

Міністерство культури України  
Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 11**

**Дніпро  
ЛІРА  
2016**

**УДК 78.072**

**ББК 85.93**

**М 90**

### **Редакційна колегія:**

**НОВИКОВ Ю.М.** – ректор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри „Фортепіано”, голова редакційної колегії;

**КАЛАШНИК М.П.** – Заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди;

**ВОЛКОВ С.М.** – доктор культурології, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**ШАБАНОВА Ю.О.** – завідувача кафедрою „Філософія і педагогіка” Державного ВНЗ „Національний гірничий університет”, доктор філософських наук, професор;

**ХАНАНАЄВ С.В.** – проректор з навчальної роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Фортепіано”;

**ГРОМЧЕНКО В.В.** – проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Оркестрові духові та ударні інструменти”, редактор-упорядник;

**ЛИСЕНКО Я.О.** – декан музичного факультету Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Фортепіано”;

**ЩІТОВА С.А.** – завідувач кафедри „Історія та теорія музики”, кандидат мистецтвознавства, доцент Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки;

**ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – доцент кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства;

**ГОРДИЧЕНКО М.С.** – доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, кандидат філософських наук.

Друкується за рішенням Вченої Ради  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
Протокол № 10 від 23.06.2016 р.

**М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. статей.** –  
Вип. 11. – Д. : ЛІРА, 2016. – 196 с.

**ISBN 978-966-383-709-3**

Одинадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності викладачів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Також до збірки увійшли праці науковців, дослідницька діяльність яких у певній мірі пов’язанна з дніпропетровським регіоном. Збірник містить публікації, розгорнуті рецензії, відгуки щодо наукової та творчої діяльності у сфері музичного мистецтва.

**ISBN 978-966-383-709-3**

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2016

© ЛІРА, 2016

## **ПЕРЕДМОВА**

Одинадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” репрезентує праці, що є наслідком науково-дослідницької роботи викладачів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки та науковців з інших навчальних закладів. До видання також увійшли публікації, розгорнуті рецензії, відгуки щодо наукової та творчої діяльності в академії у 2015 – 2016 навчальному році.

Тематична палітра наукових інтересів авторів цього річної збірки зумовила формування її структури за чотирма розділами, а саме „Українське музичне мистецтво”, „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва”, „Актуальні питання музичної педагогіки”, „Хроніка музичних подій”.

У першому розділі здійснюється погляд на українське професійне музичне мистецтво часів другої половини ХХ століття – початку третього тисячоліття. Сучасний композиторський погляд на необарочну симфонічну сюїту в новій музиці України висвітлює С.А. Щітова. Питаннями еволюції виразових засобів на основі заглиблення у художню образність твору цікавиться В.В.Громченко. Творчий феномен Нонни Андріївни Суржиної як видатної оперної співачки та знаного викладача досліджує А.А.Тулянцев.

Другий розділ збірника присвячено теоретичним, історичним та культурологічним проблемам музичного мистецтва. Питання взаємодії творчих практик порушує С.В. Хананаєв. Риси творчого портрету видатного композитора ХХ століття Георгія Свірідова у світлі його індивідуальних художньо естетичних поглядів досліджував В.І. Скуратовський. Грані творчої взаємодії О.С.Пушкіна та С.В.Рахманінова вивчає на сторінках даного збірника Т.М.Широких. Питанням виконавського аналізу музичного твору як необхідної складової інтерпретаторської діяльності присвячена стаття О.В.Потоцької. Своєрідності музично-літургічних творів А.Д. Кастальського торкається О.Ю. Іванова. Ефективність психологічної регуляції функціональних станів фахівців постає у центрі колективної уваги науковців О.В. Шевякова, Я.А. Славської та І.В. Маркової. Ідеї та символи біблейсько-християнської традиції у творчому доробку

композитора Володимира Кобекіна розкриваються Н.В. Растворовою. Значення музичного просвітництва як різновиду культуротворчої діяльності цікавить Я.О. Лисенко. Творчий портрет Олени Борисової у культурно-освітньому просторі Переяславщини відтворює А.К. Мартинюк.

Актуальні питання музичної педагогіки зосереджуються у третьому розділі збірника. Розкриттю значення естетичного фактора на формування ціннісних орієнтацій студентів присвячена стаття В.В. Сізова. Особливості роботи з літературою при вивченні гуманітарних дисциплін окреслює М.С. Гордиченко. Винятковою актуальністю позначилось колективне дослідження О.В. Шевякова, Я.А. Славської та О.А. Алфьорова за темою „Психолого-педагогічний супровід непрофесійної фізкультурної освіти студентів академії музики з вадами здоров'я”. Вивченням творчості як основи розвитку навчальних методик цікавиться Н.В. Ігнатенко. Викладачі Є.О. Коряка та І.П. Волошина виявляють своєрідність впровадження методу індексів у визначенні фізичного стану студентів.

Четвертий розділ збірки „Хроніка музичних подій” присвячено найбільш актуальним та знаковим звершенням, подіям з творчого життя Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Так, зустріч викладачів, студентів із відомою українською композиторкою Лесею Дичко знайшла високу оцінку професійного взаємозбагачення у статті І.М. Рябцевої, а концерт з нагоди ювілею голови Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України, викладача кафедри „Історія та теорія музики” Олександра Нежигая знайшов відгук у статті Н.Ю. Тарасової.

Отже, видання зацікавлює фахівців музичного мистецтва чималим колом наукової проблематики, вкотре підтверджуючи сталу динаміку розвитку музикознавчої думки на Дніпропетровщині.

*Проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри „Оркестрові духові та ударні інструменти”  
В.В. Громченко*

## *Українське музичне мистецтво*

УДК 78.83.1

**Щітова Світлана Анатоліївна,**  
завідувач кафедри „Історія та теорія музики”,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

### **НЕОБАРОЧНАЯ СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ: К ВОПРОСУ О СВОБОДЕ ТВОРЧЕСТВА**

Статья раскрывает особенности одного из самых показательных музыкальных жанров эпохи барокко – сюиты, предполагающей свободу воплощения авторского „я”. Примерами для раскрытия проблемы выбраны симфонические сюиты современных украинских композиторов – Владимира Скуратовского и Анны Шевченко, которые по-разному воплощают особенности необарочных сюит.

*Ключевые слова:* барокко, необарокко, свобода, сюита, цикл.

Стаття розкриває особливості одного з найбільш показових музичних жанрів епохи бароко – сюїти, яка передбачає свободу втілення авторського „я”. Прикладами для розкриття проблеми обрані симфонічні сюїти сучасних українських композиторів – Володимира Скуратовського та Анни Шевченко, які по різному втілюють особливості необарочних сюїт.

*Ключові слова:* бароко, необароко, свобода, сюїта, цикл.

