успешного освоения этой операции возможны следующие варианты упражнений: расположить по трезвучию в данной тональности половинные длительности; расположить последовательно (друг за другом) четвертные фигуры напротив нот «до-ре-ми» и прослушать с помощью нажатия большой клавиши клавиатуры и т. д.

3. Освоение нотного редактора. Для этого необходимо открыть окно редактора, которое представляет собой нотный стан с набором кнопок, близким редактору Piano-Roll. Процедура выбора длительности в этих редакторах одинакова, но в нотном редакторе курсор устанавливается на нотном стане на указанной или произвольной высоте. Прослушивается графически отображенная информация с помощью нажатия большой клавиши клавиатуры.

4. Умение переводить трек, расположенный в основном окне MIDI-файла, в графическое изображение. Для этого осуществляется нажатие правой кнопки мыши на трек, после чего рядом с треком появляется меню с названиями редакторов. Выбор редактора происходит нажатием левой кнопки мыши. Учащиеся узнают название редактора и задействуют его по своему выбору или указанию педагога.

5. Важным шагом в освоении графических редакторов является собственно правка музыкального текста. Ее целесообразно осваивать на уроках сольфеджио, так как в данном случае возможна работа над «диктантом с ошибками», которые удобно исправлять в Piano-Roll'e и нотном редакторе.

Сформированный после начальной записи и правки текст образует модель музыкального произведения. Вместе с тем аудиальное восприятие модели, как правило, обнаруживает недостаточность художественной выразительности, что вызывает потребность

в ее редактировании. Оно представляет собой процесс модификации и преобразования музыкального текста, направленный на поиск и создание такого ее варианта, аудиальное воспроизведение которого в наибольшей степени соответствовало бы внутренним слуховым представлениям ученика. Основной целью здесь является достижение художественно значимого результата. Сущность редактирования заключается в поиске приемлемого звукового варианта, отражающего личностные представления о характере звучания музыкального произведения. Редакция – творческая работа, так как ученик здесь попадает в ситуацию выбора, где число возможных вариантов зависит от его фантазии и изобретательности. Задача педагога в этом случае заключается том, чтобы побудить ученика к поиску наилучшего звучания музыкального материала и поощрять эксперименты с музыкальным текстом.

Основными функциями редактирования, которые целесообразно овладеть на самом первом этапе работы с MIDI-редактором, являются громкость, панорама и определения канала звучания трека. Для их усвоения возможны следующие задания:

1. Учащиеся осваивают процедуру управления громкостью. Для этого необходимо знать соответствующую колонку (Volume) и шкалу громкости, которая представлена цифрами от 0 до 127. Педагог объясняет, что чем больше цифра, тем сильнее динамика звучания. Выбор цифры громкости осуществляется с помощью нажатия левой кнопки мыши в колонке громкости напротив трека, с которым производятся действия изменения динамики. Далее выставляется нужный показатель громкости и фиксируется нажатием курсора на любом месте рабочего поля. Затем прослушивается мелодия, звучащая в выбранной динамике.

2. Для закрепления алгоритма действий со шкалой громкости возможно выполнение следующих упражнений: приглушить звучание скрипок, выделить по громкости фортепиано и т. п.

3. Освоение управление панорамой звучания файла. Шкала панорамы аналогична шкале громкости – от 0 до 127. Педагог объясняет, что если параметр равен 0, то слышать мелодию мы будем с левой стороны, а если 127 – с правой. Параметр 64 означает, что все музыканты располагаются в центре. Процедура выставления показателя панорамы аналогично управлению громкостью.

4. Дети осваивают процедуру управления каналами звучания. Количество каналов не ограничено: возможно выставлять их по порядку, то есть каждый трек в колонке канала получит свой номер. Также возможно сгруппировать инструменты по группам в один канал. Здесь целесообразно использование частично-поискового метода обучения. Педагог представляет ученикам два файла, где музыкальный материал и тембры одинаковые, но каналы, в которых звучат записанные треки, различаются: в первом файле группа одинаковых инструментов (например, четыре фортепиано) звучит в одном канале, а во втором каждый инструмент звучит в отдельном канале. Сравнить звучание файлов, определить, есть ли разница, и если есть, в чем она заключается (если каждый трек звучит в своем канале, возможно гибкое управление его динамикой, нюансами и т. д.). В творческих заданиях возможны эксперименты с панорамой звучания: «игра» с ней способна сделать более интересной, «оживить» звучание электронной партитуры.

В это же время в работу вводятся «горячие клавиши»¹, которые являются стандартными для всей системы Windows и, как правило, уже хорошо знакомы детям по другим программам. Они позволяют отменять и возвращать то или иное действие (например, вернуть удаленный фрагмент звуковой дорожки), прослушать и остановить звучание трека, партитуры и т. д. Используя «горячие клавиши», дети свободны от страха «нажать не на ту кнопку», и педагогу необходимо уделить время для их обязательного усвоения.

¹ «Горячие клавиши» – одна или нескольких клавиш, при нажатии которых выполняется определенное действие. Эти сочетания соответствуют английской (США) раскладке клавиатуры и позволяют ускорить наиболее часто выполняемые действия.

Основные функции MIDI-редактора возможно освоить в течение первого года работы с ним и довести до автоматизма за последующие два года. Обучение идет по дидактическому принципу «от простого к сложному» на конкретных творческих заданиях по аранжировке и композиции. Такой подход снимает также психологическую нагрузку у детей, связанную со знакомством с новым предметом. Ребенок чувствует себя увереннее, сразу получая результат своей работы (даже если это простая музыкальная мелодия с неловким аккомпанементом, но она создана при самом первом общении с компьютером!). При усложнении задач возникает и естественная потребность в использовании более широких возможностей работы с электронной партитурой: осваивается окно редактирование электронной партитуры. Принцип действия в нем несложен: любой трек можно разделить на части, копировать, вставить, удалить фрагмент или партию целиком, «закольцевать», то есть воспроизвести произвольное количество раз любой фрагмент партитуры или трека.

Следующий этап – освоение исполнительских параметров MIDI-редактора. Важными компонентами исполнения является нюансировка, вносящая в исполнение некоторые стилистические особенности. Несомненно, целенаправленное управление тембром посредством динамики, артикуляционная нюансировка, проявляющаяся в смене техники звукоизвлечения (*legato*, *staccato*, *portamento* и т. д.), а также в тембровом варьировании, вибрато, глиссандировании, тремолировании и других приемах интонирования, нюансы тембра и ритма, – все это позволяет превратить MIDI-данные в конкретное «оживленное» звучание. Помимо расцвечивания созданной ребенком партитуры, интересными и плодотворными являются опыты с программой *Midiscan*, которая с помощью сканера проигрывает печатный нотный текст. Без доработки он звучит очень механистично, и превращение его в «настоящую музыку» на уроках аранжировки возможно превратить в увлекательный процесс.

Аудиоредакторы – более сложные программы, поскольку редакция в программах этого типа тесно связано с физико-акустическими параметрами звука. Поэтому их использование на начальных этапах обучения возможно в качестве «проигрывателя» аудиофайлов, а более детальное освоение доступно только учащимся старшего возраста. В первую очередь происходит освоение функций монтажного редактирования аудиофайла, которые близки редакции в MIDI, затем – записи и переноса аудиотрека в MIDI (и наоборот). Следующий этап, требующий большого количества времени, – освоение функций преобразования звуковых колебаний. Большой интерес здесь представляет использование эффектов (реверберация, холл и др.), умелое использование которых значительно улучшает качество аранжировки. Амплитудные преобразования – компрессия, удаление шумов и другие – доступно только учащимся старшего возраста. Частотное редактирование, позволяющее изменить частотный состав звука, тем самым существенно изменив тембр, превращает компьютер в настоящий инструмент «сочинения новых звуков»

На уроках сольфеджио музыкальные редакторы могут использоваться наряду с традиционными формами работы в качестве вспомогательного средства, позволяющего повысить динамику урока и индивидуализировать процесс обучения.

В условиях традиционной методики много времени уделяется развитию навыков слушания и анализа элементов музыкальной речи. При этом педагог нередко выполняет функции репетитора. Эту малоинтересную, но необходимую работу с успехом способен выполнять компьютер. В первую очередь, целесообразно использовать возможности графических редакторов программы – нотного и *Piano-Roll* – при написании диктантов, как мелодических (а затем и гармонических), так и ритмических. Педагог создает «банк» диктантов, которые затем индивидуально загружает каждому ученику в аудио-редактор, который выступает в данном случае в качестве магнитофона, и постепенно, в течение года, осваиваются такие его возможности, как замедление и ускорение. Фиксировать диктант очень удобно в нотном редакторе, но полезно записывать его также

в Piano-Roll – это позволяет закрепить связь визуально-графического и звукоинтонационного рядов. Кроме того, постоянная работа с графическим изображением нот развивает навыки чтения с листа.

Используя записанные специальные слуховые тренажерные упражнения, возможно в несколько раз сократить время, отводимое на уроке для слухового анализа, и увеличить поток анализируемой информации. Технические средства дали возможность увеличить количество записанных диктантов и предлагать учащимся диктанты в разнотембровом звучании, а не только в звучании фортепиано; это является несомненным преимуществом использования на уроках сольфеджио MIDI- и аудио-редакторов. Для развития навыков вокальной импровизации на уроках сольфеджио удобно использование заданной педагогом по MIDI гармонической сетки, на которую накладывается импровизируемое соло. MIDI-редактор позволяет учащемуся легко перевести этот трек или партитуру аккомпанемента в нотный текст для логического осмысления гармонической цепочки, а педагога избавляет от многократного проигрывания одного и того же музыкального фрагмента.

Таким образом, многообразие возможностей, заложенных в аудио- и MIDI-редакторах, позволяет с успехом применять их в системе музыкального образования. Очевидно, что сегодня компьютер в ней используется в качестве одного из дидактических средств. Работа на ПК не заменяет занятия на музыкальном инструменте и другие учебно-вспомогательные средства. Речь идет о комбинированной системе обучения, где музыкальные редакторы являются одним из элементов и выполняют различные дидактические функции. При этом они позволяют:

- сделать более рациональными и эффективными некоторые традиционные виды работы в курсе сольфеджио;
- существенно расширить возможности музыкального обучения за счет введения курсов композиции, аранжировки;
- индивидуализировать процесс обучения на групповых занятиях и гибко учитывать субъективные нормативы времени, необходимые для выполнения учебных заданий, корректировать ход (характер, динамику) общения детей с компьютером и «снимать» возникающие затруднения;
- разгрузить преподавателя от непроизводительной механической работы и сделать процесс обучения более эффективным.

При использовании в образовательном процессе музыкальных редакторов велика роль педагога – именно он и только он способен превратить аудио/MIDI редакторы в эффективный обучающий и развивающий инструмент. Естественно, педагог должен владеть профессиональным музыкальным софтом, обладать знаниями в области звуко-режиссуры и акустики, чтобы максимально использовать все потенциальные обучающие возможности музыкальных редакторов.

Очевидно, что включение компьютерных музыкальных редакторов в сферу профессиональных интересов музыканта уже на ранних этапах его обучения, применение в практике музыкальной науки и образования делает компьютер средством усиления творческого потенциала специалиста. Несомненно, что электронная среда формирует такие характеристики мышления, как склонность к экспериментированию, гибкость, связность, структурность. Эти характеристики соответствуют познавательным процессам, связанным с развитием живого творческого музыкального мышления одновременно во множестве координат: гармонии, полифонии, композиции, интонации, стиля, жанра, организации художественного произведения.

Аудио- и MIDI-редакторы позволяют в комплексе решать большинство задач музыкального обучения и могут использоваться на разных его этапах. Они являются тем инструментом, который позволит педагогам качественно изменить методы и организационные формы работы, полнее сохранять и развивать индивидуальные способности учеников, усилить междисциплинарные связи в обучении, осуществлять постоянное динамическое обновление организации учебного процесса.

ЧЕТВЕРТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ РОДИОНА ЩЕДРИНА: ОПЫТ АНАЛИЗА

В творчестве Родиона Щедрина – одного из наиболее исполняемых и востребованных композиторов нашего времени – концертный жанр представлен во всем богатстве его разновидностей и инструментальных составов: 5 оркестровых концертов, 6 фортепианных, Скрипичный, Альтовый, Виолончельный, Концерт для трубы с оркестром и Двойной концерт для скрипки и трубы с оркестром. К ним примыкает и ряд программных сочинений Щедрина, пронизанных атмосферой концертного музицирования («Музыкальное приношение», «Музыка для города Кетена», «Геометрия звука», «Parabola concertante» и др.).

Если обратить внимание на хронологию концертов Щедрина, то можно заметить, что за два последних десятилетия композитор обнаруживает особое тяготение к этому жанру и создает один концертный опус за другим (1991 – Четвертый фортепианный концерт, 1993 – Концерт для трубы, 1994 – Виолончельный, 1997 – Скрипичный, Альтовый и Пятый оркестровый концерты, 1999 – Пятый фортепианный и «Частушки», 2001 – «Parabola concertante», 2003 – Шестой фортепианный, 2004 – Двойной концерт), а преобладающее большинство – за концертами для фортепиано с оркестром. Жанр концерта, тем более фортепианного, особенно близок внутреннему духу творчества Щедрина, склонного к изобретательности. Принцип состязания, импровизационность концертного жанра, индивидуально трактованная композитором, создает широкие возможности для игры стилями, жанрами, формами, новаторских тембровых решений.

Щедрин – один из современных композиторов, который подчеркнуто ориентирован на исполнителя и на слушателя. Он много работает по заказу (особенно последние годы с момента заключения эксклюзивного контракта с издательством SHCOTT в 1993 году), а в процессе создания произведения всегда думает о том, как оно будет исполнено и воспринято. В расчете на высочайший уровень исполнительства композитор создает все свои фортепианные сочинения последних лет. В них Щедрин всегда дает возможность пианистам продемонстрировать свое техническое мастерство и артистизм. К примеру, Вторая фортепианная соната, посвященная Ефиму Бронфману, была задумана как «пьеса открыто виртуозного концертного характера», ориентированная на исполнительские качества этого известного американского пианиста. Четвертый фортепианный концерт (1991) изначально был предназначен для такого мастера, как Николай Петров; Пятый (1999) – адресован выдающемуся финскому пианисту Олли Мустонену; Шестой, посвященный прославленной пианистке Белле Давидович (2003), рассчитан на виртуозные параметры Екатерины Мечетиной.

«Никогда еще Щедрин не был столь неприкрыто русским и столь истово лиричным – и это две основные составные нового Щедрина» [2, с. 10]. Так писала В. Холопова о новом периоде творчества композитора 90-х годов, начавшемся после его отъезда из России. Одним из первых сочинений, написанных Р. Щедриным вскоре после переезда в Мюнхен, стал Четвертый фортепианный концерт (1991) с подзаголовком «Диезные тональности», который сочетает в своем двухчастном цикле эти две ипостаси, два лейтмотива творчества периода 90-х годов. Хотя подчеркнуто русское начало и в предыдущие годы являлось доминантным признаком стиля композитора. Произведение было заказано знаменитой фирмой роялей «Стенвей» и исполнено 11 июня 1992 года в вашингтонском Кенеди-Центре Н. Петровым и Национальным симфоническим оркестром под управлением М. Ростроповича.

«Моим первоначальным стремлением было продолжение русской фортепианной линии в жанре концерта для фортепиано. Традиция эта необыкновенно богата, и я продолжаю верить, может быть, наивно, что музыка всегда должна оставаться музыкой, должна ощущать за спиной традицию, должна ощущать свое место в эстафетном беге» – поясняет Щедрин [2, с. 203]. Очевидно, что традиция, о которой говорит композитор, восходит к творчеству С. Рахманинова с его сквозными образами колокольного звона. Это тема проходит «красной нитью» и через творчество Щедрина. II часть Четвертого фортепианного концерта названа «Русские звоны» и, по словам автора, вбирает в себя особенности древнерусских колокольных перезвонов, что проявляется в оркестровом составе концерта, который предполагает целый набор колоколов и колокольчиков (*Sonagli, Wind-chimes, Glass-chimes, Campane tubolare, Campane russe*), в том числе и русские колокола. Да и само фортепиано своими тембровыми эффектами, искусно созданными Щедриным, сближается по колориту со звучанием русских храмовых колоколов.

Богатство фактуры, красивая «упаковка» музыкального материала – отличительное качество стиля Щедрина, которое блистательно реализовано в концерте. Подвижная музыкальная ткань вся искрится, сверкает, переливается множеством красок. Роскошное сонорное звучание концерта строится на тональной основе, (сочинение имеет главную тональность E-dur), но этому способствует еще одна идея, высказанная Щедриным: «Все произведение выдержано в диэзных тональностях, в партитуре не проставлено ни одного бемоля. Это – два намеренных ограничения (моя собственная форма минимализма) и в то же время желание создать самую богатую акустическую атмосферу для сольной фортепианной партии с насыщением обертонами» [2, с. 203]

Но и это еще не все. Композитор не случайно упомянул о минимализме, конечно, не в прямом значении, совсем не имея в виду само направление. Этот термин (в свободной интерпретации Щедрина) обозначает не только звуковысотную сторону произведения. Его можно использовать (также в широком смысле) и по отношению к характеристике тематического материала концерта, который весь вытекает из первой мелодической фразы (тт. 1–3). Однако это вовсе не серия. Щедрин использует метод свободной вариантности исходной модели: в каждом новом варианте количество звуков может прибавляться и убавляться, а их порядок произвольно изменяется.

Структура произведения формируется из техники: каждый последующий мотив прорастает из предыдущего, что способствует постепенному удалению от первоначального варианта. Когда исходный потенциал исчерпывается, меняется ритм, фактура, но интонационно-тематический источник остается прежним. В обеих частях образуются необычные по строению композиции, которыми, как считает Холопова, Щедрин «заполнил свободный промежуток между монотематизмом и вариациями» [2, с. 203] Из такой уникальной тематической работы складывается форма и звуковая атмосфера как первой, так и второй части концерта. Однако сам способ варьирования модели у Щедрина допускает множество комбинаций. Это можно рассмотреть, обратившись к темам и их производным обеих частей.

Исходная модель I части *Sostenuto cantabile* (1–3тт.) включает пятнадцать звуков и сразу собирает семиступенный нисходящий звукоряд в объеме малой сексты (h-a-gis-fis-eis-e-dis) с мягким чередованием тонов и полутонов, переходящим в хроматическую последовательность. Вершина-источник этой никнущей лирической мелодии – звук «h». Такая функция сохраняется за ним и во всех последующих вариантах данной модели. В роли местных интонационных и ритмических опор выступают звук «е», как наиболее часто повторяющийся, и «gis», на котором оканчивается фраза. Тональная основа тематизма (E-dur) очевидна, причем она всячески подчеркивается (в начальном обороте – последовательность от V к I ступени ми мажора). Это стабилизирующие звенья модели. Протянутые первый и завершающий звуки фразы дают возможность услышать богатую обертонами шкалу.

Если посмотреть на мелодический контур, ритмические и фактурные особенности темы, лежащей в основе всего концерта, то можно заметить универсальность этой модели для творчества Щедрина в целом. Образно-стилевая константность данного интонационно-тематического образования выявляется присутствием его во многих произведениях композитора различных периодов творчества. При этом в большинстве сочинений подобная мелодическая фраза также играет далеко не последнюю функцию, выступая в качестве ведущего образа произведения или в роли интонационного источника тематизма. Сравним тему рефрена I части **Первой симфонии, основные темы «Музыкального приношения»** (2-й такт) и «Фресок Дионисия» (ц. 2), одну из тем «Автопортрета» (3т. до ц. 11) с главной темой-моделью Четвертого фортепианного концерта. Общие признаки очевидны: нисходящая направленность мелодии из вершины-источника с ритмическим выделением первого звука благодаря его удлинению, поступенное движение в начале фразы и нисходящие скачки в ее завершающей фазе ритмическом оформлении какой-либо одной заданной длительностью (кроме первого тона). Невозможно не заметить также, что во всех приведенных примерах эта мелодия выступает в качестве одного из голосов полифонической фактуры. Данная модель имеет характерные качества полифонической темы и предрасположенность к ее имитационному развитию (задержания, плавность поступенности интонационных ходов, простота ритмического рисунка), что и подтверждается в репризе I части концерта (ц. 27) с диалогом фортепиано и флейты.

Переходя из произведения в произведение, одна интонационно-тематическая модель до некоторой степени закрепила за собой и семантический уровень ее восприятия в обиходном эквиваленте медитации, спокойных размышлений, диапазон которых простирается от лирического созерцания до философских раздумий, не затрагивая зону драматизма и высоких эмоциональных тонов. Это релаксирующий слой музыкального мышления Щедрина, менее проявляющийся в ранние периоды творчества и ставший очень заметным в 80-е годы («Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Фрески Дионисия», «Стихира...»).

Что же делает Щедрин с моделью, оказавшейся такой знакомой по предыдущим его сочинениям? То, что происходит с ней дальше – это уже из области нового в его музыке, а мастерство и оригинальность тематической работы композитора достойны восхищения. Первый раздел ***Sostenuto cantabile*** (до ц. 7) полностью основан на преобразовании исходной модели по линии все большего удаления от первоначального образца. Здесь вычленяется две крупных фазы: до ц. 3 – что-то вроде микровариационного цикла, где происходит интонационное и структурное варьирование с сохранением метроритмической и мелодико-линейной стороны модели; с ц. 3 по ц. 7 начинается распыление темы в прелюдийных пассажах фортепиано и начало очередного варианта можно определить лишь приблизительно по направлению потока фигураций и по некоторым ритмическим остановкам или паузам (4т. до ц. 4, ц. 4, 11т. до ц. 5, 6т. до ц. 5, ц. 5). Тем не менее, в этих ниспадающих, струящихся линиях ощущаются интонации первоначально заданной фразы.

Видоизменение модели в первой фазе развития, в отличие от серийной техники композиции, осуществляется вне строгого расчета, на основе свободных перестановок тонов, их добавления или отсекания. Однако некоторая системность в такой тематической работе автора все же имеется. Первая фаза содержит девять вариантов модели (включая исходный) с разным количеством звуков (от 15 до 45). Абсолютно во всех вариантах сохраняется головной мотив (**h-e-a-gis-fis-e**) полностью или начальные его звуки (**h-e-a**). Однако каждый вариант, помимо перестановок звуков первоначальной мелодии, прибавляет по одному новому, охватывая, таким образом, полный двенадцатиступенный звукоряд: во втором варианте присоединяется звук **g**, в третьем – **cis**, в четвертом – **f**, в пятом – **c**, в седьмом – **d**. Шестой вариант – точная реприза первого, идентичная по интонационному составу с ритмическим сокращением длительности начального звука.

Во II части «Русские звоны» Щедрин придумывает иной метод работы с той же самой моделью из пятнадцати звуков. Из нее формируется совсем другая, постепенно обнимающая все звуковое пространство, тема колокольного звона, по своему образному строю весьма отличная от лирико-созерцательной мелодии I части. **Очень собранная, упругая** тема словно вступает в бесконечное вращение: запущен механизм часов, невозможно остановить раскачивающиеся колокола. Круги, которые описывает незамысловатый рельеф темы, совершенно точно вытекают из техники хитроумного преобразования модели. Если пронумеровать в ней тоны, то отчетливо видно, что, еще не пройдя полный ряд (до пятнадцатого), порядок звуков начинает повторяться (десятый звук равен второму, одиннадцатый – третьему, двенадцатый – четвертому и. т. д.). Тема будто бы закручивается по спирали, нанизывая повторяющиеся звуки в расходящиеся лучи.

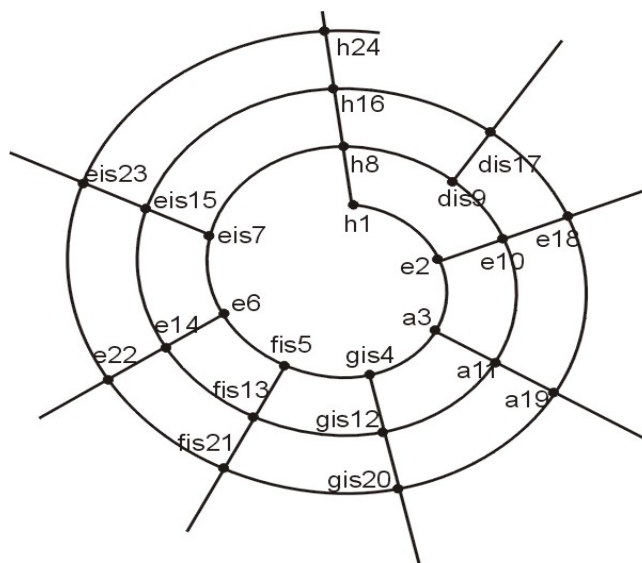


Схема 1.

Интересно, что интонационное тематическое ядро из семи звуков, за которым следует его вариантное повторение (с прибавлением **dis** в качестве восьмого звука), не совпадает с ритмическим, укладывающимся в такт (шесть звуков). Последняя порождает остинатность, которая сознательно нарушается лишь со вступлением флейты пикколо каноном. Интонационное ядро совсем не вписывается в рамки тактового ритма, и его тоны функционируют свободно, не будучи привязанными к первоначальным длительностям. Эта особенность сообщает теме дополнительную динамичность и устремленность.

Вариантное расцветивание основного тематического источника далеко не исчерпывает всех средств, создающих звуковую массу концерта, непрерывно движущуюся и переливающуюся, оставляющую за собой парящий и воздушный обертоновый шлейф. Изобретательность автора не знает границ, как не знает их им сочиненная универсальная модель, которая способна выдержать «нагрузку любых контрастов» (В. Холопова) и тематических трансформаций. Как и в других произведениях 90-х годов, Щедрин сочетает в Четвертом фортепианном концерте такие явления в области формообразования, как монотематизм и вариантно-вариационные принципы развития со стремлением к максимальному заострению контрастов, яркой и броской подаче музыкального материала монотажным способом.

I часть демонстрирует это во всей полноте. Между двух опорных точек ее композиции, первым разделом и его репризой (ц. 27) располагается целый ряд контрастных эпизодов, смонтированных на основе эффекта неожиданности их возникновения (резкая смена ритмики, фактуры, типа движения):

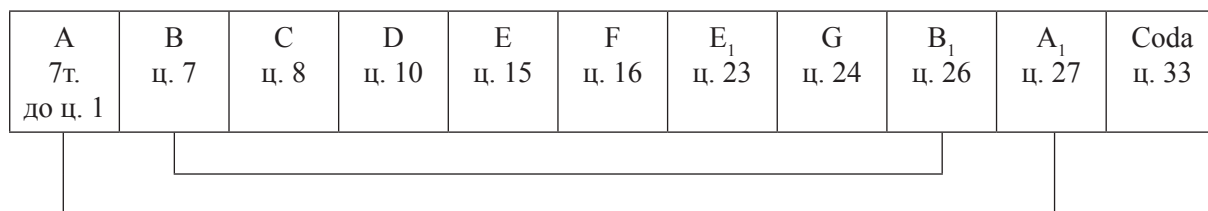


Схема 2.

