European Journal of Arts

№1–2
2019

PREMIER
Publishing

Vienna
2019

European Journal of Arts

Scientific journal

№ 1–2 2019

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief	Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History
International editorial board	Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Cultural Studies Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History Yakonyuk Natalia Pavlovna, Ukraine, Doctor of art sciences Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies
Proofreading	Kristin Theissen
Cover design	Andreas Vogel
Additional design	Stephan Friedman
Editorial office	Premier Publishing s.r.o. Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600
Email:	pub@ppublishing.org
Homepage:	ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: http://ppublishing.org.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:

ULRICHSWEB™ GLOBAL SERIALS DIRECTORY

© Premier Publishing s.r.o.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.
Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Musical arts

Berdikhanova Shahida Nurlybaevna,
doctoral candidate (PhD)
of the "Music Theory" Department of the State
conservatory of Uzbekistan, Uzbekistan, Tashkent
E-mail: shahida88@bk.ru

THE RHYTHM OF THE KARAKALPAK FOLK SONGS

Abstract. The musical culture of the Karakalpak people is an unique phenomenon, which has a long history, in its origins closely associated with the work of related peoples inhabiting the territory of Central Asia. Karakalpak folklore has a variety of genres and forms, which embody the history, life, customs and traditions.

In the modern world, the issues of revival, preservation and promotion of national traditions of ethnic cultures, and in particular their musical heritage is one of the most urgent problems of art.

The study of the rhythm of the Karakalpak song tradition will allow to comprehend the basic laws of the musical language of the Karakalpaks. Problems of musical rhythm on all existence of musical-theoretical views, since antiquity up to the present time, occupied and continues to occupy one of the main and actual problems of musicology which served as a support for the address to the declared subject of this article. Reliance on the principles of comparative analysis, first of all, contribute to the identification and establishment of the national and universal sides of the phenomenon in question.

Keywords: Karakalpak folklor, national traditions of ethnic culture, Karakalpak song tradition, musical culture of the Karakalpak people.

The study of expressive means, traditionally formed musical genres, in particular their rhythmic structures, is one of the main tasks of modern musicology. In the development of the musical culture of the Karakalpak people, song creativity occupies a special place. Invariably, the song accompanies the main milestones of life: birth, wedding, death, ubiquitous in everyday life, serves as a decoration of toy and celebration.

In the songs of Karakalpaks, the samples of the poetry of prominent poets Berdakh, Ajiniyaz, Kunkhadji and classic of the Turkmen poetry – Mahtumkuli found its musical incarnation. Evolving over the centuries, song genres have been born and linked by rituals, customs, historical events. The rich content of folk song possesses the great strength of emotional impact, distinguished by rhythm and intonation richness, diversity poetic images and melody.

A number of these scholars – folklorists as N. A. Baskakov, Ch. Valikhanov, N. Davkaryev, K. Aimbetov, A. Tazhimuratov, T. Nietullaev, A. Divayev, K. Mambetov, K. Muratbaev, K. Raich which made a valuable contribution to the study of the Karakalpak linguistics and folklore in general dedicated their works to the study of Karakalpak song heritage. Their studies were mainly connected with the collection, classification and publication of the texts of the vocal works of Karakalpak people.

In the field of historical and theoretical musicology special significance are the writings of T. Adambaeva, A. N. Azimova and S. Khisamova that in their research studied the specifics of the Karakalpak folk art, their modal and semantic foundations.

There are almost no works dedicated to the melody of the songs in particular, its modal-based, rhythm and intonation development. Due to the absence and little-known folk songs, we set the task to consider the rhythmic features of Karakalpak folk lyrical songs.

It should be noted that the rhythm, along with the modus intonation sphere, is a fundamental component of the musical language of monodic cultures. In the works of Turkic-speaking researchers the great attention is paid to the problem of metrorhythmic organization in professional music of oral tradition and folk songs.

V. Belayev, K. Temirbekov, A. Baygaskina, T. Alibakiev, N. Abubakirova, Sh. Gullyev, T. Mamedov, T. Solomonjova, R. Sultanova, A. F. Nazarov dedicated their works to the researches of correlation of poetic and musical rhythm of the Turkic peoples (Azeri, Turkmen, Kazakh and Uzbek music).

In addition to the above studies in musicology the issues of rhythm was addressed in the works of A. Fitrat, I. R. Radjabov, F. M. Karomatov, T. B. Gafurbekov, O. R. Matyakubov, R. S. Abdullaev, R. Y. Yunusov, O. A. Ibragimova, in the context of a study of the foundations of Eastern traditional music and folklore (Fitrat A. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Samarkand, Toshkent, 1927., Radjabov I. Мақомлар масаласига доир. 1963., Раджабов И. Мақомасослари 1992., Karomatov, Uzbek instrumental music. 1972., Gafurbekov T. B. Folklore sources of Uzbek professional musical creativity. 1984., Gafurbekov T. B. Creative resources of national monody and their refraction in Uzbek Soviet music. 1987., Matyakubov O. R. Farabi on the basics of Oriental music. 1986. Ibragimov O. A. Mahoutsukai // Rajanikant. 1994).

When studying the musical-temporal structures of traditional music, it is certainly necessary to take into account the specific features of each culture, expressed in the national musical thinking, which are directly dependent on the structure of the peculiarities of the poetic language. The solution to this problem, namely the study of the rhythmic structure of the national musical language, is extremely difficult, primarily due to the lack of common methodological approaches. In this regard, we give a consideration of V. N. Kholopova: "The formulation of the problem of national specificity in the rhythm is natural for the reason that rhythm as a means of expression is especially characteristic, "physiognomic", the rhythm intonation is "portrait", and in no other element of the national accent of musical speech is revealed as clearly as in the rhythmic one" [5; 3].

One of the founders of the study of the metrorhythm of songs of Turkic peoples is V. Belayev. His approach is based on the method of algorithmic analysis of the verse presented in the works of ancient Greek and medieval thinkers of the East. According to Belayev, the choreic musical and poetic system gave origin to the main rhythmic formula of Arab-Persian music, called "Zarb-I Kadim" – "ancient rhythm" (literally: "blow") consisting of two sabab – and hafifs – the simplest rhythmic formations [3, 96–97], from a combination of which, various types of poetic lines are formed. Belayev also cites the idea of the rhythmic unity of the text and melody: "a folk song in its specific existence is a high – pitched recitation of the song text, receiving a rhythmic organization in time through the correspondence between the verse and melodic accents" [4, 52].

These provisions, identified by V. Belayev in the study of folk songs of different ethnic cultures, served as a support for further research in the field of theoretical musicology.

From special works, covering the problem of the rhythm of the Turkic-speaking songs, it is necessary to highlight the monographic work of A. Baygaskina "Rhythm of the Kazakh traditional music" [2].

Analytical approach of Bygaskina in the study of the rhythm of the songs, is based on the totality

of syllabic-rhythmic method of V. Belayev with the laws of the Kazakh poetry, which allowed the author to review and determine the typological rhythm formulary designs from syllabic groups to complete song verse.

Due to the lack of works devoted to the rhythmic foundations of the Karakalpak folklore genres, when considering the rhythm of folk lyrical song genres, we found it possible to rely on the above methods of analysis, in particular, on the methodology developed in the works of V. N. Kholopova, V. Belayev, V. I. Yelatov, P. F. Stoyanov and A. E. Baygaskina.

These works are significant in that the proposed methods of analysis, where the system of versification is the main structural component of the rhythm, and is effective in relation to the study of the rhythm of the song culture of the Turkic-speaking countries.

In this speech, only the ode to the rhythm of Karakalpak folklore is consecrated, namely, the rhythmic formulas are presented, which represent one of the basic elements that form the basis of the architectonics of songs. It is conventionally identified by us as rhythm formulas (RF).

Before moving on to the actual analysis, we will clarify the concept of "rhythm formula" introduced into musicological practice by V. N. Kholopova.

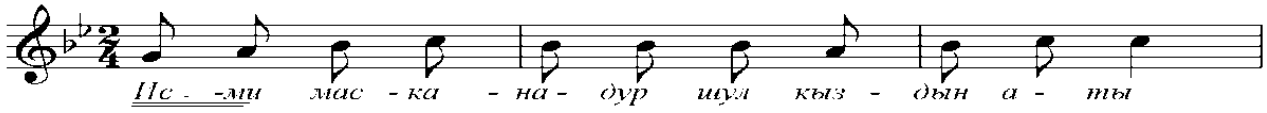
Rhythm formula (RF) – is relatively integral rhythm formation, which, along with the ratio of durations necessarily takes into account the accentuation, so more fully revealed the intonation nature of the rhythm structure. Unlike rhythmic pattern, … rhythm formula is the formation relatively short and separated from the environment, approaching to the motive by independence. Rhythm formulas, in general, are an important stylistic and genre figures in music and expressive of national traits [5].

Referring to the fact that national songwriting is a syncretic unity of poetry and music, which is repeatedly confirmed in the scientific investigations of philologists and musicologists under rhythm formula, we will consider the rhythmic expression of individual words – defining them as basic "rhythm formulas" (BRF) and the group of words (bunaks) – "combined rhythm formulas" (CRF). Perceiving them as the smallest rhythmic unit of the song, the totality of which contributes to the formation of typological rhythm formulas – rhythm lines (RL) and rhythm verses (RV).

Thus, consider the basic rhythm formulas (BRF), which include two-and three-syllable rhythmic structure.

The most common type of two-syllable is **uniform** –

No. 1. "Yedenbaynmasy" (KNP. p. 18)

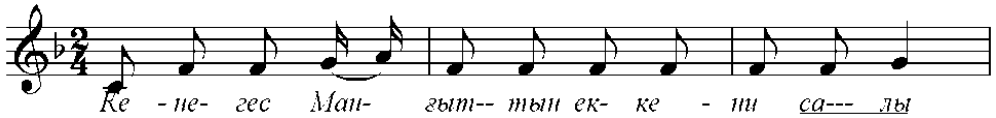


It is one of the basic examples of the rhythmic design of Karakalpak writing. As a universal example of the rhythmic design of bunak, it can be used at all stages of melodic formation.

The next type of formulaicity of two syllables RF is called **"lame"**

It performs the function of braking, is also one of the factors for the slow melodic movement.

No. 6 "Chimbai" (KNP. p. 22)

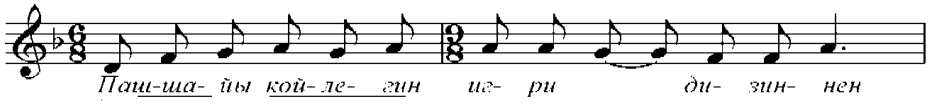


There is also **dotted** rhythm – ♩♪;♪♬; two-syllable RF, it contributes to the intensity of melodic movement.

Depending on the location in the verse line three-syllable RF are of different types. Next, let's look at the most common varieties.

3-BRF.1. Rhythm of **summing**: ♪ ♪ ♩; ♬♬♪; ♩ ♩ 𝅗𝅥 – often performs the function of a rhythmic cadence in the songs. In the majority of cases occur in the final sections of meloline:

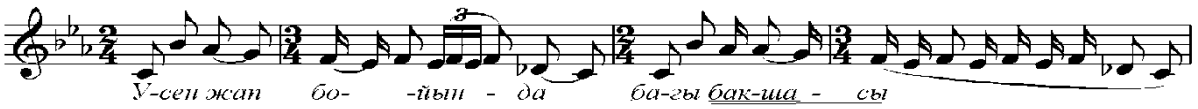
No. 15 "Periyzat" KNP. p. 32



3-BRF.4 "**Lame**" type of formulaicity of trisyllabic RF can occur in initial and final sections of lines in the composition of six-syllable or pentasyllabic bunaks. This type of three-syllable RF in Karakalpak lyrical songs is presented in two versions:

a) ♬♪ ♪; ♪♩ ♩;

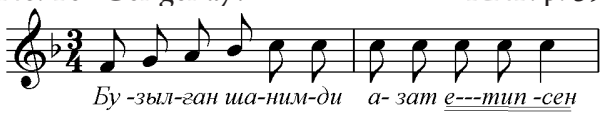
No. 17 "Kyzbahsynamasy" KNP. p. 13



In the example of the song "Kyzbahsynamas", 3-BRF.4-a is used at the end of meloline in the composition of pentasyllabic RF. We can say that the chanting of the last syllables in this way or during the half-line is one of the features of Karakalpak folk (mostly lyrical) songs. For example, in the Kazakh songs, a characteristic is considered to be the adding and singing of extra-textual syllables.

The second type of three-complex "limping" bunak 3-BRF.4b is less common. They can be formed from composite bunaks and occur at the beginning, middle and, to a greater extent, at the end of small-scale construction. For example, a song:

No. 10 "Gel-gel-ay!" KNP. p. 39



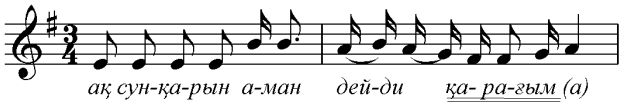
3-BRF.2. Another option of summing rhythm is the following configuration trisyllabic RF, **dotted** ♩. ♪ 𝅗𝅥; ♪. ♬ ♩; ♬. ♬♪. as well as the previous version of the three-syllable RF performs the function of rhythmic cadence.

3-BRF.3. **Uniform** ♬♬♬; ♪♪♪; ♩ ♩ ♩. uniform three-syllable RF, as already noted, is the basic in the construction of Karakalpak lyrical songs. It is as well as two-syllable RF, in most cases, occurs at the beginning of meloline.

b) ♬♪ ♬;♬♩ ♪;♩ 𝅗𝅥 ♩.

Among them, the first type is more common compared to the second type. In the songs it performs the rhythmic cadence and is found mainly in the final parts of meloline (among 50 songs in 14 it is possible to observe this type of trisyllabic bunak). For example:

No. 20 "Biykesh" KNP. p. 70

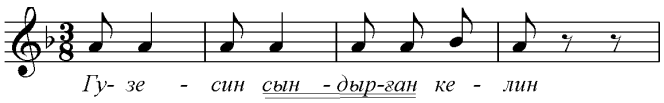


3-BRF.5. This type is presented by **broken rhythm**– ♩ ♪ ♪;♪ ♬♬; 𝅗𝅥 ♩ ♩

The broken type of rhythmic expression of the three-syllable bunak is less common in comparison with other variants of the rhythm formula of three-syllable RF. It has an upward type of stress, observed in the middle or at the end. Merging with the subsequent bunak it creates an impulse to melodic advancement. It can be a part of six-syllable or

pentasyllabic RF in combination with three-syllable or two syllables RFs:

No. 22 "Nazlym" KNP. p. 80



Overall, the basic rhythm formulas (BRF) based on the specifics of composite applications are divided into the following types:

– initial (IRF);
– middle (MRF);
– the final (FRF).

The *first type of IRF* includes uniform, dotted varieties of rhythmic structures that form a dimension, the intensity of melodic advancement.

The *second type of SRF*, perform the function of deployment, stresses, which are characterized by – limping, broken and dotted varieties of rhythm.

FRF, in turn, is divided into two categories: the middle – used in the interval of 2 and 3 lines of verse, and cadence – the final verse stanza. In the middle FRF both summing and limping rhythmic structures are used, where the application of the second of them contributes to the unification of line in some cases and stanzas, creating a continuity and integrity of the songs.

Reliance on a comprehensive analysis, taking into account the specifics of the folk poetry and the laws of the musical language, is the most effective method to identify the typological characteristics of the manifestation of rhythm.

It should also be noted that each of the Russian Federation can be used in different parts of the songs, performing a certain functional load giving color and originality of architectonics.

References:

1. Abdullayev R. Rite and music in the context of culture of Uzbekistan and Central Asia.– Vol. 2006.
2. Baygaskina A. E. The rhythm of traditional Kazakh song. – Alma-ata. 2003.
3. Belayev V. M. Rhythm of Uzbek folk music // collection of compositions.– M., 1990.
4. Belayev V. Essays on musical folklore and ancient writing.– M., 1971.
5. Kholopova V. N. Russian musical rhythm.– M., 1983.

Wang Longchuan,
applicant of the Department of Music History
and musical ethnography of the Odessa
National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: al_sam@ukr.net

AESTHETIC AND PSYCHOLOGICAL PREREQUISITES FOR THE FORMATION OF THE EPIC OPERA: FROM EMPATHY TO ALIENATION

Abstract. The article develops aesthetic and psychological approaches to the study of the historical and compositional formation of the epic opera. The concepts of tragedy, post-tragic is defined, the relevance in the study of operatic semantics of the categories of empathy and alienation is proved.

Keywords: epic opera, myth-making, aesthetic paradigm, tragedy, post-tragic, epic interpretation.

Ван Лунчуань,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии
ОНМА им. А. В. Неждановой
E-mail: al_sam@ukr.net

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭПИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ: ОТ ЭМПАТИИ К ОТЧУЖДЕНИЮ

Аннотация. в статье разрабатываются эстетические и психологические подходы к изучению исторического и композиционного становления эпической оперы. Определяются понятия трагедийности, посттрагического, доказывается актуальность в изучении оперной семантики категорий эмпатии и отчуждения.

Ключевые слова: эпическая опера, мифотворчество, эстетическая парадигма, трагедийность, посттрагическое, эпическая интерпретация**.**

Если перефразировать известное утверждение Ф. Ницше, опера родилась «из духа трагедии», подтверждая идею породненности трагического сознания и музыкального искусства как высших уровней проявления человеческого духа. Однако античная трагедия, с которой так тесно связан генезис музыкальной драмы, впоследствии обозначившейся как опера, представляла собой *первоначальный симбиоз* общественных эстетических потребностей человека, из которых потребность в бессмертии оказалась доминирующей, предопределившей постоянство и важность трагической темы, как в ее раннем ритуально-мифологическом статусе, так и в более поздней личностно-аффективной трагедийной разновидности, в истории музыкального театра.

Трагическое является бытийно-ценностной универсалией, на основе которой обобщается совокупный опыт человеческого существования, приобретает общежизненный резонанс, однако

наибольшей смысловой глубины оно достигает в художественной форме, в опыте воздействия искусства и порожденных им сюжетно-образных моделей. С ним связана специфическая парадоксальная форма понимания сущностных аспектов взаимодействия человека с миром, которая приводит к различным интерпретациям этого взаимодействия, но всегда связана с раскрытием антиномичности человеческой жизни, неизгладимой двойственности человеческого бытия.

Принципиально важной для художественного претворения трагического закона жизни является способность трагического отношения, как эстетического феномена, разделяться на две парадигмы: трагедийную и посттрагическую. Обретя уже достаточное признание и обсуждение в философско-эстетической литературе [3–4; 9; 12; 15], данные парадигмы определяют главное историческое и жанровое раздвоение оперного искусства, выражающее две фундаментальные психологические задачи человеческого сознания – понимания и познания, то есть чувственного освоения и абстрагированной рационально-логической оценки.

Движение по двум этим направлениям единого по институциональному предназначению оперного искусства ведет к обособлению его *драматической и эпической сфер,* способных, впрочем, активно взаимодействовать и влиять друг на друга. Первое, трагедийное, направление раскрывает силу и эффективность, особую творческую экспрессию человеческого переживания, сочувствия, опирается на интенциональную обусловленность сознания и художественного предмета, развивает возможности эмпатии. Второе обнаруживает подъем над индивидуальными проблемами и страстями как случайными и не заслоняющими истинной нравственной красоты миропорядка, в той его части, в какой он включает человеческое существование, то есть предусматривает участие человека. В данном направлении ключевой является возможность отстранения от противоречий жизни как случайных, сопричастие родовому этосу, связанное с отчуждением от эгоцентрического эмоционализма.

Формирование и проявление данных эстетических парадигм (в их взаимосвязи) в оперном творчестве образует главные предпосылки развития европейской эпической оперы, обусловливая также постоянную необходимость оперного жанра в мифологической подоплеке, в осуществляемом на различных структурных уровнях и различными художественными средствами *мифотворчестве.* Как обнаруживается эта магистральная закономерность *жанрового автопоэзиса* оперы?

Трагическое, как возможность самой жизни, осознается и переживается как реальная предпосылка художественного феномена трагедийности только в силу особой позиции по отношению к нему, в силу заинтересованности в таком осмыслении жизненных противоречии.

Трагический человек, по О. Шпенглеру [16], «фаустовский» человек, для которого весь мир предстает как движение к некоей цели, а борьба за существование, является идеальной формой жизни. Именно пассионарная направленность деятельности и духовной интерпретации жизненного опыта отличает западно-европейского «фаустовского» человека. Он существует в контексте сопротивления мира и личности, и это становится одним из факторов ценностной антитетичности западно-европейской трагедии.

Только искусство способно поставить человека в такую позицию по отношению к трагическим сторонам жизни, при которой он *не отвращается от них, но познает их действительный смысл* и открывает их новый интерес для себя. Буквальное обращение к трагедийным противоречиям как к неразрешимым проблемам человеческого бытия оказывается и возможным, и необходимым только в искусстве: здесь они приобретают позитивную эстетическую оценку, облагораживаются ею, теряя значение ужасных событий, но приобретая

способность вызывать глубокую катарсическую реакцию.

Однако исторической предпосылкой художественно-трагедийных решений служит *религиозный опыт* осмысления все тех же коренных проблем человеческого существования, но уже со значительно более высоких и общих, внеличностных позиций. Единство и целостность этого опыта как монотеистического в средневековой культуре, а также, включение в богочеловеческие концепции мира художественных средств, позволяет говорить о данном периоде эволюции трагического как пограничном, своеобразно продолжающем синкретические устремления древнегреческого искусства, в частности к катарсической яркости переживаний, но открывающим и преимущества посттрагического понимания исходных антиномий человеческого микрокосма.

Именно религиозное искусство – или искусство в контексте религиозного миропонимания, всегда оставаясь мистериальным, создает сложные, отвлеченные, одновременно наиболее яркие со своей вещной стороны, почти что подавляющие своей предметностью, символы. Не только в христианстве, но и в других религиозно-художественных картинах мира, трагический исход земных событий, трагический характер их переживания, снимаются осмыслением запредельной для единичного человеческого опыта космологической божественной взаимозависимости событий. Именно в этом контексте трагедийное восприятие окончательно перерождается в посттрагическое, знаменуя освобождение человека от земной ограниченности, суетности чувств. Извечное противоречие жизни и смерти раскрывается как гармоническая взаимозависимость вечного и бренного, когда через второе открывается первое.

Укреплению связи музыкального воздействия именно с опытом посттрагического служит то, что Средние века, в связи с их религиозной настроенностью, утверждают представление об искусстве как о сфере позитивных ценностей, как о возвышенно-прекрасном и обладающим собственным логосом. Не случайно в связи с вышесказанным и то, что среди различных родов искусства предпочтение отдается музыке как укрепляющей нравственный строй души (Боэций), ее имманентный этос, настраивающей своим согласием (гармонией) «душу мира».

Более того, само по себе обращение к художественному толкованию, конечно, в пределах, отведенных ему религиозной эстетикой, уже означало приобщение к божественному первоисточнику, следовательно, освобождение от тех обстоятельств жизни, которые можно считать трагическими. Религиозное понимание открывает в искусстве то прекрасное, «которое является подобающим само по себе» (Августин). На его фоне трагедийность представляется наигранной, фальшивой, неправильной. Об этом – яркие строки из «Исповеди» Августина: «… Но почему же человек хочет так испытывать скорбь, видя печальное и трагическое, хотя сам не желал бы терпеть то же самое? И все-таки хочет зритель терпеть скорбь при виде этого, и сама скорбь есть его наслаждение. Не жалкое ли это сумасбродство? И если человеческие бедствия, давно минувшие или вымышленные, изображаются так, что зритель не чувствует горести, то он уходит скучающий и недовольный; если же он испытывает горесть, то остается, следя со вниманием, и, радуясь, проливает слезы… Но куда идет, куда устремляется такое сострадание? Итак, никакая боль не достойна похвалы, никакую боль не следует любить. Только ты, господь бог, любящий души наши, сострадаешь им несравненно больше, глубже, чище, неизменнее, чем мы, потому что тебя не ранит никакая боль. Но кто другой способен на это?» [1, 263–264].

В посттрагической концепции своеобразно выражается ритуальная направленность культуры, для которой одной из существенных оппозиций становится противопоставление упорядоченного и не-упорядоченного как целесообразного

и лишенного цели. Можно предположить, что посттрагическое и традиционно-трагедийное понимание антиномичности человеческого опыта представляют собой две основные логические модели культуры, значение которых может меняться в различные исторические эпохи. Данные модели становятся основными предпосылками появления различных жанровых форм оперной композиции; собственно, они и оказываются двумя главными интерпретативными моделями оперного творчества, допускающими дальнейшие дробление, конкретизацию, жанровое разветвление, художественно-стилевое обособление и т.д.

Трагедийный конфликт приобретает самостоятельное и полное воплощение только в Новое время, когда искусство становится и особой формой деятельности человека (особой поэтикой), самодостаточной, самоупорядоченной смысловой сферой. Так, по мнению ряда авторов, трагедия достигает своей жанровой зрелости ко времени Шекспира, поскольку – именно как художественный жанр – она является подъемом над кризисом смены двух эпохальных культур, Средневековья и Нового времени [4; 10; 11; 15]. Поэтому она и несет в себе всемирность и всевременность: они дают ей силы осознания и преодоления данного кризиса. Но поэтому и определение содержания трагедии требует предельно обобщающих суждений, особенно тогда, когда речь идет о содержании, смысловой направленности и полноте символов трагедии.

Средневековое религиозное посттрагическое понимание человеческой судьбы в мире, создающее и сходный тип посттрагической художественной интерпретации, предшествует автономной трагедийной жанровой форме, но на определенном историческом этапе своеобразно отвергается ею. Между тем, именно посттрагическое предстает необычайно важным феноменом в культуре XX века, особенно во второй его половине, глубоко воздействует на представления о музыке как поэтике в целом.

Со стороны современной культуры причины названного явления можно увидеть: в стремлении к религиозному синтезу, то есть к сближению, объединению традиционных представлений о миропорядке, созданных различными религиями; в частности это выражается в возникновении значительного количества переходных религиозно-духовных школ; в усилении внимания к скрытым (тайным) силам человеческого сознания, к универсальным способностям личности, в частности, с этим связано и новое задание духовного самосовершенствования.

Со стороны музыкального творчества доминирование концепции посттрагического обусловлено многообразием неостилевых поисков, которые, с одной стороны, выражают стремление к буквальному диалогу, к воссозданию-реконструкции музыкального опыта прошлого, с другой – желание увязать весь прошлый опыт музыки как духовное единство, открыть исторические универсалии музыкальной культуры; углублением аналитико-психологических аспектов музыкального образа, посредством которых выявляется процессуальность сознания человека и самоценное психосемантическое значение ее, потребностью выразить доверие к мессианским духовным возможностям человека; последнее, в частности, ведет к появлению «новой лирики» в музыке XX века, а также к новому пониманию программного содержания музыки, с усилением его символической направленности;

Говоря о концепции посттрагического как особом художественно-смысловом феномене, в том числе в связи со стилевыми открытиями музыки второй половины XX века, следует учитывать три исторически более ранние факторы музыкальной поэтики, как подготовившие, обусловившие его:

– семантику первичных ритуально-религиозных жанров, в которых формируется представление о музыке как о самодостаточном эстетическом целом, прежде всего, об ее гармонизующих общинно-соборных функциях;

– становление классических норм гармонии как перевода-превращения идеи гармонии в систему конкретных правил и приемов музыкального письма, общим целевым назначением которых являлось, в конечном счете, равновесие диссонантной и консонансной сфер музыки;

– постоянное присутствие в европейской музыке Нового времени, но приобретшей особое значение к концу XX века, тенденции сближения музыки и мифа; открытие через музыку нового мифологического содержания в культуре XX века (см. об этом: [2]).

В жанрово-композиционном отношении новая мифологизирующая интерпретация музыки – и новая мифологизация с помощью музыки – связана с усилением внимания к синтетическим жанрам как к обладающим готовой программной основой, прежде всего, к наиболее общим и масштабным: опере, оратории. производным от них (опере-оратории, вокальной симфонии, музыкальной драме-мистерии, некоторым другим). Также усиливается внимание к большой форме в музыке, и во временном (продолжительность) и в пространственном (партитурные условия, фактура) отношениях; особое значение приобретают циклические формы, поскольку в генетической идее породивших их жанров заложено обращение к процессуальной стороне явлений, к диалектической сложности мира и человека как его части, к взаимопереходности контрастных природных и общинно-человеческих начал.

Развитие тех семантических ориентаций в музыке, которые сопровождаются сближением музыкальной и мифологической структур, связаны с рядом решительных сдвигов в музыкальном мышлении и языке, в стилевом и стилистическом содержании, ведет к выделению новых жанровых модификаций оперного творчества, ориентированных уже не столько на традиционно-трагедийное понимание содержания мифа, сколько на его новую *эпическую интерпретацию*, соответственно на парадигму посттрагического.

Трагедийная, резко конфликтная, интерпретация мифологического сюжета, прошедшего композиционное горнило античной трагедии, типична для западноевропейской школы [8]. Русская композиторская школа, с ее преимущественным тяготением к эпосу, соединяющая интерес к языческой мифологии с христианскими идеями, более склонна была к этически возвышенному, разрешающему толкованию трагической антитезы.

Очень яркой фигурой в отношении эпической развязки оперной композиции был Н. Римский-Корсаков. Его опера «Сервилия», хоть и не признана (по мнению А. Соловцова [13]) художественно полноценным произведением ввиду чрезвычайно слабой пьесы А. Мея, но представляет интерес в связи с поисками композитором музыкального языка, который бы являлся соответствующим воплощению сюжета из жизни Древнего Рима. По мнению самого Римского-Корсакова, сюжет драмы «развязывал руки относительно свободы стиля»; то есть достаточно было избегать противоречащего явно: явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т.д. Но, поскольку музыки вне национальности не существует, всякая музыка, которую принято считать общечеловеческой, все-таки национальна. Для «Сервилии» Римский – Корсаков избирает наиболее подходящий национальный оттенок: отчасти итальянский, отчасти греческий, а также византийский и восточный. В целом же музыка «Сервилии» оказалась, как отмечает Соловцов, «чрезмерно «универсальной» – общеромантического типа – и лишенной, вопреки стремлениям автора, национальной конкретности» [13, 479].

Гораздо больший интерес представляет трактовка финала оперы – двухчастная: первая часть – смерть Сервилии; вторая – провозглашение Credo над телом погибшей – морализирующая, заменяющая конфликт примирением, являющаяся реализацией посттрагической тенденции – взгляда на события с позиции христианского прощения.

Внеличный музыкальный театр – таков эпический идеал И. Стравинского. Избранница в «Весне священной» как и Невеста в «Свадебке» лишены индивидуального лица. Не субъективное переживание, не личное отношение к происходящему, а целенаправленное воплощение обрядового ритуального начала, обусловленного мифом, многозначное содержание которого утвердилось в сознании многих поколений,– вот что волновало Стравинского, вот, что он стремился развить в своей опере-оратории «Царь Эдип», как отмечает М. Друскин [7, 202].