The article exposes the features of one of model musical genres of epoch of baroque – suite which foresees freedom of embodiment of author „me”. For opening of problem the symphonic suites of the modern Ukrainian composers are select examples – V. Skuratovskiy and A. Shevchenko, wich incarnate the features of neobaroko suites variously.

*The key words:* baroque, neobaroko, freedom, suite, cycle.

Свобода воли, которой владеет каждый человек, художником расценивается как способ выражения авторской позиции, своего творческого „я”. В каждом художественном произведении в большей или меньшей степени ощутимо внутренне востребованное движение к ослаблению традиций во имя осуществления сути художественного мироощущения – движения вперед, внесения чего-то нового, способного озарить творца и одарить его слушателя.

Вопрос свободы в творчестве по-разному трактуется философами в зависимости от социальных условий, субъективного подхода к данному вопросу. Еще древнеримское искусство, основанное на эклектизме, делает шаг к свободе – более свободному толкованию древнегреческих образцов, смягчению конструктивного момента в пользу декоративного. Эпоха Возрождения открывает новое понимание свободы как индивидуального выбора направления творческой самореализации личности, порождая огромные изменения художественного сознания, направляя его на создание новой, творческой реальности, раскрываемой сквозь призму собственного видения. Вслед за Бенедиктом Спинозой, провозгласившим: „свобода – это осознанная необходимость”, в конце XVIII ст. Эммануил Кант трактует свободу с ее потенцией к самодостаточности во взаимодействии с повинностью [1, 2].

Резонируя с мироощущением современного человека, словно кульминацией к утверждению философией жизни неуправляемую необузданную стихию свободы, звучат мысли выдающегося мыслителя XX века, философа-экзистенциалиста Жана Поля Сартра: „человек – свобода, которая выбирает себя”, „сознание есть источник самого себя”. Именно Сартр дает более близкое нам современное определение сути свободы творчества. Перефразируя Сартра и его слова о литературе как о свободе без каких-либо ограничений, запретов, можно утверждать, что музыка, тем более, есть реализация свободы, способ высвобождения, осознания себя в процессе абстрагирования.

Однако полной абсолютной свободы в музыке быть не может. Парадоксально, но точно воспринимаются слова И. Стравинского: „Дисциплина превыше всего! Чем больше искусство контролируется, ограничивается, обрабатывается, тем оно

свободней” [3]. И не случайно в противовес высвобождению диссонанса в додекафонной музыке нововенской школы, неоклассический путь еще в начале XX ст. провозгласит другое понимание свободы – как поворот к строгим полифоническим формам.

Игра со стилями и смыслами предшествующих эпох становится одной из основных черт постмодерна – сложного и неоднородного социокультурного феномена, утвердившегося в 1970-1980 годы, образа жизни и творчества, системы ценностей и модели отношения к миру. Претендуя на создание нового мышления, новой идеологии, постмодернизм утверждает полную свободу человека, свободу творчества и личности во всем и без границ. Поэтому „порядок” в культуре и обществе должен заменить „хаос”. Теоретики постмодерна: Ж. Делез, М. Фуко, Ж. Батай, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ж. Лиотар представление о тотальной свободе свяжут с тотальной ответственностью. В работах Ж. Маритена и Х. Ортега-и-Гассета она выходит на уровень проблемы свободы и ответственности творца перед миром гуманного. По мнению представителей постмодернизма, в обществе конца XX в. вновь обозначились черты мироощущения, стиля жизни и состояния культуры барокко, что дает основание назвать этот феномен „необарокко” („эра необарокко” по О. Калабрезе) – определение, впервые выдвинутое испанским философом Х.Р. де Вентосом.

Проблема соотношения свободы в творчестве и определенных канонов естественно встает при разговоре о сюитном жанре в целом и о необарочной симфонической сюите современной украинской музыки в том числе (на примере симфонической сюиты „Взгляд в прошлое” Владимира Скуратовского, 2004, Симфонической сюиты Анны Шевченко, 2011).

Сюита как одна из основных циклических форм инструментальной музыки, содержит в себе два противоположных, но взаимосвязанных начала – конструктивную „заданность” и свободу наполнения. Возникнув из парного сочетания контрастных танцев, сюита стала „художественно-музыкальным жанром ренессанса, барокко” [5, 14], выделяясь среди других циклических жанров (сонаты, концерта, симфонии др.).

Термин сюита („ряд”, „последовательность”, „чередование”), введённый во второй половине XVII в. французскими лютневыми композиторами по отношению к циклу стилизованных танцев, достаточно многозначный. Он понимается не столько в смысле внешнего следования одного произведения за другим, сколько как определение внутреннего ряда соотношения и взаиморасположения частей, что предполагает достаточную свободу для раскрытия авторской позиции. Не случайно термин использовался наряду с другими названиями многочастных произведений, объединявших группы танцев: *lessons* (Пёрселл), *balletto* или *sonatadacamera* (Корелли), *partie* (Кунау), *partita* (Бах), *ordre* (Купсрен).

Б. Яворский указывает на „неподвижность, единообразие, изобразительность” сюиты, что прямо противоположно „подвижности, многообразию, выразительности, развитию” [5, 15] сонаты-симфонии с их идеей роста и становления, упорядоченностью структуры цикла.

Сама основа сюиты позволяет сочетать в ней полярные образы, характеры, состояния. Принцип широко понимаемой музыкальной картинности, лежащий в ее основе, предполагает взаимопроникновение динамики и статики, непротиворечивое развертывание ряда незамкнутого и вариативного, свободно допускающего включение дополнительных частей.

Классический тип барочной танцевальной сюиты, сложившийся в творчестве И.Я. Фробергера, состоял из четырех танцев – умеренно быстрой аллеманды, быстрой куранты, медленной сарабанды и стремительной жиги. Но общее число номеров не регламентировалось, потому помимо них включались менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез, нетанцевальные пьесы – прелюдия, увертюра, ария, рондо, причем выбор их свободно варьировался. Большую роль приобретали средства, объединяющие отдельные пьесы в единый цикл (контрасты темпа, метра, ритма, мотивное родство и др.).

Старинная сюита была одним из важнейших светских жанров – в своем роде совершенной художественной моделью, отражавшей миропонимание эпохи барокко, единство индивидуально-человеческого и надличностного, возвышенного. Специального внимания заслуживает проблема внутреннего музыкального единства старинной сюиты – того фундамента, на котором



возможно циклическое объединение сложных жанров. Тематические связи для сюиты не характерны, т. к. они воплощают принцип сквозной драматургии. Даже развиваясь впоследствии параллельно с поздними симфониями, сюита сохранила специфику своей музыкальной целостности – относительную обособленность частей, не связанных сквозной драматургией, но объединенных общей музыкально-художественной атмосферой.