Однако в каждом из них то явно, то скрыто прорезается интонационное ядро темы-модели, оборачивающейся различными жанровыми обликами: мягкое прелюдирование вдруг превращается в трепетное биение фигураций, а лирические речитативы – в тяжелый хорал. Скрепляющий фактор – продуманная драматургическая логика и планомерное развитие главного образа в виде большой динамической волны с длительным подходом к кульминации (ц. 23–24) и резким спадом к репризе. Разнородные кадры-фрагменты обретают определенный смысл именно в своем сочетании друг с другом, рождая цепочку образов-состояний, закрепленных семантикой жанрово конкретного музыкального материала. Эту последовательность в несколько вольной трактовке можно представить в данной таблице:

Раздел формы	Образ-состояние	Жанровая характеристика музыкального материала
A (7т. до ц. 1)	Размышления, лирические раздумья, медитация;	инструментальные речитативы, прелюдирование с элементами распевности;
B (ц. 7)	настороженность, тревожные предчувствия;	скерцозность;
C (ц. 8)	напряженный диалог, единовременный контраст двух линий, одна из которых олицетворяет уверенность и непреклонность, другая – эмоциональные возражения;	контрастная полифония двух голосов: верхний – хорал, нижний – прерывистая декламация;
D (ц. 10)	зона переживания;	хорал на фоне беспокойных фигураций;
E (ц. 15)	«решительный поступок»;	фанфары, маршеобразный ритм;
F (ц. 16)	накаление атмосферы, рост состояния беспокойства и тревоги;	имитация колокольного звона, предвосхищающая I часть;
G (ц. 24)	зона драматизма.	хорал в полном и насыщенном звучании tutti без примеси иных жанровых признаков.

Динамической вершиной всей композиции служит напряженное и грандиозное звучание хорала, сотканного из интонаций темы-модели. Его грандиозные созвучия вздымаются как стены величественного собора, отбрасывающие тень на безмятежный пейзаж.

Драматургический профиль формы I части можно рассмотреть и с другой позиции, учитывая смену способов работы с моделью, заданной в начале произведения. В этом случае процесс развития проходит пять этапов:

1-й (до ц. 3) – разглядывание модели, подобно кристаллу, с различных сторон, когда под новым углом зрения объект обогащается дополнительными деталями, неизвестными подробностями и тонкостями;

2-й (с ц. 3 по ц. 7) – распыление модели на мельчайшие частички;

3-й (с ц. 7 по ц. 27) – процесс созидания, формирования на основе осколков модели новых, контрастных ей тематических образований;

4-й (с ц. 27 по ц. 33) – собирание модели, восстановление ее первоначального облика;

5-й (ц. 33) – завершающее преподнесение модели в увеличенном виде.

Первый и второй этапы соответствуют экспозиционному разделу и вариантному преобразованию модели, третий – среднему разделу формы, в котором чередой проходят новые темы-эпизоды, четвертый – репризе, пятый – коде. Далее, во II части, главная тема которой также производна, разработка интонационного материала модели продолжается, но способы обращения с ней меняются. Следующим (шестым) этапом этого процесса можно считать раскручивание заданного ряда звуков по спирали.

Столь логично выстроенная композиция I части лишь некоторыми признаками напоминает типовые структуры. Так, в общей композиционной схеме нетрудно обнаружить черты трехчастности и зеркально-симметричной формы с повторностью некоторых разделов. Учитывая все сказанное, представляется возможным определить форму I части Четвертого фортепианного концерта как вариантно-сквозную с монтажными врезками и репризными включениями. Эта же характеристика композиции с некоторыми уточнениями действительна и для II части произведения, которая построена более монолитно: основная тема звучит почти постоянно, постепенно уплотняясь фактурными слоями по мере нарастания колокольного звона, переходящего в набат. При этом и здесь, также как в I части, господствует установка на чередование контрастных эпизодов, но драматургическая логика их соединения несколько иная. Принцип вращения по спирали (см. схема 1), направляющий внутритематическое развитие главного образа финала, распространяется не только на микроуровень композиции, но и на форму целого. В тех разделах, в которых тема не звучит в первоначальном облике (реприза первого раздела только одна, ц. 59, см. схему 3), она присутствует, появляясь, как правило, в другой фактуре и в ритмическом увеличении. Главная тема II части возникает на вершине очередной динамической волны, являясь закономерным итогом процесса развития и подхода к кульминации на протяжении одного или нескольких разделов.

A	B	C	D	B ₁	E	A ₁	F	G	H	I	Coda
a	a ₁ ц. 41	ц. 47	ц. 49	a ₂ ц. 51	a ₃ ц. 54	a ₄ ц. 59	ц. 62	a ₅ ц. 64	a ₆ ц. 71	a ₇ ц. 75	тема I ч. ц. 79

Схема 3¹.

Так, во втором разделе «В» (ц. 41) жемчужная россыпь фигураций у фортепиано приводит к провозглашению тему в увеличении на *fff* у трубы (ц. 45). Аналогично завершается каденция солиста: на фоне тех же низвергающихся водопадом виртуозных пассажей вступает оркестр, и флейта пикколо интонирует четвертями лейттему (ц. 51). В зоне генеральной кульминации и ее подготовки тема звучит более настойчиво, без перерывов: т. 387 – у фортепиано, ц. 71 – в двойном увеличении *tutti* оркестра, ц. 72 – на фоне пере-

¹ Верхний ряд схемы обозначает первый план формы с чередованием контрастных эпизодов, которую можно квалифицировать как сквозную, нижний ряд представляет второй план композиции, основанной на монотематическом принципе развития.

звона русских колоколов трехголосным канонem. В точке наивысшего напряжения (ц. 72) Щедрин вновь дает обнаженное звучание темы в виде великолепного хора, звучание которого усиливается полифоническим изложением.

После такой грандиозной кульминации повторение материала I части в общей коде произведения вносит вдруг неожиданное безмятежное спокойствие в пасторальном звучании деревянно-духовых и мягких переборах фортепиано. Но это временно. Есть еще и взрывная, типично щедринская, посткода Presto (ц. 86), где основная тема финала пронесится в стремительном вихре взлетающих голосов.

В формoобразовании II части видную роль играет принцип оcтинатности, что естественно согласуется с ее программой. Почти все разделы II части строятся как относительно самостоятельные оcтинатные формы. Большинство из них очень непродолжительные и напоминают «периоды оcтинатного развертывания» (термин Г. Заднепровской [1, с. 7]). Отдельные разделы содержат по несколько таких периодов. Так, динамическая волна раздела «В» (ц. 41–47) включает три эпизода с разными видами фигураций: ц. 41–42, ц. 43, ц. 44. Третий из них (ц. 44) – полиоcтинатный – представляет собой контрапункт оcтинатно организованных пластов первого (ц. 41–42) и второго (ц. 43) подразделов у фортепиано и оркестра. Аналогично смонтирован раздел «F» (ц. 53–59) с полиоcтинатными периодами (ц. 57 и ц. 58), подводящий к репризе главной темы.

Скрепляя двухчастный цикл одной интонационной моделью, на основе которой формируется весь тематизм концерта, подчас полярно контрастный и несопоставимый на первый взгляд, Щедрин не считает лишним использовать и другие средства объединения музыкального материала. В коду финала композитор вставляет несколько «кадриков», будто бы вырезанных из I части, подобно тому, как кинокамера в конце фильма скользит по пройденным его кускам, резюмируя ведущую идею. В коде концерта звучит не только основная тема I части, но и два других ее эпизода: ц. 83 – фрагмент фортепианной каденции (ц. 8 в I части), ц. 85 – трехтактовый виртуозный пассаж блестящего завершения I части (ц. 36), сопоставленный здесь с не менее эффектной посткодой финала на материале его главной темы звонов (ц. 86).

Помимо обычных реминисценций, в концерте есть смысловые арки, переключки эпизодов I и II частей. Так, имитация русских звонов начинается не во II части, а гораздо раньше, в разделе ц. 16 («F» по схеме 2), где в оркестре впервые появляются Crottali, а звучание рояля в нижнем регистре напоминает рокот больших колоколов в басах. Переливающиеся фигурации предкульминационной зоны I части (ц. 19) обращаются в фейерверк пассажей разделов «В» и «В₁» (цц. 41 и 51) II части, а диалог голосов в каденции солиста *Sostenuto cantabile* перекликается с эпизодом «Русских звонов», основанным на вопросo-ответных репликах оркестра и фортепиано (ц. 54).

Драматургическая фабула и стройная логика построения концерта создает впечатление цельности и органичности композиции, о чем всегда заботится Щедрин. В этом произведении, как и в других сочинениях композитора, отсутствуют так называемые «проходные» места, общие формы движения, длительные связки и предъикты. Необычайная тематическая плотность, насыщенность всей ткани – неотъемлемое свойство музыкального мышления Щедрина. В инструментальных сочинениях 80-х годов у него господствовала установка на сопоставление контрастных, рядоположенных, самостоятельных по музыкальному материалу эпизодов, тем самым формируя тематически переполненные, уплотненные структуры. В 90-е годы Щедрин, сохраняя эти качества формы, перемещает акценты на свободную вариантность при экономии интонационных средств. Монотематический источник может пронизывать, как в Четвертом фортепианном концерте, и горизонтальный, и вертикальный параметры композиции, рождая внутреннюю подвижность и гибкость всего музыкального материала.

В данном сочинении Щедрин блестяще реализует поставленную перед собой задачу развития жанра русского фортепианного концерта. Его концерты выстраиваются в ряд,

продолжающий линию фортепианных концертов П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева. От каждого из своих выдающихся предшественников в этом жанре Щедрин впитывает все лучшее: от Чайковского и Рахманинова – русское, душевное лирическое начало, от Рахманинова – образы русской колокольности, от Прокофьева – яркость, контрастность тематизма и эффектность его преподнесения. На переосмыслении этих черт в рамках своего собственного стиля и в контексте композиторского мышления конца XX века рождаются сочинения Щедрина, в которых традиция и новаторство неразрывны, а русское национальное начало выражается столь своеобразно и индивидуально.

Преданность традиции вместе с тем не означает для композитора отказа от обновления художественных средств. Четвертый фортепианный концерт можно считать в какой-то степени этапным произведением, где появляются новые особенности музыкального языка и формообразования впоследствии развитые в других инструментальных сочинениях Щедрина 90-х годов XX и начала XXI века.

Литература

1. Заднепровская Г. В. Новое претворение оstinатности в музыке XX века (на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60–80-е годы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1999. – 18 с.
2. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000. – 319 с.

О. В. Сокол

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории искусств
Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

ИДЕЯ СОБОРНОСТИ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКЕ

Идея соборности – явление русского национального духа. Она не знает аналогов ни в западных, ни в восточных цивилизациях. Исследователи отмечали, что сам термин «соборность» не может быть переведен ни на один из известных языков мира без существенной утраты смысла. «Для нас же, русских, – пишет исследователь Георгиева, – соборность есть единство многообразия души, помыслов, действий» [3, с. 35].

Соборность как специфическое понятие было разработано в русской философии. А. С. Хомяков этимологически связывал термин соборность со словом «собор», выражающим православную идею «единства во множестве». Он утверждал, что только в Православии принцип соборности осознан как высшая Божественная основа Церкви. У В. С. Соловьева понятие соборность трансформировалось в понятие «всеединство». Русский философ С. Л. Франк под соборностью понимал «внутреннее органическое единство», лежащее в основе всякого человеческого общения, всякого общественного объединения людей. Строгое церковно-богословское значение термину «соборность» вернули С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский. Согласно их трактовке, «соборность есть душа православия и означает вселенскость, единую жизнь в единой истине» [6, с. 476–477].

Понятие соборности продолжает исследоваться современными философами, культурологами, религиоведами, социологами, филологами.

Религиовед Т. В. Чумакова акцентирует в церковной соборности значение «собрание верующих», а значение «общественного дела» – в понятии литургии [9, с. 78, 116]. Социолог В. К. Трофимов, опираясь на современные психологические подходы, в качестве сути русской ментальности усматривает принцип «мы-психология» [7, с. 10]. Филолог

Е. Е. Рыбникова, изучая древнерусские тексты, приходит к выводу об идентичности в них значений «соборный» и «совместный» [4, с. 10].

Идея русской соборности является предметом изучения современных богословов восточно-христианской традиции. Причем соборность воспринимается ими с позиций иного видения человека. Известный современный религиовед о. Томаш Шпидлик рассматривает понятие русской соборности как проявление куммунитарного аспекта познания веры и развитого чувства общинности у русских, а также как проявление духовного единства, переходящего от субъективного всеединства к объективному всеединству [10, с. 89, 116, 190].

Все вышесказанное позволяет констатировать, что соборность может выступать не только как явление конкретно церковное, но и как идея, как воплощение сути народного характера, сути народного менталитета.

Соборность как часть менталитета была присуща русскому народу издревле. Русский религиозный философ В. В. Розанов оставил нам высказывание о русской расе [3, с. 20]. Он пишет: «Раса, последнюю выступившая на историческое поприще, к которой принадлежим и мы, в особенностях своего психического склада несет наибольшую способность выполнить великую задачу. Одинаково чуждая стремления как к внешнему объединению разнородных элементов, так и к безграничному уединению каждого элемента внутри себя, она исполнена ясности, гармонии, влечения к внутреннему согласованию как себя со всем окружающим, так и всего окружающего между собою через себя. Взамен насильственного стремления романских рас все соединить единством формы, не заглядывая в индивидуальный дух и не щадя его, и взамен упорного стремления германских рас отъединиться от целого и уйти в нескончаемый мир подробностей, – раса славянская входит как внутреннее единство в самые разнообразные и, по-видимому, непримиримые противоположности. Дух сострадания и терпимости, которому нет конца, и одновременно отвращение ко всему хаотичному и сумрачному заставляет ее, без какой-либо насильственности, медленно, но и вечно созидать ту гармонию, которая почувствуется же когда-нибудь и другими народами; и, вместо того, чтобы, губя себя, разрушать ее, они подчинятся ее духу и пойдут, утомленные, ей навстречу» [3, с. 20].

В произведениях русской музыкальной классики идея соборности не лежит на поверхности, она входит в глубинные слои содержания.

Историческая, историко-философская направленность содержания произведений русской музыкальной классики в первую очередь проявляется в жанре оперы исторического содержания, народной музыкальной драме, по словам Мусоргского. Сюжетами композиторы выбирали те страницы истории, в которых обнаруживается идея единения народных масс, идея сохранения Земли Русской, идея единства судьбы героя, народа, отчизны, идея «собираения» русских земель и защиты Отечества («Иван Сусанин» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Хованщина» Мусоргского, «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова).

Содержание отдельных оперных эпизодов передает идею соборности почти буквально. Это воссоздание церковного священнодействия в прологе оперы «Борис Годунов» Мусоргского, финала «Хованщины» Мусоргского и «Ивана Сусанина» Глинки, соборные моления в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова.

Отдельно следует выделить особые состояния душевного единения людей, их существования в едином порыве, так часто наполняющего музыку русских опер. Большие человеческие массы охватывает одно единое чувство: то спокойно-величавое в своей сути, то скорбно-сосредоточенное, то ликующе-торжественное, то стихийно-удалое. Это яркие, ликующие финалы глинкинских опер («Слава великим богам» в «Руслане и Людмиле» или «Славься» в «Иване Сусанине»), бесшабашно-удалые хоры стрельцов в «Хованщине» Мусоргского, хор народной вольницы в финале оперы Мусоргского «Борис Годунов», смиренные хоры раскольников в его опере «Хованщина».

Соборность как коллективное действие пронизывает почти все оперы композиторов-шестидесятников. Народно-массовые сцены являются основой драматургии, а не фоном в русских операх, написанных в жанре народно-исторической оперы-драмы («Иван Сусанин» Глинки, «Хованщина» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова), а также в жанре эпической оперы («Князь Игорь» Бородина, «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова). В них хоровые массы выступают как выражение коллективной личности – народа.

Думается, что соборность как коллективное действо лежит и в основе замыслов поздних произведений Скрябина («Мистерия», «Предварительное действо»), где именно коллективное действо рассматривалось могучим способом гармоничного переустройства мира и достижения вселенского единства мироздания.

В процессе эволюции русской оперы эволюционирует образ народа. Показательно, что динамика идет по пути соборности как единства во множественности. Народ (хор) един, но в нем все более сильно проявляется дифференциация. У Глинки хор – воины и крестьяне, девушки и монахи – «неразличимы», это все один и тот же народ. Хор в опере «Хованщина» Мусоргского по широте и многогранности не знает себе равных. Это пришлый люд, стрельцы, раскольники, петровцы – весь срез общественных сил.

По справедливому наблюдению Б. Асафьева, здесь хор «выключен» как бытовой образ, он воспринимается лишь как властный голос народа, как образ – понятие. Динамично решенные стрелецкие сцены строят действие оперы Мусоргского «Хованщина». Но в определенный момент их «сюжетного жизнепоедания» (заключительная сцена в стрелецкой слободе) происходит переключение смысла: стрельцы уже не бытовые персонажи, в них зазвучал голос народа. «Мусоргский – великий музыкальный драматург. Он глубоко и точно разгадал момент, когда люди, изображавшие на сцене быт, превращаются в судей самих себя, в голос истории» [1, с. 48].

Соборность как проявление собирательности музыкальных истоков является неотъемлемой чертой русской музыкальной классики. В ней на основе русской песни и крестьянской и городской традиции идет постоянное воссоединение с другими формами музицирования: музыкой русской православной церкви, эпосом, инструментальным музицированием, романсом, инонациональными музыкальными культурами.

В опере-летописи «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римский-Корсаков сплетает мелодии и попевок древнего знаменного пения, былинную рецитацию, народный причет, песни «вольницы», протяжные, свадебные, колыбельные, хороводные, плясовые, колокольные звоны. Свободное претворение былинности и песенности находим в его опере «Садко».

Настоящую «хрестоматию» русского музыкального творчества мы слышим в опере Бородина «Князь Игорь»: многожанровую русскую народную песню (лирическую, плясовую, застольную, величальную, солдатскую, историческую), знаменный распев и колокольные звоны, фольклорные инструментальные наигрыши.

Идея соборности на уровне собирания интонаций, различных по происхождению этнографических элементов, находит воплощение у композиторов Балакиревского кружка. В их творчестве происходит не только цитирование и стилизация фольклора. Идет активная интонационная работа по синтезированию многообразных истоков в индивидуальных композиторских стилях. Общеизвестна любовь к ориентальной сфере образов М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи, А. Бородина. Кульминационным проявлением этой тенденции можно считать половецкий Восток А. Бородина, явившегося подлинным синтезом восточных напевов и русского национального мелоса. Недавно пленительный хор «Улетай на крыльях ветра» из оперы А. Бородина «Князь Игорь» стал интернациональным шлягером современной музыки. Перешагнув границы оперы, он превратился в самостоятельный номер, бытующий сегодня в аранжировках многих ансамблей.

Расширение интонационной соборности до европейских масштабов происходит в творчестве признанного классика русской музыки П. Чайковского. Многочисленные «инкрустации» в интонационный строй его произведений итальянских, немецких, французских фольклорных цитат и композиторских тем из музыкальных произведений известных в Европе авторов демонстрируют одновременно и всеохватность, и национально-русскую самобытность композиторского почерка П. Чайковского.

Особо выделяется в этом плане в русской и мировой музыкальной культуре музыка И. Стравинского, символизирующая полное единение русской интонационности с обще-европейской. Он сумел стать «гражданином мира», создать на основе русского фольклорного материала интернациональный язык целого столетия.

Необычайно плодотворен взгляд на проблему формирования жанров русской классической музыки и, в частности, оперы сквозь призму идеи соборности. Музыковед-исследователь Т. Чередниченко замечает, что светские музыкальные жанры только тогда и стали музыкальной классикой, когда смогли воплотить эту идею. Опираясь на положения русского философа и литератора А. Хомякова о том, что свободное движение к истине возможно лишь при отрицании индивидуализма, что для достижения истинного знания нужно «соборование многих», что «непоколебимая твердость, незыблемая истина христианского догмата не зависит от сословия иерархов, она хранится всею полнотою, всею совокупностью народа, составляющего Церковь, который и есть Тело Христова», Чередниченко утверждает, что такие философские построения, как «понимание истории как движения к истине и в истине, соборность истины, соборность как народное «тело» Православной Церкви, органично привились к русской композиторской традиции» [8, с. 35, 101].

Действительно, русские оперы XVIII века, ориентированные на итальянские традиции и на образцы французской оперы, обозначали свою «русскость» легендарными и бытовыми сюжетами из народной жизни, включением в партитуры обработок народных песен. В инструментальной музыке преобладали вариации на крестьянские плясовые и протяжные песни. Иными словами, соборность в доглинkinской профессиональной музыке в некотором смысле уже существовала. Т. Чередниченко пишет: «Церковь, представленная духовными концертами гениальных Д. Бортнянского и М. Березовского, намного превосходила и по духовной значимости, и по художественному профессионализму собственное «народное тело», представленное полудилетантскими операми типа «Мельник – колдун, обманщик и сват» или полуразвлекательными вариациями на «излюбленные песни русского народа». Оставалось дорастить «тело» до его идеальной сущности, чтобы музыкальная «соборность» открыла «истину» – самобытную русскую профессиональную композицию». Это стало возможным в творчестве гениального М. Глинки [8, с. 101].

Первая опера М. Глинки не походила ни на своих западных современниц, ни на отечественные оперы. В ней, в сущности, вообще не было солистов в западном смысле слова – солистов-«характеров». Сольные партии в «Жизни за царя» – это партии семьи: отца – Ивана Сусанина, его дочери Антонида, ее жениха Собинина и приемного сына Вани. В смысловом отношении этот ансамбль солистов составляет род, а в музыкальном смысле – «малый хор».

По наблюдениям Т. Чередниченко, «малый хор» в опере предстает на пути к единству: Антонида и Собинин должны повенчаться. Единство ожидает и «большой хор»: в конце оперы первый Романов – Михаил – венчается на царство. Сусанин – отец, стоящий в центре «малого хора» и одновременно сын Отчизны, стоящий в центре «большого хора», – тоже идет к венчанию. Его крестный путь привел к «невесте Христовой» – Церкви. И когда в гениальном эпилоге трио осиротевших детей оплакивает отца, его сменяет один из самых монументальных хоров во всей истории музыки – народный торжес-

твующий хор, приветствующий восшествие на престол царя: «Славься, славься, Святая Русь». «Скорбь и ликование сливаются в соборной исторической истине – в горизонте святости» [8, с. 105].

Такая глубокая религиозно-философско-историческая нагруженность светского жанра оперы – явление совершенно уникальное, позволяющее трактовать этот жанр как синтез оперы и духовного концерта.

В опере Глинки «Иван Сусанин» симфоническое развитие от первого хора «Родина моя» к последнему «Славься» разворачивается на основе крестьянской протяжной песни. Это по-другому конкретизирует идею соборности. «Создает музыку народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем», – это ли не «соборное» по духу высказывание М. Глинки? И оно подтверждается мощным мелодическим повествованием, развернувшимся из зерна – народной попевки, делая это повествование объективным и вневичным, идущим параллельно течению национальной истории.

Ярким воплощением соборности является колокольность, так щедро представленная в произведениях русской музыкальной классики. Колокольный звон был узаконен Православной Церковью. Он употреблялся как возвещающий о важнейших моментах совершаемого в храме богослужения, призывающий к молитве, освящающий внешний воздух, другие стихии природы. Как неотъемлемая часть богослужения колокольный звон разделяется на три главных вида: благовест, трезвон, перезвон. Еще одна разновидность звона – похоронный перебор – больше связана с бытом православных предков.

Включение русскими композиторами-классиками звучания колокольных звонов в свои произведения оправдано религиозно-философским смыслом, а также красочной звукописью, эмоциональными оттенками звучания. Для решения задачи исторической достоверности также вводятся звучания колоколов в оперу Римского-Корсакова «Псковитянка», в оперу Бородина «Князь Игорь», в оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». С точки зрения идеи соборности важно подчеркнуть драматургическую роль колокольных звонов, выполняющих организующую, соединяющую отдельные эпизоды опер функцию, помогающую понять смысловую канву, погружающую в эмоциональную глубину ликующих, сострадающих, вещающих, зовущих в храм колокольным звучанием.

Литература

1. Асафьев Б. Хоровые сцены в русских операх / Б. Асафьев // Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – С. 42–48.
2. Бердяев Н. Русская идея [Текст] / Н. Бердяев // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М., 1990.
3. Георгиева Т. Христианство и русская культура [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2001. – 240 с.
4. Розанов В. Дух сострадания и терпимости [Текст] / В. Розанов // Русская гамма: Истоки национального многообразия. – М.: Изд-во «Европа», 2006. – С. 19–23.
5. Рыбникова Е. Языковая репрезентация значений «совместность» и «соборность» в древнерусском языке [Текст] / Е. Рыбникова // Традиции русской православной культуры в языковой картине мира. – Кемерово: ИПП «Кузбасс», 2008. – С. 10–14.
6. Сапов В. Соборность [Текст] / В. Сапов // Русская философия: словарь. – М.: Республика, 1999. – С. 476–477.
7. Трофимов В. Душа русского народа: природно-историческая обусловленность и сущностные силы [Текст] / В. Трофимов. – Екатеринбург, 1998. – 159 с.
8. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры [Текст] / Т. Чередниченко. – М.: Аллегро-пресс, 1994
9. Чумакова Т. Православие [Текст] / Т. Чумакова. – СПб.: Питер, 2006. – 208 с.
10. Шпидлик Томаш Русская идея: иное видение человека / Томаш Шпидлик; пер. с франц. В. К. Зелинского и Н. Н. Костомаровой. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2006. – 464 с.