Трактовка И. Стравинским музыкального спектакля пересекается с идеями Б. Брехта по поводу эпического театра, где спектакль должен давать не копию действительности, а своего рода поучительное действие, призванное внушить зрителю определенные идеи. По Брехту, театр, апеллирующий к жизнеподобной достоверности – «театр переживания» – требует от зрителя «эффекта присутствия». Ему противостоит «эффект отчуждения», устанавливающий дистанцию между зрителем и сценой – «театр показа», действие которого основано на наблюдении, оценке. В первом случае это сплав разнородных театрально-сценических элементов, во втором – их разъединение; чем оно сильнее, тем больше повышается воздействие «эффекта отчуждения». «Условность оперы заключается в том, что в ней используются рациональные элементы, привносящие черты физической достоверности и реальности, но все это тут же снимается музыкой. Умирающий человек реален. Но если он, умирая, поет, то вся сцена приобретает условный характер» [5, 299]. Далее Брехт указывает, что извечный конфликт между музыкой и сценическим воплощением может быть разрешен путем радикального разъединения элементов.

И. Стравинский и был тем композитором, который первым стал на этот путь (хотя исходные идеологические позиции Брехта и Стравинского различны: для первого главное – поучение, для второго – игровой момент – «ритуальное внеличное действо»). Толчком могли послужить театральные эксперименты, проводившиеся дягилевской антрепризой, в частности постановка «Золотого петушка» в виде оперы-балета, где разграничивались функции говорящего и поющего актера.

Развитию особого отчуждающего характера действия и музыкального звучания «Эдипа» способствовала не только новаторская композиция оперы, но и ее опора на «классицистский комплекс» (термин В. Холоповой; см.: [14]) музыкально-сценических образов и приемов выразительности, одновременно формализующий и возвышающий характер художественного события. Нарастающая сила условности оперного событийного ряда содействует тому эффекту объективации-абстрагирования, благодаря которому главным предметом художественной оценки становится *композиционная последовательность* сценических действий и поведения персонажей, указывающая на истинное предназначение происходящего, значительно более высокое и общее, чем судьба отдельного действующего лица.

Выводы. Современный подход к жанровой форме и композиционным принципам эпической оперы побуждает к значительному углублению эстетического и психологического критериев ее изучения, при этом позволяет выявлять существенную взаимообусловленность данных критериев по отношению к художественной предметности музыки. Соединение понятий о посттрагическом и о мифологической природе оперной сюжетности указывает на несомненную генетическую конститутивную связь этих культурно-семантических феноменов, а также на их возрастающее значение в оперной культуре XX века.

Несмотря на широкое освещение в эстетической литературе и в отдельных музыковедческих исследованиях роли трагического в искусстве, проблема трагической обусловленности оперного

содержания и его эстетических модификаций, от которых зависят виды оперной драматургии, все еще остается открытой. Таким образом, разработка понятий трагедийности и посттрагического в их взаимосвязи и антитетичности, развитие категорий эмпатии и отчуждения в контексте теории оперного воздействия содействует решению насущных вопросов оперной интерпретации.

Список литературы:

1. Августин // История эстетики в 5 тт.– Т. 1.– М., 1962.– С. 263–264.
2. Акопян О. Мифотворчество в музыке XX века // Анализ глубинной структуры музыкального текста.– М.: Практика, 1995.– С. 138–151.
3. Борев Ю. Основные эстетические категории.– М.: Высшая школа, 1960.– 446 с.
4. Борев Ю. О трагическом.– М.: Советский писатель, 1961.– 392 с.
5. Брехт Б. Театр: в 5 т.– М., 1965.– Т. 2.– 546 с.
6. Выготский Л. Психология искусства.– М.: Искусство, 1968.– 576 с.
7. Друскин М. «Эдип» Энеску и проблемы оперы 20 в. // М. Друскин. Избранное.– М.: Сов. композитор, 1981.– С. 196–211.
8. Кириллина Л. Драма-опера-роман // Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал.– М., 1997.– № 3.– С. 3–15.
9. Книга по эстетике для музыкантов / ред.-сост. К. Ангелов, С. Рапоппорт.– М.: Музыка, 1983.– 272 с.
10. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1989 г / Т. Ливанова; [в 2 т.].– М.: Музыка, 1983.– Т. 1.– 462 с.
11. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века / Т. Ливанова // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XII веков.– М.: Наука,1966.– С. 264–289.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.– 208 с.
13. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества.– М.: Музыка, 1984.– 399 с.
14. Холопова В. Классицистский комплекс творчества Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Исследования.– М., 1985.– С. 40–68.
15. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. Шестаков.– М.: Музыка, 1975.– 352 с.
16. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. В 2-х тт.– М.: Мысль, 1993.– Т. I.– 664 с.

Guo Qianping,
applicant of the Department of Music History
and musical ethnography of the Odessa
National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: al_sam@ukr.net

MUSIC-TEXTOLOGICAL FACTORS OF MODERN OPERALOGY

Abstract. The content and significance of the music-textological approach to the study of opera are defined, the basic concepts of modern operalogy related to the analysis of opera as a musical text are compiled. The historical ways of the formation of the musical content of the opera text as a synergistic phenomenon are highlighted.

Keywords: opera, operalogy, musical text, artistic synergy, musical and verbal poetics.

Го Цяньпин,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии ОНМА
им. А. В. Неждановой
E-mail: al_sam@ukr.net

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ СОВРЕМЕННОГО ОПЕРОВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье определяется содержание и значение музыкально-текстологического подхода в изучении оперы, комплектуются основные понятия современного оперoведения, связанные с анализом оперы как музыкального текста. Освещены исторические пути становления музыкального содержания оперного текста как синергийного феномена.

Ключевые слова: опера, оперoведение, музыкальный текст, художественная синергия, музыкально-словесная поэтика.

Исследование оперы как сложно-синтетического текста представляет актуальное направление современного оперoведения, связанное с изучением специфической природы художественной формы оперы, в связи с ней – исторической поэтики оперы и путей ее адекватного теоретического категориального воспроизведения, позволяющее усматривать в оперном творчестве отдельную жанровую систему, успешно объединяющую черты первичной и вторичной жанровых типологий (характеристики которых находим в трудах А. Сохора, см.: [10; 11]).

Центральным предметом изучения при этом становится музыкальная сторона оперного содержания, музыкальная оперная стилистика как особый языковой феномен, в котором фокусируются все специфические свойства оперной поэтики (см.: [1–3; 5; 7–9; 13]). Выделяя основополагающие языковые свойства оперы именно как музыкальные, обнаруживая их текстологические функции, необходимо учитывать историческую динамику оперного содержания, в том числе сюжетно-образный тезаурус оперного творчества.

Поэтому в качестве отправного в данной работе используется подход к истории оперы как

к *истории музыкальной драмы*, в которой все стилистические средства призваны служить эстетико-психологической выразительности и значимости музыки, а в силу этого меняют свои функции приемы взаимодействия слова и музыкального интонирования в тексте оперного произведения, то есть те приемы, которые должны содействовать возникновению особой оперной словесно-музыкальной поэтики.

При данном подходе, привлекая углубленный анализ текста отдельных оперных произведений, удается доказать, что в процессе исторического развития и жанрово-стилевой эволюции специфическое синергийное словесно-музыкальное речевое значение в опере приобретает речитатив, который чаще всего адресуется «прямой речи» оперных героев. Соединенная с личностно-персонажными характеристиками данная условная «прямая речь» концентрирует интонационно-тематические слагаемые музыкального языка оперы, то есть выступает определяющим условием оперной музыкальной семиографии [2]. В связи с этим становится понятным, почему основные оперные реформы, от барокко до позднего романтизма, происходят с опорой на речитативные формы оперного пения; именно данные формы направлены на усиление образной конкретизации, семантической определенности музыкального содержания оперы.

С данной точки зрения решающим шагом к художественной автономии оперного текста становится творчество Клаудио Монтеверди; оно выступает связующим звеном между двумя системами норм и правил музыкального выражения – ренессансно-барочной и классицистской. С одной стороны, музыкальный язык опер Монтеверди был нормированным скорее с позиций будущего искусства классицизма, в котором музыка становится самоценным видом, в полной мере проявившим свою художественную специфику. С другой, известно (и подтверждено текстами оперных произведений), что общей логикой композиции и мелодико-тематическими авторскими открытиями Монтеверди обязан музыкальной риторике XVI–XVII веков; из нее он извлек важнейшие для синтетического текста оперы принципы музыкально-поэтической композиции [4–6].

О становлении речитативной сферы оперы в качестве ее синтетической текстовой основы и образно-персонажных характерологических пролегомен свидетельствует жанрово-эстетическое и стилистическое содержание оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла, ораториальное значение возвышенного речитативного пения, обусловленное подражанием драматической декламации известных театральных французских актеров в оперном творчестве Ж. Б. Люлли [3; 5; 7].

Изучая и сопоставляя принципы оперной поэтики Х.-В. Глюка, Дж. Верди и Р. Вагнера, можно определить два основных пути развития речитативного пения в опере. В частности, если Вагнер использовал принципы речитатива как интонационную и композиционную основу оперы, подчинив ему характер построения лейтмотивов, то Верди обособляет речитативные эпизоды, противопоставляя их ариозно-мелодическому пению как моменты наивысшего, трагедийного напряжения в судьбе героев, то есть использует речитатив как знак определенной эстетической ситуации [9].

Процесс образного моделирования на основе речитативного интонирование, усиливающий значение последнего как фактора вокально-мелодической драматургии оперы представлен в оперном творчестве К. М. Вебера, Ш. Гуно, Дж. Пуччини, М. Мусоргского, ряда других композиторов. Своеобразная жанровая саморефлексия оперы, формирующей собственную единую, то есть синергийную, логосферу обусловливает и разделение речитативного, декламационного, ариозного, песенно-ариозного видов оперного мелоса, и новые способы их соединения и интонационного (вокально-интонационного исполнительского, в том числе) контаминирования [3; 7; 13; 14].

Так, эволюция оперного речитатива в операх западноевропейских композиторов на исходе девятнадцатого столетия ознаменована выбором контрастного *типа оперного мелодического языка*, позволяющего усиливать мелодраматические (аффективно-суггестивные) способы оперного воздействия. В этом случае речитативные построения концентрируются, функционально локализуются, обнаруживают тенденцию семантического противостояния ариозной кантилене – противодвижения по отношению к ней, позволяющего находить особые градации, семантические «ступени» в стилистике оперного речитатива (продолжают интенсивный «вердиевский путь» развития речитативной сферы).

С другой стороны, выявляются функциональное расширение, семантическая множественность речитатива, позволяющие ему «дорастать» до уровня показателя целостного оперного языка, приобретать черты универсальности. Данный процесс связан, более всего, с опытом русской оперы классико-романтического периода, в которой осуществляется энциклопедическое накопление различных форм и наклонений словесной публичной речи, а также способов психологического углубления образа человека как социально значимой, «большой» личности (в некоторых аспектах технологического и смыслового свойства этот путь можно называть «экстенсивным вагнеровским»).

Поскольку в русской опере девятнадцатого века развитие речитативной сферы особенно активно стимулировалось выбором словесного материала и способами его обработки, противопоставляются прозаический и поэтический типы слова, из которых первый является изначально речевым, поскольку требует особенно близкого к слову, потому отходящего от лирического мелоса, интонирования (соответствующие примеры находим в творчестве М. Мусоргского, С. Танеева, И. Стравинского).

Особое место в в исторической эволюции оперного текста отведено оперной поэтики П. Чайковского, который последовательно мелодизирует, мелодийно углубляет все тематические средства оперы, а их посредством – и симфонического развития, опирается на обобщенно-образное воспроизведение содержания поэтического текста, то есть мыслит сугубо музыкальным путем, привлекая словесный ряд как дополнительное комментирующее средство, считаясь с содержательной функцией оперного слова на уровне сюжетных условий и общих характерологических задач [13]. П. Чайковский прибегает и к обособлению речитативных фигур (речитации, псалмодии, восклицаний-реплик и т.п.) в качестве аффективных знаков предельного эмоционального напряжения, в этом отношении выявляя стилевую и методическую общность с поэтикой французской лирической оперы. Особенно ярко мелодический стиль Чайковского проявляется в комплексном вокально-оркестровом развитии темы любви в «Пиковой даме», в которой, как пишет Чжи Инь, «эпидейктическое речевое начало рельефно проявляется в момент кульминации и перехода от первой, восходящей, части ко второй, снимающей эмоциональное напряжение в движении-спуске по «динамическим уступам». Таким образом, декламационная яркость «вершинной интонации» становится своего рода разделительным знаком, обусловливая возможное использование двух частей данной темы порознь при развитии их в оркестре» [14, 150].

Последовательно развивая отношение к оперному речитативу как к специфическому историческому музыкальному феномену, возможно открыть его роль как своего рода музыкальной универсалии в творчестве С. Танеева и И. Стравинского.

Историческая последовательность и углубленность в дефиниции понятия оперного речитатива соответствует общему обоснованию – обустройству текстологического пространства оперы; поэтому изучение явления оперного речитатива, по своим методическим проекциям

и содержательным пролонгациям, выводит на уровень феномена оперного текста в целом, позволяет оценивать краеугольное значение союза слова и музыки в непосредственной данности *оперного высказывания* – в *оперной речи*, равно как и констатировать определяющую семантическую функцию музыкального интонирования в художественной экспликации оперного образа. Данный методический аспект исследования позволяет иначе представлять и образ оперного персонажа, субъекта оперного действия, приобретающего событийную активность в зависимости от экспрессии музыкального звучания, то есть личностно-исполнительского осуществления. Конкретные оперные образы, предполагающие вокально-индивидуализированное, персонифицированное воплощение, определяют формы исполнительского музыкально-речевого поведения; в свою очередь, оперный артист открывает новые способы музыкально-языкового представления данных образов [1].

Следовательно, историографический и аналитико-композиционный ракурсы изучения оперного текста дополняются исполнительским семантическим аспектом, как таким, который может стать ведущим в непосредственном осуществлении оперного замысла, то есть в живом процессе художественного воздействия оперы.

Так феномен «оперного слова», речитативной формы оперного высказывания, подтверждает приоритетность музыкального начала в построении оперного текста.

При этом нисколько не приуменьшена роль словесных факторов в исторической эволюции оперного текста и в обособлении его структурных свойств. Так, в работе Чжи Инь успешно развивается филологический и культурологический подходы к классификации тех словесно-речевых жанров, которые ведут к определению в «оперном слове» признаков, во-первых, духовной словесности, совмещающей стилистику устных и письменных текстов; во-вторых, эпидейктической ораторики как торжественного высказывания-обращения, призванного создавать у реципиента определенное эмоционально-психологическое состояние; в-третьих, художественной формы публичной речи, требующей специальной риторической подготовки, входящей в систему обобществленных сложно-композиционных вторичных жанров, всегда идеологически ориентированной; в-четвертых, национальной ораторики, непосредственно связанной с этнической средой, историческими народными традициями и их отражением в национальном языковом сознании [14, 80].

Конечно, очень трудно однозначно ответить на вопросы, для чего опере – слово и что происходит с непосредственно используемым в опере словесным текстом. Но если и есть в оперной композиции такой строительный элемент, который позволяет найти ответы на данные вопросы, то это, конечно, речитатив и все, что окружает его судьбу в исторической поэтике оперы. Более того, есть существенные, в том числе историко-композиционные, основания полагать, что в речитативных формах оперы отражены наиболее существенные функциональные стороны взаимодействия слова и музыки в оперном творчестве, те, вне учета которых невозможно осуществить интерпретацию оперного замысла, в том числе – вокально-исполнительскую интерпретацию.

В ряде исследований убедительно доказывается, что стилистика оперного пения опирается на то слово, которое рождается вместе с музыкальной артикуляцией, в «оболочке» музыкального интонирования. Это не любое слово, но особенно важное в смысловом отношении, то, которое создает ответственные социальные каналы коммуникации. Оперное слово – это звучащее слово, тот интонируемый смысл, который выражает музыкальную интенцию ситуации, поступка, логики событий, характера персонажа; оно несет в себе оценочное суждение, для которого в равной степени необходимо и смысловое обобщение, и по-

нятийная конкретность, поэтому в равной мере необходимы и музыкально и словесно выраженные отношения [1; 2].

В диссертации Чжи Инь широко освещено разнообразие оперных речитативных «оценочных суждений» и достаточно успешно осуществлена попытка их классификации с трех основных позиций: со стороны природы слова и принципов его организации в оперной композиции; со стороны музыкального интонирования и специфической музыкальной стилистики оперного высказывания, также на основе уровней музыкальной драматургии (вокальной и оркестрово-симфонической); наконец, в связи с единой семантикой речитативных форм в опере, включая и некоторые приемы исполнительской артикуляции.

В заключительном разделе исследования, ссылаясь на диссертацию Д. Киреева, Чжи Инь подчеркивает, что исполнение речитативных фрагментов оперных партий является критерием мастерства оперного певца (с. 156), однако эта важная мысль остается без должного развития [14].

На наш взгляд, важно обращать внимание при оценке текстологических условий оперы на то, что предпосылкой становления и постоянной исторической параллелью словесно-музыкальной поэтики оперного жанра ряда является камерно-вокальная музыка в различных ее внутренних видовых возможностях, поскольку непосредственно осваивает словесный и музыкальный способы интонирования, находит их единые выразительные свойства. В частности, русская опера на основе камерно-вокального опыта открывает свою новую разновидность – камерную форму с тенденцией монологизации – как результат максимального насыщения текста оперного произведения речитативными интонациями (А. Даргомыжский, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи, С. Рахманинов). Таким образом возникает тенденция «оперной камернизации» на основе оперы «малых форм», а ее выделяет преобладающий речитативно-декламационный тип вокального звучания.

Именно русская опера открывает новую стилистическую разновидность – камерно-речитативную форму оперного высказывания с тенденцией монологизации – как результат максимального насыщения текста оперного произведения речитативными интонациями, причем становление данной формы происходит в контексте общей эволюции русской оперной поэтики. Правильнее было бы сказать, что сопрягаясь с камерностью отдельных оперных сцен речитатив приобретает речевую свободу и динамичность, открывает возможности микромотивных изменений и выражения личностного переживания-отношения в творчестве Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского в его жанровой целостности. Изучение «оперной камернизации» на основе оперы «малых форм» с ее преобладающим речитативно-декламационным типом вокального звучания осуществляется в тех музыковедческих работах, которые представляют «пушкинскую тему» в русской опере [13].

Активно развивая категории смысла и интерпретации, углубляясь в причины и способы взаимодействия названных явлений в оперной музыке, целесообразно обособлять понятие *оперной музыкально-исполнительской вокальной интерпретации.* Действительно, развитие оперного мелоса, всего музыкального строя оперной речи всегда было взаимообусловлено с развитием вокального исполнительского искусства, это одна из аксиом жанровой поэтики оперы. При этом вокально-исполнительская интерпретация сама по себе также является синергийным феноменом, поскольку главным предметом интерпретации выступает оперная роль – компонент целостной сценической литературно-музыкальной композиции оперы.

Специфические черты исполнительской интерпретации оперного замысла, в том числе, его речитативной стороны, возможности исполнения речитативных форм зависят от индивидуальности исполнителя и избранного им стиля интерпретации. Но в любом случае понимание

исполнителя должно образовывать семантическое целое с общим замыслом оперы. Оно становится частью этого замысла в процессе исполнения оперы. Поэтому и вокальная интерпретация по отношению к опере является фактором создания художественной целостности оперного произведения, а затем уже – способом выражения творческой индивидуальности исполнителя.

Исполнителю всегда нужна работа со словом как с ведущим семантическим началом оперы. Знание сюжетов опер и словесно-литературных способов их обработки является важным результатом такой работы. К тому же творческой практикой уже доказано, что опера всегда должна исполняться на языке литературного оригинала. В ином случае деформируется интонационная семантика, поскольку музыкальный язык оперы формируется под непосредственным воздействием фонетики, орфоэпии, даже синтаксиса первоначального словесного текста [12].

Выводы. Определение музыкально-текстологических факторов современного оперoведения связано с пониманием оперы как семантического единства слова, музыки и действия, в котором центром собирания смысловых интенций становится музыкальное звучание. Семантические проекции оперного образа фокусируются в произносимом и пропеваемом слове, поэтому речитативная его форма является особенно значимой. Можно сказать, что в речитативе сходятся смысловое задание и семантические возможности оперного образа.

В контексте музыкально-текстологического подхода обнаруживаются специфические композиционные и содержательные функции, одновременно синергийный потенциал оперного речитатива как формы оперной речи, зависимость художественной синергии оперы от ее словесно-музыкальной поэтики. В целом, позиции современного оперoведения позволяют определять оперный текст как единство и взаимопереход словесно-речевых и музыкально-языковых структурно-функциональных комплексов, при котором принципы музыкального интонирования и специфической воклально-исполнительской артикуляции оказываются ведущими, позволяют выявлять скрытые имманентные музыкально-артикуляционные обусловленности словесного высказывания, подчеркивают глубинное музыкально-смысловое происхождение устного слова.

Список литературы:

1. Джан Бибо. Слово как символ в композиторской концептуализации музыкальной поэтики // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наукових праць / за заг. ред. В. Д. Філіппова. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв та культури, 2007. Вип. 8. – С. 34–44.
2. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века. Дис … канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. – Нижний Новгород, 2011.– 215 с.
3. Кириллина Л. Драма-опера-роман // Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал.– М., 1997.– № 3.– С. 3–15.
4. Конен В. Клаудио Монтеверди – М.: Советский композитор, 1971.– 323 с.
5. Конен В. Театр и симфония.– М.: Музыка, 1975.– 376 с.
6. Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // Этюды о зарубежной музыке.– М.: Музыка, 1968.– С. 41–56.
7. Кречмар Г. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова.– Л.: Академия, 1925.– 406 с.
8. Оперы Дж. Верди. Путеводитель / Сост. Л. Соловцова, Т. Леонтовская, Л. Полякова, Г. Орджоникидзе.– М.: Музыка. 1970.– 424 с.

9. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира.– М.: Музыка, 1967.– 325 с.
10. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке.– М.: Музыка, 1968.– 103 с.
11. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.– М., 1973.– С. 292–309.
12. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей.– М: МГК им. П. И. Чайковского, 1999.– 288 с.
13. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике.– М.: Композитор, 2010.– 281 с.
14. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы. Дис … канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015.– 186 с.

Dovzhynets Inna Georgiivna,
Ph. D. in Arts, associate professor of a department
of choreography and music-instrumental performance
of A. S. Makarenko Sumy National Pedagogical University
E-mail: inna.dov@gmail.com

DMYTRO SHOSTAKOVYCH: LETTERS TO PROVINCE

Abstract. The article focuses on bringing to light the facts unknown before now about communication of Dmitry Dmitriyevich Shostakovich, a recognized composer, genius of the XX century, with schoolchildren of the Ukrainian provincial Sumy town. The material of the study was archival documents, preserved in the Sumy Museum of Local Lore.

Keywords: Dmitry Shostakovich, choir, letters, score, schoolchildren.

Довжинец Инна Георгиевна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии
и музыкально-инструментального исполнительства
Сумского государственного педагогического
университета имени А. С. Макаренко

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ: ПИСЬМА В ПРОВИНЦИЮ

Аннотация. Статья посвящена изучению до настоящего времени неизвестного факта общения выдающегося композитора, гения XX века Дмитрия Дмитриевича Шостаковича со школьниками украинского провинциального города Сумы. Материалом исследования послужили архивные документы, сохранившиеся в Сумском краеведческом музее.

Ключевые слова: Дм. Шостакович, хор, письма, партитура, школьники.

Исследование творческого и жизненного пути выдающихся деятелей искусства является одним из ведущих направлений современного музыковедения. Персона Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) в этом аспекте представляется достаточно изученной, однако, некоторые факты биографии композитора, сохранившиеся в архивных документах и воспоминаниях современников, остаются неизвестными научному сообществу. Заполнение этих «белых пятен» является важнейшей задачей, поскольку восстановленные, даже незначительные епизоды жизненного пути всемирно известного мастера, позволят дополнить его творческий облик, уточнить биографические данные, раскрыть личностные качества музыканта. Именно это и ставит своей целью данная статья.

Кропотливая работа в поисках документальных свидетельств, иногда вознаграждает исследователя неожиданными находками и настоящими открытиями. Так произошло и на этот раз. Архивные источники сохранили, без преувеличения, уникальную страницу музыкальной истории небольшого украинского города Сумы – общение с выдающимся музыкантом XX века Дмитрием Шостаковичем.

Творческие контакты сумчан с композитором завязались в 1967 году по инициативе учительницы пения общеобразовательной школы № 18 Аллы Степановны Крыгановой. Талантливый педагог,

она получила разностороннее образование: закончила Харьковский университет по специальности классическая филология и Сумское музыкальное училище как дирижер-хоровик. По признанию самой Аллы Степановны, в душе она всегда была музыкантом и именно это стало определяющим в выборе профессии. Ее активная деятельность на протяжении всего 54-х летнего стажа работы в общеобразовательной школе, была направлена на организацию конкурсов художественной самодеятельности, внедрение в учебный процесс прогрессивных методик музыкального образования, участие в хоровой жизни города. Сегодня заслуженному преподавателю исполнилось уже 90 лет, но все подробности событий пятидесятилетней давности она очень хорошо помнит.

В тот год учеников 3 «А» класса, руководителем которого она была, должны были принимать в пионеры. Руководство школы дало задание определиться с будущим именем пионерского отряда. Предложено было выбрать имя одного из Героев Советского Союза, что в то время было весьма распространенным. «Большинство учащихся класса занимались музыкой: посещали музыкальные школы, студии, а в хоре пел весь класс. Поэтому решили «соригинальничать» и взять имя Героя Социалистического Труда, известного композитора-современника Дм. Шостаковича, которому накануне было присвоено это почетное звание (1966)» [3].

Написали об этом музыканту и получили от него письмо и фотографию с дарственной надписью: «Ученикам 3-А класса, школы № 18 города Сумы с наилучшими пожеланиями от Д. Шостаковича». Текст послания был следующим: «Дорогие товарищи! Простите, что долго не отвечал на Ваше письмо. Я уже три месяца нахожусь в больнице. Сейчас мне уже лучше и я могу вам ответить. Спасибо Вам за Ваши добрые пожелания и доброе ко мне отношение. Очень хорошо, что Вы создали свой хор. Но что только присваивать мое имя Вашему хору. Я думаю, что это будет, конечно, большой, но преждевременной честью для меня. Поэтому, не называйтесь моим именем, а лучше возьмите имя кого-либо из великих классиков. Об этом подумайте сами. Когда поправлюсь, выйду из больницы, попробую сочинить для Вас хор. Может у Вас есть пожелания относительно слов для хора. Если есть, то сообщите их. Шлю Вам мои самые лучшие пожелания. Ваш Д. Шостакович (07. 12. 1967, Москва)» [5]. Следует напомнить, что в середине 1960-х годов стали появляться первые признаки ухудшения здоровья композитора. В частности, в мае 1966 года он перенес инфаркт миокарда, после которого долгое время не мог писать, а 18 сентября следующего года сломал ногу и на четыре месяца попал в больницу. Именно оттуда и было написано письмо сумским пионерам.

Получив его, радости не было предела. Композитор не только ответил школьникам, но и согласился написать песню отряда. За стихами обратились к известному в то время в Сумах поэту Николаю Михайловичу Данько (1926–1993). Однако, выбор оказался не совсем удачным. М. Данько был одним из лидеров украинского движения сопротивления, которое в 1970–1980 годах активно развивалось на Сумщине. За свои диссидентские взгляды он находился под наблюдением спецслужб. В том же 1967 году вышел его сборник «Красное соло», который стал объектом огульной критики коммунистов, причиной гонений и безработицы. По «настойчивому предложению» начальства поэту пришлось «по собственному желанию» уволиться из редакции областной газеты «Ленинская правда», в которой проработал почти десять лет. Следующее двадцатилетие он уже не имел постоянного места работы и перебивался случайными заработками. Характеризуя феномен националистического центра М. Данько, известный деятель украинской диаспоры в Канаде Василий Коломацкий, обозначает его как «неоккупированная территория», объясняя, что это была «территория,

где не признавали этику и практику коммунизма, не признавали окружающую пропаганду <…> и жили по законам мировым, веря в украинскую культуру, в родное слово, в этику национально сознательной интеллигенции. Здесь была представлена другая система, другая цивилизация, которая испытывала давление окружающего мира, но держалась гордо» [2].

Просьбу детей поэт выполнил. Созданные им строфы незамедлительно были отправлены Дм. Шостаковичу, но ответа пришлось ждать очень долго. Когда же, наконец, получили письмо (написанное уже не самим музыкантом, а его секретарем), стало понятно, что стихи к композитору не попали. В то время вся переписка Дм. Шостаковича контролировалась Комитетом государственной безопастности и, безусловно, поэзии запрещенного к печати сумского поэта не могли дойти до своего адресата. К сожалению, их копии также не были сделаны. Письмо же, написанное от имени композитора, долгое время хранилось в школе, но однажды заметили, что от него остался только один конверт. Само послание исчезло. Однако, общение с композитором на этом не закончилось.

В 1970 году Дм. Шостакович прислал школьникам партитуру своей Двенадцатой симфонии «1917 год» с автографом. Ноты отдали в школьный музей Ленина, где они пылились, пока музей не демонтировали. Но, к счастью, партитуру удалось сохранить.

В следующем году школьники обратились к Дм. Шостаковичу с просьбой подарить им свои фотографии. По поручению композитора, работники Московского музея музыкальной культуры прислали большое количество снимков не только композитора, но и других известных музыкантов. Все они сохранились в фондах Сумского краеведческого музея.

Как вспоминает Алла Степановна, сама она лично встречалась с Дм. Шостаковичем в Московской филармонии на Всесоюзном съезде по эстетическому воспитанию (членом которого, по рекомендации Д. Б. Кабалевского, состояла). Она вспоминает, что Дм. Шостакович очень поддерживал идеи Д. Б. Кабалевского относительно новой системы школьного музыкального воспитания. При встрече композитор также интересовался успехами отряда, названного в его честь.

На этом, возможно незначительный эпизод биографии композитора – переписка с детьми из провинции, был завершен. Однако, в заключении следует отметить, что возможность такого творческого общения была обусловлена несколькими факторами. Личностные качества Дм. Шостаковича, его открытость, непосредственность и, как отмечал М. Зощенко, бесконечная детская чистота [1], способствовали установлению контактов выдающегося музыканта с учениками рядовой провинциальной школы. Определяющим обстоятельством стала также активная популяризация хорового искусства, характерная второй половине двадцатого века. В этот период повсеместно организовывались разного уровня хоровые коллективы: от профессиональных академических капелл до самодеятельных хоров организаций, предприятий, школ. Акцентируя на этом внимание, исследователь хорового искусства Украины А. Лащенко отмечал, что в 1960–1970 годы началось «движение так называемых камерных хоров», а «в середине 1970-х расцвет хоровой массовости» [4, 18]. И, наконец, существование советских детских политических организаций в этом случае сыграла также положительную роль, поскольку обязательность присвоения почетного имени оказалась причиной неожиданной встречи сумских пионеров с признанным гением XX века.

Список литературы:

1. Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича. Документальная хроника. [Электронный ресурс].– Режим доступа: URL: http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1941
2. Коломацький В. А. 30 годин на неокупованій території. Спогади про Миколу Данька до 80-річчя з дня його народження. Незалежний сайт діаспори українці Росії «Кобза».– Аврора (Канада): квіт. 2006 – лип. 2007. [Электронный ресурс].– Режим доступа: URL: http://kobza.com.ua/kultura/1997–30-godyn-na-neokupovanij-terytoriji.html
3. Крыганова А. С. Комментарии. Архив Сумського областного краеведческого музея. Д–И.
4. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво XX ст. // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Київ. Вип. 14. Кн. 6, 1999.– С. 18–31.
5. Дмитрий Шостакович. Письмо от 07.12.1967. Архив Сумского областного краеведческого музея. Кн-33659, Д-6114.