И.С. Бах возводит жанр сюиты на высшую ступень развития и завершает процесс освобождения танцевальных пьес от связи с их бытовым первоисточником, принося в трактовку сюитного цикла больше свободы. Бах переосмысливает жанр, открывает новые выразительные возможности, заключенные в простых танцевальных формах, в самой основе сюитного цикла.

Столь устойчивого типа, каким была танцевальная сюита барокко, по объективным историческим обстоятельствам больше не сложилось.

В эпоху венского классицизма одновременно достигает своего расцвета сюита и окончательно складывается сонатно-симфонический цикл. Уступая ведущее положение симфонии, слившись с сонатой, термин „сюита” перестает употребляться, сюита продолжает существовать в виде кассаций, серенад, дивертисментов.

Начиная с первой половины XIX в. большое распространение получила сюита как цикл разнохарактерных фортепианных миниатюр. В новой сюите усиливается роль картинности, романтической программности, усложняется комплекс выразительных средств, особенно в симфонической музыке, расширяется и обогащается тональный план. Однако выдержанность одного состояния в каждой части, взаимопроникновение динамики и статики продолжают оставаться архетипами жанра.

В конце XIX в. обозначение „сюита” стало появляться как собрание инструментальных фрагментов из оперы, балета, музыки к драматической пьесе, возникли самостоятельные программные сюиты или сюиты, составленные из переложений пьес другого композитора.

Искусство барокко служит моделью для творческих поисков в сфере композиции, формы. Становится очевидным интерес к

одному из самых устойчивых жанров барокко – сюите, рождается ряд произведений, близких определению „необарочной сюиты”. Внешняя форма сюитного цикла, отражая бесконфликтное сопоставление противоположных аффектов, открывает новые возможности для свободного прочтения и интерпретации сюитной структуры, нового жанрового синтеза. Переосмысливая опыт барочной музыкальной эстетики, удерживая архетипические родовые признаки барочной сюиты, авторы отказываются от точного воспроизведения модели, создают произведения, современные по стилистике. На основе сюиты появляются полигибридные формы, сочетающие в себе черты различных эпох. Композиторы XIX – XXI вв., сохраняя главные приметы жанра – цикличность построения, контрастность частей, дают им иное образное толкование.

Сюита широко представлена в творчестве украинских композиторов: Н. Лысенко, В. Барвинского, Н. Нижанковского (для фортепиано), М. Скорика (для струнного оркестра). Симфонические сюиты, начиная от Б. Лятошинского, привлекают внимание и современных авторов: А. Рудницкого, А. Штогаренко, Г. Ляшенко, А. Гайденко, А. Кушниренко, В. Птушкина, И. Щербакова, В. Маник, М. Чемберджи.

Типичным для искусства рубежа тысячелетий становится оперирование „чужим словом”, „чужим стилем”. Обращение к приему стилизации рождает яркие, выразительные по музыкальному тематизму произведения. Наиболее последовательно это прослеживается в симфонической сюите днепропетровского композитора Владимира Скуратовского „Взгляд в прошлое” (2004, новая редакция 2015).

Главный момент произведения – танцевальность как основной признак старинной сюиты, не скован только рамками барочности. Прошлое, увиденное глазами современника, свободное переплетение элементов разных эпох сквозь призму авторского „я” позволяет выявить и неоклассическое (обращение к стилистике эпохи классицизма, четкая и ясная тональная драматургия G-e-a-E), и необарочное (выбор жанра сюиты, модальность музыки), и неоромантическое начало как стилевой признак композиторского почерка В. Скуратовского. Все части сюиты, таким образом, объединяют два фактора – ретроспективность и танцевальность.

Основу цикла составляет контрастирование жанровых пьес: Торжественная сицилиана, Скерцино, Ария, Ригодон. Включаются танцы разных эпох, времен, национальных особенностей: танцы XVII века итальянского (сицилиана) и французского (ригодон) происхождения, объединенные в произведении торжественностью: в сицилиане она вынесена в характер и название пьесы – „Торжественная сицилиана”; в ригодоне торжество было изначально заложено в особенность жанра. Логичным представляется обрамление именно этими танцами, что образует четкую конструкцию целого. Танцевальные пьесы чередуются с пьесами свободного строения: игровым, легким Скерцино, напевно декламационной Арией.

Танцы приобретают новое, свежее звучание, в чем прослеживаются неоклассические тенденции. От классичности: ясность фактуры, прозрачность оркестровой ткани (сюита написана для малого симфонического оркестра без тяжелой меди); господство рельефной выразительной мелодии; ритмичность, композиционная четкость (рондальность ригодона). От нового мышления: развитая партия оркестрового сопровождения; внедрение острых колористических аккордов, оборотов, тональных переключений и сопоставлений; неожиданные „коленца” как в интонационном (скачки мелодии), так и в ритмическом (синкопирование) плане.

В „Торжественной сицилиане” сохранены характерная ритмоформула – признак жанра, 6/8. Новым является торжественный возвышенный характер сицилианы, мажорность вместо типичного для нее звучания минора. В сложной трехчастной форме сицилианы сочетаются танцевальность (крайние разделы) и песенность (трио с обрамлением). Гармония воплощает как стилистические признаки, так и новизну языка XX века. Плагальные обороты, подчеркивание побочных гармоний VI-II-III ступеней, типичные автентические кадансовые обороты сплетаются с обогащением гармонического языка средствами мажоро-минора, терцовым сопоставлением тональностей (G-E, A-F, A-C), введением диссонирующих аккордов, часто с внедренными побочными тонами.

Торжество ригодона – характерной части инструментальных танцевальных сюит сменяется подвижным, простым и ясным

мелодическим рисунком. Это чистый финал цикла, праздничный, светлый, подвижный, темпераментный. В ригодоне сохраняются его признаки: двудольность, повторение разделов, ясность фактуры, простота мелодии, рондальность композиции, „волыночные квинты”, которые напоминают о народности происхождения танца в первом эпизоде, превалирование вариационного развития. Органично соединены признаки старины со свежестью кадансов прокофьевского плана, сложностью фактурного развития, красочностью звучания.

Что же определяет авторскую позицию, как сочетается в одном произведении художественная свобода и строгая регламентированность? Попробуем сначала отделить все баховские влияния, подсказанные жанровой природой в Симфонической сюите киевского композитора Анны Шевченко.