Н. Г. Соснова
кандидат искусствоведения
Музыкальное училище
г. Прокопьевск

ЭДИСОН ДЕНИСОВ. «ПЯТЬ ИСТОРИЙ О ГОСПОДИНЕ КЕЙНЕРЕ ПО БЕРТОЛЬДУ БРЕХТУ» КАК МОДЕЛЬ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ФОНИЗМА

*Если бы мы исключили число из человеческой природы,
мы никогда не стали бы разумными.*
Платон. Послезаконие

Цикл Эдисона Васильевича Денисова «Пять историй о господине Кейнере по Бертольду Брехту» для голоса и семи инструментов принадлежит к числу произведений 60-х годов. В этот период Денисов усердно осваивает додекафонию: анализирует музыку нововенцев, начинает применять эту технику в своих сочинениях.

Композитор обратился к рассказам Брехта о некоем господине Кейнере – мудром, ироничном, персонаже, парадоксальные мысли которого ассоциируются с размышлениями самого писателя. Эпиграф к циклу – остроумная притча: «"Над чем Вы работаете?" – спросили господина К. Господин К. ответил: "Я очень занят, я готовлю свое очередное заблуждение"» «...В одной из бесед Денисов назвал эти рассказы «абсурдными анекдотами»¹ [9, с. 173].

В каждой истории господин Кейнер нравственно оценивает происходящее. В I части – «Мудрость мудреца в его осанке» – он изобличает профессора философии в бессодержательности высказываний («...видя твоё поведение, мне становится неинтересна и твоё дело»). Во II части – «Слуга смысла» – высмеивает практицизм соседа. Услышав, что тот «слушает музыку лишь для зарядки, делает зарядку, чтобы сильным быть, сильным быть хочет, чтобы уничтожить своих врагов, а врагов уничтожить, чтобы он мог есть, господин К. задал вопрос: "Зачем он ест?"» III часть – пародия на дискуссию о соотношении формы и содержания в искусстве: стремясь придать лавровому дереву форму шара, господин К. состриг все листья. IV часть – «Встреча» – комедийная сценка: «Один человек, не встречавший господина К. очень долго, обратился к нему с такими словами: "А вы совсем не изменились!" – "О!" – сказал господин К. и побледнел». Финал – «Если бы акулы были людьми» – фантазмагорическая картина лицемерного общества.

Части не связаны сюжетом, но со стороны музыкальной драматургии скреплены закономерностями организации циклической формы.

Это одно из первых сочинений Денисова (наряду с Музыкой для одиннадцати духовых и литавр, Вторым струнным квартетом, кантатой «Солнце инков»), обозначивших

¹ Цикл «Пять историй...» создан по заказу Немецкой государственной Оперы в Берлине. Об этом Э. В. Денисов рассказал в беседе с Д. И. Шульгиным:

«Д. Ш.: – Произведение было сразу исполнено?

Э. Д.: – Нет, конечно.

Д. Ш.: – А почему «конечно»?

Э. Д.: – А потому, что вдова Бертольда Брехта – Елена Вайгель – заняла сразу очень резкую, отрицательную, позицию. По ее словам, Брехт не хотел, чтобы кто-нибудь, кроме Пауля Дессау и Ганса Эйслера, писал музыку на его тексты. Практически она наложила вето на исполнение сочинений любых других авторов. Только после ее смерти берлинская опера исполнила это сочинение. Пел замечательный тенор – Хорст Хистерманн, а дирижировал очень хороший музыкант Иохим Фрейер. Я был на этой премьере [20. 02.1968]... по приглашению моего друга музыковеда Гюнтера Майера» [9, с. 176].

поворот авторской техники к додекафонии, которая сочетается здесь со сложной тональностью неоклассицистского типа и сериальностью.

В цикле четыре серии. На первой из них основан тематизм вступления, I и V частей. Три другие серии соответствуют остальным частям. Между сериями есть звукоинтонационные совпадения, организованные по единому принципу. Он состоит в том, что три заключительных звука предыдущей серии являются начальными в следующей:

d-es-g-e-as-c-f-b-h / *fis-a-cis*;
fis-a-cis-e-h-f-c-g-d-b-es-as;
b-es-as-a-d-fis-c-cis-e-g-h-f;
g-h-f-d-es-as-b-a-fis-c-d-es-e.

Сходство между сериями возникает и по другим признакам: одинаковому направлению ходов мелодии (первая и третья), их строгому чередованию (первая и четвертая). Благодаря таким связям, части цикла оказываются тематически родственными. Отметим, что в этом произведении Денисов реализовал взгляд на серию как на «основную интонационную базу, объединяющую горизонталь и вертикаль и сводящую их к единому тематическому источнику» [3, с. 490]¹.

В поисках неординарного звучания в 60-е годы композитор обращается к нетрадиционным исполнительским составам: голос и три тромбона в «Песнях Катулла», сопрано, фортепиано и ударные в «Плачах», гобой, арфа и струнное трио в «Романтической музыке». Не составляют исключение и «Пять историй...». Солирующий тенор сопровождают кларнет, саксофон, труба, тромбон, фортепиано, контрабас и ударные. На протяжении цикла инструменты комбинируются в разных сочетаниях. Денисов признается: «Я здесь... немало думал над выбором тембров. Мне кажется, что этот состав очень хорошо связывается с брехтовскими текстами. Здесь я взял инструменты, которые лучше всего передают характер этого ироничного и очень интеллигентного текста Бертольда Брехта» [9, с. 173–174].

Авторское внимание к фонической стороне звучания проявилось не только в тембровом отношении, но и в плане организации вертикали. В этой додекафонной композиции фонизм становится одним из важнейших средств организации логики музыкального развития как внутри частей, так и на уровне драматургической целостности цикла. Его фонический план – насыщенно-диссонантный, густой – вполне согласуется с общим уровнем фонизма в музыке XX века, когда на передний план фонической активности выдвигаются диссонансы, и уровень фонизма в целом характеризуется как «уровень секунды (большой и малой)» [5, с. 10]. В условиях преобладающей диссонантности фонические изменения колеблются на уровне более или менее сильного напряжения. Перепады особенно явственны в сравнении экспозиционных участков и кульминаций. Фонически более спокойны начальные разделы, большей насыщенностью отмечены кульминации и каденции. По этому плану происходит смена фонических импульсов во всех частях цикла.

Связь между качеством звучания и местоположением в форме сложилась еще в раннем многоголосии, когда стало традицией оформлять начало и окончание совершенными консонансами с их «чистотой» и слитностью, а середину – иным звучанием. При сохранении приема во множестве произведений одинаковые моменты формы соотносились с одной и той же окраской. Это было началом проявления фонических функций гармонии.

¹ В год создания «Пяти историй» вышла статья Э. Денисова о додекафонии [3].

Закрепление интервалики, созвучий одной структуры за определенными участками формы в музыке единого стиля, эпохи, одного композитора формирует своеобразную «фоническую среду» (термин Л. В. Александровой – [1, с. 236]). Характерные для этой «среды» конструктивные модели формообразования существуют еще до начала сочинения, «имеют характер предкомпозиционности» [1, с. 142], но вместе с тем в каждом произведении фоническая среда образуется заново. В композиции «Пяти историй...» фоническая среда, звуковые эффекты (неожиданные «вспышки», нарастания-затухания) формируются на основе избирательности интервалов. Благодаря их консонантно-диссонантным сочетаниям то или иное созвучие может выделиться в фонической среде и выдвинуться в рельеф или, напротив, стать незаметным, раствориться в фоновом слое.

Подобно тому, как в мажорно-минорном контексте выделяются диссонантные многозвучия, вследствие разрыва их связи с предустановленной фонической средой, в условиях повышенной диссонантности прозрачные, светлые созвучия (квинты, трезвучия) становятся особенно заметными. Они привлекают слушательское внимание к драматургически важным моментам, отображают повороты смысла.

Проиллюстрируем эту мысль гармонией начального раздела финала. «Если бы акулы стали людьми, – спросила господина К. дочка его соседки, – лучше ль относились они к маленьким рыбкам?» «О, да», – сказал он». Фразы певца чередуются с краткими «репликами» фортепиано. Мелодия солиста предельно ненапевна, она складывается из децимы, тритона, двух секст и двух кварт подряд в одном направлении. Ей противопоставлены консонирующие звукоокраски фортепиано. Ми-бемоль мажорное трезвучие и чистая квинта с шестиоктавным отдалением звуков создают ощущение фонически объемного пространства, светлой ауры на словах с хорошим, добрым смыслом – «дочка соседки», «маленькие рыбки».

В создании фонической среды, кроме закрепленной интервалики, участвуют и конкретные звуковысоты. Как в любой додекафонной композиции, они не концентрируются по какой-либо одной координате – вертикали, горизонтали или диагонали, – а свободно распределяются по голосам музыкальной ткани. Частая повторяемость и количественное преобладание некоторых звуков, их появление в узловых моментах формы придают им значение звукоинтонационного ядра. Его формирование происходит в рамках первой серии во вступлении.

Небольшое вступление (14 тактов) включает гармоническое изложение и варьирование серии. Двенадцать высот разбиты на три группы: 1) *d-es-g-e*; 2) *as-c-f-b*; 3) *h-fis-a-cis*. Вертикали варьируются путем перемещения звуков по голосам, смены октавно-регистрового положения и расположения созвучий (Пример № 1).

Звуки первой группы преобладают количественно и размещаются на «ключевых» позициях – в начале и в конце вступления. Это и есть интонационное ядро серии. Со ссылкой на Ю. Н. Холопова отметим, что, начиная с цикла «Пять историй...», интонация *EDS* становится характерной для композитора, нередко встречается в разных сериях, ее можно назвать «своеобразной росписью Денисова» [9, с. 83]. В прямом движении – *EDS* – в ней угадываются очертания имени (*EDiSon*), а в перестановке – *DES* – фамилии композитора (*DEniSov*).

Доминирующая роль звуков первой группы в дальнейшем укрепляется. На них строятся начальные фразы, кульминации, заключения в крайних частях цикла. Порядковые номера этих нот в первой серии означают сумму тридцатьвторых в нотах серии III части: *d* равна одной тридцатьвторой, вторая нота *es* – одной шестнадцатой и т. д. С ними связана и серия динамических оттенков в III части: градации громкости ранжированы по порядку от *pppp* до *ffff*, начиная от ноты *d*. В результате межпараметровых связей обе серии становятся родственными¹.

¹ Анализ композиции III части приводится в статье Ю. Н. Холопова [7].

Первая серия содержит возможности для выявления тональности. Прямые проводники ладогармонической функциональности здесь – чистые кварты и квинты. В коде финала ощущение тональности достигнуто введением полного функционального оборота *S-D-T* в Соль-мажоре¹. Звуки второй и третьей групп серии очерчивают минорный секстаккорд и малый мажорный септаккорд: *as-c-f* и *h-fis-a*, которые звучат в мотиве буги-вуги у контрабаса в крайних частях (Пример № 2).

В повторности интонационного ядра обнаруживается параллель с приемами раннего многоголосия, когда «слагается система «вариантно-остинатного формообразования» [4, с. 49]. Это оstinатность фонического плана, «эффект *сохранения качества звучания* при вариантных комбинациях сложения ткани по голосам» [там же]. Полного тождества звучания перестановки многоголосия, безусловно, не выявляют, но изменения варьируются в узких границах интервальных сочетаний. В додекафонной композиции они заданы и обусловлены строением серии.

Известно, что фонизм созвучия не является суммой впечатлений от входящих в него интервалов. По П. Хиндемит, «аккорд – не простое нагромождение интервалов. Это новый элемент, который, хотя и зависит от образующей силы, но чувствуется как существующий сам по себе» [10, с. 73]. Для оценки фонизма важно не только, *какие* интервалы входят в вертикаль, но и *как* они расположены. Несмотря на то, что фонизм всегда опирается на одни и те же свойства звука – высоту, длительность, громкость, тембр, – реальный эффект качественно подвижен вследствие бесчисленной вариативности конкретных условий, изменений любого параметра.

Проявление фонизма в обособленном созвучии и последовательности соответствует двусторонней направленности восприятия: в статике и динамике движения. Обе формы непрерывно взаимодействуют: в движении каждый эффект превращается в фактор формообразования и в этом качестве обладает *фонической функцией*. Смена функций ощущается как смена эффектов. Фонизм возникает как бы над звучанием и переходит из области материально-звуковой в область эстетического переживания. *Фоническая функциональность* (термин Т. А. Гоц – 2) действует на разных уровнях музыкальной формы – от синтаксического до композиционного.

Широкая трактовка функциональности («принцип работы, деятельность системы» [1, с. 57]) позволяет обнаруживать ее проявления в любых системах, в том числе двенадцатизвуковых, не выявляющих тяготений. В сложнотональной и атональной музыке среди факторов формообразования – различные конструктивные средства (фактура, метроритм и др.), а ладогармоническая функциональность уступает место логике *фонической функциональности*. Но, как сокрушался А. Шенберг, «оценка красочности... находится... в невозделанном состоянии... Возможно, мы сможем различать (красочность) более точно, если попытки исчисления этого второго измерения дадут ощутимые результаты» [Цит. по: 6, с. 302].

Опыт изучения фонизма учеными приводит к выводу о том, что критерием различий в восприятии звуковых эффектов является *степень фонической интенсивности*. Согласно теории фонизма, эффект создает не только интервалика. В музыке тональной – еще и ладогармоническая функциональность, в атональной и сонорной, где ладофункциональные связи отсутствуют, а различимость тонов не всегда отчетлива, на первый план выдвигается тембр: «то, что было второстепенным в тональной гармонии, становится первоплановым в атональной» [6, с. 298].

Для измерения фонических градаций при любом типе высотной организации необходима *мера*. Ю. Г. Кон предложил использовать в качестве меры *плотность вертикали*,

¹ А. Г. Шнитке определил этот участок как «мнимотональный»: «...в конце произведения [создается] эффект кадансирующего Соль мажора, который из-за отсутствия движущих тональных сил выглядит здесь помпезно формальным в полном соответствии с издевательским апофеозом текста» [8, с. 284].

так как акустическую основу колористической стороны звучания составляет взаиморасположение элементов. Метод позволяет связать звуковой эффект с характеристиками интервалов, их распределением по голосам фактуры, наполнением вертикали. Комплекс числовых данных дает представление о физико-акустических условиях образования фонического эффекта.

Определяя плотность, учитывают *интервальный состав, расположение, регистр*. Ю. Г. Кон, по примеру П. Хиндемита, ранжирует интервалы по насыщенности, распределяет их между унисоном и тритоном и обозначает числами от 0 до 13. Пропуск «двойки» между октавой (1) и квинтой (3) он объясняет «особым положением» унисона и октавы, состоящих «из качественно одинаковых звуков». Разрыв чисел отражает в них «меру насыщенности вертикали» [6, с. 307].

Таблица 1

Чистая прима	Чистая октава	Чистая квинта	Чистая кварта	Малая секста	Большая терция	Большая секста	Малая терция	Малая септима	Большая секунда	Большая септима	Малая секунда	Тритон
0	1	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Для определения плотности индекс интервала делится на индекс октавной высоты баса. Показатель плотности тем выше, чем ниже бас, так как, согласно слуховому восприятию и акустическим наблюдениям, у низких звуков в зону хорошей слышимости попадает большее количество обертонов. Индексы октав:

Таблица 2

Субконтроктава и контроктава	Большая октава	Малая октава	Первая октава	Вторая октава	Третья октава	Четвертая октава	Пятая октава
3	4	5	6	7	8	9	10

Безусловно, плотность вертикали не отражает всей индивидуальности звукового эффекта, так как оставляет в стороне тембр, громкость, штрихи, длительность. Однако метод позволяет сделать срез фонической интенсивности фрагмента любой протяженности с учетом того, что колористическая сторона звучания проявляется именно через сферу звуковысотности. Для создания представления о технике счета, сравним плотность некоторых созвучий. В первой октаве плотность чистой квинты 0,5, мажорного трезвучия 1,5, уменьшенного септаккорда 4,6. Общая закономерность состоит в том, что чем выше и шире расположено созвучие, тем меньше его плотность. Так, если в контроктаве плотность квинты 1,0, то в четвертой – 0,3.

«Пять историй о господине Кейнере» – замечательный образец проявления фонической функциональности на всех уровнях формы – от мотива до целого. Действие фонических функций может быть раскрыто методом учета плотности.

Рассмотрим вступление. Пять его фраз строятся по единому плану: у начального созвучия средняя плотность, у заключительного наибольшая, у срединных созвучий наименьшая. Эти показатели сведены в таблицу:

Фразы	Показатель плотности		
	Начальное созвучие	Наименьшая плотность в середине	Заключительное созвучие
Первая (тт. 1–3)	6,12	2,50	10,00
Вторая (тт. 4–6)	3,50	2,70	5,32
Третья (тт. 7–10)	6,37	3,90	6,56
Четвертая (тт. 11–12)	5,10	2,50	7,25
Пятая (тт. 13–14)	5,20	4,40	7,50
Средний показатель	5,27	3,20	7,32

Несмотря на сходство фонического плана фраз, есть различия в уровне перепада чисел: самый широкий разрыв – в первой фразе (2,50–10,00), а минимальный – во второй (2,70–5,32). Крайние аккорды вступления образуют фоническую арку, так как это одно и то же созвучие. Увеличение показателя плотности между ними объясняется различием в расположении и прибавлением еще одного звука – *as*.

Еще нагляднее фонический план выражается графиком, где изменения плотности даны в виде линий: первая и третья фразы отображены на Графике № 1, вторая, четвертая и пятая – на Графике № 2. Сходство рисунков заключается в наличии двух «обращенных волн»: в каждой есть спуск с вершины и последующий подъем. Вторая волна зеркальна первой: крутому спуску в начале соответствует резкий подъем в конце, и небольшому подъему в первой волне – плавный спуск во второй.

В сравнении чисел привлекают внимание высокие показатели плотности первой, третьей и пятой фраз – начала, кульминации, каденции. Эти главные моменты формы выделены фонически. Развивающие фразы уступают как по абсолютным показателям, так и по разнице между ними. Рисунок линий усредненных данных по фразам удивительно совпадает с графиком плотности любой фразы (График № 3).

Итак, смена импульсов разной интенсивности формирует фонический рельеф вступления: после активного начала следует спад, а затем – подъем к кульминации.

Рассмотрим теперь возможность применения метода Ю. Г. Кона к выявлению динамики фонических изменений одной и той же темы-серии, занимающей, в соответствии с развитием содержания, разные драматургические позиции. Обратимся с этой целью к финальной части цикла – «Если бы акулы стали людьми».

Часть имеет куплетно-вариантное строение с чертами рондо. Семь куплетов образуются вступлением, заключением и инструментальной каденцией. Сюжет рассказа Б. Брехта строится с постепенным повышением градуса эмоциональной напряженности. Несмотря на «антипоэтичность» прозы (выражение Э. В. Денисова), она структурирована рамками песенной формы. Роль рефрена выполняет фраза «Если бы акулы стали людьми». Эта фраза имеет положение зачина почти во всех куплетах, и каждый раз обозначает начало нового сюжетного поворота.

Протяженность словесной фразы совпадает с изложением серии. В куплетах тема-серия подвергается варьированию со стороны тембра, ритма, интервалики, регистра. Целесообразно проследить за изменениями фонического плана вариантов темы-серии и выявить логику этих изменений.

«Если бы акулы стали людьми, – спросила у господина К. дочка его соседки, – лучше ли относились они к маленьким рыбкам?» «О, да, – сказал он» – в таком безобидном контексте звучит фраза во вступлении к V части (Пример № 3). Как и начало цикла, оно начинается с изложения серии. При сохранении серии в целом здесь допускается октавный перенос отдельных звуков (ср. Примеры № 3 и 4).

В первом разделе дан новый поворот: «Если бы акулы стали людьми, то на дне морском для маленьких рыбок построили бы огромные ящики. А чтобы рыбки не грустили, для них изредка там давали бы водные празднества; ведь веселые рыбки гораздо вкуснее, чем мрачные». Тема-серия стилизована под джаз с характерным ритмом и подключением традиционно джазовых инструментов – саксофона, ударных, контрабаса (Пример № 5). Меняется распределение звуков по голосам: у контрабаса – звуки первой группы серии, у тенора – остальные звуки. Изменилась плотность: показатель вырос на 1,22, график сильнее разветвлен (График № 5).

Следующий повтор фразы «Если бы акулы стали людьми» приходится на начало четвертого раздела. Эмоциональный тонус звучания становится весьма напряженным, и не только в связи с контекстом («Если б акулы стали людьми, то они, конечно, вели бы войны»), но также благодаря одновременному сочетанию острых ритмов (пунктир, триоль, квинтоль) и включению медных духовых – трубы и тромбона (Пример № 6). Средняя плотность фразы увеличилась до 2,63, участился ритм чередования фонических сгущений и разрядки. Кривая плотности на графике № 6 проходит через пять «обращенных волн» спада и подъема, тогда как при первом проведении темы-серии их было наполовину меньше.

Шестой раздел начинается со слов: «Если б акулы стали людьми, то, наверное, было бы у них даже искусство. Писались бы прекрасные картины с изображением зубов акулы, в роскошных ярких красках – акулы пасти, похожие на парк, где много развлечений и забав среди больших острых зубов». Для создания сюрреалистической фантазии композитор удачно применил малые септаккорды. При отсутствии тонального обоснования и в сочетании со сложным ритмом они звучат очень напыщенно (Пример № 7). Растет и фоническое напряжение: средний показатель плотности делает большой скачок от 2,63 до 6,17, увеличиваются числовые перепады между нижними и верхними показателями, волнообразный рисунок графика уступает место «зубчатому» (7).

В коде фраза об акулах подводит итог: «Итак, только тогда существовать могла бы эта культура, если бы акулы стали людьми» (Пример № 8). Соло тенора на фоне скупого пиццикато контрабаса – фонически разреженное, но начало звучит резко из-за высокого *as'* у тенора, участия почти всего ансамбля и фортиссимо. Между этим участком заключения и вступлением образуется фоническая арка, своего рода «опоясывающая» рифма, способствующая установлению смысловой связи: точки обрамления формы скреплены драматургически. Средние показатели плотности обоих фрагментов вполне сопоставимы: 1,29 во вступлении и 2,47 в заключении (График № 8). Превышение последней цифры объясняется высокой плотностью в начале фразы. Кривая на графике плотности вычерчивает «падающий» абрис и несколько раз достигает нулевой отметки в моменты соло тенора.

Итак, анализ плотности темы-серии, сюжетные появления которой скреплены повторением слов текста, показывает, что сохранение звукосоостава и строгой последовательности тонов серии не означает в то же время сохранения качества звучания. Изменение

таких высотных параметров, как регистр, расположение созвучия, октавное положение звуков влечет за собой смену фонического эффекта. Линейно-мелодические преобразования серии также неизбежно отражаются на качестве звучания. Сравнение линий на графиках плотности убеждает не только в принципиальном сходстве рисунков, но и показывает совпадение фонических планов построений. Различны лишь глубина перепада и количество «волн». Уровень плотности фразы при всех ее появлениях не очень высок, несмотря на то, что она включает все звуки серии. Отчасти это объяснимо экспозиционным местоположением фразы в каждом куплете, кроме коды. Между тем, на других участках формы с концентрацией всех звуков серии плотность может намного превышать отмеченные показатели. К таким участкам относятся, прежде всего, кульминации.

Чтобы раскрыть действие фонических функций на уровне композиции, обратимся к рассмотрению кульминаций сначала в рамках одной части – пятой.

Во всех разделах финала сюжет ведет к смысловой кульминации. Фоническая интенсивность этих точек неодинакова и регулируется принципом превышения, что означает усиление каждой следующей кульминации по сравнению с предыдущей.

Таблица 4

Средние показатели плотности в разделах финала								
РАЗДЕЛЫ								
Вступление	1	2	3	4	5	6	7	Кода
3,79	2,01	3,35	3,84	5,19	5,32	11,24	12,05	17,27

Сопоставление чисел показывает их неуклонный рост к коде. Резким скачком плотности отмечены шестой раздел (зона золотого сечения) и кода.

Возрастание фонической интенсивности здесь пропорционально ужасающей характеристике «прекрасного» искусства, которое могло бы быть, если бы акулы стали людьми. Высокий показатель плотности в кульминирующей коде закономерен ее завершающим значением не только в части, но и в цикле. Подчеркнем, что разница между минимальными и максимальными значениями растет так же последовательно, как и абсолютный показатель плотности. Проследим эти соотношения.

Таблица 5

Крайние показатели плотности кульминаций в разделах финала									
	РАЗДЕЛЫ								
	Вступление	1	2	3	4	5	6	7	Кода
Максимальный показатель	6,25	5,25	5,00	8,81	7,80	8,56	16,95	22,41	19,20
Минимальный показатель	1,50	0,00	1,25	0,80	1,55	0,00	1,91	2,40	15,05

Крайние показатели плотности кульминаций в разделах финала									
	РАЗДЕЛЫ								
	Вступление	1	2	3	4	5	6	7	Кода
Числовая разница	4,65	5,25	3,75	8,01	6,25	8,56	15,04	20,01	3,15

Как явствует из таблицы, большой скачок в числовом разрыве (нижний ряд) приходится на шестой раздел (15,04), где нижний показатель (1,91) – один из крупных среди минимальных индексов, и разрыв определяется именно большим числом верхнего показателя. Самое крупное число среди максимальных (22,41) характеризует вершину седьмого раздела. Примечательно, что в этой самой напряженной точке части распевается слово «музыка» («И музыка была бы так красива»).

Более наглядно сравнение показателей плотности представлено на графике (График № 10). Обратим внимание на сходство перепада между числами вступления и коды, но при этом кривая плотности вступления располагается внизу графика, у малых чисел, а кривая коды – вверх, у максимальных показателей.

Сводный График № 10 демонстрирует периодичную динамику изменения фонической интенсивности участков формы, расположенных на расстоянии. Исходя из этого, можно заключить, что образующийся фонический рельеф формы, наряду с другими составляющими звучания, организует композицию финала.

Расчет плотности применим и на уровне частей цикла. Для сравнительного анализа масштабных звуковых массивов целесообразно сопоставить между собой равнозначные участки из разных частей, например, экспозиционные или заключительные. В данной работе внимание сфокусировано на кульминациях.

Особенностью кульминаций во всех частях цикла является их заключительное местоположение и наличие двух вершин: словесной и инструментально-музыкальной, которая совпадает с каденцией. Обе вершины располагаются в смежных построениях, дополняя и усиливая эффект взаимным воздействием.

Драматургический план каждой части разворачивается волнообразно по линии неуклонного восхождения и с окончанием в момент достижения наивысшей точки подъема. Не отмечая подробно все расчетные величины, сравним лишь вершинные показатели плотности каденций по всем частям цикла.