Dong Xinyuan,
applicant of the Department of Music History
and musical ethnography of
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: al_sam@ukr.net

OPERA LANGUAGE AS A CULTURAL ARTIFACT

Abstract. The broad interpretative properties of the opera language are presented, the cultural prerequisites for the formation of the operatic image and the meaning of the opera as a cultural artifact are defined. Semantics of the character's image is singled out as the basis of the artistic meaning and impact of the language of opera.

Keywords: opera language, cultural artifact, opera artifacts, opera content, opera character, figurative-semantic intonation.

Дун Синьюань,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии
ОНМА им. А. В. Неждановой
E-mail: al_sam@ukr.net

ЯЗЫК ОПЕРЫ КАК КУЛЬТУРНЫЙ АРТЕФАКТ

Аннотация. в статье представлены широкие интерпретативные свойства оперного языка, определены культурные предпосылки формирования оперного образа, значение оперы как культурного артефакта. Выделяется семантика образа персонажа как основа художественного значения и воздействия языка оперы.

Ключевые слова: язык оперы, культурный артефакт, оперные артефакты, оперное содержание, оперный персонаж, образно-смысловое интонирование.

Среди всех больших синтетических художественных форм, приобретающих специальное институциональное назначение, опере отведено особое место – как интегратору психологических показателей и потребностей культуры определенного исторического периода. Приобретает опера и некоторые метаисторические свойства, моделируя и сохраняя те ценностные доминанты культуры, которые важны на всех этапах исторической эволюции человеческого сообщества. Отсюда и особая художественно-психологическая предметность – «артефактность» – оперного искусства, выступающая семантическим рельефом культурного сознания.

Знаковая природа оперных артефактов – и оперы как артефакта культуры – обусловлена тем, что они одновременно представляют две, в равной степени важные для человеческого опыта, предметно-смысловые сферы: социально-практически представленную и упорядоченную; личностно-интенциональную, скрытую в процессах сознания, но выявляемую опосредованными путями, порождающую чувственный опыт с его специфическими коммуникативными возможностями. Первая сфера в большей степени определяет материал и средства данного вида искусства, следовательно, его внешнюю жанровую форму, вторая обращена

к принципам образования художественного приема, в конечном счете стремясь к передаче единства, целостности уже не только обособленно-индивидуального, но и культурно-исторически сообщенного сознания, которое способно становиться, по утверждению Л. Выготского [7], самостоятельной областью человеческого бытия.

С данной второй стороны, которую правильнее всего определять как стилевую, различные способы построения оперы – событийно-действенный визуально-зрелищный, словесно-литературный, музыкальный, а также их разновидности, предстают путями культурной коммуникации.

Изучение диссертационных концепций О. Бозиной [6], В. Богатырева [4; 5], Е. Иготти [8], И. Пивоваровой [9], И. Силантьевой [11], А. Чепиноги [13] позволяет убеждаться в том, что все они в равной степени, хотя и с различных исследовательских позиций характеризуют процесс художественного воздействия оперного произведения, таким образую признают существование особой формы *оперной коммуникации*. В качестве центральной семантической предпосылки выделяется проблема взаимодействия словесного и музыкального материала, реализуемого в феномене интонирования; обособляется понятие «действенного интонирования» (А. Чепинога), позволяющее обсуждать «драматургичность интонации», ее способность включаться в оперное действие в полном объеме его художественно-выразительных слагаемых.

Таким образом, понятие оперного интонирования приобретает новую художественную широту, предусматривающую и новые качества его музыкальной стороны: музыкальная интонация становится усиленным «семиотическим знаком» (Е. Иготти) – становится знаком «персонажного переживания»-перевоплощения (И. Силантьева), выражает ролевую предназначенность оперного пения (В. Богатырев), достигает нового семантического объема.

Семантическая репрезентация оперного содержания, позволяющая судить о широких культуротворческих функциях оперного воздействия, позволяет включать в артефактное поле оперы сценическую постановочную интерпретацию, репрезентирующую режиссерскую концепцию оперы. На данном системном уровне оперной художественной конструкции возникает перевод словесно-музыкальных значений в новую систему измерения, предполагающую визуальный причинно-следственный порядок – сценическую хронотопию, частью которой будет выступать словесно-музыкальный материал; этой, наиболее видимой, части оперной концепции будет подчиняться и ее «тайный» музыкально-символически запрограммированный смысл.

Так, А. Чепинога, развивая понятие о «действенной интонации» в связи с оперной режиссурой и мастерством актера-певца, считает ее главным содержательным направлением нахождение необходимого и «верного» музыкального компонента, поскольку с его помощью выражается «какой-то высший смысл в чувствах». Она акцентирует трагические эстетические предпочтения оперы, выражаемые в образах и характерах главных персонажей, поскольку «в большинстве своем оперный персонаж выводится на сцену в предельных для себя жизненных обстоятельствах, на грани решения вопросов жизни и смерти, что придает оперной интонации особый «патетический» оттенок [13].

Драматическая природа оперы является своеобразным синтезом реальных жизненных проявлений; обстоятельства, в которые попадает герой оперы, заставляют его продуцировать эмоции необычайно высокого уровня. Природа этих эмоций, как правило, имеет героическую основу и потому не может осознаваться зрителем/слушателем как обыкновенно-обыденная. А такая «высокая эмоциональность оперного характера» обусловлена «выражением трагических противоречий души, состоянием «внутреннего

бунта», сражениями, происходящими на полях внутренней жизни» [13, 8].

В оперном представлении сходятся планы «внешней» и «внутренней» жизни, а их взаимо*действие* – именно как действие – обусловлено развитием двух типов движения, сценического и психологического, двух форм его выражения, актерской и певческой, причем обнаруживается особый «профессиональный инструмент», позволяющий сближать оба типа и обе формы – интонирование, как главный коммуникативный канал воздействия на зрительско/слушательскую аудиторию.

Действенное, то есть синтетическое по своему основному профессиональному заданию, интонирование является средством преодоления противоречия между статуарностью классических оперных форм и динамическим неравновесием среды современных реципиентов. Оно адресовано, более всего, временной стороне спектакля, потому выступает «ритмоинтонацией», в определении А. Чепиноги; его можно также назвать темпорально-ритмическим, поскольку оно «представляется возможным инструментом сохранения «специфики» оперного произведения и в то же время – вскрытия его «созвучного времени» содержания.

Подчеркнем, что понятие «действенной интонации» имеет режиссерское происхождение; его автором является Б. Покровский, «чей опыт, чье «нововведение», чьи теоретические изыскания в области «действенной интонации» фактически произвели «творческую революцию» в современном оперном театре». Поэтому одной из главных задач изучения оперного произведения, особенно в процессе его исполнительской интерпретации, является определение комплексной природы «действенной ритмоинтонации», ведь она заключает в себе принцип, позволяющий понять и «природу оперы (интонационность, театральность, целостность)», и специфику восприятия оперного материала зрителем/слушателем как «активно-деятельное и эмоционально-ценностное постижение оперы» (см.: [10; 13, 12]).

Не случайно А. Чепинога заключает, что «именно эмоционально-энергетическое воздействие *музыкального слова,* то есть «интонирование» в опере и является индивидуальным выразительным средством создания художественного образа. Именно органичным интонационным сплавом музыки и слова артист действует на зрителя и ретранслирует внутреннюю жизнь своего персонажа и – шире – внутреннее видение, оценку реальности, композиторское и свое личное отношение к действительности» [13, 137].

Основой внутренней логический структуры, определяющей содержательно-смысловую действенность оперного интонирования, оказывается единство словесного и музыкального материала. В силу этого можно выделить проблему взаимодействия музыки и слова как центральную в оперной драматургии, обосновывая в связи с этим понятие «драматургичности» оперной интонации. Так, А. Чепинога замечает, что «действенное интонирование» – не только прием подачи слова при помощи определенной нюансировки, а «целый пласт, который в результате рождает понятие драматургичности интонации. Она включает в себя не только тональное, стилистическое, тембровое, темповое и другое качественное и количественное развитие музыкальной драматургии, но и выделяет из себя драматургию паузы, молчания, остановки. «Действенная интонация» помогает артисту так проанализировать партитуру, чтобы выявить драматургические интонационные акценты, благодаря которым зритель самостоятельно, на чувственном уровне воспринимая оперное произведение, адаптирует к своему восприятию оперную условность» [13, 138].

Действенное интонирование, которое организует целостное воздействие оперного материала, подразумевает целостный образ исполнителя на оперной сцене, является сценически обусловленным и оправданным, что и позволяет

находить в нем отражение определенной визуально-пластической задачи, связи со зрелищной стороной оперной постановки, поскольку таковы и «правда жизни» и «правда смысла»: обе рождаются в единстве всех каналов и средств сознания и коммуникации, зрительного, слухового, и событийно-действенного.

Способность оперного исполнителя находить все данные аспекты художественно-интонационного воздействия И. Силантьева определяет как способность перевоплощения, то есть создания – представления условно виртуальной личности оперного персонажа и соответствующего ей «персонажного содержания», требующую «новейших знаний» в области человековедения «с тем, чтобы досконально понять своего героя во всей его неповторимой сложности и выразить средствами искусства наиболее полно и ярко его духовную жизнь, живой характер» [11, 5].

В своем докторском исследовании музыковед предлагает изучать влияние музыкального фактора на процесс перевоплощения певца-актера; экзистенциальную природу искусства перевоплощения; психологические механизмы понимания и присвоения исполнителем текста-сознания персонажа; процессуальность переживания как *совместной* деятельности оперного исполнителя и персонажа; музыкально-сценические образы и формы внутреннего и внешнего действования персонажа; факторы модальности вокальной интонации, включая предполагаемые обстоятельства роли. Следовательно, значительно углубляется и подход к слову в контексте проблемы театральности оперного исполнения; раскрывается переход от скрытого в слове динамического образа к образности фонем, а от них – и к вопросам вокальной дикции, то есть обнаруживается тесная образная взаимобусловленность всех параметров сценически-художественного перевоплощения оперного исполнителя.

На широкой теоретико-методологической основе И. Силантьева вводит понятие *образно-смыслового интонирования,* которое выступает инструментом «персонажного переживания»-перевоплощения. В связи с этим становится почти что неминуемым обращение к творчеству Ф. Шаляпина и развиваемому им методу перевоплощения, полностью сохраняющему актуальность для современных исполнителей. Можно даже утверждать, что в современных художественно-коммуникативных условиях и в контексте новых теорий переживания, в том числе, эмоционологии, а также в связи с усилением интереса к оперному искусству именно как к определенной сфере художественного воздействия, чувственно-эстетической культуры, феномен Шаляпина и связанные с ним методические принципы «психологического театра» приобретают новое углубленно-смысловое значение, становятся показателями семантической полноты, осуществленности оперно-театрального творчества.

Во всяком случае, И. Силантьева отмечает, что поскольку опера имеет литературно-драматургическое основание, пользуется средствами сценографии, а музыкальный материал сочетается с действенным словом и знаком, допустимо подойти к ней с точки зрения «семиологических законов», а в связи с этим привлечь «семантическую эстетику»: при широко-синтезирующем или, наоборот, глубоко аналитическом, раскрывающем первичный жанровый синкретизм, подходе к оперному жанру как к специализированной сфере музыкально-театрального искусства, обнаруживается «язык особого рода», «царство символов, составляющих сознание индивида», следовательно в новом актуальном значении предстают и вопросы понимания – интерпретации [11].

Создаваемый оперным певцом «персонажный образ» попадает на почву герменевтической теории в ее современном положении и развитии, которое предусматривает психологическую направленность, с одной стороны, обращение к сфере художественных артефактов во всем их многообразии как к возможной экспликации семантики сознания, с другой.

И если И. Силантьева позволяет себе указывать, что «артист следует приему герменевтики в ее древнем назначении – способа толкования многозначных символов», поскольку «нет более многозначного символа чем личность», то можно добавить, что нет более сложной художественно-символической формы, чем творчество оперного певца-актера, поскольку оно предполагает интегрированную интерпретацию всех основных видовых возможностей искусства: литературного нарратива и специфической словесно-поэтической образности, живописного показа и пластического изобразительно-жестового решения, музыкального озвучания происходящего внешнего и внутреннего, условного жизненно-фактологического и безусловного психологического событий.

В связи с этим можно согласиться с И. Силантьевой в том, что любая внешняя форма выразительности певца-актера продиктована воображаемым персонажным состоянием, мышлением и чувствованием, а внутренние образы и формы движения и действия исполнителя предпосланы психологически – и именно на этой психологической основе обретают образное значение, «одухотворенность».

Данный подход позволяет автору выделять *категорию переживания* как указывающую на род непрерывной внутренней деятельности исполнителя («интенсивное эмоционально окрашенное осмысление исполнителем каждого происходящего мгновения»), с одной стороны, «переживание персонажного самочувствия и преодоление кризисных ситуаций от имени оперного героя», которое непосредственно «сказывается на тембровой выразительности голоса исполнителя и образности интонирования», с другой [11, 594].

Подобная «раздвоенность» способа переживания, потребность в буквальном представлении – озвучивании переживания заставляет вспоминать о методических принципах К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, М. Чехова (см.[1; 10], то есть о творчески-практической стороне «театра переживания», который не утрачивает, напротив, наращивает свой семантический потенциал в условиях современного оперного творчества.

Актуальность проблемы переживания как фундаментальной экзистенциальной для оперного исполнителя обусловила методологические направление и предметное содержание исследования Бай Цюаня [3], в котором, в частности, отмечается, что оперное переживание – это особое явление и понятие, указывающее на новую художественную предметность эмоционального переживания, приобретаемую в оперном произведении, благодаря особенным свойствам оперного жанра, в процессе оперного восприятия и воздействия. «Оно должно рассматриваться как замысел композитора, включающий в качестве ведущей творческой задачи *моделирование определенного, сюжетно-композиционно конкретизированного, эмоционально-когнитивного процесса, то есть художественной чувственной концепции – или концептуализацию чувств.* В этом случае оно становится необходимой частью оперного текста, его *эмотивно-аксиологической парадигмой,* которая находит свои знаковые формы и определяет их приоритетность по отношению к собственным потребностям» [3, с. 146].

Синонимичными по отношению к понятию *«концептуализации чувств»* в диссертации И. Силантьевой становятся понятия «образ голоса», «проживание-переживание», «решающее внутреннее переживание», «модус трансцендентности», «сценическая экзистенция», «модус персонажного бытия», нек. др., предусматривающие и специальные приемы художественной реализации, то есть специфические художественные средства. В связи с последними исследовательница детально рассматривает работу Ф. Шаляпина над «омузыкаливанием» слова и созданием вербальных «следов» в пении, шире – выразительные приемы рассказчика-драматизатора в условиях перевоплощения с акцен-

туацией выразительной роли фонем и орфоэпии, их функций в создании взаимодействующего с музыкой динамического образа слова. Эти и некоторые другие суждения о об оперном творчестве позволяют прийти к выводу, что создаваемые великим певцом образы, принципы артистической игры и вокальной интерпретации вошли в систему художественной выразительности оперы как часть *стилевой традиции*, то есть обрели качества культурно-художественных артефактов.

Выводы. Причастность оперного творчества к миру живых человеческих эмоций, важность последних для исторически транслируемого смыслового содержания культуры позволяет находить в *оперной стилевой традиции* особый художественный феномен, обеспечивающий важный коммуникативный опыт, социально-психологическое сопричастие. Музыкальные компоненты оперной стилевой традиции обеспечивают ее образно-смысловую определенность и дифференциацию в той мере, в какой типы интонирования обусловлены различными модусами персонажного сознания. В связи с этим давно устоялось разграничение ариозных, ариозно-декламационных, декламационно-речитативных и собственно речитативных форм, с возможной трансгрессией последних до «шпрехштимме», то есть до полупения – полуговора.

Соотношение степени активности и выразительности словесно-речевого и музыкального способов интонирования является в *традиционным оперным приемом* обозначения эстетического статуса (от героически-возвышенного до низменно-злодейского) и психологического состояния персонажа (от счастья в любви до предчувствия-ожидания смерти), поэтому данный прием является стилевым. Эстетически обусловленное и психологически определенное, опредмеченное словесно-музыкальное интонирование становится автономным оперным артефактом.

Список литературы:

1. Антарова К. Театр – мое сердце // – М.: Сиринъ садхана, 2004.– 320 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства.– М.: Композитор, 1998.– 343 с.
3. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен. Дисс… канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство.– Одесса, 2017.– 185 с.
4. Богатырев В. Оперное творчество певца-актера: историко-теоретические и практические аспекты. Дисс… докт. искусствоведения; спец.: 17.00.09 – теория и история искусства. СПб.– 335 с.
5. Богатырев В. Опера: понятие стиля в сценическом воплощении музыкальной партитуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011.– № 2.– С. 47–151.
6. Бозина О. Семантика тональности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Дисс… канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Саратов, 2010.– 190 с.
7. Выготский Л. Психология искусства.– М.: Искусство, 1968.– 576 с.
8. Иготти Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке. Дисс… канд искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2011.– 170 с.
9. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Дисс… канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. – Магнитогорск, 2002.– 265 с.
10. Покровский Б. Введение в оперную режиссуру: Учебное пособие.– М.: ГИТИС, 1985.– 74 с.
11. Силантьева И. Работа Ф. И. Шаляпина над оперным образом. Дис… канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство.– М.: РАТИ / ГИТИС, 1996.– 198 с.

12. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве. Дисс … докт. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство.– М., 2008.– 662 с.
13. Чепинога А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра. Дисс … канд. искусствоведения: 17.00.01 – театральное искусство.– М., 2011.– 145 с.
14. Эйкерт Е. О роли жанровой семантики в опере // Художественное образование XXI века: стратегия модернизации. Сборн. по материалам VII научно-практической конференции. – Тольятти: Изд-во Тольяттинской консерватории, 2012.– С. 58–68.

Mirtalipova Iroda,
Uzbek State Conservatory
Doctoral candidate (PhD)
of "Music theory" department
E-mail: shahida88@bk.ru

LOOK AT ORIENTAL ENCYCLOPAEDIC SCHOLARS' OPINIONS ON VOCAL NOTE ISSUES

Abstract. This article is dedicated to theoretical views of the West scientists about specific separation of the not tempered musical system.

Keywords: tone, tetrachord, scale, enarmon, music, microchromatics, interval, equal temperament, system.

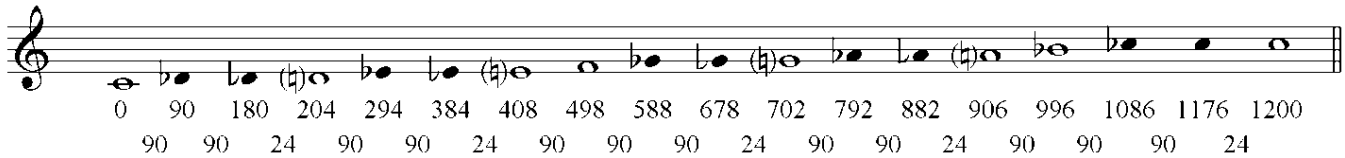
In the human life, the process of understanding music has been faced with a microchromatics phenomenon. Because, it is in the nature of the music of the all nations and people around the world, that is, the gift given by the Creator to the human voice. Up to present days, the problem of micro-chromatics in the East has been a problematic and controversial issue among music scholars.

It is permissible to refer to the different points of view of a number of encyclopaedic scholars on this subject. Most modern musicologists' research is based on the study of past and present-day musical practice. When it comes to the evolution history of microchromatics, it is possible to observe its first sign in ancient Greek music culture.

In the ancient Greek music culture, there were three species of tetrachords: diatonics, chromatics, enarmonics [1]. Enarmon is one of the oldest Greek interval types, which includes intervals even lesser than half a tone. The tetrachord principle in the elevation system has strengthened the main state of the enarmon in the voice note, allowing the formation of the "enarmonic circle".

Enarmon is unlikely to be considered as artificial or random. It is well known that the Pythagorean tuning has opted for smaller intervals than half the tone. The current system consists of 12 acoustic pure fifth. Its uniqueness is the openness of the octaves. For example, the last fifth from the main tone to 6 octaves does not match its 64 overtone. That is, in the pythagorean tuning the difference between HIS va C makes 23.5 cents (pythagor comma) [2].

The basic idea of the Pythagorean setting is considered to be reflected in the 17 stepped system. Urmaviy, an Arabic scholar who lived and worked in the Middle Ages, gave this system a classic description. This system is formed of the connection of two 8-tetrachochord voices, with a semi-tone and three-quarters of tones based on a particular principle of fulfilling [3].



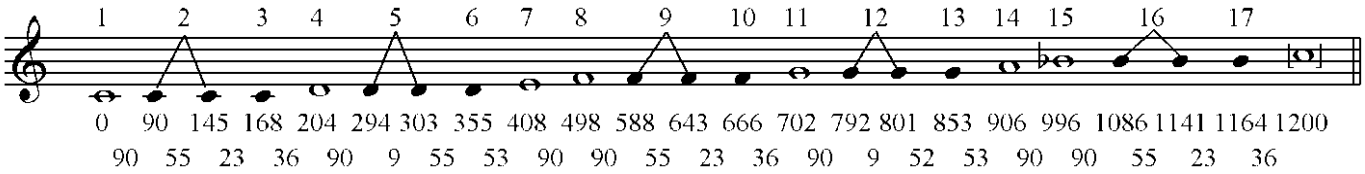
The seventeen stepped voice note was present in the theory of Farabi and Ibn Sino. The Farabi (X century) and Ibn Sino (XI century) voice notes are considered to be an important part of the ultimate crystallization of the seventeen stepped tonality system of Urmaviy. The Farabi gamma has twenty-two sounds, but the scientist states that in some cases, two sounds "are split into smaller intervals and their

hearing ability can not realize the distance between them, and these sounds are harmonized as whole together for hearing" [4].

1. The Farabi gamma has implemented seventeen stepped buds [5]. The gap between semitones was 90 cents.

2. "There is no exact imagine of Farabi's gamma"– addressed F. Ammar to V. Vinogradov: in several works, this gamma was indicated by various numbers of steps: twenty for, twenty two and twenty.

Farabi has repeatedly pointed out that the system is diatonic: "Every octave has only seven degrees and two octave – fourteen." The Farabi gamma whole was presented in a sophisticated table (the cents account is derived from al-Ukeyl) [6].



All the diatoneal voices present in the Farabi's gamma are compatible with the sounds (even some intermediate sounds) that come from Kindi (about 800–870 yrs).

They are exactly Pythagorous tones: the whole tone is 204 cents, the major third is 408 cents, the fouth is 498 cents, the fifth is 702 cents, the sixth is 906 cents, the minor seventh is 996 cents in the septum, the octave is 1200 cents, the small half tone is 90 cents. Different Pythagor seconds can be organized on the basis of the Farabi's gamma: major semitone is 114 cents (55 + 23 + 36 = 114 cents.); minor tone is 180 cents (90 + 90 = 180 cents.). All of these indicate that the complexity of Forobi's gamma is a further development of the Kindiy's gamma.

An important charming detail of the Forabi's gamma is that it is the introduction of a vusta-zalzal ("the zalzal noise of the middle finger"), which is a neutral third between the major and minor thirds of its elevation. Farabi was the first musician to prove this dastan [7].

Vusta zalzal has played a major role in the theory and practice of modern Arab music. The relative elevation of the vusta zalzal has changed over a millennium, but has always been slightly reduced compared to the Pythagorean third. Zalzal – ten-centuries after the Farabi's period this level did not change its name, but it has grown substantially in the work of Urmaviy, that is, almost was close to Pythagor's major third.

One of the important theoretical problems of tonality is the problem of microhromatics. This issue is covered by Farabi in the "Big Book on Music". Farabi has studied different siblings of deep-seated tetrachords by scientists who lived in antique period. The principle of generating microhromatic intervals in the traditional conception of the scientist is mathematically grounded [8].

Despite the fact that three close different intervals have been introduced in a series of different species in the book, their theoretical number can be infinite. In the naming of the varieties of sibling intervals, the scientist has based on ancient categories again – diatonic, chroma and enarmon. The term kawi (mukavviy) means "strong" ("strengthen"), while the word mullavan- (painter) is used to describe the "drawer", "organizer" of image and prose." The author compares the role of each fraternity in the musical composition to the work of the artist: "it is first drawn out as a shape and then painted and decorated, and then brought to the completeness."

As Farabi points out that if the fourth is split into more than three intervals, microchromatic intervals will cause absence of harmony.

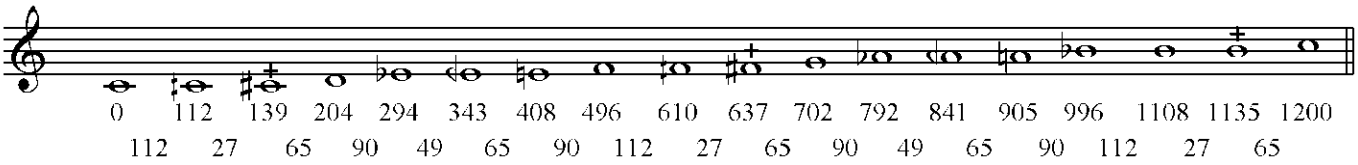
3. F. Ammar writes that, famous ud player Mansur Zalzal was the first musician who implemented dastan in practice.

4. They were different in one comma (24 cents: 408–384 = 24) – said F. Ammar.

"The systematized principle of the tetrachords consists of several layers: the fraternity of intervals, type and sub types – corresponds to the general logical requirements and original form of the study in the "Big Book on Music". Compared to the ancient Greek authors, this systematization has been fully elaborated in detail. It reflects the various microchromatic constraints of intervals inside the tetrachords, tonality paints and inner melodic ornaments. All of them are available in the medieval loudvoice organization and later it was proper in the Arabian music. That is the inevitable pricelessness of the Farabi's tonality Theory".

Farabi added to chromos two "unsuccessive" and two "successive" tetrachords – "strong", "medium", "weak" and a variety of enormen of its components. Exact interval of fraternity of some voice notes are designed for certain suitable musical instrument's characteristics (scale), for example, a "strongly added average" according to a scholar "is used for ud instrument".

For the first time in the history of the Eastern music, the exact elevation of the seventeen stepped gamma was determined by the famous scientist and musician Ibn Sino. Arab scholar F. Ammar turned Ibn Sina's the seventeen stepped gamma into a modern voice note:



Ibn Sina's gammasi was a simplified, more precise, was practical approach of Farabi's to the twenty-two tone gamma. There are three different voices in the Farabic gamma, all in diatonic tones in the range of its elevation, and in Ibn Sino's gamma they consist of two sounds. In both gammas rest diatonic sounds corresponded to each other.

From the 15th –17th centuries, the development of Eastern music tonality was continued with significant differences in each nation. This situation is reflected in the whole voice note and has in evolutionary way evolved unique sides in a distinctive national musical culture.

References:

1. Kholopov Yu. N. Harmony. Practical course, ch., P, Harmony of XX century.–M., 2005.– P. 545–550 p.
2. Nikoltsev I. D. Microhromatics in the system of modern musical thinking. Dissertation.– M., 2010.– P. 16–17.
3. Iskhakova-Vamba R. About seventeen stepped system of Eastern music.– M., 1998.– 12 p.
4. Farabi. Kitab al-musika al-Kabir. (Big Book on Music).– 131 p.
5. Vinogradov V. Music of soviet East. Ocherki.– M., 1968.
6. Al-Ukeyli Magdi. Assama end al-0arab. (Arabs music).– Damashq, 1961.– 1 ch. – 200 p.
7. Ammar F. Tonality principles of Arabic national music.– M., 1984.– P. 74–75.
8. Daukeeva S. D. Philosophy of Abu Nasr Mohammad al-Farabi's music.–Almaty, 2002.– P. 75–77.

Pidhorbunskyi Mykola Anatolijovych,
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts
E-mail: nikolauspidg@gmail.com

EUROPEAN REFORMATION AND ITS INFLUENCE ON SPIRITUAL EDUCATION AND CHURCH SINGING IN UKRAINE

Abstract. The article discusses the influence of European reformist currents on education and church singing in Ukraine. Analyzed the liturgical repertoire of the Ukrainian Orthodox Church of the XVI – XVII centuries. The changes that have occurred in church singing and notation under the influence of the Reformation are identified.

Keywords: Reformation, Orthodox and Catholic schools, liturgical repertoire, Kiev notation.

Подгорбунский Микола Анатольвич,
Кандидат исторических наук, доцент
Киевский Национальный Университет Культуры и Искусств
E-mail: http://nikolauspidg@gmail.com

ЕВРОПЕЙСКАЯ РЕФОРМАЦИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ДУХОВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ В УКРАИНЕ

Аннотация. В статье рассматривается влияние европейских реформационных течений на образование и церковное пение в Украине. Проанализирован богослужебный репертуар украинской Православной церкви XVI – XVII вв. Определены изменения, которые произошли в церковном пении и нотации под влиянием реформации.

Ключевые слова: реформация, православные и католические школы, богослужебный репертуар, киевская нотация.

В начале XV в. в Европе распространяется Реформация (от латинского слова reformatio – преобразование, исправление) – это широкое общественное движение против догм и устройства Католической церкви. Основными принципами Реформации было освобождение из-под власти Рима, приближение церкви к народу, перевод Библии на народный язык. Нужно отметить, что реформаторские течения значительно подорвали устои католической веры во всей Европе, а также и в Украине. Реформаторские движения в Украине получили особое распространение после принятия Люблинской унии 1569 г. В первую очередь этими идеями были увлечены магнаты, шляхта и часть горожан. Возглавил православную оппозицию Люблинской унии князь Василий-Константин Острожский, которому были близки идеи протестантизма. Реформация в определенной степени активизировала православную шляхту, мещанство, козачество и духовенство в борьбе против католицизма, которое долгое время насаждалось на украинской территории.

Под влиянием Реформации в XVI в. появляются переведенные на литературный украинско-белорусский язык такие произведения как «Новый Завет» В. Негалевского (1581), Еван-

гелие В. Тяпинского, Пересопницкое Евангелие (1556–1561), которые начинают использоваться во время богослужений. Народным языком начинают читаться проповеди, а также его все чаще используют в религиозной полемике как католики, так и православные. Для этого периода характерны были публикации католиков и протестантов на древнекиевском языке и двуязычные публикации отдельных произведений, украинско-белорусском и польском языках. Таким образом, наряду с традиционным в Украине церковнославянским, и, с новораспространенным среди украинской знати польским, стал употребляться украинско-белорусский язык [6].

Идеи реформации имели и своих противников как в Польше, так и за ее пределами. После Тридентского собора в Европе получает распространение Контрреформация, ударной силой которой стал орден иезуитов. В 70-х годах XVI в. иезуиты начинают свою деятельность в Украине, которую нельзя оценить однозначно. С одной стороны, иезуиты способствовали распространению образования, приобщали украинцев к достижениям европейской науки и культуры. С другой стороны, украинцам в условиях отсутствия собственного государства, платой за обучение нередко было отречение «родительской» веры, а значит, в тех условиях, и национальности [6].