В ее основу положена тема-символ креста В-А-С-Н, измененная на В-А-Сes-В. Этот многозначный символ становится лейттемой симфонической сюиты. Второе звено темы проводится на м<sup>2</sup> ниже, нежели у Баха, образуя замкнутый крест и включая в себя более жалобную интонацию: вместо м<sup>3</sup> у Баха, здесь звучит ум.3. Понимание и смысловое значение темы креста во многом совпадает с баховской трактовкой креста как одного из самых важных глубоко философских символов в музыке. Крест является страшным орудием пытки Христа, символом страдания, жертвенности, но в то же время светлым символом победы человека над злом, символом спасения, вечной жизни, бесконечности бытия. В симфонической сюите тема креста звучит во всех частях, кроме хорала. Такое пронизывание всей сюиты одним лейтмотивом не типично, в целом, для жанра сюиты, не предполагающего тематической связи всех ее составных частей.

В симфонической сюите А. Шевченко сохраняется смысловое значение еще нескольких тем. Так, тема жиги у первой трубы, а затем у первого тромбона совпадает со смысловыми нагрузками на баховские темы, связанные с символом жертвенности, постижением воли Господней, вознесением, восхождением (фигура *anabasis*).

Тема жиги, согласно авторскому замыслу, писалась сначала как тема-символ, как история в самой теме, сгусток смысла всей четвертой части - жиги симфонической сюиты. При этом

композитор не опирался на символику тем и мотивов И.С. Баха. Выходит, что такое совпадение является интуитивным.

В Симфонической сюите А. Шевченко использована также символика числа шесть как совершенного числа (*numerus perfectus*), суммы первых трех натуральных чисел ( $1+2+3=6$ ), пропорции которых выражают музыкальные консонансы (1:2 – октава, 2:3 – квинта). Следуя баховской традиции объединения в циклы шести сюит, партит, А. Шевченко выстраивает сюитный цикл из шести разнохарактерных и разножанровых пьес. Но уже в самой его драматургии видны как сходства, так и отличия от Баха.

Куранта включает в себя множество проведений темы креста. Но за блеском, мишурой общей фактуры тема практически теряется и становится неуловимой. Она поглощается фактурным, фоновым материалом. В этом заключается вся трагичность данной части, где мнимое поглощает настоящее.

Заключительный своеобразный шуточный канон на теме креста, словно обрывается звучанием № 3 Хорала. Это возвышенная, неземная часть, обращающаяся своей музыкой к светлому началу. В хорале полностью тема креста не проводится, но слышны ее интонации: H-B-E-D, H-Gis-A.

Жига – переломный момент в симфонической сюите. Здесь начинается борьба. Она заключена как в характере самой темы, так и во всей фактуре.

Менуэт не имеет полного проведения темы креста. В чрезмерной лицемерности и чопорности менуэта трудно найти место для возвышенной темы креста. Поэтому здесь звучат лишь реминисценции темы в эпизодах *misterioso*, а также отдаленные интонации у фаготов.

Сарабанда – кульминация всего произведения. Здесь снимаются все маски, жизнь показана в философском, а не театрально-сценическом представлении. Тема креста здесь очень значима. Проводится она как реакция на тему траурного марша (ц. 8). Это одно из самых нежных и человеческих, душевных мест в сюите. Здесь описываются крестные муки как страдание не только одного Христа, но и всего человечества (этому эпизоду сюиты соответствует фраза „взять свой крест и нести его...”).

В симфонической сюите А. Шевченко сохраняется смысловое значение еще нескольких тем. Так, тема жиги у первой трубы, а

затем у первого тромбона совпадает со смысловыми нагрузками на баховские темы, связанные с символом жертвенности, постижением воли Господней, вознесением, восхождением (фигура *anabasis*), нисхождением, умиранием, оплакиванием (фигура *catabasis*), символом печали (падение на терцию).

Кроме символики тем, в современной Симфонической сюите осознанно, а не случайно использована символика числа три. Она присутствует в третьей части сюиты – Хорале, символизирующем мир высокодуховного, светлого, возвышенного начала, трижды проводится его основная тема.

В шестой, финальной части цикла, Сарабанде, число три прослеживается в трехтемности материала (возвышенно-философское начало, скорбящая тема креста в каноническом проведении, траурный марш); размере  $\frac{3}{4}$ , подчеркнутым мерным шагом четвертных, по три шага в каждом такте; в подходе к каждому кульминационному взлету, подчеркнутому тремя фигурами у струнных. Символика числа три не задумывалась ни как ее метрическая среда, ни как формообразующий фактор. Сарабанда не задумывалась как часть, которая тотально в себя бы включала бы этот символ. Но, тем не менее, смысловое значение символа числа три раскрыто в ней достаточно широко. В итоге смысл сам „родил” форму воплощения данной идеи.

В основу симфонической сюиты положены танцы, которые есть и в сюитах Баха: куранта, менуэт, жига, сарабанда. Однако стилизация как метод композиции не привлекался в процессе написания произведения. Отправной точкой послужило не столько влияние сюит Баха, сколько основное зерно, присущее каждому танцу.

Изначально сюита была задумана как фортепианная партита, но в процессе работы над произведением она переросла в симфоническую сюиту, а части поменялись местами. Сюита мыслилась по баховскому принципу с сохранением традиционного порядка чередования танцев: прелюдия, куранта, сарабанда, менуэт, хорал, жига. Но сарабанда как наиболее психологическая, напряженная, философская, самая продолжительная по звучанию часть сюиты, переместилась в конец произведения, став его кульминацией.

Привычно финальная жига стала четвертой частью цикла. Вместе с медленной частью Хоралом она образовала логический центр всего произведения. В ней, как и в хорале, взаимодействуют две противоположности: наивысшая точка созерцания и чувственности и наивысшая точка борьбы. По краям от этого центра разместились две скерцозные части Куранта и Менуэт, а прелюдия стала образовывать арку с заключительной частью Сарабандой.

Сюита А. Шевченко написана для большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов (напомним, что сюиты Баха писались либо для клавиров, либо для сольных инструментов с сопровождением). Это обусловлено тем, что данные танцы не мыслятся современным автором как сольные. Для него сюита разворачивается как своего рода бал, карнавал, где каждая группа людей-масок, в зависимости от своих характеров, темпераментов, увлечений исполняет свой танец. Это обобщенные персонажи, обобщенные танцевальные формулы. Сюита мыслится как целостная картина мира, а не индивидуальное его восприятие, личностные переживания. Это усиливается введением хорала в роли медленной части сюиты. Он представляет собой общее пение, а не индивидуальное, которое представлено у И.С. Баха в ариях его сюит.

Симфоническая сюита рассчитана на большой масштаб, пространство, на массовость: в ней обобщены все проявления жизни, показан мир в целостности, взаимосвязанности и неразрывности. Массовость сюиты не предполагает тривиальности интонации, ритмов и форм выражения. За основу берутся наиболее распространенные психологические типажи и характеры, однако в музыке избегается их изображение. Так, для куранты – это необычный „звонящий” состав оркестра, для менуэта – непривычные „колючие” интервалы, гармонии, прихотливая мелодия и приемы игры у инструментов, для жиги – непривычный дуэт тромбона и трубы, для прелюдии и сарабанды – масса ударных, выполняющих не только декоративную роль, но и исполняющих практически сольные проведения.