Таблица 6

Максимальные показатели плотности кульминаций в частях цикла					
ЧАСТИ ЦИКЛА					
Вступление	1	2	3	4	5
10,00	21,12	10,00	4,25	10,08	19,20

Выделяется повторяющийся трижды показатель 10,00. Относительно других это срединное число: дважды оно превышено (21,12 и 19,20) и один раз перекрыто низким числом (4,25). Напомним, что средний уровень плотности задан вступлением с его кварто-терцово-секундовой фонической средой, которая для дальнейших частей становится своеобразной точкой отсчета. И лишь степень концентрации диссонантности выявляет фонические различия на других этапах.

В сравнении максимальных величин плотности кульминаций вырисовывается волнообразная линия фонического профиля цикла (График № 9): начальному повышению (10,00–21,12) симметрично падение показателя с новым прохождением через отметку 10, 00. Примечательно, что в точке золотого сечения помещается самый низкий показатель – 4,25. Однако снижение плотности не означает уменьшения колористичности, ведь, как подчеркивает Ю. Г. Кон, плотность не равнозначна красочности [6]. Напротив, сопоставление фонически контрастных созвучий, построений, частей вызывает яркие слуховые впечатления.

Закономерности фонического плана всей формы подтверждают принципы, действующие в небольших построениях. В результате взвешенного, точного расчета рождается стройная композиция с тесным сплавом конструктивности и эмоциональности. Технология анализа фонизма с помощью градуирования плотности, предложенная Ю. Г. Коном и примененная в настоящей работе, позволяет приблизиться к постижению эстетической стороны звучания.

Эдисон Васильевич Денисов, который исповедовал идею «новой красоты» в современной музыке и стремился к ее воплощению в каждом произведении, заботился, по его собственным словам, «не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с внешней красотой. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как ее понимали Бах и Веберн» [7, с. 47]. В «Пяти историях о господине Кейнере...» композитору это удалось в полной мере.

Литература

1. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве. Логико-исторический аспект. – Новосибирск, 1995. – 372 с.
2. Гоц Т. А. Фонические свойства гармонии в произведениях композиторов нововенской школы. (Период 1908–1914 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1992. – 24 с.
3. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М., 1966. – С. 478–525.
4. Евдокимова Ю. История полифонии. Вып I: Многоголосие средневековья. X–XIV века. – М.: Музыка, 1983. – 454 с.
5. Кон Ю. Г. Об аккордике в тональной музыке XX века. Единицы выбора в гармонии // Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. – СПб., 1994. – С. 6–45.
6. Кон Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1971. – С. 294–317.
7. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.
8. Шнитке А. Г. Эдисон Денисов // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999. – С. 282–289.
9. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. Монографическое исследование, 1985–1997 гг. – М., 1998.
10. Hindemith P. A composer's world. Horisonts and Limitations. – Cambridge, 1953.

ПРИЛОЖЕНИЕ **Нотные примеры**

Пример № 1

Вступление, тт. 1–3.

Cl. picc

Sax. alto

Tr-ba

Tr-ne

C-b

f *mf* *p*

6,12 2,50 4,40 2,80 4,40 10,00

Пример № 2

Ч. 1. «Мудрость мудреца в его осанке».

Tempo giusto ♩ = 112

C-b.

pizz. *p*

Пример № 3

Часть V, начало.

♩ = 66

Voce

"Ес-либ а-ку-лы ста-ли людь-ми,"

P-no

colla parte *f* *p* *pp*

Пример № 4

Часть I, начало.

Voce

f

Крос-по - ди-ну К. од-наж-ды-при-шел про-фес-сор фи-ло-со-фи-и

Piano

f *colla parte* *ff*

5:4

Пример № 5

Часть V, начало первого раздела.

$\text{♩} = 88$

Voce

p

Ес - либ а - ку - лы ста - ли людь-ми,

Sax.

pp *pp*

Charl.

con spazzola aperto *pp*

C-b.

pizz. *pp*

Пример № 6

Часть V, начало четвертого раздела.

Voce

mf

Ес - либ а - ку - лы ста - ли людь-ми,

Tr-ba

p

Tr-ne

pp

Charl.

1/2 ped *p* *sf* *sf*

C-b.

p *sf*

Пример № 7

Часть V, начало шестого раздела.

Voce *mp*
Ес - либ а - ку - лы ста - ли людь - ми, 5:4

P-no *p* *dolce* *quasi rubato*

Charl. *p* *pp* *sf* *sf*

C-b. *pp*

Пример № 8

Часть V, заключение.

Voce *ff*
вмо-ре ес - либ а - ку - лы ста - ли людь - ми.

Cl. picc *f* *f* *f* *ff*

Sax. *f* *f* *f* *ff*

Tr-ba *f* *f* *f* *ff*

Tr-ne *f* *f* *f* *ff*

Perc. *f* *f* *f* *ff*

Piano *f* *ff* *ff*

C-b. *mf* *ff*

Графики показателей плотности фрагментов цикла

График № 1

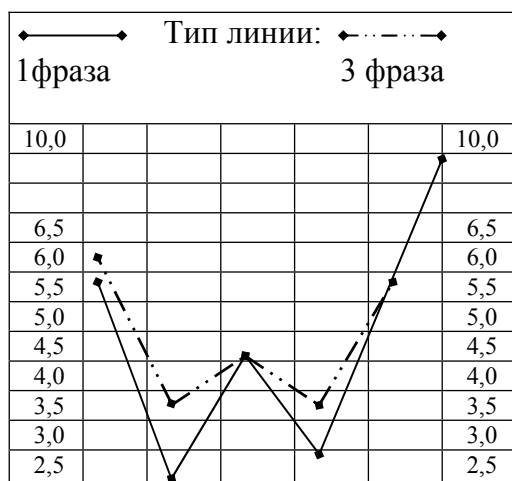


График № 2

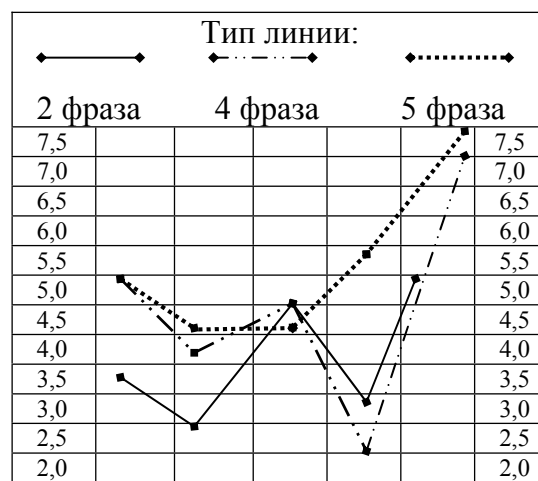


График № 3



График № 4



График № 5



График № 6

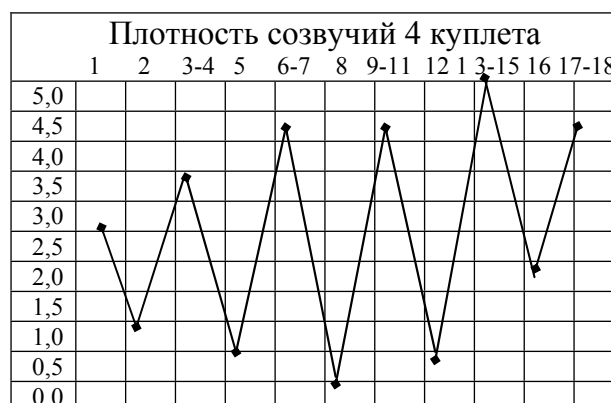


График № 7

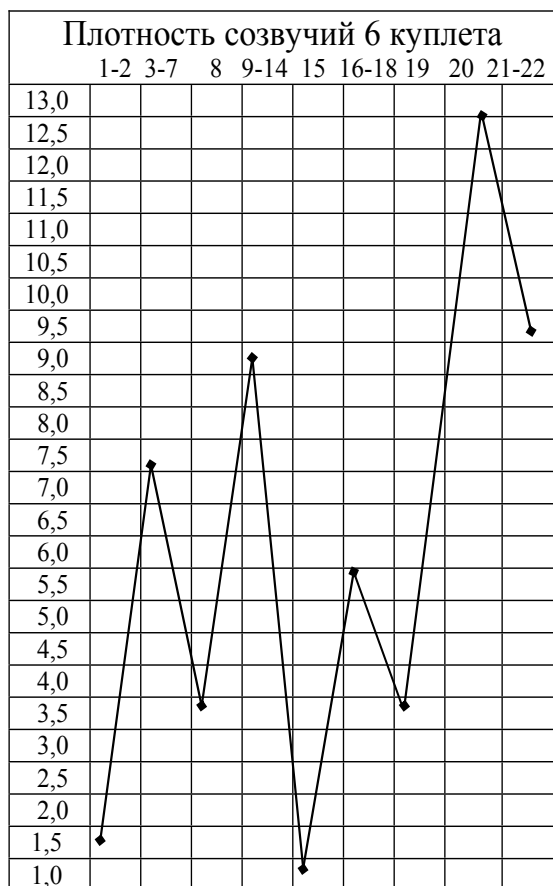


График № 8

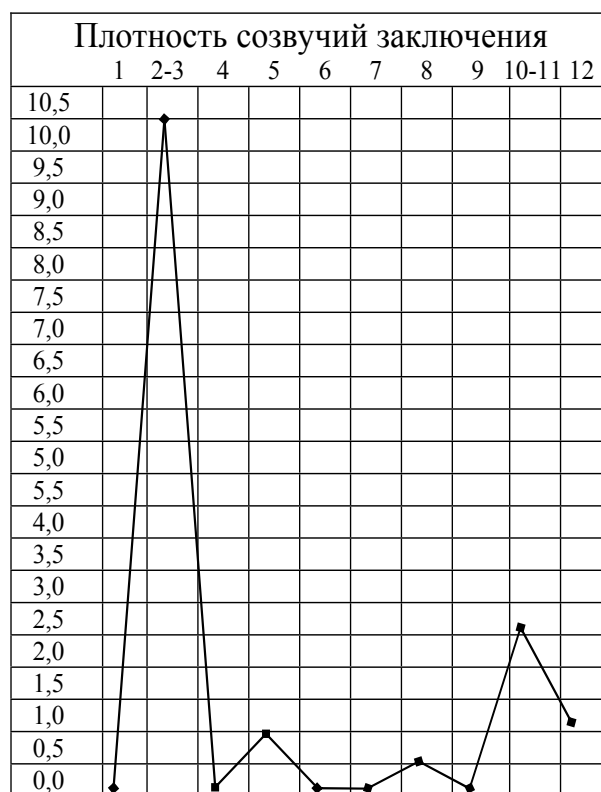
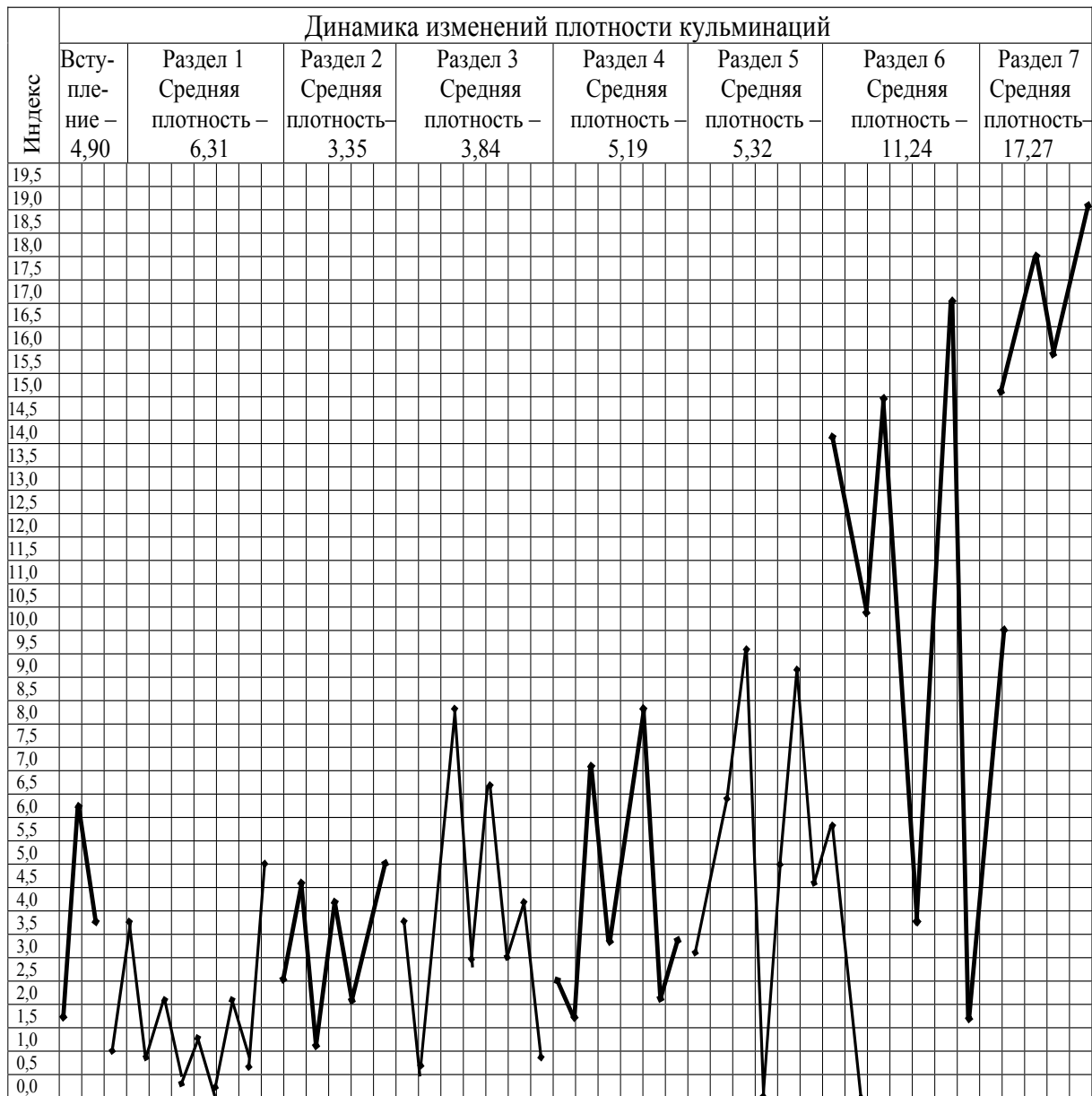


График № 9



График № 10

Сводный график
динамики изменения интервальной плотности созвучий
в кульминациях разделов части № 5 «Если б акулы стали людьми».
Средние показатели плотности.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

А. С. Двуреченская

*кандидат культурологии, и. о. заведующего кафедрой культурологии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Обращение к теории массовой культуры показало, что ее анализ долгое время осуществлялся под углом критики последней и ее противопоставления элитарной и народной культурам. Во множестве работ подчеркивалось, что массовая культура формирует такой тип восприятия, который и серьезные явления культуры усваивает в упрощенном, девальвированном виде. Зарубежные и российские исследователи отмечали направленность массовой культуры только на витальные начала человеческой природы, игру на агрессивных и сексуальных инстинктах. Давая оценку все более тревожащим тенденциям омассовления, отчужденности людей в современном мире, многие мыслители задавались вопросом, благо ли массовая культура или зло.

Образцом для анализа массовой культуры исследователями выдвигалась «высокая культура». Российские исследователи, подчеркивая тривиальность (В. Шестаков), шаблонность (М. Чегодаева), мифологичность (В. Самохвалова) массовой культуры, упрекали ее за «паразитирование» на темах и сюжетах элитарного искусства. Подлинность объявлялась критерием отличия массовой культуры от других форм культуры. Через отмеченную «неподлинность» ей давалась, по сути, ценностная характеристика. Делался вывод, что массовая культура – скорее, «недо»-культура, псевдокультура, паразитирующая на подлинной культуре. Хотя аксиологическая направленность в поисках постижения сути массовой культуры имплицитно присутствовала, специальных исследований ценностных аспектов массовой культуры не проводилось.

Ответить на вопрос, благо или зло массовая культура, возможно, лишь выяснив, каковы ценностные составляющие массовой культуры, каким ценностным предпочтениям она отвечает, какую ценность она имеет в сравнении с безусловно ценной классической культурой. Такие вопросы требуют обращения к аксиологической проблематике – к понятиям «ценность», «оценка» и т. д. На основе их анализа возможно прояснить и ценностный статус массовой культуры. Ценностный статус, на наш взгляд, должен определяться соответствием данного культурного образования тому или иному месту, положению в ценностной иерархии общества в системе его ценностей. Как известно, в обществе существуют ценностные образования различного рангового порядка. Социокультурные ценности, вырабатываемые в каждой культуре, и есть эти образцы, уже утвердившие себя как сущностно значимые для жизнедеятельности индивидов и общества. Высшая ценность выступает нормативным образцом при сравнении с ним того или иного социально-культурного образования. Мера соответствия явления образцу и будет определять его ценностный статус. Это один из классических подходов к ценности. Анализ аксиологических составляющих массовой культуры необходим еще и в свете следующего обстоятельства. Массовую культуру на всем протяжении ее развития сопровождала критическая оценка исследователей, меняющаяся от резко негативной к апологетической. С конца восьмидесятых годов массовая культура на Западе и в России рассматривается

как вполне приемлемое культурное образование, имеющее право быть наравне с другими формами. Такое изменение подходов требует более пристального рассмотрения вопроса, почему меняется оценка массовой культуры.

Аксиологический анализ культурных процессов – один из необходимых компонентов современной гуманитарной науки. Ценностной проблематикой занимались многие отечественные и зарубежные ученые на протяжении XX века. Рассматривая массовую культуру в ценностном ракурсе, необходимо прежде всего подчеркнуть, что аксиологическая отмеченность пронизывает тело и душу культуры. Любой феномен культуры ценностно отмечен, то есть имеет какое-либо значение, отвечает определенным потребностям человека. Ценность выступает как интенция потребностей субъекта. Именно в этом смысле может даваться определение ценности как способности быть средством удовлетворения материальных и духовных потребностей субъекта [1]. Есть и другое понимание ценности – это не средство и не цель, а должное [4, 6].

Последнее находится в русле классического понимания ценности и прослеживается во всей истории европейской философии. Под ценностью здесь скрывается глубоко лежащая и трудно постигаемая сущность всеобщего, которая раскрывается через противопоставление добра – злу, прекрасного – безобразному, истинного – ложному. В противопоставлении ценностей явно проглядывает их иерархичность: одни ценности приземлены, другие воплощают в себе идеальные устремления человека. В высших подчеркивается их абсолютный, трансцендентный характер. Строится синонимический ряд: вечность – идеальность – подлинность. В оппозиции к нему – не достигающие высоты недо-ценности, не-ценности. Весь земной мир в целом по сравнению с миром вечных ценностей – неподлинный, отдельные явления этого мира могут только приближаться к истинно ценному в зависимости от меры соответствия ему. Этой мерой приближения оказывается дух. Таким образом, ценность явления будет тем выше, чем больше в нем воплощена духовность.

Рассматривая массовую культуру в ценностном аспекте, мы можем выделить несколько составляющих данной проблемы, исходя при этом из положения, что ценность образует внутренний стержень культуры. Ценностный статус массовой культуры может быть раскрыт в следующих ракурсах: анализ философского понимания ценности, выявление ценностных потребностей и ориентаций массы, раскрытие регулятивного механизма воздействия массовой культуры на процесс самоидентификации личности.

Классическое понятие ценности складывалось в соотношении ее с понятиями «духовность» и «подлинность». В то же время понимание роли ценностей в человеческом мире основывалось на фундаментальных категориях «дух», «душа», «тело», пронизывающих всю классическую и неклассическую философию. Эти категории представляют ядро целостного человека и являются фундаментальным основанием его ценностного сознания. На понимание природы ценностей огромное влияние оказала кантовская философия, противопоставляющая сферу свободы (нравственность) сфере необходимости (природы). Неокантианцы впервые связали философский анализ культуры с изучением ее ценностного содержания. Поскольку сущее не может служить основанием для должного, конечным источником ценности объявлялась свободная воля человека. Последователи Канта отстаивали идею универсальных человеческих ценностей, их вневременной характер.

В. Виндельбанд исходил из различия теоретического и практического разума и из примата последнего. Практический разум через оценку, выделение значимостей выражает отношение человека к миру, его «индивидуальную свободу». Ценность придает единичному факту значение в процессе соотношения человеком своих поступков с миром должного. Ядром практического разума является единство высших ценностей – истина,

добро, красота. Они воплощаются в блага культуры – науку, искусство, религию. Культура и есть проявленное в деятельности человека идеальное. Через свободу – выбор человек соотносит себя с высшим, ноуменальным миром, идеалом [3, с. 7–18].

На сходных позициях стоял и Г. Риккерт, писавший, что философия начинается там, где намечается проблема ценностей. Он исходил из соотносительности эмпирических явлений с миром ценностей, которые трансцендентны и по отношению к субъекту, и по отношению к бытию. Культура, по Риккерту, есть особая сфера опыта, где единичные явления соотносены с ценностями. Культура – это бытие фактов, в которых запечатлены ценности. Философ отличал ценность как от оценки, так и от понятия блага, поскольку последнее представляет собой соединение ценностей с действительностью. В культурных благах как бы выкристаллизовалась множественность ценностей. Философия должна установить, какие именно ценности делают из объектов культуры культурные блага. Риккерт строит свою систему ценностей, оговариваясь, что она должна быть «открытой», то есть исторически незавершенной. Так же как и Кант, философ рассматривал четыре вида ценностей: логические, эстетические, этические и религиозные. Соответственно выделялись четыре сферы жизни – научная, художественная, нравственная, религиозная. Г. Риккерт возводит ценность в ранг универсальной системы – и смыслообразующей философской категории. Мир ценностей и смысла он называет интеллигибельным. Как и чувственный мир, он объективен – в отличие от сферы субъективной, соединяющей ценность и сущее [5, с. 120–135].

В целом кантианцы как баденской, так и марбургской школы представляют линию в аксиологии, которая может быть названа «трансцендентализмом». Основанием и ядром целостности мира человека выступают различные варианты трансцендентального субъекта. С определенными оговорками можно сказать, что неокантианцы остаются в русле классической философии, где шкала ценностей мира человека определяется, исходя из данного субъекта, обладающего максимальной ценностью. Подлинность в русле такого понимания выступает как соответствие ноуменальному миру должного. Таким образом, в начальный период формирования аксиологии как сферы философского знания утверждались общие принципы анализа ценностей: ценности рассматривались как ядро культурной деятельности, как смыслы, идеалы, к которым вечно стремится человечество.

Поворот в исследованиях, начавшийся с середины XIX века, был связан с заменой «чистого бытия» на реальную жизнь как основу существования человека. Кстати, это решающий фактор для расцвета массовой культуры и ее ценностного доминирования. Ведь витальные ценности, которые она утверждает, лишь доказывают, что современный мир лишен трансцендентности. Поэтому спорно называть массовую культуру не-культурой с позиции классической аксиологии, когда поменялась сама классическая ценностная основа. К началу XX века не остается ни одной сколько-нибудь серьезной философии, которая не обозначила бы, так или иначе, своего отношения к проблеме ценностей. Особое значение здесь имеет философская антропология М. Шелера.

У М. Шелера ценности понимаются как феноменальные данности, обладающие априорностью, причем априорность понимается не как формальная, а как материально-экзистенциальная. Поэтому ценности постигаются через экзистенциальную сопричастность бытию в акте любви, направленной на личность. Любовь и ненависть – изначальные основы человеческого духа. Шелер отстаивал дуализм между идеальным и витальным миром. Дух мыслится как высший принцип, определяющий сущность человека и предстает как нечто противоположное жизни, как способность к созерцанию вечных абсолютных ценностей, он включает в себя и эмоциональные проявления человека. В человеке происходит противоборство духа и витальных влечений, поскольку он живет в мире вещей. Хотя в вещах и обнаруживается ценностный ряд, но только через «вещное

единство», или благо. Блага сами имеют основание в определенных базисных ценностях, через блага ценности становятся «реальными». «В благе ценность объективна и реальна одновременно» [10, с. 52].

На базе анализа понятий «благо», «ценность», «вещная ценность» Шелер строит философию культуры. Поскольку каждый человеческий акт двойствен – и витален, и духовен, – он может направляться на область реального (инстинкты, влечения) и область идеального (идеи, ценности). Витальные влечения кристаллизуются в социальных институтах, духовные – в идеальной сфере культуры. Область идеального подчинена закону смыслополагания. Высший смысл существования человека – переживание ценностей – вчувствование, сочувствие, симпатия. Через предпочтение субъект выделяет «ранги» ценностей: ценности тем выше, чем они долговечнее, чем менее «делимы», чем глубже удовлетворение от их переживания. «Приятное – прекрасное – святое» – такую иерархию устанавливает Шелер. Ценностная иерархия достигается у него трансцендированием – выходом к человеческому роду, к понятиям общечеловеческих и вечных ценностей. Шелер устанавливает смысл существования человека в приобщении к высшим ценностям. Причем подлинной ценностью предстает «соучастие в жизни» другого, а неподлинной – нарушение экзистенции другого. Экзистенциальный выбор личность делает, утверждая свою свободу. В этом пункте у немецкого философа есть некоторое противоречие: с одной стороны, ранговый порядок ценностей задан априори, с другой – человек всегда выбирает сам. Шелер, таким образом, развивает идею духовности как высшей и подлинной ценности человеческого существования.

Если в концепции Шелера ценности экзистенциализировались, то субъективно-релятивистские теории (неореализм, прагматизм, эмотивизм) выводят ценность из биопсихологической природы человека, считая единственным источником ценностей чувства, желания, удовлетворения. Ценность здесь определяется как предмет любого интереса и результат индивидуального выбора субъекта, поэтому она относительна. В данных подходах намечается тенденция к рассмотрению ценности не иерархизированно, а рядоположенно, находя опору в субъективных чувствах. Сторонники прагматизма (Джеймс, Дьюи) считали, что истинность представлений индивида определяет не объект и не разум, а утилитарность его потребностей, в основе человеческих стремлений лежит «чувственное последствие», польза. Следовательно, ценно все то, что имеет практическую полезность [8, с. 95].

Как видим, в период становления и развития аксиологии понятие ценности по-разному рассматривалось в рамках тех или иных философских подходов. Можно сказать, что основополагающие аксиологические категории складывались в русле концептуальных парадигм философских направлений начала XX века. Неокантианство, философию жизни, экзистенциализм роднит понимание ценностей как априорных смысловых координат поступков человека, как идеальных целей, приблизившись к которым, человек осознает свое подлинное предназначение в мире. Ценности постулировались как неverifiedируемые начала человеческого бытия, относящиеся к сфере должного, а не сущего. Представители философских направлений, ориентирующихся на подлинное бытие, утверждали иерархию ценностей: высшими объявлялись духовные ценности в противовес чувственно-витальным.