На тот период, важным культурно-образовательным фактором на украинской территории были православные, католические и протестантские учебные заведения, которые не только обучали, но и воспитывали в соответствии с конфессиональной принадлежностью этих учреждений. Долгое время основным типом учебных заведений были начальные и парафиальные (приходские) школы при православных монастырях и церквях. Учителями в этих учебных заведениях, как правило, были священнослужители – пономари, дьяки, уставники, которых часто называли «бакалярами». Слово Бакаляр происходит от латинского – baccalaureus и означает младшую (нижнюю) ученую степень. Выдающиеся ученые филологи, такие как А. Брюкнер, С. Младенов, М. Фасмер выводили латинское слово baccalaureatus – «украшенный лавром», от bacca laurea – «лавровая ветвь». Англоязычная википедия подает подобный перевод и трактовка слова baccalaureus, происходит от bacca («ягода») и laurea («лавр») потому, что выпускники были увенчаны лавровыми коронами, заполненными ягодами, чтобы представить плод их исследования [1].

Можем предположить, что в некоторых европейских странах существовала традиция вручения лавровой ветви с ягодами за получение низшей ученой степени бакалавр. Подобная традиция существовала среди паломников, которые приносили домой пальмовую ветвь, что символизировало окончание странствий по святым местам.

Священнослужители, которые выступали в роли учителей (бакаляров) в парафиальных (приходских) и монастырских школах, как правило, преподавали несколько учебных дисциплин, которыми и ограничивалось образование учащихся в этих учебных заведениях. Представитель лютеранской церкви в Великом княжестве Литовском, писатель Пауль Одерборн (ок. 1555–1604) отмечал, что в школах учили славянской грамоте, молитвам и псалмам, читали часослов и псалтыри, учили основам арифметики [7, 203].

Значительная часть украинской шляхты и горожан были недовольны таким образованием. В конце XV в. выходцы из Украины значительно чаще, чем в предыдущий период, выезжали для получения высшего образования в различные европейские университеты. Преимущественно это были дети состоятельных и среднезажиточных мещан и дворян. Однако, нередко образование в иностранных университетах получали и выходцы из малоимущих сословий. Чаще всего студенты из Украины выезжали на обучение в Краковский университет, где была «руська» бурса. Это были преимущественно галичане и подоляне. По

утверждению литературоведа Григория Нудьги, только из Галичины учились в разных европейских университетах более 200 студентов [5, 152].

Латиноязычные школы на украинских землях действовали при католических кафедрах и отдельных приходах, по своему назначению они были духовными, а по программам – учебными заведениями. В течение второй половины XV в. в Украине было сравнительно немного латино-язычных школ, и, в большинстве они были распространены на Галичине, где влияние польских католиков проявилось еще в конце XIV в. Первые католические школы, были во Львове, Люблине, Перемышле, Сяноку и других городах Галицкой земли [7, 4–5].

Приходские католические школы, как и православные, имели преимущественно весьма ограниченную программу, которая состояла из чтения, письма, элементарной латинской грамматики, изучение некоторых латино-язычных псалмов, счета, костельного пения. По своему назначению эти школы также были духовными, так как в первую очередь готовили будущих священнослужителей и церковнослужителей.

Начиная с XVI в. учебные программы в некоторых католических школах становятся более расширенными, благодаря влиянию краковского университета. Бакалавры, магистры и доктора этого высшего учебного заведения постепенно становятся членами капитул, особенно тех, которые получали значительные фундуши. По решению Ленчицкого синода 1527 г. в приходских школах разрешалось преподавать, наряду с бакалаврами, также студентам университетов [4].

Исследователь К. В. Харлампович отмечает, что приходские школы основывались для того, чтобы при церквях был хор певчих. Главной обязанностью ректора было учить детей церковному пению и игре на органах, а также присутствовать на богослужении в храмах. За отказ от участия в богослужении, краковский диецезиальный собор в 1621 г. принял постановление не финансировать ректоров и отлучать от руководства школой, пока они не дадут клятву подчиняться указаниям плебана [7, 33].

В отличие от приходских, кафедральные школы были организованы по образцу западноевропейских школ среднего уровня. Обучении по системе семи свободных наук, которая была введена древнеримским писателем и музыкальным теоретиком Марцианом Капеллой. Эти свободные науки в свою очередь делились на две части trivium и quadrivium. В первую входили грамматика, риторика и диалектика; во вторую – арифметика, геометрия, музыка и астрономия [7, 29]. Кроме того, изучались католические церковные обряды, основы теологии. Основной целью таких школ была подготовка профессионального духовенства среднего звена, языком обучения был латинский, вспомогательными могли быть немецкий и польский. В общем кафедральная школа давала достаточно высокий уровень знаний для того, чтобы по ее окончании можно было поступать в университет. Однако ректор кафедральной школы обязательно должен был иметь ученую степень – магистра или по крайней мере бакалавра [2].

Изучение латыни открывало путь к европейским источникам образования, способствовало распространению книг польского, немецкого, французского, итальянского издания. Латинская образованность повышала уровень украинцев, создавала предпосылки для успешной конкуренции украинской культуры на международной арене.

В конце XVI – первой половине XVII в. происходит расцвет украинской книжной культуры. Как уже отмечалось, в этот период народный язык проникает в литературные произведения, причем не только светского, но и богослужебного характера. Вторым фактором можно назвать более активное распространение на украинской территории памятников западноевропейской культуры, как правило, в печатных изданиях. Эти западноевропейские произведения проходили адаптацию в украинской среде и впоследствии

возникали собственные переработки и редакции этих изданий.

Богослужебный репертуар обогащается за счет новых для украинской книжности жанров. При отсутствии единого духовного ядра, в Украине формируются региональные духовные центры, в следствии чего возникает вариативность богослужебных книжных жанров. Это были Четьи, книги религиозного и светского содержания; толковый Псалтирь, на сегодня, известно более десяти списков этого произведения. Распространенными памятниками оставались Октоих, Триоди и Минеи, наибольшее количество известных списков которых приходится на вторую половину XVI в. Наиболее популярными в этот период являются Ирмологионы с линейной нотацией, именно они становятся одними из главных учебных пособий. Это универсальные книги, в которые вошли церковные песнопения, исполняемые во время Службы в течение года. В Ирмологионы входили песни всенощной Службы различных литургий, догматики с богородичными, ирмосы восьми гласов, кондаки, каноны, седальны, тропари, степенные-антифоны, стихиры и другие песнопения.

Внедрение многоголосного пения в практику украинской Православной церкви стало возможным только благодаря независимости церковных братств от местной епископской и киевской митрополичьей власти. Львовское Успенское братство первым позаботилось о своей независимости, получив ставропигию (независимость) от восточных патриархов. Ими было санкционировано и открытие братской школы во Львове (1586), а в 1591 г. выдана грамота патриарха на «музичное співання, то есть нотное», что означало обучение и выполнение в церкви многоголосного пения за «латинскими» образцами. Учеников братских школ обучали аккордово-гармоничному пению на голоса, когда все участники хора произносят слоги текста синхронно, одновременно. Это плавное, так называемое равномерное пение (cantus planus) состояло из главной мелодии в среднем голосе, который опирался на гармоничный бас и дополнялся подголоском в дисканте.

В этот период в богослужебной практике украинской Православной церкви происходит постепенный переход на общеевропейскую музыкальную письменность; освоение аккордового тонально-гармонического многоголосия, которое в то время в различных формах уже существовало и в новогреческом церковном пении. Европейская нотация стала средством для овладения более сложных музыкальных форм, поскольку позволяла фиксировать с большой точностью не только звуковысотные, но и метроритмические параметры в песнопениях и обеспечивала аккордово-мелодическую слаженность голосов хора певчих.

Особенностью киевской нотописи является то, что в ней сочетаются различные типы музыкального письма: невменная и кондакардная нотации, древне-латинская (хоральная нотация) с характерным механизмом релятивной записи высоты звуков в вокально-хоровых произведениях; ново-латинская (мензуральная нотация) разработана системой ритмических длительностей. Из перечисленных нотаций заимствовано основные графические формы нот: «статьи» – для обозначения целой ноты, «стопици» – для половинной ноты, «фиты» – для развернутого кадансового оборота. Другие знаки нотописи взято с латинского письма смешанного хорально-мензурального типа – бревис, четверть, восьмая, знаки ключей и тому подобное.

Ученый И. А. Гарднер утверждает, что богослужение постепенно перестает восприниматься как пение, оно становится украшением и теряет органическую связь с самим богослужением [3, 81]. То есть богослужебное пение, которое имело сакральную функцию и прикладное значение постепенно отходит от традиционной монодии, приобретает черты эстетического значения

в виде многоголосия. Украинские мастера усвоив новации западноевропейской музыкальной культуры и синтезировав их с собственным церковным пением и фольклором в последствии создали уникальные образцы певческого искусства.

Список литературы:

1. Baccalaureatus URL: https: //en.wiktionary.org/wiki/baccalaureatus
2. Боянівська М. Б. Освіта і книгописання URL: http://litopys.org.ua/istkult2/ikult223.htm
3. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви.– М., 2004.– Т. 1.– 495 с.
4. Любович Н. История Реформации в Польше.– Варшава, 1883.– 348 с.
5. Нудьга Г. Перші магістри і доктори: Укр. студенти в університетах Європи XIV – XVIII ст. // Жовтень.– К., 1982.– № 3, 4.
6. Особливості формування української культури в кінці XV і XVI ст. URL: http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11089/
7. Харлампович К. В. Западнорусскія православные школы XVI и начала XVII века отношеніе их к инославным, религіозное обученіе в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви.– Казань, 1898.– 524 с.

Sun Peiyan,
applicant of the Department of Music
History and Musical Ethnography
of The Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: al_sam@ukr.net

THE IMAGINATIVE AND STYLISTIC ENCYCLOPEDIC CHARACTER OF PIANO-PERFORMING INTERPRETATION

Abstract. he article reveals the process of accumulation of stylistic and figurative material in the process of performing the interpretation of the piano text. The encyclopedic properties of piano art as the unity of composition and performance poetics are determined.

Keywords: mage, stylistics, performing interpretation, encyclopedia, piano creativity.

Сунь Пейянь,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии ОНМА
им. А. В. Неждановой
E-mail: al_sam@ukr.net

ОБРАЗНАЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЧНОСТЬ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. в статье выявляется процесс накопления стилистического и образного материала в процессе исполнительской интерпретации фортепианного текста. Определяются энциклопедические свойства фортепианного творчества как единства композиторской и исполнительской поэтик.

Ключевые слова: образ, стилистика, исполнительская интерпретация, энциклопедия, фортепианное творчество.

Музыкальное искусство, в том числе фортепианное творчество, обладает способностью, во-первых, к формированию собственной образно-языковой системы, во-вторых, к непрестанной подвижности данной системы благодаря ее содержательно-диалогическим изменениям, то есть росту семантических функций в процессе художественной коммуникации. Композиторская поэтика в этом отношении обладает правами первенства в сфере письменной традиции, то есть обеспечивает устойчивость знаковых средств, текстовых принципов музыкальной композиции. Однако, взаимодействуя с константными правилами формообразования в музыке, именно *исполнительская поэтика* создает образно-слуховые параметры воздействия и восприятия музыкального звучания, то есть координирует границы и нормы устной музыкальной культуры (о чем свидетельствуют исследоваания: [6; 7; 8]).

Фортепианно-исполнительская интерпретация, как процесс устно-слухового представления звучащего содержания музыкального

текста, обладает особой энциклопедичностью, то есть накапливает и последовательно расширяет, сохраняя внутреннюю согласованность, сорганизованность, весь круг средств музыкальной выразительности. Посредством исполнительской образно-звуковой репрезентации, она реализует достижения и композиторской поэтики, способствует укреплению всего круга семантических функций музыкального произведения.

Энциклопедическому накоплению жанрово-стилистического материала и, согласно с ним, образных функций, семантических возможностей фортепианного звучания содействует творчество тех композиторов романтической и предромантической эпохи (также постромантического периода), которые выступают мастерами циклической формы. Энциклопедичность наиболее ярко реализуется в художественном бытии сонатности и концертности, как музыкально-текстологических парадигм, приобретающих отдельные содержательные возможности в исполнительском творчестве, по сравнению с композиторской поэтикой – уже в другом измерении, с иными стилистическими показателями.

Как установлено в литературоведческой и музыковедческой науках [5; 1–3], стилистика – совокупность единиц жанровой и стилевой памяти, наиболее точный ее показатель (и объективный – насколько объективным и внеличным может быть существование музыкального текста). М. Бахтин всегда утверждал ведущее значение стилистического анализа, и прямо, и косвенно, в содержании всех своих основных искусствоведческих работ.

Примером единого композиторско-исполнительского музыкального текста как энциклопедии стилистических средств, приемов выразительности, следовательно, и образных проекций, может послужить фортепианно-сонатное творчество Л. Бетховена. Обращение к нему позволяет заметить, что, с одной стороны, стилевые факторы сонатности образовывают особый полюс репрезентации смысла в музыке, адресуясь совокупной творческой личности как «автору жизни», как единому понимающему творческому началу, типологизируя и входящий в художественный замысел «образ автора». В широко трактованной сонатности выражается имманентная стилевая и стилистическая организация музыки, которая предполагает особую свободу исполнительской интерпретации известных фиксированных композиционных условий. Подчеркнем и тот факт, что для жизни музыкального текста особую предварительную роль буквально «играет» исполнительская интерпретация (см. об этом: [4; 9]).

С другой стороны, оценка понятия сонатности в качестве гипонима, то есть как более узкого композиционного принципа, целиком подчиненного заданным «письменным» жанровым требованиям, выдвигает на первый план изучения логику музыкальной композиции в ее конкретном технологическом воплощении. Но все равно ведущим – с творчески-фортепианной точки зрения – остается отношение к сонатности как семантическому инварианту музыкально-хронотопического процесса, который предусматривает определенные устойчивые *образные проекции*, воспроизведенные непосредственно звуковым путем, поскольку они имеют динамическую исполнительскую природу.

Таким образом, сонатность как разновидность композиторского претворения цикличности согласовывается с приемами исполнительской интерпретации пространственно-временного бытия музыки.

Не будет лишним заметить, что интерпретация как адаптивный творческий механизм обусловлена общим механизмом формирования человеческого сознания. В бытийном своем назначении интерпретация является не-осознаваемой, ненамеренной, не специальной. Такая интерпретация существует (формируется) до текста, может не становиться текстом – не выражаться текстологическим путем.

Подобная (предтекстовая, внетекстова) интерпретация заключена в понимании, не выделена из него, то есть остается в имплицитном состоянии (не имеет потребности в выделении, «дремлет» в понимании). Понимание ориентировано на сотворчество – со-присутствие бытию. Интерпретация в ее выделенном эксплицитном виде предполагает творчество, выявляет творческое назначение человеческого сознания. Понимание и интерпретация соотносятся как присутствие – участие-действие; восприятие – влияние, при которых текст выявляет внешние эксплицитные предпосылки интерпретации.

Творческая готовность – отличительное свойство, атрибут всякой интерпретации. Ее являет, прежде всего, исполнительская интерпретация – как продолжение, воспроизведение и оценочная трансформация результата композиторской интерпретации. Исполнитель особенно зависим от той жанровой формы, которая стала предметом композиторского толкования-преобразования. Но у него есть собственная стилевая «зона свободы», что объясняет и собственные творческие права. Весь смысловой объем музыкально-исполнительского творческого процесса не предъявляется в результате исполнительской интерпретации, у него остается сокрытая, тайная сторона. (Поэтому музыковедческая интерпретация призвана восстанавливать весь данный объем – интенциональные возможности музыкально-исполнительского процесса).

Ограниченность и свобода становятся антиномической основой и композиторской, и исполнительской поэтик, поскольку обе являются коммуникативными явлениями, обе «призваны к общению» и требуют знакового выражения. Коммуникация (общение) – интерпретация – мышление – это взаимозависимые явления, которые определяют взаимодействие текста (стилистики) – образа – смысла в музыке. Интерпретация основана на мышлении, то есть на выделении функции мышления в общей деятельности сознания, а мышление интерпретативно по своей природе, поэтому становится необходимым внутренним условием интерпретации.

Интерпретация текста – это восприятия-влияние со стороны поэтики, системных черт мышления, со стороны средств выражения (в той либо иной знаковой форме) творческой мысли. Данное направление интерпретации ведет к ее конкретизации и сужению, к ее спецификации, в зависимости от специфики текста, знакового выражения и оформления. Он предполагает деление видов и форм интерпретации в зависимости от профессии, сфер деятельности, инструментов деятельности, социальной ангажированности, жанровых и композиционных структур. Главное общее конститутивное свойство текста и интерпретации – хронотопическое выделение, автономизация, которая выражает стремление упорядочивать время и управлять им. С этими аспектами осмысления и образной экспликации связана сонатная композиция, выражающая именно потребность освободить музыкальную интерпретацию времени от иных, внемузыкальных, влияний.

Период возникновения и развития инструментальной сонаты совпадает с историческим временем автономизации музыки как жанрово-родовой формы искусства, с поиском ею нового художественного авторитета, который вытекает из нее самой, согласовывается лишь с нею самой, с поиском жанрово-стилевой нормативности, свободной от внехудожественных указаний. Таким образом классическая музыка (Нового времени) становится завершенным образцом *творческой игры*.

Частью этой игры становится взаимное движение времени и пространства в музыке, которое позволяет находить в музыкально-композиционных приемах хронотопические знаки, то есть *пространственно-временные символы, становящиеся главными опорами в энциклопедическом фортепианном накоплении структурных единиц и их образных функций.*

Необходимым внешним фактором данного игрового символического самоопределения музыки становится новая постановка проблемы профессионализма в музыкальном искусстве: появляется музыкант нового типа – исполнитель-артист; до тех пор музыкант был лишь единицей, звеном в сложной системе функционирования культовой (придворной) музыки; отныне же он становится артистической индивидуальностью, главным выразителем художественной идеи.

Также и на смену определенной обезличенности композитора приходит стремление к максимальной индивидуализации профессиональных задач. Изменяется и направленность воздействия музыки: в профессиональном музыкальном творчестве нового типа музыкальное воздействие осуществляется от единичного, уникального в своем роде явления композиции к общему и большему – слушательской аудитории; в контакте с ней охватывая ее как единое целое, вызывает специфическую эмоциональную реакцию у каждого из слушателей; апеллируя к личностной обособленности, уникальности восприятия, одновременно вызывает эффект сопричастности в переживании, сочувствие. *Такова диалогическая двойная траектория художественной динамики музыкального воздействия, в которой медиатором становится исполнительская интерпретация.*

Сонатные, концертные, симфонические, альбомно-сюитные жанры решают задачи, которые возникают в период становления классической системы музыкального мышления. Они создают новую систему выразительности – новое образное содержание, позволяющее утверждать самостоятельность музыкального искусства путем его целостной композиторско-исполнительской семантической организации.

Черты завершенного (осмысленного) высказывания в фортепианной музыке обнаруживаются на основе интонационно-тематических комплексов, мотивных связей, фактурно-гармонических, темброво-колористических, структурно-композиционных средств, общих конструктивных границ текста произведения и интертекстуального содержания фортепианного творчества, как письменного, так и устного. Также и понятие о тексте – как о логической организации музыкально-образного движения – раскрывается в различных стилистических измерениях, по отношению к которым исполнительская форма оказывается приоритетной. Так, композиторская и исполнительская поэтика Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокофьєва, М. Метнера, ряда других авторов, позволяет убеждаться в наличии единых канонических черт фортепианного мышления, обеспечивающих постоянные показатели фортепианной семантики как преимущественно устного исполнительски-звукового (звукообразного) феномена.

Определяя уровни фортепианной семантики, которые обусловлены целостной природой музыкального текста (текстологического построения музыкального мышления), заметим, что среди них опорными являются условные темы, события (сюжеты), идеи (мировоззренческие установки, которые вошли в образное единство замысла), этические установки, типичные черты «человека эпохи», эстетические доминанты искусства на данном историческом этапе; конструктивные композиционные возможности музыки и ее звуковой предметности, темпоральный масштаб «звуковых имиджей» в фортепианной поэтике; наконец, *энциклопедическая совокупность стилистических приемов*, имеющая стилевую адресацию и непосредственно обусловленная тембро-регистровой технологической спецификой фортепианной артикуляции. Так, например. обращение к феномену творческого мышления Ф. Шопена позволяет заметить, что композиторов романтического периода особенно волновали вопросы о целостности процессов, происходящих в сознании, равно как и о способности музыки их воссоздавать. Направленность фортепианных идей Ф. Шопена к интимным механизмам души

побуждала его к особым интерпретативным решениям, существенно повышающим уровень эмпатийности музыкального образа.

Движением от исполнительской прагматики к *смысловому синтаксису образной формы* объясняется размежевания жанрово-родовых признаков в музыке, которые выступают ее жанрово-эстетическими темами: эпический размах действия; лирическая глубина чувства; драматическое сопоставление планов бытия, которое интегрируется в особой образной игре. Данное размежевание предусматривает собственные жанровые и стилевые условия, воспроизводится и закрепляется в образных модальностях фортепианного формообразования.

Составляющими исполнительской энциклопедической стилистической сферы становятся особые текстологические показатели, как информационные «фреймы» музыкальных концепций; они содержат музыкально-смысловые качества, предъявляемые только интерпретативно-исполнительским путем. Таким образом, творчески-исполнительское решение входит не только в стилистическое содержание произведений, но и в их авторскую концептуальную организацию.

Стараясь систематизировать и целостно представить опыт исполнительски-стилистического воспроизведения содержания фортепианных концепций, которые входят в репертуарную базу фортепианной поэтики, попробуем обобщенно представить ведущие тенденции фортепианной стилистики как специфической образно-динамической сферы, которая имеет собственный *образный потенциал*.

Первую из них можно называть изобразительно-образной или звукокрасочной, поскольку она посвящена репрезентации темброво-колористических возможностей инструментального звучания в единстве с фактурным изложением и определенными образными позициями (вплоть до символических значений). Вторую образовывает психологическая углубленность и выразительность музыкальных образов, обусловленная в значительной мере определенными границами музыкально-речевых синтагм, лаконизмом, даже формульностью интонационных приемов, способных приобретать сквозной характер, то есть восприниматься как монотематические. Третья тенденция свидетельствует о содержательной усложненности музыкального замысла, его подчинении широкой эстетической концепции, о насыщении музыкальной образности драматическими мотивами, то есть ее семантическом разрастании, укрупнении «изнутри». Данные концепционные тенденции обусловливают энциклопедическое единство приемов фортепианной выразительности, в том числе и исполнительски-динамических.

Фортепианные произведения европейских мастеров позволяют заметить, что новые тематические функции звукодинамических форм возникают благодаря усилению определенного типа интонирования –вокально-речевого или инструментально-моторного, либо их контаминированных типов, или, в конце концов, тембросонорного начала, непосредственно связанного с динамическими свойствами темы (контрасты динамики, сопоставления крайних регистров), с фортепьянной звукописью – с подчеркиванием автономного фонизма музыкального построения.

Выводы. В целом, изучение взаимодействия стилистических средств и образных параметров фортепианного творчества, как единства композиторской и исполнительской интерпретаций, позволяет заметить, что особенности образного содержания музыки определяются ее подвижной семантической природой, способностью к имманентной концептуализации, которая осуществляется при активном участии средств исполнительской формы, то есть *звучащей интерпретативной формы*.

Семантические функции фортепианных исполнительских приемов, будучи согласованными с жанрово-стилистическими компонентами

текста музыкального произведения, образуют собственный ценностно-смысловой компендиум, способный входить в смысловую сферу культуры всецело исполнительским путем, отвлеченно от фиксированных письменных показателей композиторского творчества.

Список литературы:

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского: изд. 3-е.– М.: Художественная литература, 1972.– 470 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-е изд.; сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова.– М.: Искусство, 1986.– 445 с.
3. Бахтин М. Слово в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.– М.: Художественная литература, 1775.– С. 72–233.
4. Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция: Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб, 1999.– С. 202–242.
5. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ.– Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982.– 256 с.
6. Корто А. О фортепианном искусстве.– М.: Музыка, 1965.– 363 с.
7. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике.– Л.: Музыка, 1979.– 208 с.
8. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн.– М.: Музыка, 1969.– 599 с.
9. Фейнберг С. Бетховен. Соната ор. 106 (исполнительский комментарий) // Вопросы фортепианного исполнительства.– М., 1968. Вып. 2.– С. 22–58.

Zhang Miao,
applicant of the Department of Music
History and Musical Ethnography of
The Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: al_sam@ukr.net

SYMPHONIC UNITY OF VOCAL AND ORCHESTRAL THEMATISM IN THE OPERA TEXT

Abstract. The article proposes an approach to the symphonic content of the opera, as a whole musical text, from the thematic content. The leading role in the orchestral plan of the opera of the theme of vocal parts is revealed, and the effect on the vocal opera intonation of instrumental motifs and themes is also confirmed.

Keywords: opera, operatic text, thematic, vocal intonation, orchestral sound.

Чжан Мяо,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии ОНМА
им. А. В. Неждановой
E-mail: al_sam@ukr.net

СИМФОНИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ВОКАЛЬНОГО И ОРКЕСТРОВОГО ТЕМАТИЗМА В ОПЕРНОМ ТЕКСТЕ

Актуальность. В статье предлагается подход к симфоническому содержанию оперного произведения, как цельного музыкального текста, со стороны тематического содержания. Обнаруживается ведущая роль в оркестровом плане оперы тематизма вокальных партий, подтверждается также воздействие на вокальное оперное интонирование инструментальных мотивов и тем.

Ключевые слова: опера, оперный текст, тематизм, вокальное интонирование, оркестровое звучание.

Симфоническое содержание оперы, как выражение единства и действенности, сквозной динамической организации музыкального текста, в наибольшей степени выражает и подтверждает музыкальную природу данного жанра. Однако симфоническое начало оперного текста связано не только с континуальностью музыкального звучания, но и с его интонационно-тематической сложностью, обусловленной взаимодействием тематизма вокального и инструментального происхождения в оркестровом плане оперы.

Стремление к полному синтезу музыки и драмы, к точной и правдивой передаче интонационного содержания поэтического слова в музыке приводит композиторов не только к опоре на вокально-декламационную стилистику, но и к ее внедрению в оркестровое содержание оперы. Определение роли вокально-речевой стилистики в становлении симфонической формы оперы

было и остается одним из ключевых вопросов в оперроведческих исследованиях, нацеленных на изучение специфики оперного музыкального языка (см., напр.: [1; 3; 5]),

Неоднократно отмечалось, что именно благодаря оркестровому развитию в операх Р. Вагнера формируется явление «бесконечной мелодии», поскольку симфонические звучание не знает остановок (в пределах оперного действия) и позволяет соединять между собой различные лейтмотивные построения; однако большинство из них связаны с вокально-декламационным типом интонирования – с тем феноменом приподнятой публичной речи, который несет в себе некоторые имплицитные музыкальные свойства, рассчитан на создание определенного образа и настроенность на него в переживании, следовательно, на определенную эмоционально-психологическую суггестию, показательную для вокального мелоса. Музыкально-тематический процесс, происходящий в симфоническом содержании опер Р. Вагнера, свидетельствует о постоянном обновлении, видоизменении *музыкального* образа драматического действия за счет нового синтеза вокального и инструментального типов интонирования, На основе реформирования музыкального оперного языка композитор отказался от традиционных оперных арий и ансамблей с их традиционными композиционными чертами, выдвинул принцип *свободной музыкальной сцены*, которая строится на постоянно обновляемом материале и включает в себя как вокально-кантиленные сольные, так и инструментально-оркестровые эпизоды, предполагает новое понимание явления оперного ансамбля.

Опосредованное и на уровне общей симфонической формы оперы воздействие вокального речитативного начала находим в том, что традиционные арии композитор заменяет монологами, рассказами, а дуэты – диалогами, в которых преобладает не совместное, а поочередное пение. Главное в этих свободных сценах – внутреннее, психологическое действие, тогда как внешние изобразительные условия сводятся к минимуму. Отсюда – перевес нарративного начала над сценическим показом действия в операх Вагнера, отсюда же усиление функций оркестрово-симфонического звучания в его произведениях.

Основные оперные темы, включая опорный вокальный тематизм, не только разрабатываются, в оркестре и оркестровыми средствами; на основе инструментальных тембров и фактурных решений образы оперы противопоставляются, трансформируются, приобретают новые значения, полифонически разрабатываются, в том числе переводя диахронные образные контрасты в симультанную фактурно-оркестровую вертикаль и т.д. Таким образом, на основе лейтмотивного движения в оркестре вырабатываются производные монотематические, моностилистические и полистилистические показатели музыкального саморазвития оперных характеров.

Известно, что любая зрелая опера Вагнера содержит более десяти – пятнадцати лейтмотивов, причем они имеют конкретное предметное предназначение, часто персонифицированное. Вагнеровский лейтмотив – это не просто «визитная карточка» героя, какого-либо явления, но авторское оценочное суждение – наставление, направляющее в русло верного понимания содержания оперы. Музыкальное звучание становится объяснительным фактором в общей драматургии опер Вагнера.

Удивительно близким, родственным Вагнеру, несмотря на частые резко-негативные высказывания в адрес немецкого мастера, оказывается оперно-симфонический метод Н. Римского-Корсакова. Но целостная концепция оперного текста приобретает в творчестве Римского-Корсакова своеобразные черты. С одной стороны, в оперной музыке русского композитора большую роль играют те образы и образные сферы, которые основаны на инструментальном способе интонирования и развития, выявляют новаторские

гармоние-мелодии, авторские ладовые решения; они адресованы поэтике чуда и фантастики, даже мистике и фидеистической сфере. Некоторые природные образы также заставляют композитора искать необычные выразительные приемы, обновлять музыкальный язык, вводить диссонантную гармоническую сферу, сталкивая различные диатонические системы (см.: [2]).

Одновременно Римский-Корсаков стремится к устойчивой интерпретации вводимых новых приемов, к постоянству их семантических функций в разных композиционных контекстах, к их символическому наполнению. Он рекомендует заниматься толкованием художественного значения того или иного звукосочетания, аккорда, гармонического последования, указывая тем самым, что его музыкально-технологические поиски продиктованы требованиями нового смысла (см.: [2]).

Оркестрово-симфоническая область музыкального языка опер Римского-Корсакова представляет наиболее оригинальную авторскую риторику (в частности, в связи с тематизмом природно-человеческой сферы), прежде всего, путем проецирования гармонических новшеств в мелодическую сферу, при котором мелодическая горизонталь определяется вертикальным ладово-гармоническим «профилем» (гармонизируется), что значительно отличает мелодическое новаторство данного композитора.

В зависимости от общей сценической ситуации, авторские риторические приемы (применение уменьшенного септаккорда, тритона, целотонности, ладо-гармоническая усложненность, автономная диссонантность, гармоние-мелодия), всегда свидетельствующие о необычном, могут приобретать негативный характер.

Диссонантная ладо-гармоническая сфера, остранение функциональной логики, тритоновость, гармонический характер мелодического интонирования сопутствуют сюжетному мотиву обреченности, с которым могут быть связаны как негативные персонажи, так и позитивные жертвенные герои, воплощаются не только в оркестровой, но и в вокальной партиях, создавая приоритет инструментального мелоса по сравнению с вокальным. Но в данном оперно-симфоническом типе инструментального мелоса рельефно проступают элементы национальной ораторики, епидейктической стилистики, то есть вокально-речевой, речитативной, сферы. Вышеназванные приемы находятся в двух различных семантических позициях, в зависимости от образной предназначенности и жанрового генезиса.