Каждый танец в симфонической сюите имеет свое лицо, он представлен как некий отдельный неповторимый мир. От барочных образцов куранты, жиги, менуэта и сарабанды взято только

специфическое „зерно”, благодаря которому они узнаваемы. Это может быть особый ритм, метр, отдельные гармонические обороты, характер танцев, передача музыкальными средствами специфических па и т.п.

Для куранты это мир игры, выдумки. Смысл этого танца в симфонической сюите – изобразить нереальный, вымышленный, сказочный мир. В симфонической сюите куранта не злое, не саркастическое, а просто шуточное скерцо. Но легкомысленность данной части нельзя воспринимать буквально. От барочной куранты взяты черты игривости, стремительности, что присуще итальянскому типу куранты, в отличие от французского.

В жиге важным было передать тяжеловесность танца, исполняемого сильным полом, сохранить собранность при стремительном темпе, что в сюите достигается благодаря остигатной пульсации. В ней абсолютно снимается комизм, который зачастую имел место в барочных жигах.

Для воссоздания образа саркастического менуэта сохраняется его манерность, вычурность, чопорность, излишняя торжественность и церемонность. В музыкальном плане от множества менуэтов, написанных ранее, взяты специфические окончания фраз: оборот I-V-I, темп и размер  $\frac{3}{4}$ .

Последняя часть симфонической сюиты, сарабанда несет глубокий философский смысл. Сарабанда – это всемирная картина страданий, „несение каждым своего креста”. Одной из особенностей сарабанд было то, что со временем она стала применяться во время торжественных погребений при отдании посмертных почестей усопшему. Поэтому и в музыке сарабанды из симфонической сюиты несколько раз звучит тема похоронного марша. Его последнее проведение – это кульминационный момент не только сарабанды, но и всего произведения, в котором показан крах, тотальное разрушение. Но музыка не заканчивается на *fff*, снова появляется начальная тема сарабанды как символ вечной жизни, олицетворение мира, покоя, бесконечности. Она стремится все время вверх, в ней явно видны черты круга, что символизирует некую цикличность. Тема поручена многим инструментам, которые должны незаметно вступать, и так же незаметно „уходить”, когда элемент темы заканчивается у того либо иного инструмента.



Свобода жанрового профіля придає сюїте особе обаяние непринужденности, которого лишен подчиненный причинно-следственным связям сонатно-симфонический цикл. Стабильная в своей функциональной основе, но гибкая, мобильная по структуре, связанная многообразными нитями с различными явлениями музыкальной и художественной культуры, сюита располагает большими шансами для дальнейшего развития.

### *Литература:*

1. Тарасова Н. Соціокультурна ідентичність особистості і особистісна свобода / Н.Ю. Тарасова // Матеріали 6-ї міжнародної науково-практичної конференції „Творчість як свобода творчості” (17-18 травня 2007 р.). – К. : НТУУ „КПУ”, 2007. – С. 25–35.
2. Тарасова Н. Метафізика обов’язку в інформаційному добу: між свободою та повинністю / Н.Ю. Тарасова // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції „Релігія, релігійність, філософія та гуманітарні знання у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти” (21-23 грудня 2010 р.). – Луганськ, 2010. – С. 16–24.
3. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. – М. : Советский композитор, 1969. – 138 с.
4. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский. – М. : Классика–XXI, 2006. – 235 с.

УДК 78.087.1

**Громченко Валерій Васильович,**  
*проректор з наукової роботи*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,*  
*кандидат мистецтвознавства, доцент*  
*кафедри „Оркестрові духові та ударні інструменти”*

**ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ  
 ЯК ОСНОВА ЕВОЛЮЦІЇ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ  
 (на прикладі твору „Українські витинанки”  
 для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба)**

У статті досліджується вплив художньої образності твору на процеси розвитку засобів виразності музичного мистецтва. Автор виявляє вплив художнього змісту композиції „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба на еволюційний хід у жанровій сфері, формотворчих процесах, у розвитку прийому багатозвуччя, пальцевої віртуозної техніки. З’ясовано, що визначення художньої образності є найважливішим першорядним завданням для сучасного музиканта-виконавця.

*Ключові слова:* твір, художня образність, засоби виразності, жанр, форма, витинанка, композитор.

В статье исследуется влияние художественного образа произведения на процессы развития средств выразительности музыкального искусства. Автор определяет влияние художественного содержания композиции „Украинские вытынанки” для гобоя или саксофона соло Л. Колодуба на эволюционный ход в жанровой сфере, формообразующих процессах, в развитии приёма многоголосия, пальцевой виртуозной техники. Выявлено, что определение художественной образности является чрезвычайно важным заданием для современного музыканта-исполнителя.

*Ключевые слова:* произведение, художественная образность, средства выразительности, жанр, форма, вытынанка, композитор.

The author investigates the influence of the artistic image of the composition on development processes means of expression of music.

Scientist reveals the artistic content „Ukrainian vytynanki” for oboe or saxophone solo L. Kolodub. The author explores the impact of content on the sphere of the genre, forms and its transformation, the development of techniques of sounds polyphony, finger virtuoso technique. The researchers made the following conclusions. The artistic imagery and content of the work is an extremely important task for the modern musician.

*The key words:* composition, artistic imagery, means of expression, genre, form, vytynanka, composer.

Музично-інструментальне виконавство кінця ХХ – початку ХХІ століття красномовно засвідчує активність розвитку засобів музичної виразності. Поява нових виконавських прийомів, технік, специфічних виразових ефектів суттєво розширює діапазон виразальних можливостей сучасних музикантів. Безумовно, розширення спектру виразової палітри відбувається внаслідок опанування композитором, виконавцем, а також слухачами новими художніми образами, яскравими ідейно-образними картинками новітньої мистецької свідомості. О. Соколов, говорячи про активне опанування сучасними композиторами новітніх прийомів нотації, зазначає наступне: „Історичний перехід від одного типу нотації до іншого – це не заміна менш досконалого способу фіксації музики більш першорядним, а результат знаходження нових орієнтирів творчості, відзеркалення якісного підйому в художньому мисленні” [10, 101].

Виконавська практика сьогодення засвідчує значне превалювання технологічного чинника у процесі оволодіння новими засобами виразності. При всій важливості та необхідності таких досліджень мусимо констатувати, що даний критерій, нажаль, є домінуючим в опануванні та використанні музикантами сучасних красок. Свідченням цьому постають ґрунтовні методичні напрацювання та науково-практичні дослідження В.М. Апатського [1], В.Т. Посвалюка [8], І.С. Гишки [3], Р.А. Вовка [2] та інших. Праці, в яких художня складова є першорядною над технологічними процесами майже не представлені у сучасній науково-дослідницькій думці сфери духового музично-виконавського мистецтва.