В целом в классической линии осмысления ценностей постепенно стали преобладать культурфилософские акценты, а применительно к культурному процессу ценность стала пониматься как система идеальных интенций, предписаний человеческого поведения, взятых в модальности долженствования. В прагматической же линии, ориентированной на опыт, понятие ценности раскрывается как объективная значимость предметов человеческой деятельности в их соотносительности с потребностями людей. Такое понимание открывало путь к анализу ценностей в социально-функциональном плане. Рассмотрение

ценностей в их соотнесенности с идеально-должным или социальными потребностями диктовало и различное понимание значимости культурных феноменов, в частности, ценностного статуса массовой культуры.

С позиции классического аксиологического подхода массовая культура, характеризующаяся доминированием «этоса» повседневного потребления, представляет собой по всем параметрам профанную, противоположную высокой культуре. Массовая культура отвечает ценностным «ожиданиям» «человека-массы», значимым в повседневной жизни. Бытийственно-бытовые параметры, учитываемые при транслировании массовой культуры, определяют ее ценностный ряд. Это ценности «маленького», массового человека, ценности повседневной жизни, где ценится комфорт, полезность, красивые и в то же время практичные вещи и разного рода развлечения. В свете классического понимания ценностей – их «укорененности» в абсолютном, сакральном мире – ценностный статус массовой культуры может быть определен как неподлинной, низовой культуры. Таким образом, ценности массовой культуры имеют двуединое основание: в особенностях потребностей человека-массы и в тех образцах, которые предлагаются обществом массовому человеку. Понимание ценностей как значимых потребностей требует «приблизить» ценности к социальной действительности, рассматривать их актуальное существование как единство субъективного и объективного.

Начиная с конца XIX столетия, все более нарастает тенденция к рассмотрению ценностных аспектов культуры в рамках науки об обществе. Разработку проблематики ценностей культуры мы находим уже у Э. Дюркгейма. М. Вебер был одним из первых, кто включил основные аксиологические категории в социокультурное исследование. Без соотнесения действительности с ценностными ориентациями поведения социального субъекта невозможно, считал он, проникнуть в «дух» эпохи. Собственная система ценностей Вебера определялась признанием триединства истины, добра, красоты. Но в отличие от традиционной трактовки этих ценностей как нераздельных и «неслиянных», он считал их конфликтными. Спор между системами ценностей, по мнению философа, разрешается самой жизнью, а не теоретическими изысканиями. Кроме того, не существует вечных, общезначимых ценностей. У каждого времени есть свои абсолюты, в ценностях выражается лишь установка той или иной исторической эпохи, и, таким образом, ценности понимаются Вебером релятивно [8, с. 100]. В классической социологии подчеркивалась историческая связь доминирующих в социуме ценностей с существующей в нем социальной дифференциацией. Делался акцент не на вневременности ценностей, а, напротив, на их социальной обусловленности. В конкретно-социологических и социально-психологических исследованиях все более нарастало стремление связывать ценности с ценностными ориентациями и потребностями – как индивида, так и общества в целом.

Для дальнейшего рассмотрения ценностного содержания массовой культуры важно подчеркнуть, что ценности существуют и функционируют объективно и субъективно. Предлагаемые обществом, они осознаются в качестве ценностных категорий, норм, целей и идеалов и, в свою очередь, через сознание и духовно-эмоциональное состояние людей и социальных общностей оказывают обратное воздействие на социальную жизнь. Ценностное сознание функционирует в виде сознания общественного и в виде индивидуального ценностного отношения, которые тесно связаны друг с другом. На уровне общества ценности представлены в виде общественных ценностных систем, включающих ценности конкретных социальных структур. Система ценностей образует внутренний стержень культуры, духовную quintessence потребностей и интересов индивидов и социальных общностей. С точки зрения социокультурного смысла, наиболее фундаментальным основанием для их типологии является различение целевых и инструментальных ценностей. Базовых ценностей социологи насчитывают два-три десятка. Целевые

имеют высший статус и выражают важнейшие устремления, идеалы, смыслы. К инструментальным относятся нормы, средства, позволяющие достигать целей: независимость, авторитетность, компетентность и т. д.

Человек исходит в своей деятельности из некоторых идеалов, целей и норм, которые и осознает как нечто обязательное, желательное, необходимое, т. е. как свои ценности. Ценностная система общества и отдельных социокультурных образований ориентирует человеческое поведение именно на основе ценностных ориентаций на те или иные группы ценностей. Ориентация на высшие ценности конституируют духовность личности, которую можно охарактеризовать как ценностное содержание сознания.

Каждая культура и общественный строй по-своему формируют человека, придавая ему черты нормативного подобию или же разнообразия, допустимого в рамках определенной культуры. На уровне личности ценностное сознание фигурирует в форме системы ценностей. Через различные механизмы – в том числе через массовую культуру – индивид осваивает культурные нормы и ценности, то есть приобретает социокультурный опыт. Влияние массовой культуры опирается на ценностные ориентации личности. Конкретное их содержание определяется многофункциональностью выполняемых личностью социальных ролей. Ценности в качестве внутренних ориентиров личности связывают социальное бытие индивида с культурным. Культура выполняет легитимизирующую роль, выступая «системой поддержания образцов». В этом случае массовая культура будет выступать также как система поддержания определенных образцов. Определение ценностного статуса массовой культуры может быть раскрыто через обращение, во-первых, к ценностным потребностям массы, во-вторых, к механизмам воздействия массовой культуры.

Социально-психологические характеристики массы сегодня очень четко определяются современными исследователями. В социальной психологии масса характеризуется как «множество взаимодействующих лиц с ослабленными личностными качествами и доминантой коллективного сопереживания» [9, с. 49]. «Бессознательное» определяет вымещающую, компенсаторную функцию массовой культуры. Об этом очень четко высказывался З. Фрейд. Из психоаналитической концепции следует, что к потреблению массовой культуры человека влекут глубинные аморальные основы его психики. С помощью эрзац-искусства они находят выход и перестают тяготить человека. В отличие от высокого искусства, принципом которого является духовное возвышение человека, массовая культура обращается к витальным влечениям человека и через внешнюю «интересность» уводит человека от своего подлинного «я» [7, с. 422–480]. Массовая культура формирует упрощенный тип восприятия и сама «отвечает» на запросы массы. Стереотипизация восприятия происходит при многократном повторении одних и тех же образов и сюжетов, что делает произведения тривиальными.

Ценности гедонистического характера – неотъемлемая часть ценностей для масс. Особенность массовой культуры – удовлетворение потребности в отдыхе, досуговом развлечении. Существенная черта массовой культуры – «консюмеризм» – погоня за вещами, модой, услугами, своеобразный ценностно-вещный фетишизм. Массовая культура не только отражает специфику восприятия массовым сознанием продукции современной культурной индустрии, но и выполняет социализирующую роль, оказывая обратное влияние на социальные интересы и потребности. Она задает ценностные ориентиры, а не только отвечает ожиданиям. Выступая своеобразным регулятивом ценностных ориентаций человека-массы, массовая культура не только репрезентирует потребностные ценности, но и предлагает комплекс ценностных образцов. Она становится регулятивом поведения человека.

Подобное действие массовой культуры основано на механизме социализации и идентификации личности. Социализация личности в массовом обществе, неотъемлемой

частью которого является массовая культура, выступает как вхождение индивида в социокультурное пространство определенной совокупности образцы, стереотипов, норм, ценностей. Последние, в свою очередь, способствуют включению индивида в социальную жизнь. Однако социализация – это не только влияние объективных факторов на развитие личности. Она есть становление человеческой субъективности. Первоначально механизмом социализации является идентификация. Затем происходит замещение в человеке его стихийно-витальной определенности определенностью культурной.

На идентификацию личности влияют те нормы и ценности, которые имеются в составе культуры. Собственно личностное начало формируется через механизмы выбора того или иного типа поведения, ценностей и смыслов. Социализация личности происходит также через идентификацию как бессознательное отождествление себя с другим человеком. В массовой культуре «представителями» ценностей выступают вещи. Будучи ценностно значимы, вещи в то же время служат средствами для достижения других социально-значимых ценностей – здоровья, красоты, успеха. Именно эти ценности доминируют в современной массовой культуре, поскольку позволяют приобрести определенный социальный статус. «Впитывая» в себя ценности-образцы, представленные в вещах, потребитель масскульта подготавливает себя к той или иной социальной роли. Идентифицируясь с образцами, выраженными в вещах, образах героев и «звезд» масскульта, он усваивает эстетические и этические ценности. В эстетическом плане массовая культура представляет собой стереотипные, сделанные по шаблону продукты. Не лишена массовая культура и этических ценностей (добродетель торжествует, порок наказан). В этическом плане масскульт назидателен и дидактичен, а где-то излишне серьезен и прямолинеен. В нем зачастую происходит этизация эстетического, ему не свойственно кантовское «незаинтересованное» суждение. В массовой культуре содержится комплекс духовных ценностей, соответствующий вкусу и уровню развития масс – эстетическая тривиальность, стереотипичность, шаблонность, этическая податливость, непостоянство, познавательная всеядность, поверхностность.

В современном мире человек находится на пересечении многомерного социокультурного разделения с плюрализмом ценностей и конкретного социального и культурного поля, является фрагментом данного общества с определенным механизмом социализации и наборами конкретных ценностей. Меняются образцы для персональной идентификации. На первый план выходит «рыночная персональность». В индустриальном обществе рупором и в то же время закрепителем согласованных в обществе ценностей становится СМИ. Технические средства позволяют не только массово воссоздавать имиджи, но также канонизировать их, хотя набор имиджей остается в рамках человеческих возможностей восприятия. Понятие имиджа проясняет сам механизм стереотипизации сознания массового человека и идентификации «подражательной персональности» с помощью массовой культуры.

Массовая, «имиджевая» культура создает определенное культурное поле, связанное с запросами социальной практики на ролевое представление человека о себе, на нормы, требования, предъявляемые ему. Они могут существенно отличаться от того, чем действительно является человек, но выступают как заданная практикой предпосылка индивидуального выживания. Созданное культурное поле становится своеобразной матрицей, формирующей моду, манеру поведения, предпочтения. В потребительском обществе разрушается иерархия ценностей, а место высших ценностей занимает вещный мир как абсолютная ценность. Массовая культура становится императивом, повелевающим желаниями людей, направляя их ценностные ориентации. В то же время она выступает как инструмент их подтверждения и систематизации, фиксации одних представлений как подлинных и «неподкрепления» других как мнимых.

В целом в ценностных ориентациях, предлагаемых массовой культурой, всегда содержится жизнеутверждающее начало. Но необходимо учесть различие ценностей целевых и инструментальных. Массовая культура формально утверждает приоритет высших ценностей. Однако эти ценности зачастую выглядят как далекие абстракции, причем цели и средства меняются местами. Кроме того, при формальном доминировании высших ценностей массовая культура делает акцент на стандартных схемах их достижения, предлагает банальные решения проблем и обращается к массовым стереотипам восприятия, избегающим интеллектуальных или эстетических усилий. В массовой культуре доминирует «этос потребления», соответственно установка на гедонистические ценности.

Таким образом, следует выделить два подхода к массовой культуре с позиции теории ценностей. Первый подход может быть определен как собственно аксиологический: массовой культуре дается оценка через определение ее места в ценностной иерархии в сравнении с высокой культурой. Второй – он может быть назван аксиосоциологическим – рассматривает ценности, доминирующие в самой массовокультурной продукции. Эти подходы не существуют изолированно. С точки зрения социальных функций, ценность массовой культуры определяется, прежде всего, ее репрезентативным характером. Массовая культура имеет репрезентативную ценность, поскольку отражает ценностные предпочтения определенных слоев в обществе. Она ценностна не по своим содержательным признакам, а по функциональным. Для потребителей массовая культура имеет значимость своеобразного механизма, позволяющего «декодировать» окружающий мир, вырабатывать эстетические и этические оценки, снимать эмоциональное напряжение, компенсировать скучную жизнь. С позиции ценностно-иерархического подхода массовая культура, ограничивая человека удовлетворением его витальных потребностей, не может рассматриваться как «подлинная». В этой связи массовая культура как культура профессиональная в ценностной иерархии занимает прикладное, функциональное значение. Это один из тех рядов ценностей, который Т. О. Варюхина определяет как «биосоциокультурный ряд образований: природа, общество, человек, культура» [2, с. 18]. Другими словами, его можно обозначить как ценностный ряд инструментальных ценностей, куда входят витальные (жизнь, здоровье, сила, удовольствие, сексуальность и др.) и социальные (успешность, комфорт, власть, статус, имидж и др.) ценности.

Литература

1. Большой энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 1330.
2. Варюхина Т. О. Культура как ценность: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 [Текст] / Т. О. Варюхина; Саратов. гос. ун-т. – Саратов, 1998. – 19 с.
3. Виндельбанд В. Избранное: Дух и история [Текст] / В. Виндельбанд. – М.: Юрист, 1995. – 687 с.
4. Культурология. XX век [Текст]: словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 372.
5. Риккерт Г. Философия жизни [Текст] / Г. Риккерт. – Киев: Ника-Центр, 1998. – 512 с.
6. Современный словарь по культурологии [Текст]. – Мн.: Современное слово, 1999. – С. 443.
7. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я» [Текст] // Фрейд З. Психоаналитические этюды / З. Фрейд. – Минск: Попурри, 2001. – С. 422–480.
8. Челидзе Е. И. Социодинамика массовой культуры: ценностный аспект: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 [Текст] / Е. И. Челидзе; Московский гос. пед. ин-т. – М., 2002. – 172 с.
9. Чернов Г. Ю. Социально-массовые явления: Исследовательские подходы [Текст] / Г. Ю. Чернов. – Дубна: Феникс+, 2002. – 208 с.
10. Шелер М. Формализм в этике и материальная этика ценностей / М. Шелер // Культурология. XX век: Аксиология, или философское исследование природы ценностей [Текст] / Антология. – М.: РАН, 1996. – 144 с.

ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРЫ В МОДЕРНИЗАЦИИ УПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННЫМ ОБЩЕСТВОМ

Понимание современного общества как части единого геополитического пространства актуализирует использование эпистемологических возможностей метода «вызов-ответ», разворачивающегося в виде традиционного и модернизированного вариантов социального действия. Описание социального действия на языке философии и методологии науки наиболее адекватно возможно в терминах теории систем. Таким образом, успешное развитие социума оказывается тесно связанным с культурой, т. к. именно она опосредует взаимные отношения в обществе. Актуализация функционирующего в современном обществе управленческого знания в пользу подхода к управлению как к культуре – это требование сегодняшнего дня.

В этой связи отметим, что необходимо опираться на семантическое поле понятия культуры, находить в нем новые значения, неиспользованные в общественном знании, в том числе и в практике современного управления. В связи с этим возникает необходимость исследования и изучения влияния культуры на сферу управления.

Действия социальных субъектов всегда ангажированы культурой. Именно она – в виде социальных ценностей, традиций и этоса народа – выступает основной детерминантой действий в общественной жизни. При этом под этосом имеют в виду самосознание мира культуры народа в единстве духовных, морально-нравственных и эстетических составляющих. Это означает наличие субъективных притязаний в определении социокультурной обстановки, которая непосредственно зависит от душевного склада, ценностной иерархии, эстетического восприятия, идеалов и установок людей. Опыт, способности, глубинный потенциал, базовые паттерны, менталитет и многое другое, входящее в понятие личностного начала, создает возможности для полноценного анализа социальной ситуации. Субъективный опыт по своей природе преимущественно индивидуален. Но при этом значимость субъективного опыта для общества очень велика, поскольку он лежит в основании всех структур культуры.

Идея «посредничества культуры» как влияния представлений людей на их социальное поведение в обществе является плодотворной. Восходя к идеалам и ценностям культуры, человек через социальное действие транслирует выраженный в форме культурных продуктов субъективный опыт вопреки социальным и природным катаклизмам с одной стороны, зачастую вне зависимости от личных желаний, с другой. Благодаря преодолению такого искуса социальные отношения получают основу для перманентного воспроизводства. Они непрерывно формируются, поддерживаются, изменяются в результате влияния культуры. Созидание социальной деятельности только и может осуществляться привлечением несметного числа артефактов и неисчерпаемого потенциала культуры. Это показывает, насколько высока потребность в ней в сфере общественных отношений. Учет культурных предпосылок и культурно-специфических факторов или же их игнорирование могут облегчить или затруднить процесс адаптации социума к социальной и природной среде.

Говорить о том, что действия субъектов управления обществом опосредованы культурой, далеко не достаточно. Это предполагает выявление возможности понятий «куль-

тура как сущность» и «культура как технология» в качестве объяснительных принципов. Прежде чем остановиться на примерах и ситуациях, в которых культура является составляющей современного управления и менеджмента, необходимо обратиться к материалам традиционной цивилизации.

Потенциал термина «культура» может быть связан с необходимостью более углубленного изучения технологии и структуры жизнедеятельности традиционного общества. Мы опираемся на трактовку Э. С. Маркаряна культуры как «универсального механизма самоорганизации общественной жизни» [1, с. 143–150]. Здесь очевидна технологическая природа феномена культуры.

Использование возможностей культуры может осуществляться двумя путями: экстраполяцией и интерпретацией. При экстраполяции происходит перенос имеющихся образцов и ценностей на вновь возникшие отношения и сферы социальной жизни. Например, возникновение самой государственности можно рассматривать как экстраполяцию протоструктур и локальных форм догосударственной жизни. При таком подходе государство есть разросшееся локальное образование. В кочевом обществе казахов основу государственности составляет патронимия, сохраняющая даже при наличии соседской хозяйственной общины идеологию родовых взаимоотношений. Ведущим признаком кочевого государства являются родовые и всеобщие патронимические отношения. Благодаря этому обстоятельству кочевое государство сохранилось с древности до Нового времени. Их устойчивость связана с тем, что общинно-родовые отношения являются базисными для кочевого скотоводства. Именно семейная община и род выступают в качестве первого уровня собственной организации как орган координации с другими общинами хозяйственной деятельности в отдельно взятом регионе.

Экстраполяция в виде здорового консерватизма обеспечивает стабильность, устойчивость. Вместе с тем вечный повтор воспроизводства одних тех же архаичных, патриархальных социальных отношений сковывал стремление людей к социальному творчеству.

При интерпретации происходит творческое переосмысление традиции в другом контексте – новых социальных условиях. Она наполняет традиционное действие современным содержанием, проверяет его на новизну. Но, несмотря на это, интерпретация не есть инновация. Она не является радикально отличным от старого во всем действии и рассматривает новое как хорошо забытое старое, но преобразованное в соответствии с духом времени. Первое имеет целью сохранение структуры и содержания наличной ситуации. Второй направлен на формирование адекватной новым отношениям системы социальных ценностей. «Дефицит реальных знаний о мире преодолевается разнообразными и глубокими интерпретациями того небольшого, что известно» [2, с. 11–13].

Благодаря непрерывной интерпретации наличного интеллектуального и ценностного багажа традиционное общество на протяжении долгого времени адекватно адаптировалось к новым вызовам времени, тщательно выискивая из бережно хранимых в «сундуках» традиции то, что можно переинтерпретировать как новый самобытный вариант ответа. Отказ от традиций открывает шлюз заимствованиям общественных форм и социальных проектов, вырванных из контекста. Тем самым общество лишается механизма естественной самоорганизации, саморегуляции.

Известно, что экологические условия являются базой для этногенеза, а их содержание определяет условия возникновения и характер ранних социальных образований. Среда обитания во многом определяет содержание материальной и духовной культуры традиционных обществ. Номадное общество – результат не саморазвития общества, а всего лишь адаптации отдельных социумов именно к своей среде (нише) обитания. Главный фактор становления кочевой общины заключен внутри самого номадного об-

щества, прежде всего, в такой особенности, как стремление кочевников поддерживать гармоничное равновесие социума с экологической средой обитания, а также правовой паритет внутри рода. Община является гарантом существования, жизни и сохранности имущества общинников, поэтому община не формально, а объективно является одним из основных субъектов владения: почти тотального – на пастбищные пространства и опосредовано – на скот.

Социальные отношения, учитывающие эколого-этнический контекст в течение долгого времени, выработали и создали адаптивные институты – структуры управления внутри родовой общины и сеть отдельных поколений, входящих в единый комплекс жизнеобеспечения. Остовом данного комплекса является семипоколенная экзогамная структура [3, с. 36]. Семипоколенная экзогамная форма самоорганизации жизнедеятельности кочевой общины является способом существования кочевой общины. Ее можно представить в виде многоуровневого образования, в которой все большие и малые элементы внутренней структуры функционируют в виде концентрированных кругов. Об этом пишет П. П. Румянцев: «Не составляя единой замкнутой группы хозяйств, пользующихся совместно всеми угодиями, киргизская община (т. е. казахская – Е. Ш.) должна быть сконструирована как многоэтажный социальный организм, где меньшие группы хозяйства, вместе пользующиеся одним или несколькими угодиями, концентрически входят в большие, причем как каждая из групп, так и вся эта сложная организация построена по родовому признаку» [4, с. 121].

Пользуясь эвристическими возможностями идеи концентрических кругов, мы подчеркиваем ее корректность относительно управления общиной. Эта идея может выступить объяснительным принципом управления иерархией взаимоотношений по диахронии и синхронии социального тела традиционной казахской общины. Таким образом, важной чертой традиционной картины цивилизации казахов является организация социального пространства по принципу экзогамии. Именно сети семи поколений одного рода составляли социальную морфологию (структуру) традиционной цивилизации казахов, а именно – принадлежность к тому или иному поколению данного рода. Главным признаком традиционного общества казахов является доминирование социальной морфологии над социальным действием.

Властные и управленческие отношения и их реализация осуществляется по каналам родственно-родовых отношений. Суть этих всеобщих отношений заключена в нуклеарной семье кочевников. Семья как хозяйствующий субъект является частью общины-рода. Именно в границах родовой общины возникает регулирование общественных и иных отношений – отношений на основе семипоколенной экзогамной структуры. Имея известного предка, члены этой структуры общества составляют единую хозяйственную, социальную и идеологическую связь – патронимию, которая характеризуется как коллективы близких родственников, связанных общностью хозяйственных, обрядовых, территориальных интересов. Именно в патронимии кочевник находит защиту, помощь. Она играет важную роль в социализации личности, гарантирует жизнеобеспечение не только отдельному человеку, но и семье в целом.

В этой системе отношений внутренний порядок саморегулируется за счет внутренней семейной иерархии. Семейная иерархия возникает из естественной половой принадлежности, возраста и производственного опыта. Взрослые, дееспособные члены семьи являются авторитетом и объектом послушания для младших членов семьи. Это положение многократно обыгрывается в обычном и семейном праве. Схема внутрисемейной иерархии практически полностью переносится на отношения внутри диастемного рода, таким образом, отдельные нормы, регулирующие внутривидовые отношения, приобретают форму обычного права.

Принципы родственных отношений охватывают все роды социума, конструируя целостные, логические отношения в обществе. Таким образом, основным строительным принципом общины является патронимия, а не антагонистические сословно-классовые отношения, характерные для Европы. Причина стабильности или консервативности патронимической организации в традиционном обществе казахов заключается в том, что в основе хозяйственной деятельности кочевых скотоводов доминирующими производственными ячейками являются объединения на основе генеалогических подразделений.

Статус старейшины, старшего и младшего закреплялся генеологически: он определялся по «генетическому расстоянию» от основателя рода, но и те семьи, которые находились в отдалении от родового остова, имели свой автономный статус. За каждым узлом – семьями – естественным образом закреплялась статусная обязанность управления. Управление осуществлялось по поколенным каналам и сети узлов – институтов (дарения, приданое, возмещения и т. д.).

Неразрывность и прочность данных родственных уз делает традицию той платформой, на которой возможно упорядоченное и согласованное с точки зрения тождества управленческое действие. Например, когда весной – «во время зелени травы» – начинается массовое кочевье, все семьи, роды и племена казахов почти одновременно трогаются с места. Несмотря на охватившую всех разом всеобщую суматоху до сборов и во время движения, ни у кого не возникает ни малейшего сомнения по поводу того, что нужно знать и какого порядка должен придерживаться целый род или каждая семья. Не может быть недоразумений по поводу действий отдельных родов и их представителей. Направления маршрутов, время и место промежуточных остановок, игр, состязаний, праздников, сборов – все ясно и четко регламентировано и имеет глубокий сакральный смысл и этот порядок является незыблемым.

Экологическая составляющая в социальных отношениях привела к усилению децентрализации, демассификации и фрагментации производства. Это означало создание системы гибкого реагирования, призванного отвечать на резкие колебания экологической ситуации. Объемы производства, количество и виды производительных сил, технологические процессы и организационные формы, в первую очередь, зависят от смены сезонов. Такая обстановка сформировала форму управления, которая открыла возможности для полного использования адаптивного потенциала узла сети – членов отдельной семьи, позволило перенести принятие ответственных управленческих решений на низовые уровни управления. Разделение процесса принятия решений становится существенным моментом управления адаптирующихся узлов-поколений. Они, соединенные во временные конфигурации, позволяют наиболее полно использовать творческие стремления самоуправления субъектов малых групп и объединений в адекватном ответе на вызовы климатических и сезонных колебаний погоды.

Это означало децентрализацию управленческой системы, т. е. большинство полномочий и принятие решений спускается вниз по властной вертикали. Такое разделение полномочий не означало «безвластия» старейшины рода. Наиболее важные для жизнедеятельности общины решения были прерогативой совета старейшин отдельно взятого рода. Это была небюрократическая форма самоуправления.

Благоговейный трепет, сопровождающий все нюансы и этапы осуществления традиционных управленческих действий, делает социальные институты традиционного общества весьма крепкими и самодостаточными. Этот сакральный ореол при отсутствии специфических религиозных форм жизни препятствует разгулу утилитаризма. Традиционное общество считает необходимым сохранять священность сферы управления, чувствуя опасность обмирщения как упрощения культуры.

Вместе с тем, сущность феномена управления в традиционной общине нельзя объяснить посредством дихотомии «господства и подчинения», т. к. в ней не было семей с так называемым принижённым статусом. Имеют место не отношения «господства и подчинения», но «заботы» (камкорлык) как постоянная взаимная помощь индивидов по горизонтали и по вертикали независимо от имущественных различий. Патронимия в системе управленческих отношений традиционного общества обеспечивает подчинение и соподчинение степняков друг другу в соответствии с общественным статусом и выполняемыми функциями по принципу «старший-младший в семье». Данный принцип не только обеспечивает подчинение младших структур старшим, но, в свою очередь, обязывает «старшего» заботиться о состоянии и благополучии «младшего».