Своеобразную и очень большую роль приобретает оркестровое звучание в операх П. Чайковского; в симфоническом материале его оперных сочинений нередко развиваются самостоятельные темы, мотивно-мелодические построения, дополняющие и обогащающие вокальные партии (см. об этом: [6]).

Важное значение имеют в операх Чайковского чисто инструментальные эпизоды, исполняемые симфоническим оркестром: интродукция к опере и вступления к отдельным актам. Важным компонентом оперной симфонической драматургии также служат лейтмотивы, тематические реминисценции, композиционно-тематические «арки», а в их организацию включаются и вокально-речевые стилистические комплексы. Так, в опере «Пиковая дама» в момент первого появления на сцене главного героя Германа в оркестре звучит выразительная задумчивая мелодия, в то время как другие действующие лица обмениваются отдельными фразами-репликами: еще до монолога героя его характеристика дается оркестром. И лишь через некоторое время эта мелодия переходит в вокальную партию Германа: тема «Я имени ее не знаю», распевно-речитативного характера, звучит как высказанная вслух, осознанная мысль, которая знаменует важное событие внутренней жизни героя.

Неоднократно общая композиция оперной сцены, включая и ее вокальный материал, строится на так называемом принципе «повторных

комплексов», особенно в сочетании с принципом сквозного действия. Такой принцип имеет две функциональные пролонгации: во-первых, он придает картине или сцене большую законченность, целостность; во-вторых, он соответствует индивидуальным особенностям симфонизма Чайковского, опирающегося на приемы производного тематического контраста, на взаимодействие репризных и разработочных приемов, на чередовании кульминирующих драматических эпизодов с относительно нейтральным материалом. Отметим и нарастание симфонического напряжения в финалах картин и действий опер (так решены финал четвертой картины «Евгения Онегина», финал второй картины «Мазепы» и третьего акта той же оперы, ряд других сцен).

В композиционно выделенных речитативах, в которых значение слова непосредственнее, композитор уделяет серьёзное внимание выразительности слова как в смысле его предметности, «ударности» по содержанию, так и наиболее эффективной фонетики; он сам упорно и настойчиво ищет для некоторых эпизодов подходящие слова. Так было, например, в финале заключительной сцены «Онегина» (три раза менялась реплика Онегина), в финале второй картины «Пиковой дамы» (два раза изменялась реплика Германа) и в других случаях. Возникающие в данном случае интонационные заострения, характеристические штрихи сохраняются в ином тембровом воплощении в оркестровых партиях, подчеркивая особую экспрессию речитативных ходов, независимо от их исполнительской природы.

По наблюдению Б. Ярустовского [6], можно назвать два противоречивых начала всей оперы: силу рока, судьбы и силу стремящегося к счастью, но, в конце концов, обречённого человека. Именно антагонизм этих двух начал, как зерно, идею оперы, осуществлял композитор в обоих, вокальном и оркестровом, планах оперного текста. Б. Ярустовский находит в «Пиковой даме» два контрастных синтетических вокально-инструментальных музыкальных комплекса: комплекс рока, с включением в него темы трех карт; комплекс любви, с выделением из него восходящего и нисходящего тематических построений, приобретающих различные семантические функции.

Совершенно справедливо замечание музыковеда по поводу того, что, в противоположность первому комплексу, тема любви и другие темы второго комплекса более значительны и богаты в мелодическом, нежели в гармоническом отношении. Также нельзя не согласиться с тем, что в опере «Пиковая дама» сквозное развитие идеи проведено максимально последовательно и это является одним из решающих признаков её подлинного симфонизма, а все музыкально – выразительные средства оперы – мелодия, гармония, метроритмика, инструментовка и др.– используются в этом произведении исключительно лаконично и органично именно для проведения сквозного действия [6].

Однако, музыковед не обращает внимание на то, что данные два интонационных комплекса имеют общее интонационное происхождение; тема трех карт – речитация-восклицание, все более усиливающее свою статичность; в теме любви эпидейктическое речевое начало рельефно проявляется в момент кульминации и перехода от первой, восходящей, части ко второй, снимающей эмоциональное напряжение в движении-спуске по «динамическим уступам». Таким образом, декламационная яркость «вершинной интонации» становится своего рода разделительным знаком, обусловливая возможное использование двух частей данной темы порознь при развитии их в оркестре.

Симфонический материал в данной опере Чайковского является фактором целостности оперного текста постольку, поскольку на его основе осуществляется преобразование двух контрастных начал, взаимодействие-взаимопроникновение двух принципиально различных мелодико-гармонических комплексов: судьбы-карт

и «человеческого», а также с тем, что «внутреннее перерождение Германа» выражается в трансформации страсти к Лизе постепенно в страсть к познанию тайны трех карт.

Двухмерность развития симфонического оперного текста объясняет наличие и в других операх П. Чайковского обобщающих, призванных выражать целостную идею, музыкально-тематических построений лейтмотивного свойства, и детализированных локальных интонационных формул, инструментальных «мотивов состояний». В конечном счете, именно в оркестровой части оперы формируются приемы, позволяющие обеспечивать соединение в музыкальной композиции оперы в ее целом лейтмотивного и монотематического принципов.

Приоритет оркестровой партии в операх Р. Вагнера парадоксальным образом объясняется тем, что в них концентрируются основные лейтмотивы, образуя прочную мелодическую «сеть» из интонационного материала вокально-декламационного происхождения. Причем данные лейтмотивы, проходя и развиваясь в вокальных партиях, сохраняют те инструментальные масштаб и свободу звучания, которые возникают из их причастности к общему симфоническому развитию музыкальной концепции оперы, что создает дополнительные трудности для вокалистов, исполняющих оперы байройтского мастера. Так и в музыкальном языке опер Н. Римского-Корсакова наиболее яркая и новаторская авторская риторика воплощается, прежде всего, инструментально-оркестровым путем, в том числе, путем проецирования гармонических новшеств в мелодическую сферу: мелодическая горизонталь, даже будучи вокально изложенной, определяется вертикальным ладово-гармоническим «профилем» (гармонизируется).

Сходным образом оперная тема рока в творчестве П. Чайковского сохраняет характер скупой речитации во всех случаях ее не только оркестрового, но и вокального использования, то есть сохраняет свою угрожающую статику, меняя, наращивая только динамическую силу. В опере «Пиковая дама» ее развитие организовано максимально последовательно – и это становится одним из решающих факторов симфонизма данного произведения.

Следовательно, вокальный материал, в том числе декламационные интонации, может рассматриваться как одна из движущих сил в симфонизации оперы не только за счет укрупнения их оркестрового масштаба, но благодаря той активности монотематического развития и интонационно-образной разработочности, которая оказывается общей драматургической функцией *оркестровой стороны оперного текста*.

Развитие данной стороны становится показательным для оперного творчества тех композиторов, которые исходили из приоритета музыкального начала по отношению не только к словесному тексту, но и драматическому действию, что побуждало их усиливать *драматическую действенность самой музыкальной драматургии* (см. о типах драматургии: [4]). В этом случае инструментальные интонации могут выступать «драматическим катализатором» вокального высказывания, усиливая его экспрессию в критические моменты, а вокальное интонирование – вокальные лейт- и монотемы подчеркивают семантическое назначение оперных кульминаций кульминациях (например, проведение тем любви в операх П. Чайковского, Р. Вагнера).

Выводы. Оперная драматургия является сложным синтетическим явлением, основанным на единстве вокальной и инструментально-оркестровой сторон оперного текста, ключевым заданием которого становится рождение сквозной симфонической идеи. Симфоническое содержание оперы, следовательно, выражает те драматургические функции оперного произведения, которые возникают вследствие взаимопроникновения вокального и оркестрового типов музыкального тематизма.

Список литературы:

1. Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло».– М.: Музыка, 1968.– 99 с.
2. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова.– М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2.– 464 с.
3. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма.– К., 1986.– 254 с.
4. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей; Ред.-сост. Е. В. Назайкинский.– М.: Музыка, 1978. Вып. 3.– С. 13–46.
5. Чжих Инь. Оперная концепция как единство словесной и музыкальной интерпретации художественной идеи // Музичне мистецство і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. – Одесса: Астропринт, 2012. Вип. 17.– С. 308–316.
6. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского.– М.-Л.: Гос. муз. издат, 1947.– 242 с.

Zhao Ziyuan,
applicant of the Department of Music History
and musical ethnography of the
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: svetikvick@gmail.com

ARTISTIC AND SEMANTIC FEATURES OF THE MASK PHENOMENON IN THE EUROPEAN OPERA THEATER

Abstract. The purpose of the article is to identify the artistic and semantic features of the mask phenomenon in the European Opera Theater. The article proposes a review of the historical and musical-cultural prerequisites for the formation of the mask phenomenon and its further interpretation in the European opera's tradition.

Keywords: opera, opera theater, mask phenomenon, external mask, internal mask, commedia dell'arte.

Чжао Цзиюань,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии
ОНМА им. А. В. Неждановой
E-mail: svetikvick@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФЕНОМЕНА МАСКИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Аннотация. Целью статьи является выявление художественных и семантических особенностей феномена маски в европейском оперном театре. В статье предлагается рассмотрение исторических и музыкально-культурных предпосылок формирования феномена маски и его дальнейшая интерпретация в европейской оперной традиции.

Ключевые слова: опера, оперный театр, феномен маски, внешняя маска, внутренняя маска, commedia dell'arte.

Актуальность данной статьи объясняется тем, что в большинстве исследований посвященных феномену оперы, в качестве одного из наиболее значимых ее свойств называют синтетичность ее жанровой природы. Вследствие диалогического взаимодействия театрально-сценического и музыкального начал, а также благодаря постоянным структурно-композиционным и стилевым метаморфозам, сформировались уникальные художественные свойства оперного жанра с выработкой особой певческой стилистики как музыкально интонируемого слова. Одним из важных, но до сих пор недостаточно изученных этапов в историческом развитии жанра оперы, является период активного развития commedia dell'arte и воздействие комедии масок на оперное искусство. Эволюция феномена маски, маски-образа и их дальнейшая трактовка в различных направлениях искусства в целом, и сценических жанрах в частности, может служить одним из главных

выразителей фундаментальных общекультурных тенденций.

Целью статьи является выявление художественных и семантических особенностей феномена маски в европейском оперном театре. Методологическая основа работы базируется на использовании комплекса исследовательских подходов – жанрово-стилевого, стилистического и метода компаративного анализа, позволяющих прослеживать эволюцию феномена маски в различных видах искусства и различные формы их взаимовоздействия. Научная новизна заключается в том, что в данной статье предлагается рассмотрение исторических и культурных предпосылок формирования феномена маски-образа и его дальнейшая интерпретация в европейской оперной традиции.

Изучение феномена маски-образа следует начать с общего рассмотрения первоначального функционального предназначения маски, обусловившего ее дальнейшее художественное развитие. Как известно, практически во всех народах мира в их архаической фазе развития в той или иной форме присутствует, на что указывают в своих работах многие исследователи. Так, в работе А. Авдеева «Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном обществе» отмечается, что функции маски в этот период сводятся к ритуальной, что подтверждается множественными артефактами, которые демонстрируют надевание первобытным человеком на себя шкур и голов животных для успешной охоты, что впоследствии свелось во многих случаях к надеванию маски, изображающей животное, что символизировало ритуальное перевоплощение человека в животное [1, 39–41]. Поэтому такое изобретение человека, как маска, при помощи которой происходило видоизменение и перевоплощение в иной объект, получает наибольшее свое применение в ритуальной практике первобытного человека и сопровождается ритуальными действиями (например, плясками, изображающими сцены охоты, и т.д.).

Следует отметить, что в последующем своем развитии помимо ритуально-практической функции маска, получает широкое распространение и применение в качестве объекта, выполняющего защитную функцию, так как главной ее задачей становится сокрытие человека от угрозы и стремление запугать врага. Наряду с этим, как отмечает Е. Тихомирова, маска оказывалась важным элементом процесса коммуникации, так как позволяла «разъяснять «большой мир», то есть участвовала в познавательном процессе, становясь одним из символов творения мира, человека и его окружения» [8; 18].

В большинстве работ, посвященных изучению феномена маски с разных исследовательских позиций, отмечается, что маска является ситуативным и временным изменением облика человека, и может иметь в связи с выполняемой маской задачей существенно отличающиеся формы выражения. Е. Тихомирова считает, что само явление маски в философском дискурсивном поле проявляется в двух ипостасях – как «внешняя» и «внутренняя» маски. «Внешняя» маска представляет собой краткосрочное ситуативное изменение «внешнего облика человека с помощью визуальных средств» [8; 10], при котором ведущими являются коммуникативная, охранительная и адаптивная функции. Согласно мнению Е. Тихомировой, коммуникативную функцию характеризует участие маски в процессе анализа и дальнейшей передачи информации, охранительную – в защите от враждебного воздействия (сокрытия), и адаптивную – в качестве атрибута «обрядов инициации, осмысления связи с сообществом» [8].

В своем историческом становлении функциональные характеристики «внешней» маски прошли достаточно долгий путь – от применения в различных формах церемониально-ритуального действа в ранних фазах развития человеческо-

го социума в качестве защитного инструмента от враждебной среды, до участия в карнавале и ярморочно-площадных действах. Эволюция функциональной трактовки маски приводит переосмыслению и преобразованию ее роли, и, как следствие, к выделению в качестве ведущей и наиболее значимой, знаково-коммуникативную функцию маски, указывающую на внутренние характеристики личности.

Наряду с указанными функциями, являющиеся основными для феномена маски, Е. Тихомирова выделяет ряд важных ее функциональных характеристик, а именно – креативную, познавательную, социальную, каждая из которых в определенный исторический период получала главенствующую роль, в соответствии с тем как «от эпохи к эпохе менялось отношение человека к самому себе и другим» [8, 18].

В театральной традиции маска является одним из древнейших атрибутов, позволяющих дополнять конкретный персонаж рядом не только внешних, но и внутренних характеристик, примером чего может служить традиция античного театра. Следует отметить, что в процессе праздничных торжеств в честь Диониса формируются основные принципы античного театра с использованием в нем различных типов масок, указывающих на жанровую разновидность театрального действа – драмы, трагедии или комедии. Одними из главных атрибутов актеров в античном театре следует назвать наличие специальных масок на лице, которые являлись выразителями особых эмоциональных состояний персонажа, его индивидуальных личностных свойств и социально-иерархического положения.

В последующие этапы развития театральной традиции, маска уступает главенствующее положение иным музыкально-театральным тенденциям и снова появляется в обновленном виде в эпоху Возрождения, развиваясь в качестве commedia dell'arte вплоть до конца XVIII в. Важным свойством итальянской народной комедии, которое проявилось с самого начала ее развития, оказывается ее прочная опора на профессиональное музыкальное искусство. Нередко среди актеров-комедиантов, принимающих непосредственное участие в балаганных представлениях, оказываются профессиональные музыканты-исполнители, на что указывает исследователь Н. Пиротта [9, 307]. Например, известные венецианские органисты Аннибале Падовано и Джузеппе Паробоско, служащие в одном из известнейших соборов Италии – кафедральном соборе св. Марка, зачастую принимали участие в роли комедиантов балаганных представлений с оригинальными музыкальными номерами [9, 307].

Начиная со второй половины XVI века, commedia dell'arte оказала мощное влияние на развитие музыкально-театрального жанра, став основой для возникновения в Италии мадригальной комедии и пролегоменами к формированию жанровой формы оперы-buffa. В последней влияние commedia dell'arte обнаруживается в разработке остро-характерных типов персонажей, в принципах сюжетной драматургии и в характерной музыкально-стилистической среде с опорой на жанрово-бытовые тематические комплексы. Однако, эпоха романтизма снова отодвигает традиции commedia dell'arte на задний план, развивая иные музыкально-театральные направления вплоть до начала XX века, когда наблюдался новый всплеск интереса в среде музыкантов, театральных деятелей, литераторов и художников к феномену маски.

Возрождение традиций commedia dell'arte в европейской культуре проявляются в разных направлениях искусства начала XX столетия – от литературы до живописи в целостной панораме развития европейского искусства, и от оперы до инструментальных произведений – в музыке. В изобразительном искусстве персонажами commedia dell'arte наполнены произведения многих выдающихся художников того времени – П. Сезанна с его знаменитым «Пьеро

и Арлекин», П. Пикассо с серией полотен, в которых наиболее часто представляемыми масками становится Арлекин – «Арлекин», «Арлекин с гитарой», «Сидящий Арлекин», «Поль в костюме Арлекина», «Голова Арлекина», «Смерть Арлекина», Пьеро – «Пьеро», «Поль в костюме Пьеро» и Полишинель – «Полишинель с гитарой перед занавесом».

В литературе традиции commedia dell'arte с особой ролью маски нашли свое выражение в продолжительном ряде сочинений, примером чего может служить лирика П. Верлена, в частности стихотворения «Пантомима», «Куклы», «Коломбина» из поэтического сборника «Галантные празднества», ставшая источником вдохновения для К. Дебюсси в его одноименном вокальном цикле. Представитель «серебряного века русской поэзии» А. Блок обращается к итальянской комедии масок и использует характерные для нее драматургические приемы в своей лирической драме «Балаганчик», получившей свое сценическое воплощение благодаря постановке Всеволода Мейерхольда. Именно «Балаганчик» А. Блока – В. Мейерхольда стал мощным стимулом бурного (но кратковременного) расцвета традиций commedia dell'arte в русской творческой среде начала XX века [4].

Как свидетельствуют исследователи творчества А. Блока, он был «влюблен в театр и его специфические атрибуты: костюмы, маски, грим, бутафорию, кулисы…, а в своих эстетических взглядах он исповедовал буквально сакрализованное отношение к театру и его общественному назначению, соответствующее неистребимой серьезности, с которой русское национальное эстетическое сознание относится к театру как функциональному наследнику церкви, особенно в первую эпоху секуляризации русской культуры» [4, 147], апеллируя к гоголевскому утверждению о том, «что театр сродни храму, а сцена – это кафедра, с которой можно много сказать миру добра» [цит. по 4, 147].

Отметим, что многие исследователи театра, и в частности commedia dell'arte утверждали, что значительная роль в возрождении интереса к традициям итальянской комедии масок и в ее дальнейшем развитии принадлежит русским культурным деятелям начала XX столетия – «миф о комедии дель арте в XX веке имел русское происхождение» [5, 190]. Маски – образы commedia dell'arte становятся главной темой ряда произведений изобразительного искусства – А. Бенуа «Итальянская комедия. Нескромный Полишинель», К. Сомова «Арлекин и дама», Н. Ульянова «Мейерхольд в костюме Пьеро», Н. Чернова-Краузе «Арлекинада», и мн. других. В театральной среде традиции commedia dell'arte получают особое воплощение благодаря деятельности таких художников как Е. Вахтангов («Принцесса Турандот»), А. Таиров («Покрывало Пьеретты») и В. Мейерхольда («Балаганчик», «Шарф Коломбины»).

Помимо названных постановок с явно обозначенным интересом к традициям commedia dell'arte, следует обратить внимание на литературно-публицистическую деятельность В. Мейерхольда, который с 1913 г. издавал журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трём апельсинам». На страницах данного журнала проблемы театрального искусства начала XX века и ставился вопрос о возвращении в театр игрового элемента, позволяющего передавать глубоко психологизированные образы и возвращающие театр к его игровой природе. В результате размышлений на данную тему, В. Мейерхольдом был создан особый жанр драматической пантомимы, который был им предложен не только как теоретическая концепция, но и как практическая реализация его теоретических умозаключений. Он нередко демонстрировал ряд пантомим «с лацци, типичными для комедии масок: затрещинами, падением на пол, ползаньем, влезанием на эстраду и даже мимическим вырыванием зубов» [цит. по 7, 25–26]. Примером могли служить «Уличные фокусники», «Арлекин – хо-

датай свадеб», «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представлениями», «Две Смеральдины и Панталон», «Арлекин – продавец палочных ударов», «Три апельсина», «Трагедия о Гамлете, принце датском», «Астрологическая труба, или До чего может довести любовь к мэтру сцены», «Жмурки», «Две корзины, или Неизвестно, кто кого провёл» [7].

В музыкально-театральной традиции этот период характеризуется появлением балетов «Арлекинада» Р. Дриго, «Пьеро и маски» Б. Асафьева, «Пульчинелла» И. Стравинского и оперой «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева. Обращение С. Прокофьева к произведению К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам» связывает в единое целое весь комплекс художественных устремлений и эстетических взглядов В. Мейерхольда, С. Прокофьева, и многих других представителей музыкально-театральной среды начала XX столетия. Маска в творчестве В. Мейерхольда представляет собой основу театрально-сценического метода, обладающую свойствами и параметрами остро-характерной социальной маски, и позволяющую воспринимать каждый персонаж отдельно (порой даже изолированно) от других.

Этот метод В. Мейерхольд применяет не только при обращении к текстам, непосредственно связанным с традицией комедии масок, но и к иным классическим театральным произведениям, в которых при помощи его режиссуры происходит полное перестроение общей драматургической линии. В театре В. Мейерхольда полностью отсутствует диалогическое взаимодействие персонажей, каждый персонаж обособлен и взаимодействует исключительно с залом – персонаж обращен лицом к залу и все реплики, все действия происходят только в таком положении. Как указывает известный исследователь истории театра Б. Алперс «Построение пьесы по мелким эпизодам, расчленяющим цельный динамический образ на ряд неподвижных портретных иллюстраций, является общим для всех работ Мейерхольда. Этот композиционный прием, уничтожая внутреннее движение образа пестрой сменой отдельных картин и мелких эпизодов, создает искусственную внешнюю динамичность пьесы» [2].

Изначально пьеса К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам» представляет собой сценарно-сюжетную канву, или как указывает сам автор – «разбор по воспоминанию» с включением стихотворных вставок и комментариев автора [цит. по 3, 7], зафиксированную уже после исполнения сказки. В. Мейерхольд обращается к данному тексту как к исходному материалу, и выстраивает свою трактовку «Любви к трем апельсинам» К. Гоцци как единый повествовательный текст, полностью отказываясь от диалогической формы и существенно заостряя гротескно-полемическую сущность первоисточника. Как указывает С. Прокофьев в своих дневниках, в личной беседе с В. Мейерхольдом, обсуждая возможный сюжет для «живой оперы» [6, 696], получил рекомендацию познакомиться со сказкой К. Гоцци. Примечательно, что С. Прокофьев берет за основу своей будущей оперы именно версию В. Мейерхольда, усиливая нововведения В. Мейерхольда с помощью музыкально-выразительных и специфических музыкально-драматургических приемов. В первую очередь это связано с некоторыми персонажами, а именно с Трагиками, Комиками, Пустоголовыми и Чудаками, которые функционируют в опере по своим собственным законам, включаются в действие в самые неожиданные моменты и усиливают ощущение условности происходящего на сцене.

Опера, как и ожидал С. Прокофьев, вызвала достаточно бурную полемику в среде музыкальных критиков, композиторов и почитателей оперного жанра, слышались упреки в слишком неявной программной направленности произведения и выражение недоумения по поводу объекта ее сатирической направленности. Как писал сам С. Прокофьев, дискутирующие на тему его оперы

«старались установить, над кем я смеюсь, над публикой, над Гоцци, над оперной формой или над не умеющими смеяться» [цит. по 3, 7].

Выводы. Развитие маски как культурно-исторического феномена в европейском оперном театре и усиление значения традиций commedia dell'arte в европейской культуре конца XIX – первых десятилетий XX столетия во многом повлияло на композиторскую поэтику С. Прокофьева, позволяющую в гротескно-пародийной форме выдвигать в число наиболее актуальных проблем искусства его времени – проблему оперного жанра. Маска, становясь центральным элементом художественной концепции commedia dell'arte, приобретает семантическое значение устойчивой образной структуры, обладающей способностью сохранять свои свойства в постоянно изменяющихся историко-культурных условиях. «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева становится произведением, в котором заостряются не только социально-психологические и общехудожественные вопросы, но и предстает в качестве особого призыва композитора к существенному пересмотру принципов развития оперного театра в XX веке, к обновлению содержательной, режиссерской и музыкальной сторон оперного произведения.

Список литературы:

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном обществе.– Л.-М.: Искусство, 1959.– 268 с.
2. Алперс Б. В. Театральные очерки. В 2-х томах. Том I. Театральные монографии // Вступительная статья Н. С. Тодрия.– М.: Искусство, 1977.– 657 с.
3. Кириллова Ю. «Любовь К трем апельсинам» С. С. Прокофьева.– М.: Музыка, 1969.– 80 с.
4. Лебедева О. Б. Традиции commedia dell'arte в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной даме» – «Балаганчик» – «Снежная маска») // Имагология и компаративистика. 2014.– № 1.– С. 145–164. DOI 10.17223/24099554/1/10
5. Молодцова М. М. Комедия дель арте. История и современная судьба.– Л.: ЛГИТМиК, 1990.– 219 с.
6. Прокофьев С. Дневник. 1907–1918.– Том 1.– М., 2002.– 851 с.
7. Рудко М. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок: Дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. С.-Пб., 2019.– 208 с.
8. Тихомирова Е. Феномен маски: культурные смыслы: Дис. канд. филос. наук: 24.00.01.– М.: РГБ, 2005.– 129 с.
9. Pirrotta N. Commedia dell'arte and Opera // The Musical Quarterly. 1955. July.– P. 305–324.

Zhou Daping,
Special features of the Chinese
solo piano music genre system
Odessa National A. V. Nezhdanova
Academy of Music
E-mail: 563688385@qq.com

FEATURES OF THE GENRE SYSTEM OF CHINESE SOLO PIANO MUSIC

Abstract. The article is devoted to the genre system of Chinese piano music. It is considered in the dynamics in the aspects of its content, the ways of Western and national music interaction, typical genre imagery.

Keywords: genre, genre system, piano music, Chinese composers.

Чжоу Дапин,
Аспирант кафедры теории музыки и композиции
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой
E-mail: 563688385@qq.com

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ СОЛЬНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ КИТАЯ

Аннотация. Статья посвящена жанровой системе китайской фортепианной музыки. Она рассматривается в динамике становления в аспектах своего состава, способов взаимодействия традиций западной и национальной музыки, типичной жанровой образности.

Ключевые слова: жанр, жанровая система, фортепианная музыка, китайские композиторы.

Фортепианная музыка – одна из самых молодых областей культуры Китая. За столетний период развития она проделала значительный путь развития и стала одной из самых обширных и динамично развивающихся областей национальной культуры. Путь развития китайской фортепианной музыки прослежен в публикациях отечественных ученых (Бу Ли, Бянь Мэн, Ван Аньго, Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Лин Энпей, Ле Кан, Чень Сюй и др.) и зарубежных исследований (J. Banowetz, T. Brace, R. C. Kraus, H. Ryker и др.). Ряд исследований посвящен отдельным сторонам и свойствам китайской фортепианной музыки, как-то: жанрам аранжировки, транскрипции, сюитного цикла, сонаты (Вэй Тингэ, Ли Инхай, Ся Юнь, Цзя Шии); гармоническому языкау (Ван Аньго, Ван Вэй); приемам полифонического письма (Лю Фуань, Чжан Юньсюань, Чжу Шижуй); проблемам интерпретации и техники игры (Сан Ежоу, Чжао Сяошэн, Чэн Си).

Все исследователи справедливо утверждают, что фортепианная музыка Китая представляет собой результат взаимодействия двух традиций –классической европейской и национальной, что выражено в соединении соответствующих музыкальных языков, жанров, стилей, техник письма. Это утверждение стало центральным в работах Ван Ина, Дин Шандэ, Лян Хайдуна,

Куан Фаня, Су Шу, Фан Бина, Чэн Чжэна, Ян Вэня и др.

К сожалению, ученые часто ограничиваются лишь констатацией факта взаимодействия двух традиций, и не стремятся выявить социокультурные, музыкально-языковые, жанрово-стилевые, поэтико-технологические основания этого феномена. Поэтому недостаточно ясными остаются многие вопросы, связанные с освоением китайскими композиторами жанровой системы европейской фортепианной музыки. В частности, мало прояснен вопрос о роли в этом процессе первичных и вторичных, взаимодействующих и «чистых», прикладных и автономных музыкальных жанров. Слабо изучены пути развития жанров аранжировки, обработки, транскрипции, парафраза, фантазии. Не исследован композиторский прием стилизации, играющий очень важную роль во взаимодействии жанров китайской и европейской музыкальных традиций.

В связи с этим представляется целесообразным уделить специальное исследовательское внимание процессу становления жанрового склада и жанрово-стилевых особенностей китайской фортепианной музыки. Эта проблема представляется актуальной в теоретическом и практическом смыслах. Представления о жанровом складе и жанрово-стилевых свойствах фортепианной музыки Китая необходимы для обоснованных суждений о ее художественном потенциале и динамике развития, о форме и образном содержании конкретных произведений, о задачах интерпретации.

Таким образом, *цель статьи* – охарактеризовать главные особенности жанровой системы китайской фортепианной музыки.

Прежде всего, уточним выражения «музыкальный жанр» и «жанровая система». Под *музыкальным жанром* условимся понимать «… тип музицирования или музыкального произведения, который естественно возникает, развивается, исчезает или перерождается в культурной среде в соответствии с потребностями общества и характеризуется определенным комплексом функций, условий существования, образно-содержательных и формальных свойств» [2, 69]. Каждому жанру имманентен свой стиль – единство типичных свойств формы и образного содержания множества музыкальных артефактов, порожденных соответствующими культурными потребностями и условиями. Музыкальные жанры не существуют сами по себе. Они образуют систему, целостность которой обусловлена единством и целостностью художественной практики.

Жанровое развитие какой-либо музыкальной традиции представляет собой процесс, диалектически объединяющий тенденцию к сохранению жанрового склада и жанрово-стилевых свойств творческой практики с тенденцией к ее изменению. Развитие жанровой системы проявляется в следующем: а) новые музыкальные жанры рождаются в недрах художественной практики либо проникают в нее «извне» вследствие появления новых культурных потребностей или новых условий создания, сохранения, исполнения и восприятия музыки; б) каждый музыкальный жанр проявляет большую или меньшую способность к филиации (появлению разновидностей), интерференции и ассимиляции с другими жанрами; в) каждый музыкальный жанр может получить «виртуальное бытие» в рамках произведения, относящегося к другому музыкальному жанру, путем воспроизведения в том или ином объеме свойств-признаков жанрового стиля; г) наибольший потенциал развития присущ тем жанровым стилям, которые обладают высокой способностью сочетания с разными историческими, национальными и персональными композиторскими стилями.

С очерченной теоретической позиции была проанализирована выборка из 104 произведений включенных в семитомную антологию «Столетие сольно-фортепианной музыки китайских композиторов». Эта масштабная антология, опу-

бликованная в Пекине в 2015 году, представляет собой результат работы авторитетных китайских ученых, редакторов и пианистов-исполнителей. Антология репрезентируют творения 47 самых влиятельных китайских композиторов в историческом интервале от 1913-го до 2013 года. Поскольку массив представленных в антологии произведений является результатом экспертной оценки, он может послужить рабочей моделью для оценки особенностей всей области сольно-фортепианной музыки Китая.