Таким чином, перед сучасними музикантами постає проблема художньо-свідомого осягнення широких обріїв новітнього музичного мовлення, яке вбиратиме в себе не тільки нові виразові можливості інструментів, але й особливості жанрового представлення композицій, специфіку форми твору тощо.

Актуальність обраної теми зумовлена вкрай мізерною увагою науковців до художньої складової сучасних засобів виразності. У період коли професійне інструментальне виконавство проявляє дієвий інтерес до творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів сьогодення, вчені та викладачі повинні стати на заваді будь-яких проявів „оголеного” техніцизму, ціллю якого є демонстрація лише технологічних звершень. Заглиблення ж у художню сутність твору, розкриття змістовності кожної складової музичної мови, окреслення передумов жанрового, композиційного рішень відкриває найцінніше, що може бути в музичному творі – художня образність, з її індивідуальною до кожної композиції емоційністю. Є. Назайкінський стверджує: „Слухачу ж у принципі немає діла до технічних хитрощів. Його хвилює сама можливість хвилюватись, переживати, а якщо цього немає, то він вправі вважати музику такою що не відбулась” [7, 241].

Метою статті є дослідження еволюційних процесів ряду музичних засобів виразності у духовому музично-виконавському мистецтві на основі розкриття художньої образності твору „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба.

У різноманітності творчих векторів відомого українського композитора Левка Миколайовича Колодуба (1930 р.н.) відношення до академічних духових інструментів позначене особливою дієвою увагою. І цьому є пояснення. Практичне знайомство композитора з духовими інструментами відбулось ще у шкільні роки, коли Л. Колодуб навчався у Харківській школі-десятирічці по класу кларнета. До цього періоду належать й перші проби композиторської майстерності. М. Загайкевич засвідчує: „Одним з перших творів Левка Колодуба був марш для духового оркестру, який одразу ж і прозвучав у виконанні його шкільних друзів” [5, 5]. Згодом, навчаючись у Харківській консерваторії на історико-теоретичному і композиторському факультетах композитор не полишав професійного навчання грі на кларнеті. У ранню, студентську добу творчості композитора народжуються такі твори

як „Пісня” й „Танець” для кларнета в супроводі симфонічного оркестру. „Задумані та написані в ескізах 1948 року, вони були остаточно завершені й оркестровані під час навчання Л. Колодуба на першому курсі вузу. Обидва твори декілька разів виконувались студентським оркестром і, зрозуміло, автором (в ролі соліста).

В цих творах приваблює насамперед чуття оркестрових тембрів і особливо щедре використання виражальних можливостей духових інструментів, що й надалі залишиться відмінною, вирашною прикметою композиторського почерку Левка Колодуба” [5, 9].

Відомий виконавець на тубі, викладач та керівник ансамблевих колективів В. Слупський стосовно композицій Л. Колодуба для духових інструментів відзначає наступне: „Аналізуючи його твори, виконуючи його музику, хочу зазначити, що йому відомі усі найкращі індивідуальні особливості та можливості кожного духового інструменту” [9, 108].

Добра обізнаність у специфіці музичного мовлення духових заклала великі потенційні можливості автора до подальшого різноманітного використання духового інструментарію вже у зрілий період творчості композитора. Основою, в якій виразова палітра формується у найбільшій динаміці розвитку постає художньо-образне мислення Л. Колодуба та його композиторський стиль, який за влучним висловом О. Котляревської являє собою „... міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису” [6, 12]. Саме такого роду музичну картинність можна „споглядати” у творі „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба. Композиція найбільш відома та виконувана у редакції композитора від 1998 року.

Даний твір присвячено стародавньому виду українського народного декоративно-прикладного мистецтва – витинанці. Процес витинання, тобто вирізування, у загальному розумінні техніки створювання ажурних, паперових прикрас, знайшов затвердження в основі назви цього різновиду народної творчості. „Витяті з паперу елементи наклеювали безпосередньо на стіни, піч, сволок, або у вигляді ажурних фіранок декорували вікна та полиці – відголос цієї традиції ми дотепер можемо спостерігати у вигляді

паперових сніжинок, що з'являються в громадських приміщеннях і оселях щозими" [12, 328].

У дослідженні М. Станкевича „Українські витинанки" [11] виділяються три магістральні напрями розвитку цього мистецтва у ХХ столітті. Науковець, застосовуючи принцип розподілу майстрів за технологічними особливостями створення витинанок, виокремлює народних, самодіяльних та професійних художників-витинанкарів. Слід відзначити, що у процесі такої класифікації висвітлюється безпосередня природа творення витвору мистецтва, головною ознакою якої є індивідуальна творча робота художника. Практичний акт народження витинанки на основі власного, глибоко особистісного світобачення майстра спрямовує Л. Колодуба до музично-художнього втілення декоративної картинності у жанрі музики для інструмента соло.

Визначальні критерії даного жанру, а саме абсолютна індивідуальність виконання твору, а також використання арсеналу виразових можливостей лише одного інструмента, попередньо визначеного композитором утворює якомога найкращі художньо-композиційні можливості для передачі даної художньої образності.

Враховуючи велику популярність „Українських витинанок" серед вітчизняних виконавців на духових інструментах (окрім виконання композиції гобоїстами, саксофоністами існують спроби інтерпретації твору кларнетистами) можна вважати Л. Колодуба, у певній мірі, одним з фундаторів жанру музики для інструмента соло в українському духовому музично-виконавському мистецтві. Перу композитора належать також „Гуцульські старосвітські награвання" та „Скерцо", які автор пропонує для виконання знов таки гобоєм або саксофоном соло. „При загальній подібності цих трьох п'єс (опора на фольклорний матеріал, штрихова та реєстрова різнобарвність, грайливо-танцювальний характер), вони є достатньо різноманітними і, певною мірою, визначальними для стилю інструментальної музики композитора" [4, 123].

Безумовно, серед творчого доробку українських композиторів у жанрі інструментального соло необхідно відзначити й Поєму для флейти соло Л. Дичко. Майстриня виразно відтворює засобами сольного флейтового виконавства безмежність душевних страждань та відчаю людини у часи страшного голодомору 1932 –

1933 років. На окрему увагу може заслуговувати й Партита, також написана композиторкою для сольної флейти.