Статус старшего осуществлялся посредством института старейшины (аксакала) и был обстоятельно обставлен многочисленными ритуалами, глубоко вошедшими во все поры повседневности традиционной общины. Дело в том, что члены традиционного рода «исключительно привержены» интересам своей общины вследствие поощрения участия соплеменников в деятельности коллектива. Можно сказать, что факт сопричастности членов рода к общему делу – неявный компонент традиционных технологий управления. Иначе говоря, «камкорлык» – забота, просто немыслимая без активного участия самих соплеменников.

Статус каждого поколения оформляется, закрепляется и обосновывается идеологически в мифах, легендах, преданиях, сказаниях родового сознания. В них находит свое отражение линейный принцип управления внутриобщинными отношениями. Принцип равенства субъектов управления онтологически обусловлен дискретностью производственно-экономического ареала отдельной семьи-поколения, ее способностью к самовоспроизводству и саморегуляции. Данная специфика управления зиждется на семипоклонной экзогамной структуре кочевников, обрастает плотным слоем мифов, легенд, преданий и т. п., выполняющих идеологическую функцию. Ведь в общих интересах общины равенство или, скорее, братские императивы в отношениях внутри рода. Братские отношения не исключают, а, наоборот, порождают статус «младший-старший». Идеологический инструмент управления – система обычного права – практически занимается взаимоувязыванием этих отношений. Этим объясняются ее существенные признаки: длительность и стабильность во времени.

Традиционная этика в процессе социальной деятельности в качестве приоритета выделяет и подчеркивает заботу о людях, т. е. важным является единство рода, «вписывание» каждого человека в «свое» место в общине. Такая модель поведения включает в себя в духовном плане добровольно принятое самосовершенствование и в то же время – самоограничение. Например, кочевник с ранних лет приучается часто действовать в экзистенциальной ситуации, в которой, в равной мере, затрагиваются обе грани его личности.

Основной духовной и психологической установкой кочевника выступает служение роду как целому, а ведущими качествами его личности являются мужество и жертвенность. Кочевник был ориентирован на сохранение существующего порядка, отдавал все силы упорядочению жизни и соблюдению священного канона. Стремление к гармонии порождало в нем дух сотрудничества со всеми во всех сферах жизни общины. Такая субъективная установка и соответствующий образ жизни обеспечивают сплоченность и единство рода.

Общинная идентичность формирует тип личности с нематериалистической структурой потребности, добывающейся не материальных ценностей, а солидарности, единения и смысла жизни. В этой связи необходимо отметить чувство нераздельно-неслиянности казахского народа, выраженное великим жырау Шалкиизом как «служение» целому.

Это свободный человек, открытость которого равна открытости мира в нем. Это человек, ищущий смысл жизни и непрестанно стремящийся к заботе о соплеменниках. Здесь нет дихотомии «свой – чужой», «господин – раб». Для него нет важнее цели, чем забота о благе целого. На этом пути его индивидуальная жизнь – лишь часть жизни общины, поэтому для Шалкииза отдать собственную жизнь равнозначно поддержанию гармонии целого социума. Он ориентирован на заботу как на цель и как ценность.

Это означает, что экономический человек, являющий собой западный тип миропонимания и мироустройства, выражает инструментальное отношение к миру. Не теряя времени на его критику, подчеркнем, что, наряду с прагматизмом, существует нравственно-этическая модель человека, соответствующая мифо-ритуальной, магической культуре традиционного общества казахов. В данном случае «магический» означает конструирующий мир. Именно этот подход объясняет саму природу этничности казахов. Здесь особо важна значимость субъективной стороны: группового сознания, мифотворчества, чувства солидарности и заботы. Ритуал, как носитель магического, находит свое выражение в разделении и единении двух миров – повседневности и рода. Причем община является особой сферой, отделенной от повседневной жизни. Разделение «мира на священный и светский воспроизводит отделение общества как реальности особого рода от посясторонней жизни: общество – это священное, а посясторонняя жизнь – вульгарное, профанное, светское», – отмечает Дюркгейм [3, с. 131].

Ритуал сильно укоренен в семиозисе традиционной культуры, смысл которого реализуется вне слова и не имеет особой необходимости быть оформленным им. Ритуал является выражением иной формы коммуникации традиционного общества, сознание которого всегда стремится к стабильному существованию, подверженному лишь медленной эволюции. Традиционное общество как себя-тождественное нуждается в ритуале, так как имеет разветвленные интуитивные и магические каналы опредмечивания (реализации) субъективного опыта, предотвращающие его семиотическую структуру от упрощения. Ритуал нарушает однородность пространства сознания, структурирует его и выводит индивида на транссубъективный – сакральный уровень бытия. Этикоцентристская модель способна совершенствовать человеческие отношения, развивать культурную традицию, апеллируя к высоким ценностным идеалам.

Таким образом, модель модернизации Казахстана связана с учетом ее традиционной составляющей. Этика солидарности, сотрудничества, соучастия способствует созданию общества, живущего коллективными идеалами. Очевидно, индустриальные общества, несмотря на специфические отличия от доиндустриальных, не могут отказаться от традиционных действий и структур при переходе к универсалиям постиндустриального общества. Модернизация возможна при опоре на потенциал культуры.

Литература

1. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. – М.: Наука, 1983.
2. Лотман Ю. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума (предварительная публикация). – М.: Мысль, 1977.
3. Алимбай Н., Муканов М. С., Аргынбаев Х. Традиционная культура жизнеобеспечения казахов. Очерки теории и истории. – Алматы: Атамекен, 1998.
4. МОТР. Верненский уезд. Т. IV. – СПб., 1913.

ФИЛОСОФИЯ

В. И. Красиков

*доктор философских наук, профессор
Кемеровский государственный университет*

СОВЕТСКАЯ ФИЛОСОФИЯ: ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ¹

Можно утверждать, что, несмотря на прошедшее пятнадцатилетие радикальных изменений в социально-экономической, политической и духовной действительности России, многие фундаментальные паттерны жизни предшествующей, советской, по-прежнему организуют наше мировосприятие, оценки и решения. Особенно это верно в отношении, может быть, наиболее консервативной сферы общественных явлений – философии. Справедливость тезиса Т. Куна о том, что парадигмы по-настоящему меняются лишь со сменой поколений ученых, здесь очевидна. Наше философское сообщество состоит в большинстве из людей, прошедших свою профессиональную социализацию в советское время. Итак, что же такое «советская философия», каковы источники, ингредиенты, основные свойства и фазы становления этого знаменательного феномена?

Еще Н. Бердяев и С. Булгаков подметили как авраамистские черты марксизма, так и его социокультурную трансформацию или его «ориентализацию» лишь в наполовину европейской стране. В итоге марксизм как в целом рационалистическое, секуляристское, материалистическое учение трансформируется – прежде всего, усилиями В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого и И. В. Сталина – в парарелигиозную, мессианистскую доктрину.

Все вроде остается, как и в классическом марксизме: исторический материализм, учение о формациях и капитализме, сциентизм – недаром Ленин всегда позиционировал себя в качестве последовательного ортодоксального марксиста. Вместе с тем, за счет незаметного на первый взгляд сдвига в интерпретации соотношения субъективного и объективного в транзитивных социальных процессах, концепция волюнтаризируется, эмансипационное воодушевление придает ей романтико-исключительный, почти революционно-сакральный вид. У Маркса пролетариат и так почти новый, исключительный подвид homo, создаваемый, правда, не биологической эволюцией, а социально-исторической – спаситель человечества от отчуждения и антагонистических форм общественных отношений. В российской же революционной субъективации, питаемой мощной фрустрацией индивидуалистической воли, веками подавляемой азиатским деспотизмом и коллективизмом, глубоким послепетровским социокультурным расколом образованных элит и народной массы, мазохизмом «долга перед народом», мессией становится партия и ее лидер. Уже «под партию», субъект, группу жертвенных революционеров либо подгоняются «объективные условия» (ленинская теория «слабого звена» в цепи империализма, последней и загнивающей стадии капитализма), либо, в пафосе религиозного нетерпения, прокламируется энтузиазм субъективного преодоления, «разрыва» объек-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке и в рамках выполнения научно-исследовательского проекта № 2.1.3/4245 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» 2009–2010 гг. Министерства образования и науки РФ, Федерального агентства по образованию.

тивных условий в ситуации национального политического и социально-экономического кризиса. Кстати, Ленин здесь, по сути, предвосхитил важнейший тезис синергетики о резком качественном возрастании роли случайности, субъективного в состоянии крушения прежней системы самоорганизации, состоянии крайней неустойчивости.

Революционный субъективизм, или «синергетический фактор», еще работал какое-то время в тех же продолжающихся чрезвычайных условиях гражданской войны, однако моментально деградировал, «сдулся» в нормализующихся социально-экономических обстоятельствах (перерожденчество, НЭП и пр.). Тем более, что эскалации российской революции в мировую не произошло, революционный джихад не получился. Роль субъекта развития в подобных ординарных условиях «объективно» должна была перейти к более подходящей социальной группе. На место фанатиков и экстремалов, аскетов и волонтаристов, вполне уместных для преодоления кризисов, должны были прийти прагматики, ординарные, рационалистически мыслящие гедонисты – государство, бюрократия. Это, как известно, и произошло: партия стала государством, а ее члены – специфической бюрократией или номенклатурой. И хотя революционный субъективизм как основа большевистского, сиречь «советского» мировоззрения, остался (коллективизация, индустриализация, Большой Террор и пр.), однако по мере смены поколений фанатиков (естественной и «лагерной») на поколение гедонистов-бюрократов происходит и обратная «объективация» марксизма как мировоззренческой концепции.

Происходила она, однако, не в духе классического Маркса, так сказать «возвращения к истокам», а, опять-таки, в ориенталистском (или, если угодно, «евразийском») ключе. Мы строим социализм и точка, делаем это быстро и успешно, вот, глядите: построили уже его материально-техническую базу, а вот достигли и стадии «развитого социализма». Да, это идет совсем не по Марксу: у нас легче начать, но труднее продолжить (Ленин), соответственно, все нестыковки – есть российская (евразийская) специфика. По сути, появляется особый тип мышления, который называют в истории по-разному: объективный идеализм (Платон, неоплатоники), магическое мышление (Шпенглер), магический реализм (латиноамериканский роман). Главная его черта – самозачаровывание, которое поддерживается постоянно дующимся волевым героическим усилием самоуверения и систематического «конструирования» значений новой действительности. Создается новая объективная духовная действительность, новая система значений – при помощи нового словаря, новояза, в котором предметы, люди и отношения переописываются в соответствии с декларируемыми идеологическими конструктами.

В принципе, жить в подобном дивном новом мире было вполне комфортно, можно даже сказать, «экзистенциально высокоценно», особенно в его романтической фазе. И если в обеих столицах имманентная роскошь правящего класса, «материалистическое влияние» Запада и всякие там рефлексии вынужденно терпимой интеллигенции как ржа разъедали нашу платонистскую конструкцию, то в провинции народ жил хотя и бедно, хотя и в раздражении от все увеличивающегося зазора между словами и делом, но все же в вере, в чаре, а может, и в единении «национальной идеи».

Но что же происходило собственно с философией? Важнейшая особенность советской философии в том, что это была не какая-то историческая, культурная разновидность чисто теоретического мышления, в общем-то, праздного мышления, которую люди выбирают для самоидентификации, смыслополагания или же интеллектуального удовольствия. Это была господствующая идеология, государственная парарелигия и, одновременно, «национальная идея», весьма романтико-пафосная и гуманистическая в своем эгалитаристском измерении.

Это означает, что даже относительно «неидеологическое» в марксизме формировалось общим характером, строем целостного учения – что, собственно, и называется

«тоталитаризмом». Учение о спасении не может не иметь сакральных особ, мессий – в качестве гарантов его истинности и авторитетности. Большие мессии передают свою благодать, харизму и все вообще сакральное по эстафете своим преемникам, маленьким мессиям, политическим вождям. При постулировании «коллективного разума» – класса ли, партии ли, – все равно в качестве источника верификации новых суждений реальной высшей инстанцией всегда был лидер и его небольшое окружение. Потому наши советские бонзы решали не только социально-экономические, идеологические вопросы, но и духовные: что ставить в кино, рисовать художникам, как писать писателям и поэтам, о чем размышлять философам. Причем вся система должна была допускать как можно меньше неподвижного.

Авторитаризм и консерватизм советского идеологического комплекса, составной частью которого была философия, сообщал ей черты, напоминающие признаки средневековой схоластики: анонимность, строго ограниченное число тем и заданные рамки их обсуждения, нарциссизм, соединенный с консерватизмом, назидательность и дидактизм.

Политическое первородство марксизма определило и особенности института авторитета в советской философии. Он моноцентричен и совпадает с политической фигурой ныне здравствующего вождя, который при удачном раскладе кооптируется к лику святых: Маркса – Энгельса – Ленина (Сталина). Соответственно, священное писание – труды основоположников, причем в советской системе ценностей «свой святой» явно имел тенденцию перетягивать «одеяло значимости» на себя: ленинизм – марксизм XX века. Ленинское руководство (ЦК) во главе с очередным верным ленинцем (знаменательное прилагательное, скрытый отсыл к приветствуемым ценностям консерватизма, соблюдения иерархии, авторитаризма) – формально менее ранговая авторитетная инстанция, чем «святая троица», но на деле она и была актуальным центром авторитетности. Во-первых, это своего рода «инкарнация» троицы (хранитель идей), во-вторых, что еще важнее, – собор, единение всех коммунистов, пролетариев, чья живая практика и безошибочное классовое чутье, постулированное в качестве одного из центральных догматов Первым (Марксом), формулирует единственно возможную истину.

Кто еще мог осмелиться впасть в грех гордыни и отпасть от тотально отлитого мировоззрения, предложив что-либо не в «развитие» идей, а нечто особенно обособленное? Истина уже сформулирована. Да, она «творчески развивается в соответствии с живой революционной практикой коммунистического строительства», однако все это достигается не самовлюбленным индивидом, а коллективно. И в интересах Движения плоды коллективного творчества «по умолчанию» приписываются ныне здравствующему лидеру. Тотальность его места требовала, чтобы он был не только великим руководителем, экономическим стратегом, лучшим другом советской детворы, но и великим философом.

Положение о принципиальной анонимности советской философии не означает того, что в это время не было реальных выдающихся мыслителей. Отнюдь, но именно те, о коих упоминают как отличимых оригинальностью взглядов и силой убеждения, могли остаться в памяти коллег и потомков именно благодаря своей, разной по градации, оппозиционности. Их преследовали, запрещали, репрессировали, мягко выдавливали и т. п. Одни стали мучениками, другие мимикрировали, третьи вросли в систему.

В философской среде до сих пор ходят легенды о том, кто же на самом деле «ввел» знаменитое структурирование советской философии: диамат, истмат, научный коммунизм, этику, эстетику с научным атеизмом – с соответствующими хрестоматийными темами и канонами их представления. Вряд ли важно авторство, представляет интерес фундированность подобного членения. Как мне представляется, подобная структуризация тематического поля советской философии отчасти «объективно-закономерна» – как

следствие высочайшего авторитета в марксизме деятельности и идей «основоположников» (Маркса и Энгельса). Отчасти же стихийно: кто-то и не раз мог первым концептуализировать, т. е. предложить, выразить идею о таком-то и таком-то членении марксистской философии – и она, идея, нашла понимание, соответствовала знаниям и ожиданиям марксистов, людей, для которых «философия» была тождественна концептуальным схемам Маркса и Энгельса. В этом смысле между основоположниками существовало своеобразное разделение труда: Маркс занимался «материалистическим пониманием истории» как методологией структуризации и типизации обществ в человеческой истории и, более детально, экономикой капитализма; Энгельс же обратил свой взор на естествознание, пытаясь сочетать традиционный материализм Просвещения, подновленный идеями позитивизма и эволюционизма, с идеями диалектики Гегеля. В итоге фундаментальное тройственное членение на диамат, истмат и научный коммунизм просто воспроизводило (и закрепляло) «разделение труда» между основоположниками, творцами «священного писания». При этом Первый отвечал за генерирование наиболее важных для социально озабоченного и политически активного движения – проблем общества, истории и «научного» формулирования Великих Целей, Второй же заполнял лакуны, образовавшиеся было в связи с первоначальным игнорированием наиболее абстрактной части мировоззрения – представлений о природе, ее законах и эволюции.

Эта сложившаяся структура тематического поля марксистской философии в дальнейшем лишь транслировалась и подкреплялась в наиболее знаменитых защитах ортодоксии у Ленина («Материализм и эмпириокритицизм») и у Сталина (гл. 4 «О диалектическом и историческом материализме» в «Истории ВКПб»). Она была законсервирована до конца 50 – начала 60 гг. вследствие жесткой борьбы с любыми возможными отклонениями и «железного занавеса». Ситуация стала меняться в 60–70 гг. – в условиях некоторого ослабления идеологического контроля и некоторого же «прохудения» железного занавеса. Конкретно-социологические, философско-культурологические, психоаналитические, системно-структурные, историко-научные («философия науки и техники») исследования на Западе эхом отзывались и в СССР – молодое поколение гуманитариев с энтузиазмом стали разрабатывать эти подходы. Сначала их запрещали, замалчивали, вытесняли, затем пытались добавить дополнительные ниши в традиционную тематическую структуру советской философии, пристроив их либо в диамат (системно-структурные исследования), либо в истмат (социологию, культурологию, философию науки и техники). Более всего разбухал истмат, куда складировалась вся проблематика новых гуманитарных дисциплин, вычлняющихся из прежнего философского и «околофилософского» знания. В итоге, конечно, тормозилось их самоопределение и самостоятельное дисциплинарное развитие, а значит, позже наступала стадия теоретизации и высока была зависимость от идейного импорта. Лишь в последние 15 лет XX века происходит постепенное разрушение структуры тематизации отечественной философии и запоздалое конституирование новых гуманитарных дисциплин «философского происхождения».

Некоторые из прежних «структурообразующих кристаллов» прежней тематизации оказались весьма стойкими к «щелочам» плюрализации и импортных нововведений. Особенно это относится к самой консервативной, «онтологической части» – диамату. По-прежнему во всех госстандартах изучения философии присутствует «сердцевина» позитивистско-эклектичного мировоззрения Энгельса: учение о материи и учение о развитии (диалектика). Это весьма странная ситуация, если принять во внимание то серьезное обстоятельство, что, кроме отдельных ортодоксальных энтузиастов-изолятов, никто в обществе уже не разрабатывает концепции материи как субстанции или же диалектики, ее категории и систематизацию. Да, они были темами-фаворитами в советское время их идеологического культивирования, как и всего XIX века, что оправдывало их нахождение

в программах и философского ликбеза и философской профессиональной социализации, однако их анахронизм сегодня очевиден.

Я далек от огульного охаивания диамата – ядра советской философии. Да, он был эклектичен и шаток в своих основаниях, однако именно в его тематическом поле шли важные творческие процессы, принесшие вполне оригинальные философско-теоретические плоды. Его эклектичность проистекала из приписывания модели гегелевской диалектики (учения о развитии) – концептуализации содержания интеллектуальных дискуссий в истории мысли – тотально всему сущему в виде абстрактного субстанциального «субъекта» материи. Развитие, или необратимое, качественное, направленное к усложнению изменение, присутствует, правда, и в обществе, и в мире живого, но и здесь подобная методология дает, в лучшем случае, скорее иллюстрирующе-метафорический (в обучении «гибкости» мышления), нежели какой-либо серьезный эвристический эффект. Применение же всего подобного абстрактного инвентаря (трех «законов», принципов и категорий) к не эволюционирующему, т. е. «не развивающемуся», кроме как в наших представлениях, миру, означало культивирование уж совсем наивного, в духе XIX века, телеологизма и антропоцентризма.

Вместе с тем, именно здесь, в высоко престижной области философского внимания, возникают, развиваются интересные новации, сыгравшие важную стимулирующую роль как в становлении настоящего профессионального сообщества в нашей стране, так и в появлении его реальных креативных лидеров, школ, направлений.

Наиболее примечательные из них – теория отражения и деятельностьная концепция. Первая охватывала тематическое поле «онтологии и теории познания», вторая – «теории познания» и формирующейся, разрешенной после «открытия» «Экономическо-философских рукописей 1842 г.» Маркса, марксистской антропологии. И хотя обе эти теоретические конструкции находились в концептуальных пределах философского материализма, они довольно серьезно расходились между собой в понимании процессов формирования идеального.

Теория отражения, пытавшаяся материалистически интерпретировать происхождение и функционирование сознания, родилась из предположения-мысли Дидро-Ленина о том, что в глубинах еще неживой материи должно наличествовать некое простое универсальное свойство материальных объектов, которое является онтологически исходным для понимания генезиса психики и сознания. Это *отражение* – как сторона любого материального взаимодействия (корреляция «следов» столкновений), через которое, посредством которого осуществляется взаимный перенос, обмен информацией между материальными объектами. Идея «отражения» интересна именно как одна из плодотворных гипотез, ориентирующих исследователей на посюстороннее описание генезиса сознания, попытка замостить зияющий разрыв между жизнью и неживым миром.

Деятельностное понимание сознания фундировало в 70 гг. марксистскую антропологию как самостоятельную область советской философии, вычленившуюся отчасти из истмата, отчасти из диамата. Разработка концептов «деятельности» и «практики» – целая диссидентская эпоха в развитии советской философии, породившая генерацию в той или иной степени нонконформно мыслящих философов: под штандартами Ильенкова, Леонтьева либо югославского философско-теоретического движения, объединявшегося вокруг журнала «Praxis».

Другое теоретическое движение, хотя и осталось в рамках ортодоксальной диаматовской схоластики, вместе с тем имело столь же важное креативно-формирующее воздействие на процессы конституирования самодостаточного, имеющего собственные традиции философского сообщества в нашей стране, как и две выше отмеченные новации. Я имею в виду постоянно шедшие в 60–70 гг. дискуссии о порядке построения системы

категорий диалектического материализма и о разных предлагаемых и реализованных вариантах ее конструирования. Гегельянский строй мышления предполагал, что философия должна быть стройной дедуцируемой системой категорий – и это привело ко многим попыткам реализации этого теоретического императива. Период схоластики, как известно, наблюдается в эволюции многих интеллектуальных движений – как религиозных, так и светских – и везде наряду с явно негативными последствиями консервирования и стагнации он несет и явно позитивное, подготовляющее последующий интеллектуальный прорыв. Это тщательная рефлексивная и философско-лингвистическая работа с категориями, понятиями в отношении выработки классических стандартов фундаментальных смыслов и коннотаций – что и есть, собственно, создание национального словаря сообщества, своих традиций употребления, использования, правил и образцов мыслительного конструирования.

Дискуссия по проблеме систематизаций категорий диамата приводится здесь лишь в качестве наиболее показательного примера, поскольку фиксировала подобную определенительную работу на самом фундаментальном уровне предельно общих понятий. Сходные сообщество-образующие дискуссии (о предмете, системе категорий – гегелевский формат мышления), но уже в рамках философских дисциплин менее абстрактного уровня проходили в истмате, этике, эстетике и научном атеизме. Подобные дискуссии выявляли лидеров – наиболее интересных творческих личностей и полемистов, которые до сих пор составляют костяк сообщества вместе с генерацией их более молодых коллег, вышедших на авансцену в конце 80–90 гг. ныне уже канувшего в Лету XX века.

Из тематических ингредиентов советской философии наибольший урон понес истмат – в силу своей жесткой ортодоксальной связи с марксистским «материалистическим пониманием истории» и теорией общественно-экономических формаций. Если из диамата в современную, актуально преподаваемую философию вполне успешно перекочевали и материалистическая в целом онтология, и диалектика, и «основной вопрос философии» с подразумеваемой упрощенной историко-философской схемой деления всех и вся на «два непримиримых лагеря», то истмат «скукожился» до одного из возможных подходов к пониманию общества (формационный), а современная «социальная философия» представляет собой сейчас странный на вид винегрет из социологии, философской антропологии и культурологии.

СОБЫТИЯ

М. В. Белозерова

*доктор исторических наук, доцент
директор Института толерантности КемГУКИ*

«БОЛЬШОЕ ЧТЕНИЕ» В КУЗБАССЕ

В феврале 2009 г. в Кемеровской области стартовал социально-культурный проект «Большое чтение». Организаторами выступили ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино, издательство «Вагриус». Основными целями «Большого чтения» инициаторы считают воспитание и образование подрастающего поколения и студенческой молодежи, расширение их кругозора, формирование личности и уважительного отношения к российской культуре.

Осуществление проекта началось 4 февраля с чтения и обсуждения книги Д. С. Лихачева «Воспоминания» в старших классах ГОУ «Губернаторская женская гимназия-интернат» (с. Елыкаево) при активном участии заведующего кафедрой литературы и русского языка, доцента КемГУКИ А. В. Шункова. В рамках реализации «Большого чтения» Институтом толерантности для библиотеки гимназии в дар было передано 12 экземпляров книги Дмитрия Сергеевича Лихачева. Воспитанницы с большим интересом прочитали книгу и затем активно включились в ее обсуждение. И уже вскоре они встретились с преподавателями Кемеровского государственного университета культуры и искусств. На торжественном заседании, прошедшем в гимназии, выступили ректор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор Е. Л. Кудрина, протопирей Александр, заместитель председателя Союза писателей Кузбасса И. А. Куралов, директор Института толерантности М. В. Белозерова, руководитель ЦНО КемГУКИ, профессор Н. Г. Смирнова, заведующий кафедрой литературы и русского языка, доцент КемГУКИ А. В. Шунков. Были обсуждены проблемы духовно-нравственного образования и воспитания молодежи, вопросы культурно-образовательного пространства семьи Д. С. Лихачева, его жизненный путь, формирование личности Дмитрия Сергеевича в трудные для страны годы репрессий 1920–1930-х гг. и Великой Отечественной войны.