Суждения о жанровом складе и жанрово-стилевых особенностях антологии осуществлялись на основании следующих параметров анализа: а) число и характер использованных жанровых наименований; б) количество и качество фактически актуализированных жанров европейской фортепианной музыки; в) количество и качество жанровых стилей «первичных» жанров (т.е. жанров фольклорной, популярной, театральной, ритуальной музыки Китая), воспроизведенных в композиторском тексте; г) вид актуализации того или иного первичного жанра (использование в тексте произведения некоторой песенной, танцевальной, или инструментальной мелодии либо воспроизведение релевантных свойств жанрового стиля); д) мера использования жанрово-стилевых архетипов (сонорности, моторики, звукоимитации, аффектации, декламации, распевности); е) доминирующие жанровые смыслы (наглядные образы, модальности переживания, символы).

Музыковеды обычно выделяют четыре этапа в историческом развитии китайской фортепианной музыки: 1) 1915–1948; 2) 1949–1966; 3) 1967–1977; 4) 1978-современность. Характеризуя последний этап развития данной жанровой сферы, Ле Кан (Le Kang) утверждает: «После многолетних попыток китайские композиторы, наконец, отошли от простого подражания западному музыкальному языку и создания аранжировок народной музыки. Теперь они нашли свой способ сочинения оригинальных произведений с использованием западных композиторских техник в сочетании с китайскими народными мелодиями и ритмами. В этом случае они создают чисто китайские фортепианные пьесы… » [С. 24–25]. Разработанный нами аналитический подход позволяет уточнить высказанное и принимаемое большинством национальных музыковедов суждение об «отходе китайских композиторов от подражания западному музыкальному языку», а также о «чисто китайских произведениях для фортепиано». Ограниченный объем статьи позволяет представить лишь основные результаты исследования.

Выводы:

1. Принятое в китайском музыкознании представление о развитии национальной фортепианной музыки как о непрерывном прогрессе, недостаточно точно отражает реальность. Данный путь ознаменован несколькими кризисами, связанными с переменами социального отношения к фортепианной музыке, сменами ее жанрового состава и стилевой ориентации. Кризис 1949 года был ознаменован резким усилением влияния советской музыкальной эстетики. Кризис 1967 года обусловил десятилетний этап стагнации творческого развития этой жанровой сферы. Наконец, кризис первого десятилетия XXI в. характеризуется освоением китайскими композиторами техник авангардизма и поэтики постмодернизма.

2. Становление сферы фортепианной музыки в Китае было сопряжено с освоением системы жанров европейской классической традиции. Ранее всего были освоены жанры (и соответствующие жанровые стили) прелюдии, инвенции, экспромта, программной миниатюры, сюиты, вариационного цикла. Позже китайские композиторы овладели монументальными жанрами концерта, сонаты, фантазии. Процесс творческого восприятия системы фортепианных жанров европейской музыки потребовал адаптации: а) китайского мелодического материала к звуко-

вому строю фортепиано; б) европейского музыкального языка к музыкально-интонационным условиям китайского мелодического материала; в) европейского композиторского мышления и техники письма к художественному мышлению китайцев. Фан Бин в своих работах справедливо подчеркивает также роль «…адаптации инструментальной специфики китайской музыки к выразительным и исполнительским возможностям фортепиано» [3, 117].

3. Основным методом композиции фортепианных произведений с самого начала был (и остается сегодня) метод использования фольклорного интонационного материала. Композиторы обращались к творческим методам и соответственным жанрам обработки (аранжировки), транскрипции, фантазии, вариациям на заимствованную тему. Вместе с тем, уже на начальном этапе развития некоторые авторы освоили принцип жанровой стилизации, т.е. воспроизведения определенного жанрового стиля без использования заимствованного тематического материала. Сегодня жанровая стилизация (в широком спектре от тотального воспроизведения стиля до тонких аллюзий) представляет собой один из основных методов творчества.

4. Осваивая систему европейских фортепианных жанров, национальные композиторы отдают предпочтение тем, которые наилучшим образом отвечают художественно-образным склонностям, строю мышления, эстетике китайцев. В области сольной фортепианной музыки доминируют следующие типы жанровой образности: задушевная лирика; оптимистичная героика; созерцательность, часто окрашенная в элегические тона; образы силы и ловкости; демонстрация искусности, композиторского мастерства. Редкие случаи проявления модусов трагизма, драматической конфликтности, психологической рефлексии лишь подчеркивают устойчивость типов жанровой образности фортепианных произведений китайских композиторов.

5. В национальной системе фортепианной музыки обозначились специфические жанры, инспирированные традиционным профессиональным искусством Китая, в частности: символической системой *у-син*, музыкальными жанрами *цзяннань сижу,* поэтикой театра *чуаньци* и *куньцюй*, живописными жанрами *шаньшуй, хуа-няо, жэнь-у*, импровизациями в духе стилевого направления *вэньжень*.

Полученные выводы не окончательны. Они подтверждают ряд суждений, сделанных музыковедами на основе неполной индукции, а также позволяют поставить под сомнение ряд общепризнанных утверждений относительно жанрово-стилевой эволюции фортепианной музыки Китая. Перспективой предпринятого исследования является построение более точной жанрово-стилевой модели фортепианной культуры современного Китая.

Список литературы:

1. Le Kang (Univ. of Colorado). The Development of Chinese Piano Music: Asian Culture and History,– Vol. 1.– No. 2. 2009.– P. 18–33.
2. Шип С. Жанр музичний: Українська музична енциклопедія.– Т. 2.– Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2008.– С. 69–72.
3. Фан Бин. Стилевые аспекты адаптации национальной инструментальной традиции в фортепианной музыке современных китайских композиторов. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: щоквартал. наук. журнал.– Київ: Міленіум, 2015.– № 1.– С. 117–122.

Zhu Xiaole,
Lecturer, of the Xiamen Huaxia University, China
E-mail: alla_ch-ko@ukr.net

PIANO PROGRAM CYCLE AS A GENRE PARADIGM OF ROMANTICISM (ON THE EXAMPLE OF "YEARS OF WANDERING" BY F. LISZT)

Abstract. The article analyzes the aesthetic and musicological principles of the functioning of the genre of the program cycle in the piano art of romanticism. The selection of cyclic program semantics as the most important sphere of composer genre-style searches is shown. The principles of program cycle in piano works by F. Liszt are revealed.

Keywords: program music, art synthesis, piano art, romanticism, piano program cycle.

Чжу Сяоле,
преподаватель, Университета Сямынь Хуася, Китай
E-mail: alla_ch-ko@ukr.net

ФОРТЕПИАННЫЙ ПРОГРАММНЫЙ ЦИКЛ КАК ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА РОМАНТИЗМА (НА ПРИМЕРЕ «ГОДОВ СТРАНСТВИЙ» Ф. ЛИСТА)

Аннотация. В статье анализируются эстетические и музыковедческие принципы функционирования жанра программного цикла в фортепианном искусстве романтизма. Показано выделение цикличной программной семантики как важнейшей сферы композиторских жанрово-стилевых поисков. Выявляются принципы программной цикличности в фортепианном творчестве Ф. Листа.

Ключевые слова: программная музыка, синтез искусств, фортепианное искусство, романтизм, фортепианный программный цикл.

Романтическое фортепианное творчество, «аккумулировавшее» в себе ценнейшую часть художественного наследия композиторов-романтиков, помимо радикального обновления мира образов и настроений, композиторского языка, продуцирует революционные изменения возможностей рояля и исполнителей на этом инструменте, сделав его полноценным соперником оркестра. Однако наиболее важными стали изменения в идеологии и эстетике пианистического самосознания. По заключению Б. Яворского романтизм, как «психологическая эпоха», с ее стремлением к «достоверности мотиваций» и индивидуализации высказывания, «параллельно выдвинул два феномена, в основе которых лежат сходные принципы: исполнительскую интерпретацию и программную музыку» [4, 39]. Творцы эпохи романтизма тщательно изучали это знаковое для своего времени явление, связанное с синтезом искусств. Ференц Лист не только последовательно и оригинально проводит идею программности в своей композиторской, исполнительской и педагогической деятельности, но даёт ее эстетическое обоснование («Письма бакалавра музыки», «Берлиоз и его

симфония Гарольд», «Роберт Шуман» и другие), аргументируя свои программные принципы прогрессом искусства. Среди причин последнего Лист указывает богатую событиями жизнь, способствующую демократизации музыки; стремление к ее понятности, доступности с актуализацией вербального ряда в качестве заголовков, эпиграфов и т.д.; стремление к новациям, свежести, индивидуально-психологической окраске образов; прямо провозглашенный им принцип сближения и синтеза различных искусств.

С другой стороны, зависимость «сюжетности» и «цикличности» (Е. Назайкинский) в логике музыкальной формы выводят жанр программного инструментального цикла на парадигмальный уровень, что усиливается и специальной ролью фортепиано в романтическую эпоху. Сказанное составляет актуальный срез музыковедческих исследований и определяет проблемный круг данной статьи.

Понятие «программная музыка» довольно широко отражено в эстетической и музыковедческой литературе. Б. Асафьев писал, что программная музыка часто предполагает «предметную, иногда понятийную конкретизацию» вплоть до «зримых музыкально-пластических иллюстраций», «описаний определенного явления или персонажа: его движений, жестов и манеры общения», а «выразительная сила» таких «осязаемых и зримых» музыкальных образов идет от театральной драматургии [2, 110]. Ю. Хохлов определяет ее как «род инструментальной музыки», «музыкальные произведения, имеющие определенную словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающие запечатленное в ней содержание» [16, 442]. У Л. Мазеля программной называется инструментальная музыка, в которой композитор «отображает вполне определенные конкретные жизненные явления, события, сюжеты (взятые непосредственно из жизни или уже запечатленные в произведениях других искусств, например литературы, живописи) и указывает на это в заглавии произведения или в специальном пояснении», что «облегчает слушателю восприятие и оценку произведения, способствует более четкой кристаллизации идейного замысла композитора, а также выработке новых музыкальных средств» [8, 16]. М. Арановский видит в программности «особый метод … воплощения явлений внешнего мира и конкретных идей» [1, 53–54]. О. Соколов (близко к Листу) говорит об особом типе эстетической связи искусств в программной музыке [12], о ее «восполняюще-конкретизирующей функции», возможности сообщать слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может, выявляя однако авторское отношение к объекту программы [там же]. Ю. Тюлин пишет о «скрытой» программности Ф. Шопена [14, 3]. Впрочем, еще П. Чайковский указывал, что «всякая музыка есть программная» [17], имея в виду семантические аспекты музыкального содержания.

Китайский исследователь У Сук Енг разводит понятия программной музыки в широком («любая инструментальная музыка, выступающая в синтезе с другими видами искусств …, поскольку при этом для них всех имеется общая немузыкальная программа (сюжет, тема)» и узком («чисто инструментальная музыка с заданной не на музыкальном языке программой») [15, 7] значениях. Однако такая точка зрения нивелирует общепринятую дифференциацию на синтетические жанры, инструментальные программную и непрограммную («чистую») музыку. В китайской музыковедческой литературе программной называется музыка, которая имеет «словесное пояснение, отражённое в названии произведения, или яркий тематический замысел (определённый образ), выражающий авторскую мысль и связанный в отдельных случаях с конкретным сюжетом» [7, 97]. Ван Юэлун указывает на происхождение программной музыки из «чистой», а Хуан Сяочжун – на авторское восприятие обеих, взаимопроникновение их выразительных средств [7, 97].

История программной музыки берет свое начало задолго до романтической эпохи: на пифийских играх 586 г. до н.э. в Дельфах некий Сакао исполнил на авлосе пьесу, изображающую битву Аполлона с драконом. Р. Шитикова указывает на образцы программных клавирных сонат в эпоху барокко: «Библейские истории» И. Кунау (1700), сонаты «Охота», «Кортеж», «Бурлеска», «Любовник», «Кошачья» Д. Скарлатти, клавесинные миниатюры Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха. А также скрипичные – «Трели дьявола» Д. Тартини, «Бабочки» Ф. Дюваля, «Флора», «Аполлон», «Венера», «Памяти Люлли» Ж. Ф. Ребеля и др. У Гайдна находим программные симфонии (№ 6 «Утро»; № 7 «Полдень»; № 8 «Вечер»; «Прощальная»); у Л. Бетховена – «Пасторальная симфония» (№ 6) с программными же подзаголовками всех частей, пьеса «Битва при Виттории», увертюры «Творения Прометея», к трагедии «Кориолан» Коллина, «Леонора» № 1–3, к трагедии «Эгмонт» Гете – определившие развитие нового жанра программной симфонической увертюры. Таким образом, уже Бетховен проявлял творческий интерес к синтезу различных форм, а его артистические качества и широта эстетических концепций стали характерными для ряда последующих пианистов во главе с Ф. Листом и А. Рубинштейном. Динамизм и диалектическое мироощущение с соответствующими качествами взаимообусловленности жизненных явлений нашли у Бетховена свое органичное воплощение в циклической сонатной форме, усиленной лирическим, т.е. личностным, началом, в дальнейшем приведшем к «пению на фортепьяно» и воспроизведению многообразия жанров вокального исполнительства – песенного, хорового, ариозного и др. С именем Бетховена связана разработка в фортепианной сонате и принципа программности. Симптоматично, что программные обозначения («Лунная» – № 14, «Патетическая» – № 8, «Буря» – № 17, «Охота» – № 18) фактически закрепляются за бетховенскими сонатами в эпоху романтизма, отражая концептуальный художественный контент времени. Однако «ход к романтической версии жанра, в частности, открыто заявленная автором актуализация самой идеи программности, прослеживается у композитора, начиная с Сонаты для скрипки и фортепиано № 5 и Сонаты для фортепиано № 26» [18, 5028].

Подлинный расцвет программной музыки наступает в эпоху романтизма, что связано с общеэстетическими принципами синтеза ограниченных в собственной специфике средств различных искусств, понятности и индивидуализации. В этих тенденциях провозглашался путь обновления музыки. Важным оказывается и стремление к авторскому углублению национально-стилевой идеи, что привело к активному развитию инструментальной миниатюры, в частности программной, с одной стороны, проникая и в сонатную композицию (одночастность, сквозной вектор, поэмность), с другой – выявляя тенденцию к цикличности таких миниатюр как спиралеобразного вектора всеохватности, универсальности.

Выявлению цикличности, систематизации представления о ней уделяется внимание в трудах В. Бобровского [3], функциональный подход которого находит развитие в логике музыкальной композиции Е. Назайкинского [9], с выявлением зависимости «цикличности» и «сюжетности» в музыке, что указывает, с одной стороны, на связь с литературными формами (в том числе, циклами), с другой – на имманентно музыкальную логику развития.

Если барочные инструментальные циклы состояли из определенной последовательности небольших жанрово-танцевальных (песенных) пьес непрограммного содержания, то мастера романтизма немалое внимание уделяли циклу миниатюр как программно-концепционной целостности с одновременной «эмансипацией» самостоятельных отдельных пьес –«кирпичиков»

(структурная завершенность, образно-тематическая автономность, несвязанность с другими частями цикла, собственная драматургия). Миниатюра в романтических циклах «функционально эволюционировала»: в фортепианных циклах Р. Шумана можно выявить «сюжетную связанность, нежелательность разрыва связей между частями большой последовательности … Полную самостоятельность и независимость от включенности в более масштабные структуры миниатюра находит в творчестве Ф. Шопена» [10, 122]. Ференц Лист с его тяготением к поэмности естественно пришел к объединению программных пьес в циклы-концепции.

В. Забирченко указывает, что циклическое начало в музыке содержит в себе в обобщенном и отвлеченном виде некоторые общие принципы темпоральности и что именно поэтому процессы циклообразования занимают в музыкальном творчестве, в истории музыки столь значительное место [6, 163]. Здесь центробежному уклону в сторону камернизации, логики «малой формы», ухода в мир индивидуализированных представлений, обособленного авторского «чувства времени» противостоит центростремительная сила циклического единства.

В современном литературоведении главным структурным признаком цикла считаются «особые отношения» между частями и контекстом, внимание фокусируется на «двойственной роли каждой из его частей и как независимого произведения, и как части большего целого» [13; 8]. Учёных интересуют «добавочные смыслы», возникающие в процессе соотнесения частей друг с другом. Циклизация выступает как понятие родовое, она «объемлет всё многообразие художественных форм», а цикл – понятие видовое. Сознательное использование авторами идейно-художественной возможности контекста делегирует признание «открытого множества» циклической формы, варьирование замкнутости/незамкнутости, позволяя «воплотить… в системе организованных частей сложную систему взглядов, целость личности и/или мира» [13; 8] – т.е. концепт. Часто смысл частей адекватно может раскрываться только при рассмотрении их в составе циклических единств. Так, листовская идея всеохватной целостности Природы, Искусства и Религии (Духовности), а также места Художника в этой целостности полностью раскрывается в его цикле «Годы странствий» на стыке идей программности и цикличности, способствуя указанной цельности.

Ф. Лист создавал циклы программных фортепианных пьес всю свою жизнь: «Видения» (3 пьесы, 1835), «Утешения» (6 пьес, около 1849), «Поэтические и религиозные гармонии» (10 пьес, 1845–1852), «Рождественская ёлка» (12 пьес, 1874–1876), «Венгерские исторические портреты» (7 пьес, 1870–1886) и наконец самый грандиозный «Годы странствий» (I-й – 9 пьес, 1835–1854, II-й – 7+2 пьес, 1838–1859, III-й – 7 пьес, 1867–1877). Можно утверждать, что вслед за Гете Лист демонстрирует в этом цикле не столько различия, сколько диалектическое единство культуры (духа) на всех ее уровнях – природы (науки), искусства, духовности (религии). Осуществлению этой идеи как нельзя более способствует полюбившийся романтикам (хотя он имеет более глубокие исторические корни, например – библейские, фольклорно-эпические) концепт странствий.

Движение (становление личности самого художника) от Природы (созданной Богом, в музыкальном языке преобладают описательность, активное виртуозное начало) и Искусства (опредмеченной красоты, созданной искусными мастерами-людьми) – к Богу (вплоть до последнего номера третьего цикла «Sursum corda (Ввысь сердца)» демонстрирует последовательное движение от общего к частному и опять к общему: Лист как бы «разбирает» мир на части, обозревает каждую из них в отдельности … и, убедившись в неизреченной красоте частей целого, за-

вершает последний «Год» величанием Бога. Эта совокупность циклической центробежности/центростремительности дает композитору основание свести «бесконечное разнообразие» мира к «Бесконечному и Вечному».

Идея программного фортепианного цикла как эстетического принципа, послужившего выделению циклической семантики в качестве важнейшей сферы композиторских жанрово-стилевых поисков, сопряжена с развитием таких контрастных сфер музыкального искусства, как 1) обусловленной образами движения, двигательной активности жизненных явлений, что имманентно характерно для музыкального инструментализма и 2) находящей свои *специфические приемы выразительности* в сфере инструментальной музыки. Первая ассоциируется с актуализацией моторности (для Листа виртуозности) в интонационном словаре музыки как выражающая активность, действенность музыкальной формы (прежде всего – сонатной) в творчестве всех венских классиков, включая Л. Бетховена. Вторая сфера выявляет жанрово-семантические доминанты лирико-эпического наклонения (здесь мы опираемся на разработанную А. Самойленко ноэтическую классификацию с выделением опорных эпистем памяти, игры, любви – соответственно, ораториальности, моторности и мелодичности [11]). Ключевыми семантическими признаками обусловленных ими исторических типов жанровых форм можно считать «молитвенность», «изобретательность» и «аффективность». Первый характерен более для вокально-хоровых форм, второй – для инструментально-симфонических, третий – для камерных, в том числе, циклических (инструментальных и вокально-инструментальных). В уникальном листовском жанре программного фортепианного цикла – «Годы странствий» – совмещаются все три позиции. Фортепиано может выступать и как солист-личность, и как хор или оркестр, и как элитарно-камерное образование, суммируя соответствующие указанным трем тенденциям музыкально-текстовой семантики – исторические доминанты культуры: «храмовость», «театральность» и «камернизацию» («интимизацию», «психологизацию»). Последняя представляет в программном фортепианном цикле важнейшие романтические черты – безусловность обособленности человека, его уникальности, но и его одиночества, с одной стороны. С другой – важность сопричастия к «Другому» (по М. Бахтину) путем сознательного личностного усилия, а также созерцания-сопричастия и создания, творения Красоты; осознание условности преодоления границ личностной индивидуации в сопричастии к «Другому». Таким образом границы между человеком и миром уводятся вглубь личностного сознания и органично согласуются с «дневниковым», потаенно-сокровенным жанром «Странствий» как воплощения циклической целостности.

Выводы. Если соната свои семантическую значительность и автономию получает путем взаимодействия с сюитой, развиваясь в сторону укрупнения и «чистоты», абсолютности музыкально-языковых качеств, то цикл программных миниатюр, хронологически несколько «отстав» от них, движется в сторону синтеза (усложнения и укрепления связей) музыки с другими видами искусств, философией, теологией, даже математикой (фракталы Дебюсси). Здесь проявляется и способность музыки к опережающему проявлению еще не осознанных тончайших изменений в сферах духовности и менталитета. Однако вне жанровой «памяти» цикла-сонаты и цикла-сюиты не мог появиться на свет и программный цикл. К тому же, по утверждению Демешко, «жанр в своей парадигме всегда не тождественен себе, ибо связан множественными и динамичными нитями с определенной культурой. Предстает как тип коммуникации, неотделимый от конкретно-исторического момента» [5; 16].

Программный фортепианный цикл – истинное порождение романтической эпохи. Если

цикл-соната, будучи продуктом Просвещения, «косвенно воплотила такие черты сознания своей эпохи, как императивность мышления, право человека на силовое вмешательство во внешний мир и т.д.» [5; 17], то программный цикл воплощает романтические интенции созерцательности, противопоставления идеального «выдуманного» мира Художника и жестокой реальности. Программный фортепианный цикл оказывается способным к трансляции сложнейших смыслов, концепций, культурных моделей мышления, «опосредуемых музыкой (а не только программой – Ч. С.) способов бытия сознания» [5; 4]. Механизм действия программного цикла образуется на стыке двух типов «логосов» (дискретного и континуального), двух систем музыкального инструментализма («чистого», абсолютного и опирающегося на внемузыкальные – вербальные или других искусств – формы), разнонаправленных установок – традиций (например, сюитной – контрастного сопоставления, сонатно-симфонической – «цикла в цикле») и новаций, что определяет и важнейшие жанровые тенденции: 1) относительная (неполная) закрепленность значений элементов (вспомним указание Бетховена в заглавии Пасторальной симфонии: «Более выражение чувств, чем изображение»); 2) емкое смысловое пространство (в отношении драматургических – концептуальных, стилевых, языковых, жанровых, инструментальных параметров).

Список литературы:

1. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? – М.: Музгиз, 1962.– 119 с.
2. Асафьев Б. В. Программная музыка. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий. 2-е изд., доп.– М.: Советский композитор, 1978.– С. 109–110.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы.– М.: Музыка, 1978.– 336 с.
4. Вартанов С. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова.– М.: Композитор. 2013.– 576 с.
5. Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дисс… докт. искусств.: 17.00.02. – Новосибирск, 2002.– 333 с.
6. Забирченко В. А. Категория времени в фортепианной поэтике С. Рахманинова: дисс… канд. искусств.: 17.00.03.– Одесса, 2007.– 183 с.
7. Ли Чжэн, Красовская Е. Программные произведения китайских композиторов как предмет освоения в классе фортепиано в высших учебных заведениях Китая. Музыкальное искусство и образование. 2017.– № 4.– С. 97–111.
8. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм.– М.: Музыка, 1967.– 752 с.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции.– М., 1982.– 319 с.
10. Приходовская Е. Миниатюра как основа формообразования в творчестве Ф. Шопена. Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013.– № 4(12).– С. 121–124.
11. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дисс… докт. искусствов.: 17.00.03.– Одесса, 2003.– 437 с.
12. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1994.– 220 с.
13. Сухорукова Н. В. Поэтика циклических форм в книге М. А. Волошина «Годы странствий»: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01.– Ростов н/Д, 2006.– 196 с.
14. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. 2-е изд. – М.: Музыка, 1968. – 66 с.

15. У Сук Енг. Фортепианная программная музыка в истории культуры: Проблема взаимодействия искусств: дис. … канд. культурологии: 24.00.01.– М., 2003.– 140 с.
16. Хохлов Ю. Программная музыка. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша.– М.: Советская энциклопедия, 1978.– Т. 4. Стб.– С. 442–449.
17. Чайковский П. И. О программной музыке. Избр. отрывки из писем и статей.– М., 1952.– 112 с.
18. Шитикова Р. Г. Программный контент в сонате XVII–XIX столетий. Фундаментальные исследования. 2015.– № 2–22.– С. 5025–5030.

Section 2. Theater art

Rashidov Temur Makhmudovich,
Doctor philosophy (PhD), Professor
Uzbekistan State Institute of Arts and Culture (UzSIAC)
E-mail: art_uz@inbox.ru

CREATIVE IDENTITY OF THE MODERN NATIONAL THEATER OF THE CENTRAL ASIA

Abstract. This article deals with the problem of national identity in the culture and art of Central Asia, where the theater today is represented by genre, thematic diversity, in which both traditional and innovative forms associated with previous experience and modern quests have taken place.

Keywords: art, region, national culture, creativity, identity, ethnic identity, spirituality, genre, theme, modern theater, artistic traditions, innovation.

Рашидов Темур Махмудович,
доктор философии в области
искусствоведения (PhD), профессор
Государственный институт искусств
и культуры Узбекистана (ГИИКУ)
E-mail: art_uz@inbox.ru

ТВОРЧЕСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Аннотация. в настоящей статье речь идет о проблеме национальной идентичности в культуре и искусстве Центральной Азии, где театр сегодня представлен жанровым, тематическим многообразием, в котором нашли место и традиционные и инновационные формы, связанные с предшествующим опытом и современными исканиями.

Ключевые слова: искусство, регион, национальная культура, творчество, идентичность, этническая самобытность, духовность, жанр, тема, современный театр, художественные традиции, новаторство.

Очевидно, что в условиях глобализации заметно возрастает интерес не только к проблемам этнической, национальной идентичности, но и региональной самобытности во всех её проявлениях, что актуализировало такие понятия, как культура национальная, региональная. Выявление этнических и региональных корней культуры, традиционности и такого рода взаимосвязей как актуальная задача современного искусствознания позволяет найти ответы на многие вопросы, ка-

сающиеся культурного взаимодействия в рамках и местных и региональных измерений, что стало определять содержание настоящей работы.

Общеизвестно при этом, что каждое общее состоит из особенного, единичного, отдельного, каждое отдельное своими особенными чертами дополняет общее. Эта диалектика прослеживается в самом ходе межкультурного обмена, а также определения локальных и региональных характеристик национальной культуры.

Культура Центрально-Азиатского региона как явление многосложное и многосоставное в плане ее этнических, национальных, религиозных, ментальных составляющих, вовлеченных в объективный, исторически, территориально, социально обусловленный процесс взаимодействия и взаимопроникновения, предоставляет большой интерес в качестве объекта исследования не только с точки зрения объединяющих признаков, но и национально-самобытных свойств.

Механизмы интеграции национальных культур в региональное и мировое культурное сообщество определяются как глобализационными тенденциями, так содержанием и характером межкультурных связей в рамках региональной общности, что способствует, с одной стороны, расширению культурного поля, с другой – ставит проблему национальной идентичности как важнейшего компонента интеграции.

Однако идентичность – это не только сохранение национального своеобразия искусства, что уже представляет собой непреходящую ценность. Это также и признание его паритетности (консоциативности) на равноправных началах с другими культурами, среди которых «нет лучших или худших, а есть равные».

Материал Центральной Азии – наглядный пример того как в обширном географическом и полиэтническом пространстве не только формировалась, но и сохранилась поликультурная среда. Рассматривая Центральную Азию как целостность, объединенную рядом вышеуказанных признаков, следует отметить своеобычность каждого отдельного явления искусства, которое при наличии региональных черт не теряет национальной принадлежности, являясь прямым воплощением непрерывно развивающихся традиций народов, проживающих на одной территории.

Сохранению этнической, национальной самобытности (как в рамках региона, так и отдельных его стран) способствует социальная политика независимых государств Центральной Азии – Узбекистана, Казахстана, Туркменистана, Таджикистана, Кыргызстана, проводящих в жизнь идею толерантности, взаимоуважения между народами. Сказанное даёт основание говорить о динамизации и социализации современной гуманитарной жизни, позволяет рассматривать национальные культуры как механизм сохранения миропорядка и мироустройства, включая художественный, творческий потенциал общества.

Понятие «Культура Центральной Азии» как результат взаимодействия и диалога в рамках единой географической и культурной целостности в своем содержании объемлет разнообразные и непрерывно развивающиеся созидательные силы всего региона.

Национальные культуры, являясь важнейшими составляющими этой целостности, в свою очередь представляют собой уникальные образования, обладающие своей эстетической, художественной, духовной идентичностью, сохраняющие свою самостоятельность как самобытные явления.

В настоящее время на фоне функционирования каждой национальной культуры на более высоком уровне самосознания и интенсификации процессов взаимовлияния культур, перед деятелями искусства открываются широкие перспективы взаимообогащения на уровне стилистик, тематик, средств выражения, что не отменяет принадлежности к национальной культуре.

Осваивая новые структурно-семантические начала, новые системы образности

(в пластических искусствах, кино, театре, музыкальном творчестве), они воссоздают картины взаимосвязанного мира, вносят в свои работы новые элементы – как образцы свободного претворения художником, помимо национально-специфических черт, также завоеваний других культур, расширяя сферы познания и самопознания, открываясь перед миром своими гуманизирующими идеалами и ценностями, приобщая людей к новым видам искусства.

Национальное своеобразие в данном случае проявляется не только в специфичности объекта изображения (национальный типаж, национальный быт и т.д.), но и в особенностях идейно-художественного решения, образной трактовки, художественного осмысления, в своеобразии отношения к нему. В связи с этим встаёт вопрос о творческом использовании и традиций народного искусства, всего того ценного, чем располагает богатое наследие, сообщающее поиску уникальность мировидения и мироощущения.

Центрально-азиатский театр сегодня представлен жанровым, тематическим многообразием. В нем нашли место и традиционные и инновационные формы, связанные с предшествующим опытом и современными исканиями. Примером тому могут служить театральные, площадные представления, синтезирующие речевые, инструментальные, вокальные, танцевальные, игровые, оригинальные, сольные и массовые формы.

Характеризуют современный театр широкий круг образов, мотивов и средств высказывания, взаимодействие универсальных и национально-этнических концепций, изобразительно-пластических приемов, интенсивность, рельефность персональных характеристик. В отдельных случаях можно говорить о сочетании внутренней темы с открытостью, устремленностью к диалогу.

Опираясь на традиции, театр выносит на сцену фольклорные сюжеты, народный эпос, что выражается и в костюмном решении, и в характере исполнения (традиционное горловое пение, игра на старинных инструментах, традиционная пластика, ритмика, сюжетика). Это говорит о проникновении в духовные глубины, что является свидетельством взаимосвязанности человека со своими корнями, существования нерушимых нитей между разными поколениями.

О национальной и творческой идентичности современного театра можно судить по таким показателям, как экспрессия, народно-этнографическая, сгущенно-бытовая образность, колористичность изобразительно-выразительного языка, импровизация, самобытность поэтики и стилистики произведения.