Та все ж таки відзначимо, що притаманна Л. Колодубу зображально-картинна художня образність вимагає якомога більшого занурення у специфіку засобів виразності того чи іншого духового інструмента, у такий спосіб активно розвиваючи та утверджуючи жанр музики для інструмента соло. О. Котляревська відзначає характерну композитору властивість щодо розмаїтого використання виражальних можливостей духових інструментів. „Композитор, – пише науковець, – переосмислює народнопісенні джерела в душі багатобарвних, сповнених колористичними ефектами музичних „живописних” картин” [6, 12].

„Українські витинанки” – твір із загальним типом програмності. Відсутність сюжетної лінії, а також мінливий, різкий до перемін характер усієї композиції вказує на складну асоціативність у процесі усвідомлення художньої образності твору. Основу програми складає зміст подвійного значення.

З однієї сторони – часта зміна розміру, який складається з двох пар  $5/8 - 3/8$  та  $3/4 - 2/4$ , превалювання комбінованих штрихів (стакато – легато), активне використання мелізматики (довгі та короткі форшлаги від однієї до трьох нот), значне введення агогіки та впровадження контрастного, витриманого й поступового типів динаміки відображають надзвичайно детальний процес творення (вирізання) витинанки майстром. Велика кількість різноманітних пауз (чверті, вісімки, шістнадцяті), які використовуються майже у кожному такті композиції (з урахуванням пауз після виконання нот штрихом стакато) образно змальовують специфічні рухи художника-витинанкаря зі спеціальними ножицями. Кожний музичний мотив, фраза, речення, складають самостійну тему, яка й вибудовує певний декоративний візерунок, тобто відповідає відтворенню художнього образу картини-витинанки. Про неперевершену здатність Л. Колодуба до відтворення у музиці картинних зображень красномовно свідчать слова М. Загайкевич: „Його талант явно тяжіє до сприйняття й відображення оточуючої дійсності через призму об’єктивних емоцій, „зорових” і картинних зображень” [5, 25].

Значно ширший програмний зміст твору розкривається у процесі свідомого об’єднання здавалось би розрізнених за

характером тем-витинанок в єдину композиційно сформовану картину, у своєрідний малюнок-враження. Яскравим свідченням такого тлумачення змісту композиції є введення Л. Колодубом прийому багатозвуччя у завершені твору. Саме акордове звучання, визначення звуків якого та кількість співзвуч автор віддає на розсуд виконавцеві (як і можливість грати прийомом багатозвуччя), утворює цілісне емоційно-змістове бачення мистецтва витинанки як стало-експозиційного, художньо довершеного витвору мистецтва.

Стосовно експонування витинанок та техніки їх творення (вирізування) на сучасному етапі О. Тихонюк пише: „Новим етапом розвитку витинанки стала функціональна зміна, а саме витинання суто експозиційного призначення. Це безумовно спричинило до художніх видозмін. Зокрема, нові пластичні рішення зумовила потреба в оформленні витинанок (фон, рамка, скло). Така подача вже не вимагала лаконізму й монументальності форми, узгодженої з інтер'єром, адже наклеєне на цупкий фоновий аркуш зображення давало змогу вирізати найтонші лінії чи з'єднувати окремі елементи умовно-тонким „перешийком”. Також відпала потреба у монолітному вирізуванні з цільного аркуша паперу – тепер композицію можна було скласти з окремих елементів” [12, 328].

Таким чином, глибока художньо-образна палітра твору постає важливим чинником використання композитором прийому багатозвуччя, тим самим уникаючи у його застосуванні епатажної демонстративності та „пустого” техніцизму.

Особливо цікавим, у контексті даної художньої образності твору, постає окреслення композитором форми „Українських витинанок”. Автор визначає основні два розділи *Andante* та *Allegro*, кожний з яких написано у тричастинній формі (*Andante* – проста, *Allegro* – складна тричастинна форма). Але ж усвідомлення змісту композиції, як процесу народження витинанок та їх експонування у загальному, картинно-зображальному представленні нівелює умовні кордони між частинами, перевтілюючи тематичну взаємодію до форми колажу. Такого роду перетворення досягається невпинною динамікою розвитку тем, їх імпровізаційним характером, надзвичайно мінливою та перманентною мелодичною лінією. За визначенням Я. Денисенко теми „...наче „розкручуються” по спіралі” [4, 123]. Ритмічні градації у бік



зменшення довжини нот формують відчуття постійного пришвидшення руху аж до фінального багатозвуччя, утворюючи цілісний картинно-зображальний ефект.

Наприкінці композиції Л. Колодуб вводить одноголосну орнаментально-декоративну, витіювато-грайливу мелодію, у такий спосіб підкреслюючи основну художньо-своєрідну рису витинанок – їх ажурний, мінливо перемінний характер.

Особливу увагу звертає використання композитором імітаційно-поліфонічного прийому, яким автор контрастно виділяє полярні за змістом лінії витинанки. Використовуючи супротивні штрихові, регістрові, ритмічні, динамічні засоби виразності Л. Колодуб в одноголосі відтворює художню контрастність декоративно-ажурних фігур. Імпровізаційна винахідливість побудови мелодії на основі співставлення контрастних епізодів у значній мірі розширює граничні потенційні можливості виразової палітри духового інструментарію.

Надзвичайно детальний та кропіткий процес витинання (вирізання) майстрами орнаментально розквітливих ліній, які у безмежній кількості варіацій перетинають одна одну, постає в основі активного звернення композитора до віртуозної пальцевої техніки в її мілкому різновиді. У з'єднанні звуків превалює сполучення в інтервалах у межах від секунди до квінти. Активне використання мелізматички, зокрема довгих та коротких форшлагів, значно підвищує вимоги щодо потенціалу віртуозно технічних можливостей виконавців на духових інструментах.

Безумовно, активізація технічних здібностей музиканта є наслідком усвідомлення та відтворення яскравої художньої образності означеної композиції, свідоме відтворення якої та донесення до серця кожного слухача є найважливішим завданням виконавця.

Отже, заглиблення у художню образність твору „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба дозволяє відзначити магістральну залежність засобів виразності від художньо-змістовного наповнення музичної композиції. Образи витинанок, їх безпосередній особистісно-індивідуальний процес творення та цілісне, експозиційно-картинне представлення у визначальній мірі обумовило звернення композитора до жанру музики для інструмента соло, спричинило усвідомлення

композиційної структури до тематичної взаємодії у формі колажу, художньо обумовила доцільність використання прийому багатозвуччя, а також розширила потенційні межі виразових можливостей духових інструментів.

Перспективою подальших досліджень виразової палітри духового музично-виконавського мистецтва може стати вивчення складних процесів синтезу мистецтв. Означена у даній статті художня взаємодія декоративно-прикладного мистецтва з музикою надає лише незначний дієвий приклад взаємозбагачення такого роду.