Реализация «Большого чтения» продолжилась 11–12 февраля в Кемеровском государственном университете культуры и искусств и Кемеровской областной научной библиотеке им. В. Д. Федорова. В работе форума приняли участие заместитель губернатора Кемеровской области С. А. Муравьев, начальник департамента культуры и национальной политики Кемеровской области Л. Т. Заурвайн, председатель комитета по образованию, культуре и национальной политике Совета народных депутатов Кемеровской области Г. М. Соловьева, уполномоченный по правам человека в Кемеровской области Н. А. Волков, Управляющий Кемеровской и Новокузнецкой епархией, Епископ Кемеровский и Новокузнецкий Преосвященнейший Аристарх, Генеральный директор ВГБИЛ им. М. И. Рудомино Е. Ю. Гениева (г. Москва), программный директор благотворительного фонда «Институт толерантности» ВГБИЛ им. М. И. Рудомино С. С. Стулова (г. Москва), заместитель директора по науке Российского института истории искусств А. Ф. Непкрылова (г. Санкт-Петербург), профессор Российского государственного гуманитарного

университета Г. Е. Крейдлин (г. Москва), представители профессорско-преподавательского состава вузов г. Кемерово, работники кемеровских библиотек, члены Союза писателей Кузбасса, сотрудники Государственного архива Кемеровской области, Кемеровского областного краеведческого музея и Музея изобразительных искусств.

В адрес участников форума было передано приветствие Фонда имени Д. С. Лихачева, подписанное председателем правления Фонда, выдающимся российским писателем Даниилом Граниным, и обращение губернатора Кемеровской области А. Г. Тулеева.

В рамках реализации проекта «Большое чтение» работали фотовыставка «Интеллигенция Кузбасса: XX в. ...начало XXI в.», книжная выставка «Жить одной судьбой», на которой были представлены работы губернатора Кемеровской области А. Г. Тулеева, и книжные выставки «Личность в культуре: Д. С. Лихачев», «Культура русской провинции», «Книги в подарок от Благотворительного фонда им. Д. С. Лихачева».

11 февраля на базе Кемеровской областной научной библиотеки им. В. Д. Федорова состоялась встреча Генерального директора ВГБИЛ им. М. И. Рудомино Е. Ю. Гениевой с библиотечной и педагогической общественностью Кузбасса, работал круглый стол «Проблемы чтения в индустриальном регионе». На нем были обсуждены следующие вопросы: «Современный читатель: кто он? (взгляд писателей, преподавателей, социологов, библиотечных работников)». Что читают в Кузбассе? Насколько эффективна деятельность библиотек Кузбасса в продвижении чтения? Как меняется чтение в эпоху Интернет? Чтение и информационная культура личности: сосуществование или интеграция?». В обсуждении приняли участие директор НИИ информационных технологий социальной сферы, профессор КемГУКИ Н. И. Гендина, директор Кемеровской областной научной библиотеки им. В. Д. Федорова В. А. Никулина, директор научной библиотеки КемГУКИ Е. И. Боброва и др.

12 февраля было проведено заседание Кузбасского межвузовского Совета по духовно-нравственному образованию и воспитанию студенческой молодежи (КМС). В своем выступлении Владыка Аристарх рассказал об особенностях выбора Патриарха Всея Руси Кирилла. Доклад отца Андрея (А. В. Моряченко) был посвящен опыту открытия в вузах г. Кемерово молельных комнат, их значению для студенческой молодежи и проблемам, с которыми столкнулась церковь при их организации и в своей деятельности. Е. Ю. Гениева отметила, что в рамках проектов ВГБИЛ им. М. И. Рудомино и издательства «ВАГРИУС» уделяется много внимания изданию литературы духовного содержания и выразила готовность к сотрудничеству. Профессор Г. Н. Миненко в своем выступлении сделал анализ состояния духовно-нравственного воспитания среди студентов всех вузов Кузбасса. Было принято решение о публикации материалов на сайте КемГУКИ.

Работа форума «Большое чтение» продолжилась на заседании круглого стола «Русская культура в контексте Российской истории XX в.». На нем прошли дискуссии по следующим проблемам: интеллигентность и образование, интеллигентность и культура, интеллигентность в русской языковой парадигме, трансформация структуры национальной культуры в России в XX столетии, было уделено внимание вопросу о судьбах российской интеллигенции в XX в., историчности книги Д. С. Лихачева «Воспоминания». В дискуссии приняли участие профессора Е. Л. Кудрина, А. И. Мартынов, Л. А. Араева, А. Н. Садовой, Н. И. Гендина, Г. Н. Миненко, В. И. Марков, Г. Е. Крейдлин; доценты Э. М. Афанасьева, Л. П. Грунина, А. В. Шунков и др. На заседании круглого стола выступили аспиранты и студенты КемГУКИ. Они поделились своими впечатлениями о прочитанной книге Д. С. Лихачева «Воспоминания».

В своем экспертном слове о состоявшемся форуме Е. Ю. Гениева отметила, что удовлетворена мероприятиями, «Большое чтение» было проведено по сложной книге мемуарного жанра на высоком уровне. Проект, осуществленный в Кемеровской области, подчеркнула Екатерина Юрьевна, отличается от проведенных в других 17 регионах

Российской Федерации прежде всего тем, что везде читалось и обсуждалось художественное произведение, а кемеровчане взяли книгу Д. С. Лихачева «Воспоминания», книгу мемуарного содержания. Это сохранение памяти о выдающемся человеке XX столетия – Дмитрие Сергеевиче Лихачеве.

В ответном слове ректор университета Е. Л. Кудрина сказала, что, действительно, книга Д. С. Лихачева «Воспоминания» является сложной для обсуждения, но ее достоинство состоит в том, что она ориентирована на студентов всех специальностей Кемеровского университета культуры и искусств.

В заключении участниками форума было принято обращение к губернатору Кемеровской области А. Г. Тулееву, представителям органов государственной власти РФ и местного самоуправления Кемеровской области.

О Б Р А Щ Е Н И Е

**к губернатору Кемеровской области А. Г. Тулееву,
представителям органов государственной власти Российской Федерации
и местного самоуправления Кемеровской области**

Участники социально-культурного проекта «Большое чтение», проходившего 4, 11–12 февраля 2009 года в Кузбассе, представляющие научную, педагогическую, библиотечную, книгоиздательскую общественность, духовенство, писателей, учащихся, студентов и аспирантов,

обращая внимание на то, что в нашем многонациональном, поликультурном обществе отечественная литература всегда была направлена на общенациональное самосохранение, на внутренний, нравственный ответ вызовам времени,

вновь подтверждая, что вековые ценности, традиции, идеалы народов России формировали культурные традиции семейного чтения,

стремясь к государственному и общественному признанию ценности традиций семейного чтения как механизма сохранения и трансляции российской культуры, образования, духовно-нравственного и патриотического воспитания современной молодежи,

констатируя, что осуществление социально-культурного проекта «Большое чтение» в Кузбассе началось с обсуждения книги выдающегося ученого и общественного деятеля России академика Д. С. Лихачева «Воспоминания», в которой поднимаются вопросы духовности, нравственности, патриотизма, тема «связи времен» в российской истории и культуре, что особенно важно для подрастающего поколения,

утверждая, что культура семейного чтения – это вклад в будущее,

считая, что традиции семейного чтения вновь должны стать важнейшей основой системы образования и воспитания,

сознавая, что необходимо признавать библиотеку важнейшим организационным и объединяющим звеном в области чтения, формирования информационной культуры личности, образования и досуга населения в регионе,

исходя из общегосударственной задачи формирования культуры семейного чтения, приобщения молодежи к духовным основам российской культуры, важнейшими средствами решения которой являются книга, чтение и библиотека, участники проекта **предлагают:**

- под патронажем губернатора Кемеровской области, при поддержке ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, Фонда имени Д. С. Лихачева разработать долгосрочную региональную подпрограмму «Большое Чтение в Кузбассе» и включить ее в региональную программу «Культура Кузбасса»;

- объявить 2010 год годом чтения в Кузбассе (в связи с 90-летием Кемеровской ОНБ);

- на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусств разработать долгосрочную региональную образовательную программу «Основы информационной культуры личности» и осуществить ее реализацию в рамках приоритетного национального проекта «Образование» на территории Кемеровской области.

От имени участников социально-культурного проекта «Большое чтение»:

преосвященнейший Епископ Кемеровский

и Новокузнецкий **Аристарх**;

председатель Фонда имени Д. С. Лихачева,

писатель **Даниил Гранин**;

вице-президент Всероссийской библиотечной Ассоциации,

Генеральный директор ВГБИЛ им. М. И. Рудомино

Е. Ю. Гениева;

секретарь Союза писателей РФ, Директор Дома литераторов

Кузбасса **Б. В. Бурмистров**;

ректор Кемеровского государственного университета

культуры и искусств **Е. Л. Кудрина**;

президент Некоммерческого библиотечного партнерства,

Директор Кемеровской областной научной

библиотеки им. В. Д. Федорова **В. А. Никулина**.

г. Кемерово

12 февраля 2009 г.

СЛУШАНИЯ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ПАЛАТЕ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ ПО ВОПРОСАМ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ

5 мая 2009 года накануне Дня Победы по инициативе комиссии Общественной палаты Кемеровской области по культуре и духовно-нравственному воспитанию прошли общественные слушания, посвященные вопросам духовно-нравственного и патриотического воспитания молодежи. «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» публикует в данном номере основные выступления, прозвучавшие на этом мероприятии.

В обсуждении темы приняли участие заместитель Губернатора **Сергей Александрович Муравьев**, депутаты областного Совета народных депутатов, руководители департаментов администрации области, члены Общественной палаты, Совета старейшин, Совета ректоров, представители областного межведомственного Координационного Совета по патриотическому воспитанию граждан в Кемеровской области, Кемеровской и Новокузнецкой епархии, правоохранительных органов, общественных организаций, Молодежный парламент Кузбасса, председатели студенческих советов, студенты.

«Мы пригласили всех заинтересованных субъектов и надеемся на живое общение, на живую дискуссию и обмен мнениями. Мы предлагаем всем выразить свое мнение о том, какие проблемы сейчас существуют с формированием патриотического воспитания как одной из основ морали и нравственности нашего общества», отметила председатель комиссии Общественной палаты Кемеровской области по культуре и духовно-нравственному воспитанию **Людмила Купцова**, открывая заседание.

В послании Президента России **Дмитрия Анатольевича Медведева** к **Федеральному собранию** (5 ноября 2008 года) было отмечено: «...есть вещи, которыми нельзя поступиться..., без чего мы не можем представить себе нашу страну. **Это – вера в Россию, глубокая привязанность к родному краю, к нашей великой культуре**».

Мы считаем, что определяющими критериями для наших детей должны быть духовность, патриотизм, нравственность. От этого зависит будущее нашей страны.

В Кузбассе благодаря социально – ориентированной политике, проводимой **Администрацией области** и лично **Губернатором Аманом Гумировичем Тулеевым**, большое внимание уделяется воспитанию подрастающего поколения. Сформирована комплексная система **патриотического, духовно-нравственного, физического воспитания детей и молодежи**. В этой системе ключевую роль играют учреждения **образования, культуры, спорта**.

На территории области созданы и успешно действуют: **20** районных, **24** городских, **669** школьных общественных организаций, в которых состоят более **50 %** всех обучающихся. **473** образовательных учреждения области разработали свои **«Концепции воспитательной деятельности»**, **543** – приняли **«Программы воспитания»**. Все школы **Кузбасса** имеют органы ученического самоуправления. Кроме того, действуют: **70** научных обществ учащихся, **35** школьных лесничеств. Более **3-х тысяч** учащихся занимаются вопросами экологии родного края. На постоянной основе работает – более **9 тысяч** кружков и секций.

В области разработаны и реализуются долгосрочные **региональные программы: «Юный гражданин Кузбасса», «История земли Кузнецкой», «Кузбасс – герой фронта и тыла», «Юные Звезды Кузбасса»**. В реализации программ ежегодно принимают участие – до **10 тысяч** школьников.

По инициативе Губернатора в Кузбассе создана сеть из **восьми Губернаторских учебных заведений**, в том числе **4 кадетских корпуса**. (Кадетский корпус радиоэлектроники; Областная кадетская школа милиции; Кадетский корпус МЧС; Областная кадетская школа железнодорожников). Кроме того, в образовательных учреждениях городов и районов Кемеровской области создано дополнительно – **27** кадетских классов, где нарабатывается опыт духовно-нравственного и военно-патриотического воспитания.

Особое внимание стараемся уделять изучению истории страны, воспитанию уважительного отношения к событиям прошлого. Поэтому сделали неотъемлемой частью патриотического воспитания детей и молодежи мероприятия, посвященные празднованию **Дня Победы в Великой Отечественной войне**. Кроме того, в течение учебного года во всех образовательных учреждениях Кузбасса проводятся тематические уроки: – **«Уроки России», «Уроки гражданина», «Уроки мужества»**. По инициативе Совета Старейшин при Губернаторе области в общеобразовательных учреждениях осуществляется практика проведения **«Уроков города (района)»**, на которые приглашаются самые почетные и уважаемые люди. Очень эффективным инструментом патриотического воспитания школьников считаю взаимодействие **образовательных учреждений с территориальными Советами ветеранов**. Отмечено, что после общения с ветеранами дети становятся серьезнее, вдумчивее, внимательнее к старшему поколению.

Развитию духовно-нравственного воспитания способствует преподавание **«Основ православной культуры» в школах**. В **2008–2009** учебном году «Основы православной культуры» в качестве **факультатива** или **курса** по выбору обучающихся и родителей введены в **70** общеобразовательных учреждениях Кемеровской области (3,7 % школ от общего числа) в **9** городах и районах области (г. Кемерово, г. Новокузнецк, г. Про-

копьевск, г. Киселевск, г. Ленинск-Кузнецкий, г. Мариинск, Беловский район, Прокопьевский район, пгт. Яя), а также в **5** учреждениях дополнительного образования детей (2,9 % от общего числа). Его изучают почти 6 тыс. учащихся.

Одним из значимых направлений воспитательной работы является изучение государственной символики России, разъяснение сущности и значения государственных символов Российской Федерации – Герба, Флага, Гимна. На сегодняшний день все учреждения образования, культуры, спорта, оснащены комплектами российской символики и аудиозаписями гимнов РФ и Кузбасса, которые используются на торжественных мероприятиях.

Большое внимание уделяется работе по сохранению **исторической памяти поколений** через **развитие школьного музееведения**. По инициативе Совета Старейшин во всех образовательных учреждениях осуществляется деятельность по созданию и развитию **школьных музеев**. С **2006** по **2008** годы в образовательных учреждениях области образовано – **96** новых музеев. В настоящее время более **60 %** общеобразовательных учреждений области имеют **свои музеи**. По данному показателю **Кузбасс** занимает одно из первых мест в Российской Федерации. На базе школьных музеев области работает – более **5 тысяч** активистов из числа юных исследователей края.

Чтобы наши дети не росли **«Иванами, не помнящими родства»**, мы планомерно проводим работу по **увечковечиванию в Кузбассе памяти о выдающихся людях и событиях**. Нашу инициативу о присвоении имен известных земляков общеобразовательным учреждениям, школьным музеям, патриотическим объединениям области активно поддерживают общественные организации. За два последних года образовательным учреждениям, школьным музеям, патриотическим объединениям в **25** территориях области было присвоено **68** имен выдающихся земляков. В **Кузбассе** активно ведется работа по развитию **тимуровского** и **волонтерского** движения. Оказывается помощь ветеранам войны и Труда, инвалидам, пожилым людям. В **тимуровском движении** принимают участие – более **80 %** всех образовательных учреждений области.

Во всех учреждениях начального профессионального образования действуют **волонтерские отряды**, где на постоянной основе работают – **7 тысяч 500** учащихся. Происходит **возрождение** традиций проведения **военно-патриотических игр и спартакиад**. В прошлом году Администрацией области при поддержке Администрации г. Юрги, областного Военного комиссариата, Главного управления МЧС по Кемеровской области, Областного Совета РОСТО (ДОСААФ) была организована и проведена военно-спортивная игра школьников Кемеровской области **«Победа – 2008»**, в которой приняли участие – более **300** человек из **24** территорий области. В **июне 2009** года планируется провести Спартакиаду школьников **Кемеровской области** по военно-прикладным и техническим видам спорта **«Отчизны верные сыны»**.

Частью работы по военно-патриотическому воспитанию является ежегодное проведение **пятидневных учебных сборов** с юношами, изучающими основы военной службы в образовательных учреждениях **Кемеровской области**. За три года в сборах приняли участие – более **35 тысяч** старшеклассников и учащихся профессиональных училищ. Продолжением военно-патриотического воспитания **во внеурочное время** является участие школьников в работе различных патриотических объединений – **клубов, центров**. Таких объединений и коллективов у нас – более **600**, в них занимаются свыше **20 тысяч** ребят.

Проведение различного рода социально – патриотических акций прочно вошло в практику пропагандистского направления в воспитании детей и молодежи. Это **«День призывника»**, **«Мы – граждане России»**, **«Георгиевская ленточка»**. В целом в акциях за два года приняло участие более **200 тысяч** человек.

Не менее важным считаю также экологическое направление, воспитание в детях уважительного отношения к окружающему миру. Уже традицией стало привлечение школьников к посадке деревьев. Вы знаете, что по инициативе Губернатора **Амана Гумировича Тулеева** были заложены кедровые рощи в ряде территорий **Кузбасса**. В целом уже посажено более **7 тысяч** деревьев: в основном **кедров** и **сосен**. Дети не только принимают активное участие в высадке деревьев, но и ухаживают за посадками, чувствуя себя ответственными за них. В Кемеровской области разработка и реализация программ **летнего отдыха учащихся** также происходит с учетом патриотической направленности и включает: участие школьников в поисковых экспедициях в рамках Всероссийской Вахты Памяти, восстановление и уход за памятниками культуры и истории, воинскими захоронениями, прохождение подготовки по основам военной службы в оборонно-спортивных лагерях. Ежегодно в городах и районах работает около **30** военно-патриотических и военно-спортивных лагерей. В том числе созданных совместно с общественной организацией **«Российский Союз ветеранов Афганистана»**.

В **Кузбассе** активно развивается движение скаутов, цель которого – воспитывать людей сильных духом, настоящих граждан, стремящихся к идеалам служения Богу, Родине и ближним. В этом году в Кузбассе пройдет областной **скаутский слет** (джАмбори), посвященный **100-летию** скаутского движения в России. Для ребят будет организована профильная смена в детском центре «Сибирская сказка», а также 10-дневный поход по Кузнецкому Алатау.

Мощным консолидирующим фактором является проведение массовых мероприятий: творческих конкурсов, фестивалей, соревнований гражданско-патриотической направленности. В Кузбассе их **достаточно много**. Это: конкурс патриотической песни **«Я люблю тебя, Россия!»**, Областной фестиваль народного творчества **«Сибирская звонница»**, ежегодный областной фестиваль казачьей культуры, областной фестиваль самодеятельных коллективов **«Салют Победы»**, фестиваль – конкурс документального кино **«Золотая кедровая ветвь Сибири»**, и другие.

Логичным продолжением региональных мероприятий и одновременно возможностью творческого роста является участие детей и молодежи **во всероссийских фестивалях и конкурсах**. И оно является достаточно **результативным**. Достаточно сказать, что в течение **2006–2008** годов обучающиеся образовательных учреждений области участвовали и занимали призовые места – в **117** мероприятиях федерального и межрегионального уровней.

Понятно, что для эффективного функционирования региональной **системы воспитания подрастающего поколения** мы должны и дальше продолжать нашу работу. Надеюсь, что значительное влияние на этот процесс будет иметь деятельность **Областного межведомственного координационного совета** по патриотическому воспитанию граждан в Кемеровской области и **Координационного совета по духовно-нравственному воспитанию**, в который входят представители департамента образования и науки, образовательных учреждений, священнослужителей Кемеровской и Новокузнецкой епархии Русской православной церкви. Сегодня ощущается острая необходимость переломить негативные тенденции **в воспитании** подрастающего поколения, преодолеть такие социальные недуги, как бескультурье, безнадзорность, ранняя преступность, наркомания, которые, к сожалению, становятся постоянными характеристиками детства в России. В этом вопросе только **общими усилиями**: государственных структур, школы, семьи, различных общественных институтов можно добиться успеха. И мы обязаны сделать все необходимое, чтобы в нашей области был **обеспечен приоритет воспитания**, чтобы работа с детьми и молодежью всегда опиралась на развитие только **добродетелей и созидательных качеств**.

Надеюсь, наша встреча **послужит дальнейшему объединению** усилий педагогов, представителей науки и культуры, духовенства и общественных деятелей в деле воспитания духовно – нравственных личностей, патриотов Отчизны, искренне любящих и ответственных за судьбу своей Родины.

**Выступление Преосвященнейшего епископа Аристарха, управляющего
Кемеровской и Новокузнецкой епархией, члена комиссии Общественной палаты
Кемеровской области по культуре и духовно-нравственному воспитанию**

В последнее время в обществе все чаще поднимается вопрос о духовно-нравственном и патриотическом воспитании подрастающего поколения. На сегодняшний день разработано много различных программ, которые с разной степенью успешности воплощаются в жизнь. Мы сегодня должны четко и ясно понимать, что **личный пример каждого** чиновника, священника, профессора, родителя и воспитателя является главной основой для воспитания, а точнее, формирования здоровой в нравственном отношении личности. **Невозможно сегодня говорить о воспитании детей в отрыве от семьи.** Зачастую принципы, формы и цели воспитания учителей и родителей не совпадают. Этот естественный конфликт возникает на почве того, что мы пытаемся создать идеальную личность в отрыве от той социокультурной реальности, в которой пребывает ребенок. Связующим мостиком между различными системами **повышения уровня патриотизма** и нравственности, с одной стороны, и детей и родителей с другой стороны **является культурная память и традиции**, которые постепенно возрождаются в обществе. Уважение к памяти предков, осмысление их трудов и подвигов. **Бережное отношение к местам их вечного упокоения.** Сегодня иницируется вопрос о том, чтобы **праздник Пасхи был объявлен** в государстве выходным днем. Вокруг этого вопроса в Государственной Думе возникло много дискуссий. С точки зрения формы празднования этого великого праздника в народе ничего не поменяется, но с точки зрения подтверждения того, что **Православная Пасха – это праздник, на котором основана культура русского народа, и готовность воспитывать на этой культуре следующие поколения**, в данном случае вопрос приобретает особую значимость. Иногда нам, **людям**, от которых зависит решение вопросов воспитания и образования, **не хватает воли.** И **итогом нашей политкорректности зачастую бывают нравственные обрывы и обвалы подрастающего поколения.** Что касается реальных предложений, так это повсеместное массовое участие детей и молодежи в нашем общем церковно-государственном празднике как **День славянской письменности и культуры.** Значение этого события сложно переоценить для всех наций населяющих просторы России. Этот праздник является залогом сохранения нашей культурно-исторической памяти, а так же стержнем нашей национальной идеи. Особую благодарность за сотрудничество хотелось бы выразить ректорам вузов: Мяленко Виктору Ивановичу, Ивойлову Валерию Михайловичу, Клещевскому Юрию Николаевичу, Кудриной Екатерине Леонидовне, Свиридовой Ирине Альбертовне, Ещину Евгению Константиновичу. Наша реальная совместная работа проявляется не только в **учреждении молитвенных комнат в вузах.** Епархия выделила священника, который проводит лектории, **кинocluby**, организует паломнические поездки. Это только первый год нашей комплексной работы, надеемся, что со временем мы добьемся больших результатов.

Вере научить нельзя, ее можно только передать из своего сердца в сердце другого человека, и только личным примером. Научить нравственности нельзя, необходимо самому быть нравственным. Все, кто будет видеть твой личный пример, будут ему следовать. Это духовно-нравственный закон, действие которого проверить можно. Как сказал наш великий святой, наш соотечественник, прп. Серафим Саров-

ский: *«Стяжи дух мирен и тысячи спасутся вокруг тебя»*. Если мы сами укоренены в культуре наших предков, если открыто и постоянно об этом заявляем, то у нас есть шанс изменить ситуацию в воспитании молодежи.

Проведение **Олимпиады по Основам Православной культуры** послужит целям расширения и поддержки изучения подрастающим поколением россиян «Основ православной культуры», духовно-нравственному и патриотическому воспитанию школьников, выявлению и развитию их интересов и способностей, вовлечению учащихся в активную учебную, познавательную деятельность в области истории и культуры Православия, созданию условий для поддержки одаренных детей.

Для того, чтобы быть готовым бескорыстно помочь ближнему, отвергнуть преступные и бесчестные пути обогащения, отдать жизнь за Родину, мало знать сухие исторические факты. Для этого нужно **иметь твердые представления о добре и зле, грехе и добродетели**. Нужно помнить о высшей ответственности перед Богом и людьми. В этом состоит значение традиционных религиозных конфессий. Они неизменно поддерживают инициативы государства и общества, направленные на патриотическое и нравственное воспитание молодежи, на поддержку семьи, материнства и детства.

Внешняя сторона религиозной жизни нашего народа является отражением внутреннего мира его души. **Выставки икон** и сокровища русской культуры открывают посетителям красоту богатейшей христианской культуры, смогут приблизить к пониманию тех традиций, которыми на протяжении многих веков жил русский народ, пытаясь воплотить евангельские идеалы в своей жизни. Сделает наши души и сердца чище и светлее. Уверен, что внимательное знакомство с экспозицией выставок икон и картин принесет много полезного и познавательного учащимся и студентам учебных заведений, будет способствовать воспитанию патриотических чувств соотечественников.

Жития отечественных святых воинов в лице князя **Александра Невского**, Даниила Московского, Дмитрия Донского, праведного воина Феодора Ушакова, история России показала всем, насколько высок и величествен воинский подвиг. На примере наших героических предков можно увидеть, что патриотическое служение невозможно без глубокого нравственного чувства, заложенного в сердце человека. Только гражданин, всей душой понимающий, что служение Отечеству – это защита и собственной семьи, своих близких, своего народа, это сохранения мира, свободы и благоденствия для Родины – именно такой человек может героически и самоотверженно, достойно и честно исполнить ратный подвиг!

Знание основ Православной культуры и истории родного Отечества, патриотически-ориентированная высшая и средняя школа смогут противостоять бездуховной массовой культуре. Грустно сознавать, что современные студенты и школьники слабо представляют духовный путь собственного народа – подвиги святых подвижников, примеры воинской доблести и героизма, имена выдающихся русских мыслителей, писателей, заступников народа. Сохранить православное ядро культуры России – значит сохранить ценную саму по себе, важную для всего мира культурную и духовную самобытность России. Вряд ли нужно доказывать, что в высших учебных заведениях (*особенно гуманитарных*) необходимо открыть кафедры культуры Отечества, истории русской культуры и другие кафедры подобной направленности. Если мы не сможем в обозримом будущем выполнить эту работу, то мы рискуем потерять молодежь, а вместе с ней и Россию как ведущую культурную державу. Надо сохранить традицию проводить православный **фестиваль духовной, народной и военно-патриотической музыки** в пасхальные дни.