Это и есть условия современности национального театра, в котором есть место и традициям, и инновациям, и общерегиональным и национально-этническим компонентам, нашедшим отражение как во внешней форме, так и во внутреннем наполнении театра национальной музыкой, темпо-ритмическими, интонационными красками, актерско-певческим исполнительством, пластикой, внутренним самочувствием артиста, прекрасно ориентирующегося в знакомой ему среде.

Не исключаются при этом увлечённость театра формальными поисками, вторичность приемов, работа «под старину», без выявления идейно-содержательных задач, разные качественные уровни исполнительской культуры артистов и театральных коллективов, подражательность.

Перспективы национального театра видятся в художественном осмыслении текущей реальности в ее новых созидательных качествах, питающих поиск свежей мыслью, свежими идеями и красками; в преломлении художественных традиций (в том числе в современном осмыслении), сообщающих театру самобытность на основе развития и совершенствования устойчивой системы ценностей, обогащающих многообразие культуры.

Очевидно, что «национальное» не только то, что отличает один народ от другого, но и то, что проявляется в художественной форме. По мере

развития национальной культуры идет процесс кристаллизации национальных стилей и школ. И чем богаче эти традиции, тем красноречивее искусство, которое в процессе взаимовлияния выходит за границы только национального и становится достоянием как региональной, так и мировой культуры.

«К какой бы национальности ни принадлежал художник,– пишет Чингиз Айтматов,– односторонне трактующий национальное своеобразие, как категорию незыблемую и вечную, без учета осуществленных изменений в духовной и материальной жизни, это объективно ведет к провинциальной изоляции его творчества, заведомо сужает и обедняет возможность искусства. И поэтому одна из коренных проблем художественного творчества заключается в настоящее время в том, чтобы всесторонне исследованное и правильно понятое национальное в наших условиях становилось в искусстве органическим достоянием всей великой интернациональной культуры» [1, 75].

По истине, хотя художник по своей природе – явление национальное, его творчество становится ценным лишь тогда, когда поднимаются проблемы, волнующие всех людей, всё человечество. Искусство тем и дороже, что содержит в себе общечеловеческие мотивы, а общее существует лишь в отдельном через отдельное.

Центрально-Азиатское пространство, открытое для всех национальных культур, накапливает в постоянном движении и поиске собственные традиции, где есть место новаторству, воспринимаемому как органическое единство формы и содержания, как новое слово, несущее прогрессивную мысль о свободе духа, свободе самовыражения, самоценности каждого человека, каждого художника, представляющего собой уникальную творческую единицу. Содержание искусства есть действительность, пропущенная через сердце, душу, сознание художника, в творчестве которого находят преломление и предшествующий опыт поколений, и живой художественный процесс.

Список литературы:

1. Айтматов Ч. Т. Это открытие – человек.– М.: Искусство, 1972.

Section 3. Theory and History of Art

Protas Maryna Olexandrivna,
Ph.D. in Art history, Leading research associate
The National Academy of Art
of Ukraine Modern Art Research Institute
E-mail: protas.art@gmail.com

THE PROBLEM OF THE TRUTH OF ART IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL RECYCLING

Abstract. In the conditions of the total crisis of post culture, the long-standing problem of the truth of art, known to Greco-Roman civilization as aletheia, acquires special relevance. The contemporary artists' reified technoid consciousness perceives it as an anachronism, but – in the context of cyclical theories of civilizational development – understanding this problem could lead to overcoming creative stagnation and reaching a higher evolutionary level.

Keywords: aletheia, historical and cultural recycling, post culture, art crisis, contemporary art.

Протас Марина Александровна,
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник
Институт проблем современного искусства
Национальной академии искусств Украины
E-mail: protas.art@gmail.com

ПРОБЛЕМА ИСТИНЫ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО РЕСАЙКЛИНГА

Аннотация. В условиях тотального кризиса посткультуры особую актуальность приобретает давняя проблема истины искусства, известная греко-римской цивилизации как алетейя. Реифицированное техноидное сознание современных художников воспринимает ее анахронизмом, однако в контексте циклических теорий цивилизационного развития осмысление данной проблемы способно позволить преодолеть творческую стагнацию и выйти на более высокий эволюционный уровень.

Ключевые слова: алетейя, историко-культурный ресайклинг, посткультура, кризис искусства, contemporary art.

Введение. Современная посткультура забыла о высокой истине искусства, но клиометрия миросистемного анализа [5] говорит: история циклична, и в будущем искусство вернется к классической ценностной системе, что постулируют теории историко-культурного ресайклинга

(И. Валлерстайна, Ф. Шмита), а М. Хайдеггер, размышляя об истине как непроявленной алетейи, напоминал: она, не завися от моды на парадигмы, дожидается в над-историческом времени тех, кто заигрался в пустом рассудочном физикализме [11]. Противники инверсивных истин (филодоксий, по И. Канту; жаргона подлинности, по Т. Адорно) уверены: «мышление, для того чтобы быть истинным, сегодня обязано всякий раз мыслить в антитезе к самому себе», поскольку «культура не терпит памяти, хранящейся в бессознательном», а в случае неудачи она «скрывает и свою вину, и свою истину» [1, 325–328]. Но когда ученные оправдывают редукцию искусства, ибо таковы вещные истины мира, укорененные в историческом (а не над-историческом) времени, то об искусстве говорят с социологических, политико-экономических, технологических, гендерных позиций. Поэтому особенность современного гуманитарного дискурса являет герменевтическая дихотомия, где приверженцы культуриндустриальной идеологии транснационального капитализма исповедуют западную парадигму contemporary art, не задумываясь над тем, почему «начиная с XIX в. схемы мысли, политические формы, фундаментальные экономические механизмы, которые были западными, становились универсальными», почему «небольшой кусочек мира» навязал свои способы «видения, мышления, говорения и делания всему миру» [10, 9]? Им оппонируют аналитики, понимающие неизбежность индихинистких движений (П. Андерсон, Ф. Джеймисон, С. Хантингтон), а также франкфуртцы, критикующие идеологию капитала, сдвиг ценностной системы культуры, подвергшейся за последнее столетье коммодификации, рассудочному опредмечиванию, вследствие чего инструментализированное художественное сознание приветствует тотальный триумф «жаргона подлинности», в том числе в виде разноликo-безликого техноидного contemporary art. Истина искусства, о которой заботились со времен античности как гигиене разума, с его возможностью трансцендировать в сверхчувственное абсолютной полноты времен, современным калькулирующим рассудком была предана забвению; но она остается главным условием сущностной основы человека, готовясь вернуться в некоем цикле миросистемного развития. Подобные ситуации периодических «угасаний» высоких ценностных ориентиров творчества известен в клиометрии с древности: во времена Юлия Цезаря, когда «косность победила достоинство искусства», согласно Витрувию, люди, «затуманенные бестолковыми суждениями», не бранились, а наслаждались [6, 143]. В ситуации нынешнего гистерезиса, настаивает В. Бычков, необходимо в искусстве и «в сфере гуманитарных наук, превратившихся по большей части к концу XX в. в некое аморфное интеллектуально-мыслительное пространство разрушительно-инновационных стратегий, новаторских парадигм и экспериментальных практик», продолжить противостояние «глобальной профанации эстетики», где дефицит знания «достигает угрожающего предела» [3, 4–5].

Цель статьи: исследование кризисных процессов мировой посткультуры, подменившей ценностные критерии сущности искусства дискурсивно-плюралистической парадигмой калькулирующего мышления, низведя искусство до уровня дизайнерских формальных экспериментов, затронув гуманитарную мысль, образовательные системы, снизив критически избирательный подход к модернизирующим технологиям информационного контента. Автор, опираясь на трансдисциплинарный метод миросистемного анализа И. Валлерстайна, полагает историко-культурный ресайклинг императивом смен парадигм искусства, включая культуриндустриальные стратегии, превращающие художника в сервильную номенклатуру арт-рынка. **Научная новизна**: критикуя десакрализованную рассудочность творческих интенций, автор актуализирует «трансцендент-

ный проект» (Г. Маркузе [9, 480]), корректирующий технократическую динамику отрицания традиционных гуманитарных ценностей техноидным искусством.

Основная часть. Критически настроенные ученые воспринимают арт-бытие посткультуры временным затмением разума, вызванным, согласно В. Бычкову, насилием над истиной искусства, когда идея творчества, сама терминология «бездумно употребляется», приводя к «полной профанации гуманитарных наук», «к смысловому хаосу, энтропии» [4, 180]. Ученый убежден, вырождению гуманитарного знания, эстетического опыта способствовала аннигиляция духовной сути культуры, хотя тенденция «терминологического и герменевтического беспредела», наряду с манифестацией творческой свободы восходит к истокам посткультурных процессов – авангарду начала XX века [4, 181]. Уже тогда Н. Бердяев, выступая на лекции в Москве 1917 года, констатировал: искусство испытывает глубокий кризис вследствие дискредитации тысячелетних основ, когда «окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства», стремящегося теперь «выйти за свои пределы», ибо «слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой» [2, 9]. Схожую позицию отстаивает и Г. Люббе, фиксирующий рост дифференциации и плюрализации во всех сферах деятельности, где «шансы человека адекватно реагировать на сгущение культурных инноваций за счет расширения индивидуальных способностей восприятия весьма невелики» [8]. Люббе заметил: искажается само восприятие времени, настоящее сокращается, мгновенно устаревая, приводя к тому, что «наше собственное прошлое все быстрее превращается в чужое прошлое», а для сохранения идентичности необходимы усилия исторического сознания адекватной когниции. Ведь «засыпание рвов» (Л. Фидлер) постмодернистскими экспериментами обнаружило стагнацию посткультуры, так что Ф. Джеймисон, Ж. Ф. Лиотар, А. Блум, С. Якоби и др. признали эту ситуацию результатом демагогии жертв «культурной лоботомии». Единственный выход: вернуть алетейю, ибо «разум – созерцательный, интуитивный, рассудок – дискурсивный», а значит contemporary art, опыт которого многими специалистами признается исключительно дискурсивным, пользуется рассудочно-дискурсивным мышлением, оперируя техноидными клише, при этом неизбежно творчески деградируя, ибо «разум, вырождаясь в рассудок, страдает амнезией, он не помнит и не желает помнить о своем первородстве» [7, 53, 58]. Таким образом парадоксы посткультурного бытия, мешающие искусству и культуре преодолеть гистерезис путем становления в истине, стают все более явными, открывая возможность осознанию того, что эстетический опыт как «сущностное начало человеческого бытия» (В. Бычков), алетейя искусства являют потаенную сердцевину миросистемы, сердце которой «бьется в такт циклическим ритмам» составляющих ее структур, в некий момент заостряя уже не внутрисистемные противоречия, а системный кризис, преодолеть который возможно только вне данной исторической структуры, так чтобы каждый ее субъект в условиях жесткой борьбы сделал истинный выбор, найдя ответ на «вопросы о структурах знания» [5, 175, 199].

Выводы. В разгар посткультурного бытия доказательство вневременной актуальности трансцендентной сущности искусства как алетейи имеет объективный научный смысл. Во-первых, цикличность эволюционной динамики культурно-художественного бытия, и периодическое возвращение ценностной системы высокого искусства закономерно, что постулируется современными теориями культурного ресайклинга, основанными на данных теории катастроф, как это доказал миросистемный анализ И. Валлерстайна. Во-вторых, искусство, благодаря образно-трансцендентному высказыванию, способно, как

и классическая философия, не путем логики, а метафизически-утонченным сверхчувством, восстановить уничтоженного реификацией человека, при этом в бытийном основании безусловно должна находиться эстетическая ценностная система, формирующаяся на протяжении всего исторического развития, что избавит цивилизационное искусство от бессмысленного физикализма посткультуры, позволяя алетейи обрести себя в трансцендентной красоте. Вот почему апологетам contemporary практик имело бы смысл остудить реформаторский энтузиазм «радикальной бесчеловечности» (М. Хайдеггер), предприняв попытку заглянуть за метафизический предел во имя обретения истинной свободы.

Список литературы.

1. Адорно Т. Негативная диалектика.– М.: Научный мир, 2003.– 374 с.
2. Бердяев Н. Кризис искусства.– М.: Изд-е Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918.– 28 с.
3. Бычков В. Проблемы и «болевые точки» современной эстетики / Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.– М.: Институт философии РАН. 2005.– 238 с.
4. Бычков В. В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.– М.: ИФРАН, 2007.– 239 с.
5. Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение / Пер. с англ.– М.: «Территория будущего», 2006.– 248 с.
6. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского.– М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры. (Серия «Классики теории архитектуры»). 1936.– 332 с.
7. Возняк В. Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики.– Киев: «Самватос»,1994.– 340 с.
8. Люббе Г. В ногу со временем. О сокращении нашего пребывания в настоящем // Вопросы философии. 1994.– № 4.– С. 94–113.
9. Маркузе Г. Одномерный человек / Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ.– М.: Изд-во АСТ, 2003.– 526 с.
10. Фуко М. Власть, великолепный зверь / Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц.– М.: Праксис, 2006.– Ч. 3.– 320 с.
11. Хайдеггер М. Истина и искусство / Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем.– М.: Академ. Проект, 2008.– 528 с.

Rashidov Temur Makhmudovich,
Doctor philosophy (PhD), Professor
Uzbekistan State Institute of Arts and Culture (UzSIAC)
E-mail: art_uz@inbox.ru

PHENOMENON OF VARIETY ART

Abstract. variety art as a complex phenomenon, combining the word, music, singing, dancing, pantomime, tricks, scenery, is remarkable from the point of view of formal structural organization, and from the point of view of content, as well as genre-specific identification. By its nature, active, offensive, transforming, variety art retains its most valuable quality – autonomy, subject to the synthesis of the arts, which determines the figurative and stylistic richness, entertainment, color, integrity of reproduction and perception.

Keywords: art, variety, phenomenon, theater, synthesis, genre, creativity, style, spectacle, development prospects.

Рашидов Темур Махмудович,
доктор философии в области
искусствоведения (PhD), профессор
Государственный институт искусств
и культуры Узбекистана
E-mail: art_uz@inbox.ru

ФЕНОМЕН ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Эстрадное искусство как явление многосоставное, сочетающее слово, музыку, пение, танец, пантомиму, трюки, декорации, примечательно и с точки зрения формально-структурной организации, и с точки зрения содержания, а также жанрово-видовой идентификации. По своей природе активное, наступательное, трансформирующееся, эстрада сохраняет самое ценное свое качество – самостоятельность при условии синтеза искусств, который и определяет образно-стилевое богатство, зрелищность, красочность, целостность воспроизведения и восприятия.

Ключевые слова: искусство, эстрада, феномен, театр, синтез, жанр, творчество, стиль, зрелище, перспективы развития.

Эстрадное искусство в силу демократичности, развлекательности, общедоступности и, главное, способности осмыслить и художественно запечатлеть время занимало и занимает в системе потребительских приоритетов особое место, привлекая внимание разной по социальному, возрастному, образовательному составу и эстетическим пристрастиям публики, что объясняет сложность его социального бытования, этических, профессиональных и оценочных критериев.

Как явление многосоставное, сочетающее слово, музыку, пение, танец, пантомиму, трюки, декорации, эстрада примечательна и с точки зрения формально-структурной организации,

и с точки зрения содержания, а также жанрово-видовой идентификации. По своей природе активное, наступательное, трансформирующееся, она сохраняет самое ценное свое качество – самостоятельность при условии синтеза искусств, который и определяет образно-стилевое богатство, зрелищность, красочность, целостность воспроизведения и восприятия.

Многие методологические постулаты создания эстрадного представления, структура которого, при всей кажущейся простоте и легкости, сложна и многообразна, опираются на общие фундаментальные принципы и закономерности драматического и музыкального театра. Однако на общем фундаменте выстраиваются всякий раз новые конструкции со своими изобразительно-выразительными приемами, обуславливающими специфику эстрадного искусства как явления целостного и многоаспектного одновременно.

В эстрадоведении термин «жанр» связан с основными выразительными средствами, посредством которых создается художественный образ (слово, пение, танец, гимнастика, фокусы).

Основные эстрадные жанры (разговорный, вокальный, оригинальный и эстрадно-цирковой, инструментально-музыкальный, танцевальный) имеют выразительные комплексы со своими доминантами, которые обуславливают методологические принципы создания того или иного номера. Жанры делятся на поджанры.

Во всех случаях структурной приметой эстрады является сосуществование разнообразных искусств (театрального, музыкального, танцевального, циркового, певческого, инструментального, пантомимического и других его видов и жанров), вступающих в «художественный союз» независимо от доли их участия в реализации творческой идеи. Это актуализирует проблему синтеза, что является важнейшим условием эстрадно-сценического образа, жанровая сущность которого определяется главным выразительным средством в тесном взаимодействии с другими синтетическими элементами произведения.

Театральная школа, в рамках которой идет освоение актерско-драматического мастерства, играет основополагающую роль в воспитании синтетического артиста эстрады. Вооруженный широким арсеналом средств драматической сцены, он становится главной фигурой эстрадного номера или представления. Немаловажное значение при этом имеют его профессиональные, личностные качества, которые неизбежно отражаются на идейно-художественном уровне эстрадно-сценического произведения.

Современная эстрада с ее обостренным интересом к театрализации не может сегодня обходиться только своими силами. Для того чтобы быть востребованным, идти в ногу со временем, ей необходимо овладевать наряду с новыми технологическими и художественными достижениями отечественной и мировой эстрады богатейшим теоретическим наследием в области театральной практики и педагогики. И этот процесс начинается уже в специализированных средних и высших учебных заведениях, где обучение актерскому мастерству ведется на основе методологических и художественно-эстетических принципов К. С. Станиславского, которые не только не потеряли своего значения, но и приобрели в условиях эстрадно-сценических форм новую жизнь. Помогая всесторонне организовать и раскрыть роль, школа драматического искусства спасает её от «затейничества», наигрыша, трюкачества; того, что называется банальностью, набором штампованных гэгов, неприличных анекдотов, неумело и неуместно поданных реприз.

Блистательные образцы синтеза театра и эстрады на узбекской сцене – актеры Ходжи Сидык Исламов, Юсуф-кызык Шакарджанов, Миршохид Мирокилов, Соиб Ходжаев, Эргаш Каримов, Хасан Юлдашев, Бахтиёр Ихтияров, Хусан Шарипов и др. успешно претворяли, благодаря универсальности своего дарования, способность

посредством минимума средств (одним жестом, позой, мимическим выражением, походкой или интонацией) к мгновенному перевоплощению.

Если в драматическом театре первоисточником является драматургический материал (пьеса, инсценировка), то на эстраде многое решает индивидуальность артиста. Драматургия номера создается для конкретного исполнителя. Потому попытка продублировать чей-либо эстрадный номер практически обречена: он рождается с актером и умирает вместе с ним.

Эстрада – это всегда праздник, а юмор и ирония, зрелищность и лаконичность, эксцентричность и контакт с публикой – её природа. Маска требует не только высокой одаренности, профессионального владения актерским мастерством, но и личностных качеств, яркого игрового начала.

Для большинства студентов эстрадное искусство – сознательный выбор. Поступают в Государственный институт искусств и культуры Узбекистана уже имеющие опыт работы на эстраде или желающие под натиском тех впечатлений, которые обрушиваются на них с телеэкранов, Интернета.

Итоговая дипломная работа студентов-эстрадников практически целиком состоит из театрализованных эстрадных номеров, будь то вокальный, разговорный или оригинальный жанр, что позволяет проявиться актерской природе и артистическим данным исполнителя, свидетельствуя о внедрении в учебный процесс новых методов обучения.

Очевидно, что творческие и педагогические установки в зависимости от общественных потребностей тоже меняются, как меняется жизнь. Формируются новые интерактивные формы существования и общения с залом, рождаются новые эстрадные коллективы, способные выдержать конкуренцию в жестких условиях рыночных отношений, тогда как изжившие свои ресурсы сворачиваются и умирают.

Будущее, безусловно, за художественными и экономически стабильными образованиями, способными к творческим инновациям, открытиям, взявшими курс не на массовый «ширпотреб», а на произведения высокого образца. Не сиюминутный коммерческий успех, а формирование устойчивого контингента подготовленных зрителей, для которых эстрада – духовная потребность, носитель извечных ценностей, место преломления здоровой душевной, эмоциональной энергии, делают этот вид творческой деятельности сильным, социально-активным институтом.

Факторами развития эстрады являются: дальнейшие комплексные исследования эстрадного искусства; повышение статуса и художественно-эстетических критериев эстрадной продукции, транслируемой СМИ; создание специализированного журнала «Искусство эстрады» и Интернет сайта, освящающих различные аспекты данного творчества, включая жизнедеятельность отдельных коллективов и мастеров; создание «Театра эстрады» из выпускников соответствующих отделений ВУЗов культуры и искусства.

Приблизить решение этих вопросов поможет тщательный отбор на уровне ВУЗов, а также профессиональной сферы деятельности творческих кадров, изначально отвечающих требованиям обязательной музыкальной, вокальной, хореографической и речевой подготовки.

И это очевидно, поскольку эстрадное представление – всегда есть продукт своего времени, а синтез искусств как ничто другое определяет его жизнеспособность.

Настоящее исследование не претендует на исчерпывающий охват и анализ материала. Оно поднимает проблему, актуализируя необходимость дальнейшего всестороннего изучения данного феномена, включая аспекты социального функционирования, тактики, стратегии и перспектив развития, а также сохранения лучших традиций, что придает национальной эстраде не только привлекательность, но и уникальность в системе мировой культуры.

Список литературы:

1. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945).– М.: Искусство, 1983.– 320 с.
2. Уварова Е. Д. Аркадий Райкин.– М.: Искусство, 1986.– 301 с.
3. Уварова Е. Д. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон.– М.: Искусство, 2000.– 684 с.
4. Умаров М. Б. Эстрада ва оммавий томошалар санъати.– Т.: Янги аср авлоди, 2009.– 324 с.

Section 4. Theory and History of Culture

Lisinyuk Marina Vitalyevna,
Assistant of the Department of Public Relations and Journalism
Kiev National University culture and arts
E-mail: lysyniuk_maryna@i.ua

UKRAINIAN LANGUAGE AS A FORM OF BEING NATIONAL CULTURE

Abstract. The article explores the period of development of the Ukrainian language as an ethnic attribute in the XVIII–XIX centuries, marked the contribution of representatives of Ukrainian literature to the formation of the national revival movement.

Keywords: Ukrainian language, national culture, literary works, national revival.

Лисинюк Марина Витальевна,
ассистент кафедры связей с общественностью и журналистики
Киевского национального университета культуры и искусств
E-mail: lysyniuk_maryna@i.ua

УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК КАК ФОРМА БЫТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В статье исследован период развития украинского языка как этнического признака в XVIII–XIX вв., отмечен вклад представителей украинской литературы в становление движения национального возрождения.

Ключевые слова: украинский язык, национальная культура, литературные произведения, национальное возрождение.

Введение

Учитывая сложную этнокультурную и языковую ситуацию в современном украинском обществе, на государственном уровне делаются попытки сформировать четкое отношение к языковым процессам, создать благоприятные условия для сохранения богатства и развития украинского языка. Однако формирование эффективной языковой политики, направленной на поддержку последнего как одного из важнейших элементов национальной культуры и этнокультурной идентичности, невозможно без учета социокультурного контекста его эволюции. В частности, культурно-исторические условия функционирования украинского языка на украинских подроссийских землях имели принципиальное влияние на дальнейшее его развитие и во многом спроектировали социокультурные проблемы, характеризующие современное его функционирование. Речь идет о периоде XVIII–XIX вв., для которого характерны процессы, с одной стороны,

становления украинского литературного языка, а с другой, снижение его социального престижа за счет ограничения сфер его использования, цензурной политики и т.д. на территории украинских земель, инкорпорированных в состав Российской империи.

Данная проблема является достаточно новой для культурологии, в отличие от истории, лингвистики и философии. В частности, учеными рассмотрены такие вопросы функционирования украинского языка, как: явления диглоссии (Ю. Шевелев), билингвизма и полилингвизма (В. Передриенко и др.), характер контакта украинского языка с другими языками как один из факторов, принимающийся во внимание при выработке основ периодизации истории украинского литературного языка (А. Горбач), роль внеязыковых факторов в развитии украинского языка в XVIII – начале XX в., а также широкий спектр его взаимоотношений с другими славянскими и неславянскими языками (С. Семчинский, Дж. Томас и др.). Однако, вопрос исторического бытования украинского языка в современной культурологии остается одной из крайне мало разработанных тем. Это побуждает к более широкому осмыслению специфических особенностей взаимодействия языковых и социокультурных процессов не только в современном социуме, но и в исторической ретроспективе.

Материал

На территории украинских подроссийских земель в XVIII–XIX вв. языковая имперская политика была направлена на закрепление официального статуса русского языка как государственного и его исключительного права на функционирование в сфере образования, судопроизводства и администрирования с одновременной реализацией политики дискредитации украинского языка. Распоряжения российского правительства и российской церкви устанавливали ограничения на его использование в сфере печати, культурной и образовательной сферах. Следствием такой языковой политики стало снижение социального статуса украинского языка, который в XIX в. воспринимался как язык «низкого» престижа, ассоциировался с крестьянским бытом и использовался лишь в семейном быту, частично в литературе. Церковь, школа, армия, суд и управленческие структуры находились вне сферы функционирования украинского языка. С начала 1860-х гг. любые попытки расширить сферу его функционирования российское правительство рассматривало как угрозу целостности государства. Таким образом, языковая имперская политика преимущественно была направлена на поддержку и распространение русского языка как единственного государственного, а также отрицание экзистенциальной ценности украинского языка, полную ассимиляцию и растворение украинства в господствующей великорусской нации. Выработанные в XVIII–XIX вв. репрессивные методы и в дальнейшем использовались имперской и советской властью для борьбы с украинским языком и сознательным украинством.

Вопреки официальной имперской политике Харьковский университет, как один из мощных образовательных и научных центров в Приднепровской Украине, инициировал издание украиноведческих журналов, научных трудов, в том числе и на украинском языке, актуализировал вопрос о народном языке и творчестве, развитии украинской литературы. Усилиями А. Павловского было положено начало грамматическому исследованию украинского народного языка, Н. Цертелева – изучению украинского фольклора. М. Максимович призвал изучать язык родного народа, творчество Т. Шевченко дало толчок к формированию украинского литературного языка. В этих условиях начинается обсуждение вопроса об украинском языке, его роли в литературе и перспективах исторического развития. Российские публицисты, литераторы, ученые (В. Белинский, Н. Погодин, Н. Добролюбов, М. Катков и др.) безапелляционно заявляли, что

«малороссийский язык» – это диалект великорусского языка, испорченный польскими или даже скандинавскими влияниями. Зато российские интеллектуалы И. Срезневский, Ю. Самарин, П. Лавровский и украинские ученые П. Белецкий-Носенко, Н. Костомаров и др. отстаивали право украинского языка на самостоятельность и автохтонность. Из-за активизации украинского движения и, соответственно, усиления цензурной политики, дискуссия об украинском языке вышла за пределы лингвистически-филологического дискурса и перешла в историко-политическую плоскость. С этого времени начинается процесс «присвоения» (А. Миллер) украинской территории русским национализмом, охвативший не только идеологию, но и сферы культуры и языка. Вследствие дискуссии, продолжавшейся несколько десятилетий, среди украинцев все больше утверждалась мысль о самостоятельном пути исторического развития языка автохтонного населения украинских земель. Российские же «интеллектуалы» уже в конце 50-х гг. XIX в. вынуждены были де-факто признать самостоятельное развитие украинского языка, правда, переориентировавшись на доказывание его ненужности, исторической неперспективности.

Исключительная роль в сплочении передовых сил украинской нации, в формировании сознания украинского народа принадлежит Т. Шевченко, творчество которого отличается от других литературных достижений его предшественников (Г. Квитки-Основьяненка, И. Котляревского, П. Гулак-Артемовского и др.). С выходом «Кобзаря» открывается новая эпоха в развитии украинской художественной литературы, которая отныне несравненно расширила свои тематические и философские горизонты. Т. Шевченко установил ту структуру украинского литературного языка, которая сохранилась как современная его основа, то есть развил и утвердил определенный состав его словаря и грамматический строй, которые в дальнейшем стали нормой и образцом для писателей, театра и т.д. Именно период появления предпосылок развития украинского языка как литературного стал выразительным примером формирования литературного языка и повышения ее социального престижа как необходимого условия становления национально-культурной идентичности. Борьба за украинский язык, растянувшаяся на века сопротивления более мощным соседям, фактически стала метафорой борьбы Украины за свою независимость.

Результаты

Несмотря на многочисленные цензурные запреты, издавались украиноязычные литературные произведения разных жанров. Их издание и распространение получило большое значение в контексте украинского движения, трансляции украинской идентичности в обществе в XIX в. В этом процессе украинский язык сыграл исключительную роль, не случайно вполне обоснованной выглядит позиция прогрессивных деятелей украинской культуры, рассматривавших язык как связующее звено между образованной частью общества и широкими слоями населения. Украинские интеллектуалы сыграли ведущую роль в формировании национальной идентичности. Литературная и научная деятельность П. Кулиша, И. Нечуй-Левицкого, Т. Шевченко и других была направлена на формирование украинского литературного языка и расширение сферы его потребления. Украинский язык утверждался не только как самодостаточный признак личной и коллективной идентичности, но и как мощное оружие в борьбе за национальную культуру. Безусловно, особая роль в этом процессе принадлежала Т. Шевченко, благодаря которому «свобода начала говорить по-украински» (Р. Шпорлюк).

Вывод

Несмотря на длительный лингвоцид, украинский язык все же получил мощный стимул для своего развития в контексте украинской нации в целом и в творчестве украинских писателей и поэтов, стал одним из выдающихся консолидирующих факторов украинского общества.

Список литературы:

1. Беценко Т. П. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту в сучасному науково-освітньому філологічному вимірі // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2017. Вип. 12.– С. 18–22.
2. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова.– М.: Русский язык, 1980.– 320 с.
3. Из первых лет научно-литературной деятельности И. И. Срезневского (1833–1839).– Санкт-Петербург: Тип. В. С. Балашева и К. 1898.– 39 с.
4. Кононенко П., Кононенко Т. Українознавство XXI століття: стан, проблеми, перспективи розвитку як системи інтегративних знань // Українознавство. 2013.–№ 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2013_2_3 (дата звернення: 15.04.2018).
5. Максимович М. О. К истории малороссийского язика // Собр. соч.: в 3 т.– Київ: Тип. М. П. Фрица, 1880.– Т. 3.– 745 с.
6. Миллер А. И. Украинский вопрос в Российской империи.– Київ: Laurus, 2013.– 416 с.
7. Огієнко І. Історія української літературної мови. URL: http://library.kr.ua/elib/ogienko/ogienko.pdf (дата звернення: 17.06.2018).
8. Передрієнко В. А. Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі.– Київ: Наук. думка, 1979.– 143 с.
9. Потебня А. А. Мысль и язык.– Киев: Наука, 1993.– 590 с.

Mamatkasimov Jakhongir,
Associate Professor of the State Institute
of Arts and Culture of Uzbekistan
E-mail: jahongir.80@mail.ru

STAGES OF DEVELOPMENT OF UZBEK NATIONAL HOLIDAYS

Abstract. This article deals with the stages of development of Uzbek national holidays and their socio-cultural significance.