В настоящее время Отдел по делам молодежи Кемеровской епархии осуществляет работу по нескольким направлениям, основным из которых является детско-юношеское движение **«Братство Православных Следопытов»** (БПС). Данная организация сущес-

твует в Кемерово с 2005 года и ставит своей целью дать всестороннее развитие личности молодого человека, используя скаутский метод, и защитить его от воздействия различных социальных пороков (пьянства, курения, наркомании и т. п.).

Какой же силой отрываются человеческие души от нравственной человеческой жизни? Соблазном, указанием ложных жизненных путей. Живи по закону инстинкта! И как же просто человеку жить по этому закону! Не требуется никаких волевых установок, не требуется никакого самоограничения, не требуется никакого контроля — все возможно.

Легко ли противостоять всем этим соблазнам, особенно в том молодом возрасте, в котором находятся многие из вас? Когда обрушивается пропаганда, так легко привлекающая человека, как бы без всякого конфликта захватывающая его ум и его сердце. Совсем нелегко. Нелегко идти достойным человека путем, дорогой жизни.

Победа нашего народа над фашизмом — эта то великое достояние, которое укрепляет нас, объединяет, консолидирует общество, помогает пережить трудности и нестроения современного времени. Великая Отечественная война существенным образом повлияла на государственно-церковные взаимоотношения. Руководствуясь патриотическими чувствами, священнослужители и миряне не ограничивались молебнами о даровании победы, а непосредственно участвовали в оказании материальной помощи фронту и тылу, помогали сиротам и семьям погибших. Патриотическая позиция Церкви вызвала поддержку и понимание со стороны народа.

В день Победы мы особенно ясно осознаем, как мы любим свое Отечество, как дорожим его свободой и желаем видеть его сильным, благополучным и непобедимым государством.

Если говорить о специфике восприятия мира молодым человеком, то это восприятие отличается от восприятия человека зрелого, взрослого. Во-первых, молодые люди более динамичны, в них больше энергии. С другой стороны, есть еще некая психологическая особенность восприятия мира молодым человеком. Дети постоянно задают вопросы. Это заложено в них природой. Они многого не знают. Они задают вопросы, получают ответы, воспринимают информацию. Эта информация закладывается в памяти и сознании ребенка, и так формируется личность. Когда человек перестает задавать вопросы, это первый признак старения. Не цифры в паспорте важны, а вот эта мера ощущения, способность воспринимать информацию, впитывать ее и учиться. Это есть некий показатель молодости, духовной и интеллектуальной. Ну а в молодом возрасте это типично, это обычное дело. Так люди и учатся. В связи с этим у молодых людей открываются очень большие возможности для познания мира. Но именно из-за этого и возникают основные проблемы, которые отражаются на становлении человеческой личности.

Для молодого человека важен пример, образ. И одним из способов формирования личности является бессознательное подражание. Хорошо, если сознательного. Чаще всего это идет на уровне инстинкта. Подражаю, вот и все. Даже не отдаю себе в этом отчет. Вот здесь, **именно в этой сфере познания мира, и находятся основные проблемы** для молодежи, потому что сегодня, живя в информационном обществе, мы имеем такое огромное **влияние внешнего фактора на человека, что это может привести к очень опасным последствиям для человеческой личности.** И потому способность молодого человека выборочно воспринимать весь этот поток информации, подражать только тому, что соответствует некоторым внутренним его установкам, является очень важной.

И вот теперь позвольте мне перейти к самому главному. Как сделать так, чтобы у молодого человека возникли как можно раньше ценностные установки, которые он способен был бы использовать, выбирая модели для подражания, отсекая то, что не соответствует этим внутренним установкам? Если говорить обо всем этом в контексте глобализации, то речь, в конце концов, идет **о способности народа и культуры оставаться самими**

собой. Для того чтобы молодой человек был способен критически воспринимать информацию, которая на него обрушивается, не только интеллектуальную, но и чувственную, эмоциональную, любую, очень важно, чтобы как можно раньше сформировался некий костяк, некая система ценностей в таком молодом человеке. Вот тогда человек становится сильным, и теперь он сам управляет информационным потоком.

Мудрость человека заключается в способности отделять шумы от сигналов. Здесь мы переходим к очень важному вопросу формирования личности, формирования ценностей. **Есть такие понятия: «базисная культура» и «субкультура».** Думаю, очень важно методологически отличать одно от другого, базисную культуру от субкультуры. Существует молодежная субкультура. Она очень привлекательна для молодых людей. Это особый покррой одежды, украшения, даже манера говорить, способ проводить свободное время. Это молодежная субкультура. Вращаясь только в этой субкультуре и видя примеры только этой субкультуры, у молодого человека может произойти очень опасное смещение понятий. Эту субкультуру он начинает воспринимать как базисную культуру, а все остальное – как пережитки прошлого или нечто чужое. А на самом деле это субкультура. Ведь есть субкультура и у пожилых людей. Пожилые люди одеваются отлично от молодых людей, у них другой стиль жизни и поведения, другие интересы. Можете себе представить, чтобы субкультура пожилого человека была бы общей, базисной культурой? Это трудно себе представить, особенно молодому человеку. А пожилому человеку абсолютно невозможно признать молодежную субкультуру за базисную культуру. Вот отсюда и вырастает так называемый конфликт отцов и детей. И некоторые считают, что этот конфликт непреодолим. Я глубоко убежден, что это неверно. **Все зависит от того, способны ли мы субкультуру отличать от базисной культуры, и насколько глубоко базисная культура заложена в нашем сознании, в нашей жизни и нашем поведении.**

До революции 1917 года была попытка сформировать базисную культуру на основе классической культуры. Базисным образованием была классическая гимназия. Это был методологически правильный подход. Специалисты-филологи скажут, что это абсолютно правильный подход. Философы скажут, что это был правильный подход. Это и есть базисное образование. Но в настоящее время все это невозможно, потому что невероятно усложняется процесс обучения. Увеличивается количество информации, которое обрушивается на человеческую личность, и никаких студенческих и школьных лет не хватит, чтобы от той античной культуры дойти до современности и еще стать хорошим специалистом. Поэтому сегодня, конечно, надо что-то менять, но не принципы. **Сегодня мы должны овладевать базисной культурой, связанной с историей нашего народа.** Это то, что является базисным для нас. В реальном измерении важно было бы знакомить детей и молодежь с базисной культурой своего народа. Почему? Да потому, что **в этой базисной культуре заложена система ценностей.** К базисной культуре, конечно, относятся язык, литература, та часть литературы, которую мы называем классической русской литературой. **К базисной культуре, конечно, относится религиозная культура.**

Для меня всегда странно слышать, когда люди говорят, что не надо изучать религиозную культуру. Это все равно, что сказать, что в век электроники не нужно изучать таблицу умножения. Но ведь необходимо уметь делить, складывать, вычитать, умножать и не прибегая к помощи калькулятора. Есть вещи, которые человек обязан знать. **Основы религиозной культуры, связанной с национальным культурным базисом – это то, что непременно нужно знать.** Вот именно из этой базисной культуры произрастает система ценностей, национальных ценностей, которые формируют личность и общество. Если, владея этими ценностями, мы будем способны к тому, чтобы, **накладывая эти ценности на информационный поток, отделять шумы от сигналов,** мы будем очень сильными. Сильной будет личность, сильным будет общество и сильным

будет государство. Мы не потеряемся тогда на этих развилках и перепутьях глобализации. Мы не будем Иванами не помнящими родства. Мы будем носителями яркого и сильного духовного и культурного самосознания. Такой человек будет способен критически использовать подражание, подражая тому, что соответствует его основе, его становому хребту, и отвергая все, что ему не соответствует.

Думаю, у нашей страны нет иного пути, если мы хотим сохраниться как страна и народ в эпоху глобализации. Ведь **невозможно защитить сегодня нашу молодежь и детей от информации, которую они потребляют. Только внутри самого человека должны быть выстроены эти рубежи обороны**, причем выстроены должны быть очень творчески. Эти рубежи обороны в масштабах личности, семьи и государства не должны отождествляться с охранительной политикой. Человек должен быть достаточно открыт к восприятию того, что несет ему современный мир, и одновременно быть способным защищать самые сокровенные глубины своей жизни, сохраняя свою национальную, духовную, религиозную, культурную самобытность, а вместе с этой самобытностью сохраняя нравственную систему ценностей. Вот это последнее очень трудно дается современной молодежи, потому что **современная массовая субкультура оказывает настолько сильное влияние на молодежь, что выстроить разумную оборону против ее влияния очень и очень тяжело**. Я объясню, почему тяжело. **Потому что массовая субкультура в абсолютном своем большинстве, за исключением каких-то выдающихся проявлений, апеллирует не к разуму, не к интеллекту, а к человеческому инстинкту**. Если мы посмотрим на рекламу, на те же самые глянцевики журналы, если мы повнимательнее посмотрим на тот информационный поток, который идет с телеэкрана, то мы увидим, что все направлено на то, чтобы, используя человеческий инстинкт, добиваться конкретных целей – коммерческих, идеологических, может быть, даже политических.

Человек так устроен, что голос инстинкта очень силен, но не будь инстинкта, не заложи Бог эту инстинктивную силу в нашу природу, не было бы продолжения человеческого рода, мы бы все умерли от голода, от жажды, от холода. Следуя инстинкту, мы защищаем сами себя. **Инстинкт есть некая сигнальная система, обеспечивающая самосохранение**, выживание личности. Ведь именно так существует животный мир – животные существуют, размножаются и выживают только благодаря голосу инстинкта. **Человек отличается от животного именно тем, что ему Богом дана еще одна внутренняя сила, которая не дана животным – нравственное начало**. Ученые спорят в отношении происхождения нравственности и никогда не могут окончательно сказать, что это такое и почему. Потому что если нравственность отделяется от трансцендентного начала, от Божественного начала – она практически повисает в воздухе. Это совсем не значит, что люди неверующие являются безнравственными, это глубочайшее заблуждение так говорить. Неверующий человек может быть нравственным, но не потому что он неверующий, а потому что в нем сильно развито нравственное чувство, которое познается через совесть. Но **с агностической, атеистической точки зрения объяснить наличие нравственности невозможно**. В самом деле, почему я должен жертвовать собой во имя другого? Жизнь-то одна дается. Почему я должен отдавать что-то другому, когда нужно как можно больше приобретать для самого себя? **Если мы отрываем нравственность от реальной жизни, то люди действительно превращаются в зверей, они живут на основе инстинкта**.

Так вот, **опасность влияния определенной части массовой культуры на молодежное сознание заключается в том, что эта культура эксплуатирует инстинкт**, в первую очередь, половой инстинкт, разрушая нравственное начало человека. Все, что связано с реализацией полового инстинкта, в молодости чрезвычайно активно и соблазнительно. И тормоза срываются.

Человеческая цивилизация, живущая по закону инстинкта, нежизнеспособна. Никакая правовая культура, никакое мощное правовое поле и развитое законодательство не способны регулировать человеческое поведение ежечасно – лишь голос совести. Когда нам говорят: живи как хочешь, только других не обижай (а такова сегодня философия современного либерализма), нас тем самым подталкивают к жизни по закону инстинкта. Именно поэтому в современной либеральной философии отсутствует понятие греха, есть лишь плюрализм поведенческой модели, а нравственность – не более чем условное понятие: «то, что нравственно для тебя, безнравственно для меня». Вот эта философия, которая инкорпорирована в законодательство очень многих стран и во многом формирует контрсовременные массовые культуры, является убийственной для человеческой цивилизации.

Чем раньше человечество поймет, что **нравственность – это способ выживания** коллектива, семьи, личности, общества, всей человеческой цивилизации, тем лучше. Если это поймет наша молодежь – мы будем самыми сильными, потому что **сила нации – в силе духа.**

Каждый из вас хочет быть сильным, вы спортом занимаетесь, поэтому так друг перед другом показываете себя, и это нормально, это заложено в нашу природу. Мы хотим быть сильными. Но каждый человек должен понять, что не от гантелей только сила, хотя и этим нужно заниматься. В первую очередь, это сила духа. **Наш народ выигрывал войны не потому, что мы были сильнее, обладали более мощным оружием, и не потому, что наши полководцы были умнее других.** Особенно последнюю, Великую Отечественную войну, мы выиграли потому, что оказались сильнее духом, мы сломили адскую военную машину, во много раз превосходившую наши возможности. Мы понесли большие потери, но победили. Мы прошли через тяжелейшие 90-е годы. Чудом мы сохранили свою внутреннюю силу, когда все центробежные силы заработали на разрыв нашего общества и исторической России. Сегодня некоторые боятся кризиса и говорят: «Кризис, что будет?» **Да ничего не будет, если мы сами не подвергнем себя разрушительному нравственному кризису.** Если будем внутренне сильными – мы соберемся, мы будем лучше работать, лучше учиться, у нас будут ясные цели, мы будем понимать, что мы должны защищать, и преодолеем кризис, с улыбкой будем на него смотреть и говорить: «А поучительное было время, мы стали сильнее».

Задача Церкви, как я это понимаю, заключается в том, чтобы постараться затормозить те опасные процессы, которые сегодня идут в мире. Есть некая тенденция в мировой цивилизации – самораспад. Это особенно зримо на примере благополучных обществ в других странах, о которых нам говорят: «Вот пример для подражания». То, что происходит внутри многих благополучных обществ, является признаком невероятной слабости и угрозой существованию самого общества.

Я глубоко убежден в том, что **необходима коррекция этого цивилизационного развития. В наших условиях эта коррекция может быть достигнута только через сохранение наших базисных ценностей,** через формирование личности, способной критически воспринимать и оценивать происходящее и достигать тех целей, которые стоят перед этой личностью, а также и перед всем обществом.

Я уже сказал о том, что вижу главную, может быть, задачу Церкви именно в том, **чтобы содействовать** этому процессу, о котором мы говорим – не процессу разрушения, а процессу создания сильной личности, крепкой семьи и сильного государства. Дай Бог осознать всем нам важность переживаемого момента, особенно вам, мои дорогие молодые люди. В каком-то смысле линия фронта проходит через ваши души. Достоевский говорил о том, что Бог с дьяволом борется, а поле битвы в сердцах человеческих, и в первую очередь это сердца молодых. И никто, кроме вас, этой победы не одержит.

Только одни могут помочь вам одержать эту победу, а другие толкать к тому, чтобы дьявол захватил ваше сердце. А где дьявол, там смерть, там нет жизни, в какую бы красивую отделку дьявольские соблазны ни оборачивались.

Самая великая **мудрость человека** – это мудрость **уметь отличать добро от зла и держаться добра, потому что там, где добро, там жизнь.**

**Выступление Г. М. Соловьевой, Председателя комитета по вопросам образования,
культуры и национальной политики Совета народных депутатов
Кемеровской области**

Сегодня на обсуждение выносится очень своевременный вопрос: духовность, нравственность, патриотизм нашей молодежи. Как мы воспитываем эти качества у подрастающего поколения?

Делаем много: разрабатываем программы, проводим мероприятия, всевозможные акции. Много делается в этом направлении у нас в области.

Что же такое духовность? По определению святителя Иоанна Сан-Францисского «человек тем и отличен от животного, что кроме души в нем есть дух самосознания его существом мыслящим, понимающим свое божественное начало». Об этом говорят строки: «здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Большую помощь в этом оказывают православные учреждения.

Нравственность – это веками, тысячелетиями выработанные и ставшие необходимостью нравы, правила поведения каждого человека в обществе, которое воздействует на нас.

Духовно-нравственное воспитание происходит через веру и через культуру, которая содержит в себе и морально-этические нормы, и чистоту помыслов, и красоту окружающего мира. Безусловно, истоки воспитания нравственности человек получает в семье, там появляются такие понятия, как: моя семья, мой род, моя родословная, малая Родина, большая Родина, Отчизна, Отечество и др. В семье воспитывают чувство сострадания, милосердия, ответственности. Воспитывают и искусство, и кино, и телевидение, и литература, и живопись, и музыка.

Семья, Общество, Социум делают в человеке духовную и нравственную закладку, начиная с раннего детства. Воспитывает культура в целом.

Плохо, когда воспитывает псевдокультура, а еще хуже, когда она «дешевая».

Важным духовным источником является книга, которая позволяет человеку задуматься, переосмыслить события. Об этом говорит наш кузбасский поэт и писатель Борис Васильевич Бурмистров:

*Что-то не то в этом мире творится,
Если печалью подсвечены лица,
Если на лицах тревога застыла,
Значит душа о душе позабыла,
Значит душе одиноко и сыро,
Значит нету божьего мира.*

В Совет народных депутатов Кемеровской области обратился председатель Совета старейшин Георгий Васильевич Корницкий по проблеме патриотическому воспитанию. Мы провели областной семинар, были направлены рекомендации. В территориях приняты соответствующие программы, созданы координационные советы по патриотическому воспитанию, начата подготовка к 65-й годовщине Великой Победы.

Ежемесячно в комитете по образованию, культуре и национальной политики Совета народных депутатов Кемеровской области заслушиваются итоги работы городов и районов по выполнению программ патриотического воспитания. И надо признать, что работа в этом направлении оживилась, есть конкретные дела: Вахта памяти, Почетный караул у памятников погибших воинов, акция «Георгиевская ленточка», работа военно-патриотических и православных лагерей в летний период, музеи, поисковая работа по сбору материалов об участниках и ветеранах Великой Отечественной войны, локальных войн и экспедиции, конкурсы сочинений о войне, волонтерские движения и тимуровская работа по оказанию помощи участникам ВОВ и труженикам тыла, проведение уроков мужества, проведение дня призывника и военно-полевых сборов старшеклассников, военно-спортивная игра «Зарница», акции «Ветеран», «напиши письмо солдату», организация военных классов по оборонно-спортивному профилю, издание книг, подготовка фильмов и т. д.

Совсем недавно в Совете народных депутатов Кемеровской области был проведен круглый стол «О защите исторической правды о ВОВ».

Участников ВОВ с каждым годом становится меньше. На смену им приходит другое поколение воинов – это ребята, прошедшие Афганистан, Чечню и другие локальные войны. В этом году в феврале 2009 года мы отмечали 20-летие вывода войск с Афганистана. В декабре будет 30 лет с начала ввода войск в Афганистан. Мне хочется низко поклониться в пояс нашим землякам, выполнявшим интернациональный долг в «горячих точках». Мы понимаем, что войны никогда не будут оправданы. Они уносят жизни, оставляя неизгладимый след и нестерпимую боль в сердцах родных и близких.

В этом зале находятся мужчины, которым знакомы понятия мужского достоинства и чести, долга перед Родиной. Мы в неоплатном долгу перед матерями, вырастивших достойных сыновей, к числу таких можно отнести Кравченко Людмилу Антоновну, чей сын погиб в Чечне, но люди его помнят и организовали в честь него традиционный турнир по волейболу.

Считаю важным в деле духовно-нравственного и патриотического воспитания молодежи активнее взаимодействовать со средствами массовой информации, размещать информацию о проводимых мероприятиях по патриотическому воспитанию, в том числе на сайтах администраций городов и районов, размещать баннеры по патриотической тематике в общедоступных местах, фотографии участников ВОВ на площадях, открывать аллеи героев и т. д.

**Николаец Н. Н., Председатель Кемеровской областной организации
Общероссийской общественной организации
«Российский союз ветеранов Афганистана»**

Наша общественная организация, являясь неотъемлемой частью гражданского общества, принимает непосредственное участие в формировании идеалов современного общества. Ничего нового мы не придумали, возрождаем забытое старое. Наше поколение всегда воспитывалось на подвигах и примерах ярких личностей всех времен. Патриотическое воспитание подрастающего поколения всегда являлось одной из важнейших задач государства и общества. Ведь патриотизм – это любовь к Родине, преданность своему Отечеству, стремление служить его интересам.

Сегодня многие нацелены, прежде всего, на выживание, на решение личных проблем. Присутствуют озлобленность, ожесточенность, жажда моментальной наживы. Люди слабые духом ударяются в пьянство и наркоманию, не имея внутренней цели.

Во все времена только в единении мы могли справиться с общими бедами, глобальными проблемами. Что мы можем сделать сейчас?

Прежде всего, заниматься со своими детьми в семьях, школах, вузах, кружках, быть отзывчивыми и неравнодушными к другим людям.

Государство реализует мощные программы, такие как, объявленный в 2008 году год Семьи, в который множество детей обрели родителей и надежду на стабильное будущее, или, например, Социальный план Президента РФ Д. А. Медведева – «Здоровая нация России». Мы видим возможность личного участия не только в судьбе подрастающего поколения, но и всего общества.

Сегодня я представляю Кемеровскую областную общественную организацию «Российский союз ветеранов Афганистана «Боевое братство», а также Ассоциацию Клубов Единоборств «Сибирский ринг».

Обе организации работают над воспитанием дисциплины и у спортсменов, и у подростков, которые трудятся над собой в летних патриотических лагерях и в спортивных клубах.

Мы ведем большую работу не только по физическому развитию, но и по укреплению морально-этических, духовных качеств, прививаем любовь к труду, обучаем азам ремесел, которые позволят обеспечить жизнь себе и не бояться ответственности за ближнего.

Проводя спортивные мероприятия, мы пропагандируем здоровый образ жизни, высокие моральные принципы и патриотизм. Мы не агитируем за призрачную идею, это бесполезно. Мы собственным примером стараемся привлечь внимание общества к нормальной, полноценной жизни.

Все победы, все достижения в нашей работе мы посвящаем России и родному Кузбассу! У нас уже есть положительный опыт, но мы, в свою очередь, готовы к взаимодействию и обмену опытом. Всем присутствующим я предлагаю сотрудничество. Только объединившись, мы сможем достичь действительно ощутимых положительных результатов.

Дальнейшее обсуждение предложенной темы приняло характер дискуссии. «Но служить интересам Родины нужно не на словах, а на деле. Служба в армии должна восприниматься как почетная миссия гражданина, а не как сегодня зачастую воспринимает это молодежь, а в большинстве своем их родители», – подчеркнул военный комиссар Кемеровской области, генерал-майор **Владимир Воронков**. «Патриотизм питает не только социум, патриотизм питает еще и знание, знание истории, традиций. В школах и вузах необходимо собирать архивы, привлекать к этому молодежь, воспитывать в них чувство сопричастности», – отметил член Общественной палаты Кемеровской области, Герой Кузбасса **Михаил Найдов**. И сама молодежь не осталась в стороне, принимая активное участие в обсуждении. С конкретными предложениями выступили представители Молодежного парламента Кузбасса, студенческих советов ВУЗов, молодежных организаций. Участники дискуссии сошлись во мнении, что необходимо сохранять и возрождать музеи боевой славы в учебных заведениях, привлекать молодежь к участию в парадах, посвященных Дню Победы (а именно, сохранить колонну ВУЗов), широко пропагандировать патриотические ценности в средствах массовой информации, используя, в том числе, и Интернет-ресурсы и т. д.

По итогам слушаний комиссией Общественной палаты Кемеровской области по культуре и духовно-нравственному воспитанию подготовлен итоговый документ, в который войдут предложения, высказанные участниками слушаний. Этот документ будет направлен в органы исполнительной и законодательной власти федерального и регионального уровней, Общественную палату РФ, а также опубликован на сайте Общественной палаты Кемеровской области.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>Антипова Ю. В.</i> (Новосибирск) Поиски новой выразительности в юношеской симфонии В. А. Моцарта G-MOLL (К. 183, 1773).....	6
<i>Брылева Н. А.</i> (Красноярск) Музыкальная интонация как основание для межкультурного диалога...	13
<i>Галицкая С. П., Цамбасурэн Г.</i> (Новосибирск) Г. Ф. Телеман. Концерт для двух альтов с оркестром.....	17
<i>Гусева О. В.</i> (Кемерово) Творчество А. Брюно как пример обновления французской оперы на рубеже XIX–XX вв.	28
<i>Доропей Г. И.</i> (Прокопьевск) Взаимодействие русской и восточной музыкальных культур на этапе становления национальных композиторских школ Кавказа, Средней Азии и Казахстана.....	35
<i>Коляденко Н. П., Дондупов Д. Д.</i> (Новосибирск) Изучение импрессионизма на уроках музыкальной литературы в училище с помощью сенсорной интеграции.....	44
<i>Лавелина Ж. А.</i> (Новосибирск) Теория динамического контекста в вузовском обучении студентов-музыковедов.....	51
<i>Мохоныко А. П.</i> (Кемерово) Джазовые стандарты Анатолия Кролла.....	57
<i>Новикова О. В., Ефанова Т. С.</i> (Новосибирск) Развитие музыкального мышления на основе алгоритмизации практической деятельности в курсе сольфеджио.....	63
<i>Петрунина М.</i> (Новосибирск) О формировании звуковысотно-ладовой системы народных песен Китая.....	71
<i>Протасова Н. Г.</i> (Кемерово) Валентин Сильвестров: штрихи к портрету композитора.....	79
<i>Робустова Л. П., Вейзер О. Е.</i> (Новосибирск) Музыкальные редакторы в обучении детей.....	83
<i>Синельникова О. В.</i> (Кемерово) Четвертый фортепианный концерт Р. Щедрина: опыт анализа.....	90
<i>Сокол О. В.</i> (Кемерово) Идея соборности в русской музыкальной классике.....	97
<i>Соснова Н. Г.</i> (Прокопьевск) Эдисон Денисов. «Пять историй о господине Кейнере по Бертольду Брехту» как модель функциональности фонизма.....	102
КУЛЬТУРОЛОГИЯ	
<i>Двуреченская А. С.</i> (Кемерово) Аксиологический подход к массовой культуре.....	118
<i>Шаханов Е. А.</i> (Астана, Казахстан) Потенциал культуры в модернизации управления современным обществом.....	126
ФИЛОСОФИЯ	
<i>Красиков В. И.</i> (Кемерово) Советская философия: основные черты.....	132
СОБЫТИЯ	
<i>Белозерова М. В.</i> (Кемерово) «Большое чтение» в Кузбассе.....	138
Слушания в Общественной палате Кемеровской области по вопросам духовно-нравственного и патриотического воспитания молодежи.....	141

Научное издание

ВЕСТНИК
КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

№ 8

Редактор *А. А. Лушпей*

Дизайн обложки

Г. С. Елисеенков

Компьютерная верстка

М. Б. Сорокиной

Подписано к печати 10.07.08. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 13,0. Тираж 500 экз. Заказ № 407.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.