Keywords: national holidays, folklore, tradition, festival, holiday, Navruz, Mehrjon, Sada, Angom, performance, folk games, askiya, heritage, national treasure.

Introduction

It is not a secret, thousands of scientists, scholars, great thinkers, poets of the medieval grown up in our motherland shone as bright stars in the sky of world science and spirituality.

The works of our great ancestors on various spheres of mathematics, physics, chemistry, astronomy, medicine, history, literature, morality, philosophy, and also ancient monuments in Samarkand, Bukhara, Khiva, Tashkent, Shakhrisabz, Termez are considered priceless property of the world.

Great history does not disappear without a trace. It is kept and reproduced in genetic code of people, in their historic memory and deeds. Its mightily power lies in this. Retention and studying the historical heritage, transferring it from generation to generation is one of the most important priorities of our government [1].

This sacred land – this blessed country has been a cradle of the world civilization from ancient times. The place of the scientists who lived and created in this region is incomparable in the world development of science, economy and culture.

Basic part

With approach of a bronze age, in connection with intensive development of settled agriculture in peasants two traditions arose: 1) to note the beginning of sowing works as spring and; 2) to spend the autumn holidays devoted to harvesting.

In the VIII–VII century of century B.C – VIII century of a new era all features of economic and social life, tradition, get up, belief and culture, music, dances and theatrical traditions found reflection in the great sacred book of an era of Zoroastrianism "Avesto". Since the beginning of the first millennium B.C. the Zoroastrianism widely extended in Central Asia. In particular, the belief and worship the Sun developed (mitraizm) [2, 30].

The scientist U. H. Korabayev investigated the ancient ceremonies, traditions of clarification, burials connected with a plant and animal life, with the sky, the sun, the earth and the nature according to Zoroastrianism dogma.

In Central Asia, all main traditions and holidays were connected with the Universe, the nature, seasons and work. Our ancestors read four great days. For example, awakening of the nature, a spring equinox, the beginning of field works – Navruz was celebrated; in the summer – the sun in a zenith – the solstice, short night and the most long day, hot weather – was devoted to this day action by Ang (Vakhshang) which essence consisted in the most strict preservation of water, the careful relation to it. The beginning of the second half of the year is time of harvesting from fields when it is spent "Mekhjon", the season of weddings opens; day of a winter season – short day and the longest night (the highest point of winter (winter chilla – forty-day chilla) – symbolizes strengthening of the careful treatment of Sadah fire – a festival of fire, heating.

Numerous sources, researches, articles about history of Navruz can be subdivided into five groups:

historical sources (Avesto, Abu Raykhon Beruni, Mahmoud Koshgari, Abulkosim Firdavsi's works, Abu Bakr Mukhammed Narshakhy, Omar Khayyam, Ibn Arabshokh, etc.); references (Alisher Navoi, Zakhiriddin Mukhammed Bobur, Gulbadanbegim, Husan Voiz Koshify, Ogakhi, Ayni, etc.); works of travelers of the world and orientalists (Ruy Gonsalez de Clavikho, H. Vamberi, V. V. Krestovsky, K. A. Inostrantsev, M. Alibekov, N. S. Likoshin, A. Eykhgori); researches of the Russian archeologists and ethnographers (V. V. Bartold, Joint venture. Tolstov, N. P. Lobachev, A. A. Semenov, B. L. Riftin, E. M. Peshcherova); the Uzbek historians, folklorist, culture specialist, literary critics which investigated this problem (B. Akhmedov, O. Buriyev, U. Koraboyev, M. Jurayev, B. Sarimsokov, M. Khasanov, V. Abdullaev, N. Mallayev, G. Karimov).

Abu Raykhon Beruni compared Navruz with creation of the world. "It is possible to tell",– he wrote in work of "Osor-ul-bokiya" that Allah created this day, having set in motion the Universe, having forced to move fixed stars and having opened the world the Sun, as a result of steel the seasons hidden before, days and months which started considering are known. That is emergence of Navruz coincided with emergence of humankind on the Middle East. Navruz entered consciousness, outlook of the person; thanks to it, the person started perceiving the world and the nature. Celebration of Navruz as a reference point of the beginning of new year, seasons, months, days is of especially great importance. Navruz is a symbol of counting of time not only for farmers, but also cattle breeders, hunters [3, 12].

In the Middle Ages the new stage of historical development began. In socio-political, cultural and educational spheres of life, including, in carrying out holidays, there were serious changes. Commitment by the ancient holidays connected with the nature met serious counteraction. With introduction, Islamic religions came to life of the people of Central Asia also the corresponding holidays. Because of development of statehood in life of the countries and their heads, traditions of carrying out ceremonial holidays amplified.

In Islam there are two main religious holidays – Kurbon-Hayit (the Arab name "iyd al Kabir", "iyd-al-adkho") – was celebrated within seven days – now three days (10–13 days of month of hijry-zu-l-hijja) and a small holiday of Ruza Hayit (the Arab name "iydas-sagir", "iyd al-fitr") – 3 days – 1–3 days of month shavval. The main maintenance of a holiday – reading a morning namaz in mosques, a remembrance deceased, reading the 1st sura of the Koran. In days Kurban-Hayit is made a hadj and sacrifice, and in days of ruza (post) at the end of the month Ramazan ceremonies "opening of a mouth", giving of alms are carried out [4, 42].

Another holiday of Islam – Mavlud – birthday of the prophet Mukhammad (the 12 th day before a month robbit)? In day Mavlud say prayers, render praise to the prophet, read religious verses, distribute gifts and alms. For example, on the eve of a holiday (arafa) neighbours treat each other with pilov, congratulate on a holiday. People put on clean, new clothes, visit relatives, especially elderly and sick. These days are declared in the days of rest therefore walks, celebrations are considered as a component of Islamic holidays.

The country people which are directly connected with the nature, especially carefully keep traditions of celebration Navruz, Sadah, Mehrjon. Data on Navruz, it was so noted above, remained in many sources of an era of the Middle Ages. It is "History" (IX century), works Masuly "Muruj az-Zakhab" (X century) Hakeem Termizi "Solnoma ("Chronicle") – IX century; Abu Bakhr Mukhammad ibn Jafar Narshakhy (899–959) "History of Bukhara", Abu Raykhon Beruni (973–1048) "Osor-ul-Bokiya", "Geodesy", Abulkosim Firdavsi's (934–1025) "Shokhnoma", Oumar Khayyam (1054–1131) "Navruznoma". Beruni and Omar Khayyam's works with the scientific approach are distinguished from them. Judgments, proofs about traditions of celebration of Navruz are given in them. Both scientists

connected Navruz with updating of the nature, emergence of the first greens after winter months, updating of a ceremony of pyrolatry and its transition to the state religion [3, 24].

In the X–XII centuries, Navruz as a public holiday started being celebrated In Khurasan, Movarounnakhre, Khorezm and Fergana valley. In celebration of Navruz, Sadah many ceremonies, games, spectacular representations from Zoroastrianism remained. Especially at celebration of Sadah the legendary scenic image of Asha Dakhak was shown, lit fires, smeared pigeons with fuel oil, let out predators.

Researcher U. H. Karabaev was poring over the holidays, ceremonies, feasts, weddings, connected with the life of Amir Temur, his children, grandchildren, public and religious holidays.

In the sources reflects the celebration of Navruz in the gardens of Samarkand, the service at the Mausoleum Konigul, holidays on the great square Oksaray in Kesh, in the mountains of Tahti Korachi, on the banks of the Amu Darya, Syr Darya, Zarafshon, in the Palace of Akhsikent, on the hills of Kokand, and during the military campaigns of Timur feasts were celebrated in different places. In the celebrations participated by ordinary soldiers (soldiers), and involved ordinary people – farmers, artisans, pastoralists. That is, in the words of Ibn Arabshah, the people at this time had the opportunity to have fun, have fun, in one word, "relax". Craftsmen demonstrated their skills and exhibited their products. Artists showed the whole performances. Courts competed riders ("goat", "archers" and wrestling (Kurash)" [3, 29].

Ancient entertainments, shows, ceremonies changed with the customs and traditions created during a Muslim era, turned out a complete picture. However, generally holidays in particular Navruz, proceeded seven days. The program of a holiday consisted of several parts. The first part – celebrations, ceremonies, games, representations, connected (devoted) with fire, water, the earth, the nature, flowers. The second part – the ceremonies, representations connected with a commemoration of the dead. The third part – preparation of traditional and sacred dishes of a food, drink of a water-ice and other drinks. The fourth – games, jokes, competitions, representations.

At the middle of XVI century – the end of XIX century Seasonal holidays, ceremonies and traditions of that period were investigated by U. H. Koraboyev. It described holidays: the spring – Navruz, a holiday Sumalak, fly birds on fields, the first furrow, a festival of tulips, snowdrops, blossoms a quince, the song of a nightingale; the summer: festival of water, tea ceremony; the autumn: native wheat, harvesting; the winter – the first snow (the snow message), a cold season, kurultai, horse jumps, games. Also national shows are characterized: "Small sketches" (miniature): in Khorezm – "Tukva", in Fergana Valley – "The ridiculous story" (joke); Big representations: in Fergana "A big clownery" (buffoons), in Bukhara – "Chavka", in Khorezm – "Dangerous (risky) games", games of Wanderers.

At the end of the XIX century Central Asia was under the power of imperial Russia and was on the provision of a colony. It had impact on socio-political and cultural life of edge.

But in many places still celebrated Navruz. The ethnographer A. Shishov provided interesting data: In Samarkand all ceremonies of a meeting of new year remained (Navruz): 1) ignition of torches and procession with them to an aryk for water consecration (kind water); 2) bathing in an aryk; 3) dream desires; 4) water drink; 5) ceremony "a full kazan"; 6) cooking from chicken meat (or fowl); 7) exchange of colored eggs; 8) exit to a sublime place; 9) acceptance of parts; 10) walks to the country, fight and other competitions. Navruz in many respects repeated Zoroastrianism on ritual and to spectacular actions, especially in regions of Samarkand and Bukhara: ignition of torches, water consecration, the coupon, dyeing of eggs – obvious to that the proof. In Samarkand, Bukhara, Isphahan, Kokand, and also in the cities and kishlaks of the Khorezm oasis Navruz was supplemented with holidays "A red flower" (a tulip, poppy).

In the development of the national culture an important place belongs to the jadids. Furkat,

Bekhbudi, Sufizoda, Avloni Chulpon, Fitrat, Hamza and other educators tried to change intellectual life, entered innovations into educational system, fought for education and general literacy of the people. For example, they started propagandizing through newspapers national traditions, tenor of life, ceremonies and holidays [4, 63].

However, with growing prohibitions, instead of Navruz and "Mehrjon" began to celebrate the collective wedding, a harvest festival. Preserved information about participation in these events of wits, comedians, and humorists. Although should admit that on the upgraded holidays to joke with each passing day it became harder and harder [3, 48].

In 1987 for ideological motives forbade propagandizing some cultural wealth, including holiday Navruz. Instead of it, it was offered to celebrate a holiday "Navbakhor". Some ceremonies, such as khashar, a remembrance of ancestors, improvement of graves, tried to replace new. However, the people did not accept innovations and continued to celebrate Navruz. Arrangement of the territory, adjacent to houses, clothing of new dresses, congratulations each other, an exit to fields and vicinities, preparation of sumalyak, game and fun proceeded. At last, the resolution on revival of holiday Navruz was accepted on February 28, 1989. In 1990 on March 21 Navruz was declared a national holiday and day of rest. The people apprehended this event with enthusiasm and deep-feeling.

The announcement of the Republic of Uzbekistan as an independent state has abruptly changed the socio-economic, spiritual and political life of the country and created opportunities for the revival of not only the national holidays, but also its development and protection.

Conclusion

The researchers, leading the study of the national holidays in different historical epochs, argue that cultural heritage is an important factor in the spiritual development of a personality on a number of parameters:

First, the national holidays is the mass means of education, which contributes to the formation of the young generations qualities of patriotism, peace, friendship and justice.

Secondly, the national holidays, historical phenomenon, reflects the formation, the development of a nation or people and the main socio-political developments in different periods;

Thirdly, the national holidays is considered a means of healing, as it contains folk games, competitions.

Fourthly, being artistically aesthetic process, it serves as a tool to meet the artistic needs of the people and the basis for the development of aesthetic taste.

Fifthly, the national holidays performs an international function because it reflects the ideas of friendship and understanding of different nations and nationalities.

Organization of the expedition with archaeologists, art historians with the aim of studying large-scale historical and social importance of national holidays showed regional differences and similarities of phenomena of intangible cultural heritage, the need to take into account the features of the content and forms of embodiment, and in order to protect the national holidays, it is recommended to introduce it into the education system by enriching the academic disciplines of information on intangible cultural heritage.

References:

1. Mirziyoyev SH. M. Cooperation in the name of peace, enlightenment and creativity // Speech at the 43rd session of the Council of Foreign Ministers of the Organization of Islamic Cooperation. "People's word", – August 19, 2016.
2. Shamsutdinov R., Muminov N. Uzbekistan history. – Tashkent, 2013; 672.
3. Shodiev B. Navruz holiday. – Tashkent, Uzbekistan National Encyclopedia, 2001; 128.
4. Karabaev U. Uzbek national holidays. – Tashkent, 2002; 240.

Khlystun Olena Sergiivna,
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Chair of show business (Kyiv, Ukraine)
E-mail: with_joy@ukr.net

GLOBALIZATION PROBLEMS OF THE COMMUNICATIVE ENVIRONMENT AS THE EPICENTER OF THE SUBJECTIVE CULTURAL MEASUREMENT: AESTHETIC, MORAL, DIAGNOSTIC, GNOSTIC, PRAXIOLOGICAL ASPECTS

Abstract. This article draws attention to the problem of unique national cultures and their regional cultural practices that keep ethnocultural traditions. Aesthetically and environmental dimension of culture creation and communication allows to move away from excessive metaphors and see the culture in its subjective basis of human identity as the unity of activity (praxiological aspect), behavior (moral aspect), state (aesthetic aspect), where the state is a harmonizing factor. It is noted that the description of categorical perception score aesthetic environment can not be purely psychological, it is not a sense of harmony tools relativity of being.

Keywords: Communicative environment, ethos and aesthetic values metaekolohichna reflection, cultural practices.

Introduction. The problem of cultural globalization is closely linked to the definition of identity, unique culture. This sociological approach characterizes the institutional approach to identify individuals – actors of globalization, as yet defines the mechanisms of globalization as well. Often these mechanisms are linked to the growing complexity of technology and the universalization of communication. After all – it's the superficial approach. Z. Bauman writes: "The problem that plagues people at the end of the century consists of not only how to find the chosen identity and force others to accept it, but which identity to choose if you had chosen the identity that loses value over time. The main and most nervous problem is how to find their place in the rigid frames of class and, if found, save it and avoid expulsion. Human is irritated by the suspicion that the frames in which it was so hard to pull yourself into, quickly collapse or disappear completely" [1].

Analysis of publications and studies. The problem of globalization culture was studied in the works of Z. Bauman, Vladimir Malakhov, J. Urri, Chornenka N. et al. [1; 4; 7; 9], as defined by important philosophical and anthropological aspects of the aesthetic and cultural environment in the space of cultural globalization.

The purpose of the article – identify cultural and aesthetic problems of the communicative environment as a factor in harmonizing globalization challenges.

Main part. Identity cultures in their "passionate" phase defined in modern society as multiculturalism. There are formed adaptive-type synergistic coexistence of cultural colonies on the rights of ethnic identification. In fact, as a type of human culture, integrity is unified and reduced to ethnic and cultural populations. B. Markov writes: "A typical city of the world today is New York. Because if you look at it's the most crowded place – the center where young people are hanging out. Seeing this, the thoughtful observer dives into deep sorrow. On the one hand, this creates the peaceful coexistence of whites and

blacks, Italians and Jews, Chinese and Hispanics. This achievement seems to emulate the good old traditions of America. As we know, it was colonized by different peoples, forced to live in a world in peace, to find some new forms of identification, free of national or racial limitations.

In addition to the variety of colors and types of traditional clothing, we can see fascinating diversity in entertainment" [5, P. 180–181].

Multifaceted culture, as well as multiculturism – a fertile field for homogenization, as happened in North America. However, this model cant is universal, since it turns into open colonialism of cultural expansion. To understand the logic of identifying locuses, let's turn to cultural studies. Fedotov, V. Kolpakov, N. Fedotova:

– the ratio of past and new identities where they form, does not depend on their number, but there is the definite integral of the individual, community, corporation or country. In this case, it is difficult to talk about multi-identity while multiculturalism is still quite possible;

– Multi-identity is possible to form, but it creates the essence of identity problem (S. Huntington);

– Multi-identity is formed; therefore, the identity problem is resolved by itself. Sometimes this serves as a proof that identity doesn't matter that much today.

Problems escalate into a crisis if between different interpretations of the meaning there is no certain intersection" [8, p. 397].

But the concept of "multi-identity" is an oxymoron, a sort of "schizophrenia" as G. Deleuze and F. Guattari said. This is convenient for the manipulative actions of cultural enclaves. Thus, the problem in Ukraine today can be described as "polyethism" because sometimes ethnic enclaves comprise of no more than ten representatives. Thus, the sociological approach is not universal. The paradigm of meta-ecological aesthetics allows to avoid schematics, homogenization and show the real mechanisms of the culture globalization. In our view, the mediating area of cultural integration is a state of constitutive principle in culture creation, and it's a field of aesthetic institution reflection.

It is important to note that globalization is not a part of modern cultural heritage and is formed as extensive metric colonization, adaptation, an association of cultures due to the spread of world religions, the development of civilization in general. D. Held, E. MakHryu D. Holdblatt D. Perraton said: "It is ironic that none of the traditional world religions – Christianity, Islam, Confucianism, Hinduism, Judaism, and Buddhism – is not common in a big way, or not spread on the specific continent or region, while Christianity and Judaism have supporters in most corners of the globe, Buddhism and Confucianism tightly focused in their regional areas: South Asia, East Asia, and China. Islam occupies an intermediate position – being assertive represented in the Middle East and North Africa and with their co-religionists in the rest of Africa and Asia. Of course, these religions have small and quite numerous migration groups in quite unexpected places: 1 million of Shinto followers in Brazil, 4 million of Turkey-German Muslims at the center of Christian Europe; Goan Catholic enclave on the west coast of India. World religion is essentially determined post hos (as a matter of fact – Lat.) After religion are considered as "global," their scale increase in the number of followers beyond their places of origin" [2, P. 390–391].

Thus, the missionary role of religion has always relied on patterns, gestalts deity, morals, the political absolute aesthetic of synthetic type reality. This mechanism continues to exist even now because, in a different context, where there is a domination of business, sociopragmatics, global corporations, and others, mass culture industry generates an identification of new formats of images, aspirations, motivation and behavior. TV space, media, pop music and general youth culture of hip-hop (rap, rave culture, rock culture, etc.) form a spectacular culture that

has differentiated the artistic practices and forms its aesthetic.

Art and public forms of communication not only complement each other, but also reflect and mirror the overall aesthetic intentions of the planet; they are the two parts of the world's mental body that lives on forever. Meta-ecological aesthetics of human communication environment can be imagined in two dimensions: macro (as the dialogue of cultures in space and time) and micro (regional reception as national cultures and their development). The utopianism of global projects requires harmonization, which is commensurate to the extensive metric of colonization others by one civilization. Religious space with its fundamentalism does not already help. The only thing that remains is basic culture space. The main subject of this space is Homo Normalis, which is universal to all humanity organic needs.

The strategy of alterglobalizm as a broad perspective of the use of all resources is the only one left possible. The concept of harmonization of "sustainable development" is the only one possible as well. Basically, starting with the culture, rather than inequality and economic ills. Only a few have the hope that following the economic way of Westernization, modernization, transformation model we can stop the local wars, calm down the geopolitical ambition and other things. However, the Club of Rome forecasts, the negation of "the empire of human", by A. Peccei, haven't educated the globalization theorists of the West. Even more difficult challenges of cultural globalization can be found in post-Soviet countries.

Modernization serves as a transit of Western values, the projection of Western models of development in the cultural space of the former USSR looks like a fake. O. Motyl asks: "What conclusions can follow from the pessimistic analysis of Ukraine and other post-communist countries? First, with almost complete certainty we can confirm that the transformation of Ukraine, Russia, and other former Soviet states has ended. Over the past ten years in most post-Soviet countries a stable political and economic system were introduced. They are neither communist nor capitalist, totalitarian, democratic. Markets are poorly developed; democracy is nothing more than a fancy word, blurred national identity and the law is entirely fictitious – instead, political and economic power in the hands of clans, the regional elite society, the parasitic bureaucracy which reigns over the president's semi-authoritarian" [6, p. 36].

Dialogue about the help of the IMF becomes permanent colonization and endless struggle of political elites to lead the country to the collapse of indigenous capitalism that never really gave any growth, nor the new ideals of national culture. Development models of "Westernization" and "Keeping up" work as the principles of Western reception. V. Fedotov, V. Kolpakov, N. Fedotov wrote: "Westernization – is the transition from traditional to modern society by the direct transfer of the structures, technologies, and lifestyle of Western societies. Note that Westernization differs as a model of modernization and as part of any other model. It links western connections, which are always necessary for modernization. The initiator of Westernization is usually the West itself. Usually, the method of such modernization is colonization" [8, p. 100].

Gabriel Marcel said that wisdom is the measurement of life right now. The realization of this comes only when we face the threat of war, hyperinflation and other horrors destined to a human. "Sofiynist" as the generative principle of meta-ecological aesthetic holds the vertical axis of the intensive metric of the culture creation, which connects the contemplative and aesthetic strategies in the area of "limited acts" Eastern model. Yes, Japan has stopped the transit of Western technology and suspended the upgrade of the technical and technological complex. Homeostasis of this nature for traditional culture made to stay further away from the temptations of Westernization and modernization.

Sofine understanding of human destiny, human beauty, and creativity are that proportionality creative intentions define the context of today's science,

art, and culture in general. Yes, the creation of myths is making a comeback, combining human life with wonders. Life is a miracle, mystery of co-existence, as M. Bakhtin said, it can not be described in values, ideology, culture or any other logistic structures.

Equally important is the category of "experience" as a neflective archive of corporate and any other conscious. All these categories are not without a simulation game and temporal dimension of being appointed. The reality without a game like feeling loses a lot in aesthetics, and a human does not want to accept such categories as "system", "value" and others without this feeling. Moreover, after an anti-value explosion within the Marxist methodology in the aesthetics of V. Ivanov, the reaction occurred and its imanentization and transcendentalization. Again and again, we can hear that the value is the foundation on which aesthetic is based. Object measurement in aesthetics as a system of norms and measurements seems unshakable.

But in environmentally-planetary terms, we understand that, if thinking within the subject-object paradigm, activities or values can be considered as an anachronism. If we begin to examine the phenomenon of aesthetic as "setting a goal of no goals" (this is a brilliant interpretation of Kant), like a game of eternal topos of person space where forever young creative producers create a perspective for themselves, then the division into two worlds (material and ideal, economic and ideological et al.) is not enough. Not ambivalence, but multivalency is needed to see the prospect of a harmonious eco-future.

So vivifying creative flow that always updates the planet and the human. This non-aggressive activity is transferring the aggressive interactions of globalization actors into a phase of the harmonious unity of effort. Aesthetic self-images, on the verge of its implementation, are in need of game as a substantive leak, because when the game is played in people as harmonizing the relativity of being round. If the game gets the creative significance, juvenile and regenerating measurement of cultural institutions of the planet and human, then this game cant be considered as a "game" at all in natural or purely manipulative kind, to which we are used to.

The game as a regenerative mechanism of permanent promotion of the young people to their new word in fashion, for example, cultivated as well as a mechanism for cultural creation. Thus, the youth culture of the Renaissance, Classicism youth, Modernism and Postmodernism youth are invariant, as shown by O. Spengler. All this shows that wisdom in the arms of youth is not a tragedy, as Gabriel Marcel said. This is the eternal wisdom of development, and all that you need to do is not shorten, but extend the life of the planet and humans.

For personal, cultural or meta-cultural and transpersonal measurement, there is another transcendental term, which is also making a comeback today. It's faith. Faith as a phenomenon of mind, decision making, and others. Faith cant is explained by the casual set of goal-setting or activities. This is increasingly the person's ability for contemplation, ability to create and accept a miracle in front of God. Faith is the anticipation of transcendental reverence in front of the rest of the world that is dissolved in the arms of the game. However, it is not a modern online video games world, but the substantial world – the substance of game and faith deploying culture perspectives. The game "triggers" the force of cultural creativity, because their faith defines them and fills the goal with a sense, reflects the beauty of moral values.

Faith is possible when there is a distancing, as M. Buber said, as a proportion with the Absolute. But the ability for subject to overcome the distance is attributed in other things, which have different faces and different names. We will not create a list of these names and faces, because we will go beyond our topic.

It is important to say that without the gaming element of contemplation, which is mentioned by M. Bakhtin, a sacred existence of a human in the world is impossible. Human existence is all about being unique, intimate and self-sufficient. This place is a topos of creation, which begins with the growth and dynamics of values.

Faith as an aesthetic category is not designed, nor sung as a reflection of contemporary environmental aesthetics. Faith is the person's ability to stop and do not play, but only observe the game with their intrinsic power of the essential forces of the universe. All this shows that faith is a transcendental meta-ecological aesthetic category, enabling people to talk about the aesthetic of human as the epicenter of overall harmonization.

This is the aesthetic of excess self-sufficiency of human in the world, perfectly described by M. Bakhtin. In this context, it is important to define the aesthetic by the sample as a self-sufficient object of aesthetic reflection that needs no explanation. So O. Losev synthesized Kant's transcendentalism (brought him to apophaticism) and notational phenomenology (worked on dialects notational space constitution and elaborated its category as "fact"). This transcendental-phenomenological directed aesthetic Universum from O. Losev described purely apophatic such topics as "name", "energy," etc., where he looks at aesthetic as self-sufficient integrity act.

O. Losev in his article "The dialectic of the creative act" wrote: "To imagine the creative act as some kind of logical structure, after being distracted by others, more vital, more full of tests (psychologically and even personally, socially, political y and even historically) it is necessary to take the path of various kinds and finding everything that is not described in the scientific images of the creative process. All of these definitions and destinations at first glance may seem superfluous to understand the creativity. But this kind of "first look" is based on ignoring the logical structures" [3, p. 48]. So instead of Marxist "aesthetic attitude" as the postulated sphere of aesthetic, the manifestation of "act" as self-giving world of beauty, tragedy, comedy and other aesthetic categories.

Conclusions. Self-sufficiency of aesthetic integrity is in some way mythological and Christianized as "prototype." A. Losev in the "Dialectics of Myth" called this a miracle and joy of eternal life, enjoying the meeting of different entities, getting pleasure from this discovery. In his 12 theses about the antiquity, he speaks of eternal youth of science, although we also understand that behind the science there is an eternal young cosmos "hiding" ancient and eternally young Greeks aesthetic sense. Losivski intentions lead to a synthetic "polystylistic" thinking in aesthetics and philosophy as a whole.

References:

1. Bauman Z. Ydentychnost hlobalyzyruyuschemsya in the world. URL: http://www.lovievich.ru.
2. Held D., MakHryu E. Goldblatt D., Perraton D. Global Transformation / lane. From English. B. Kurgan, B. Sikora. – Kyiv: Phoenix, 2003.– 548 p.
3. Losev A. Dialectics tvorcheskoho act (Brief Essay) // Context 1981.– M.: Nauka, 1982.– P. 48–78.
4. In Malakhov V. A. Ethics.– Kyiv: Lybid, 2001.– 384 p.
5. Markov B. V. Temple and market.– St. Petersburg: Aletheia. 1999.– 295 p.
6. Alexander Motyl. Ukraine in theoretical perspective: pessimistic, optimistic counter and one or two provocations // Ukrainian society towards change: Western interpretation.– Kyiv: Ed. house "KM Academy", 2004.– P. 30–45.
7. Urry and D. Sight tourist and Globalization // Massovaya Culture: Modern West of research / lane. c Eng., Otv. Ed. and posleslovye V. Zverevoy. – M.: the Scientific Foundation of research "Pragmatics of Culture", 2005.– P. 136–152.
8. Fedotova V. G. Kolpakov V. A., Fedotov N. N. Hlobalnыy capitalism: the three major Transformation.– M.: CULTURAL Revolution, 2008.– 608 p.
9. Chornenka N. Organization of the tourism industry.– Kyiv: Atika, 2006.– 264 p.

Contents

Section 1. Musical arts 3

THE RHYTHM OF THE KARAKALPAK FOLK SONGS 3

Wang Longchuan
AESTHETIC AND PSYCHOLOGICAL PREREQUISITES FOR THE FORMATION OF THE EPIC OPERA: FROM EMPATHY TO ALIENATION 8

Guo Qianping
MUSIC-TEXTOLOGICAL FACTORS OF MODERN OPERALOGY 15

Dovzhynets Inna Georgiivna
DMYTRO SHOSTAKOVYCH: LETTERS TO PROVINCE 22

Dong Xinyuan
OPERA LANGUAGE AS A CULTURAL ARTIFACT 26

Mirtalipova Iroda
LOOK AT ORIENTAL ENCYCLOPAEDIC SCHOLARS' OPINIONS ON VOCAL NOTE ISSUES 33

Pidhorbunskyi Mykola Anatolijovych
EUROPEAN REFORMATION AND ITS INFLUENCE ON SPIRITUAL EDUCATION AND CHURCH SINGING IN UKRAINE 36

Sun Peiyan
THE IMAGINATIVE AND STYLISTIC ENCYCLOPEDIC CHARACTER OF PIANO-PERFORMING INTERPRETATION 41

Zhang Miao
SYMPHONIC UNITY OF VOCAL AND ORCHESTRAL THEMATISM IN THE OPERA TEXT 47

Zhao Ziyuan
ARTISTIC AND SEMANTIC FEATURES OF THE MASK PHENOMENON IN THE EUROPEAN OPERA THEATER 53

Zhou Daping
FEATURES OF THE GENRE SYSTEM OF CHINESE SOLO PIANO MUSIC 59

Zhu Xiaole
PIANO PROGRAM CYCLE AS A GENRE PARADIGM OF ROMANTICISM (ON THE EXAMPLE OF "YEARS OF WANDERING" BY F. LISZT) 63

Section 2. Theater art 70

Rashidov Temur Makhmudovich
CREATIVE IDENTITY OF THE MODERN NATIONAL THEATER OF THE CENTRAL ASIA 70

Section 3. Theory and History of Art 74

Protas Maryna Olexandrivna
THE PROBLEM OF THE TRUTH OF ART IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL RECYCLING 74

Rashidov Temur Makhmudovich
PHENOMENON OF VARIETY ART 78

Section 4. Theory and History of Culture 82

Lisinyuk Marina Vitalyevna
UKRAINIAN LANGUAGE AS A FORM OF BEING NATIONAL CULTURE 82

Mamatkasimov Jakhongir
STAGES OF DEVELOPMENT OF UZBEK NATIONAL HOLIDAYS 86

Khlystun Olena Sergiivna
GLOBALIZATION PROBLEMS OF THE COMMUNICATIVE ENVIRONMENT AS THE EPICENTER OF THE SUBJECTIVE CULTURAL MEASUREMENT: AESTHETIC, MORAL, DIAGNOSTIC, GNOSTIC, PRAXIOLOGICAL ASPECTS.....90