### **Література:**

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / Владимир Николаевич Апатский. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Роман Андрійович Вовк. – К., 2004. – 19 с.
3. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія / Ігор Семенович Гишка. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
4. Денисенко Я.О. Про деякі напрямки розвитку сучасного українського гобойного репертуару / Ярина Олександрівна Денисенко // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 83. – К., 2009. – С. 116 – 127.
5. Загайкевич М. Левко Колодуб / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 60 с.
6. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності / Олена Іванівна Котляревська // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 50. – К., 2005. – С. 7 – 13.
7. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

8. *Посвалюк В.Т. Щоденні самостійні вправи трубача : навчально-методичний посібник / Валерій Терентійович Посвалюк. – К. : Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мист., 2003. – 56 с.*
9. *Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / Віктор Володимирович Слупський // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 83. – К., 2004. – С. 108 – 113.*
10. *Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу „Анализ музыкальных произведений” для студ. высш. учеб. заведений / Александр Сергеевич Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.*
11. *Станкевич М. Українські витинанки / Михайло Євстахійович Станкевич. – К. : Наукова думка, 1986. – 123 с.*
12. *Тихонюк О. Художні особливості витинанки українських професійних митців / Олена Володимирівна Тихонюк // Народознавчі зошити. – № 2 (110). – Львів, 2013. – С. 327 – 332.*

УДК 792.03

**Тулянцев Андрій Анатолійович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри „Історія та теорія музики”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

### **НОННА СУРЖИНА – ОПЕРНА СПІВАЧКА ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ**

У статті аналізуються принципи роботи народної артистки України та СРСР, лауреата Державної премії ім. Т.Г. Шевченка Н.А. Суржиної на сценах Харківського академічного театру опери та балета ім. М. Лисенка, Дніпропетровського академічного театру опери та балету та багатьох оперних сценах світу.

*Ключові слова:* солістка опери, актриса, режисер, диригент, сценічний партнер, дихання, вокальна педагогіка, голосоутворення, сольний спів.

В статье анализируются принципы работы народной артистки Украины и СССР, лауреата Государственной премии им. Т.Г. Шевченко Н.А. Суржиной на сценах Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. Лысенко, Днепропетровского академического театра оперы и балета и многих оперных сценах мира.

*Ключевые слова:* солистка оперы, актриса, режиссер, дирижер, сценический партнер, дыхание, вокальная педагогика, голосообразование, сольное пение.

The author analyzes the principles of work People's Artist of Ukraine and the USSR, laureate of the State premium named after T. Shevchenko by N.A.Surgenoy on the stages of the Kharkov Academic Opera and Ballet Theatre named after N. Lysenko, Dnepropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet and many opera stages in the world.

*The key word:* opera singer, actress, director, conductor, stage partner, respiration, vocal pedagogy, phonation, solo singing.

Вокально-акторська творчість народної артистки України та СРСР, лауреата Державної премії ім. Т.Г. Шевченка Нонни Андріївни Суржиної – це світ високого сценічного професіоналізму, людяності, чистоти, наповнений роздумами про долю оперної співачки-актриси, про роль народної, класичної та сучасної музики, з переливами різних емоцій – від піаніссімо до урочисто піднесеного фортіссімо. Різноманітний тематичний і проблематичний діапазон вокально-акторського доробку Н. Суржиної найчастіше вкладається в рамки інтелектуального вокалу, що обертається навколо пізнання ціннісних параметрів законів буття, часових реалій у функціонуванні оперного театру та камерного співу.

Нонна Суржина закінчила Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки (клас викладача Ольги Тарловської), та Харківський інститут мистецтв ім. П. Котляревського (клас професора Павла Голубєва – учня італійського співака та викладача Федеріко Бутамеллі). Студенткою четвертого курсу дебютувала на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка у партії Кармен (однойменна опера Ж. Бізе). Від

1963 до 1974 років – солістка цього театру, де проспівала такі партії: Поліна („Пікова дама” П. Чайковський), Ольга („Євгеній Онєгін” П. Чайковський), Кончаківна („Князь Ігор” О. Бородін), Весна і Лель („Снігуронька” М. Римський-Корсаков), Еболі („Дон Карлос” Дж. Верді), Іоанна („Орлеанська діва” П. Чайковський).

У 1974 році Н. Суржина отримала запрошення та стала працювати на посаді солістки у Дніпропетровському театрі опери та балету. Багато гастролювала на сценах театрів СРСР, за кордоном. Партнерами Н. Суржиної були В. Атлантов, З. Анджaparидзе, Ю. Гуляєв, Т. Мілашкина, В. Норейка, М. Бієшу, Г. Вишнеvsька, А. Огнівцев, Б. Руденко, З. Соткілава. Співпрацювала із диригентами С. Турчаком, А. де Альмейдо, П. Вариводою, імпресаріо Б. Муленом, Ж. Дювалем.

Н. Суржиній властива підвищена самокритичність. Великий успіх, який принесли їй перші ж виступи, змусив посилено працювати над собою, вдосконалювати вокальну техніку, пластику та акторську майстерність. Вона кожного дня мала вокальний урок, або сценічну репетицію. Пред’являючи до себе максимальні вимоги, вона ніколи не полишала репетицій, завжди була пунктуальна і педантична, жодного разу не порушивши вокально-акторський режим. Кожна партія у виконанні Н. Суржиної удосконалювалась від вистави до вистави завдяки кропіткій і невтомній праці самої співачки. У цьому їй допомагали не тільки систематичні вокальні вправи – у процесі роботи над партією Н. Суржина багато читала, імпровізувала і роздумувала над образами. Це була вже її власна система, в основі якої зазначалось: „знати напам’ять всю оперу, історію епохи, архітектуру, костюм, літературно-художню критику”.

Інтерпретація партії Кармен у Н. Суржиної на сценах України, СНД, Франції, Фінляндії відзначалась індивідуальністю: вже перші речитативні фрази зацікавлювали публіку: – „Коли я полюблю? Боже мій, не знаю я? Можливо ніколи. А можливо потім... Сьогодні ж мені... не до вас!” Голос Н. Суржиної, м’які бархатні питальні інтонації відразу розкривали основні риси характеру Кармен – грайливість, волелюбність та сміливість. Відкритий темперамент і багатий фарбами голос солістки відводили її від очищеної стилізованої елегантності, а тонкий смак і знання вокальних прийомів не дозволяли відходити у стихію

оперети. Кармен-Суржина – це ціла філософія жіночого характеру, жіночої душі, в якій немає ніякої жорстокості, душевної черствості, вульгарності. Вона неначе сконцентрувала в собі всі якості, які зазвичай включаються нами в поняття „Жіночність” – граціозність, щирість почуттів, ніжність.

Кармен у Н. Суржиної – образ зовсім не простий і не легко піддається емоційно-аналітичній розшифровці. В ній багато загадкового з точки зору життєвої логіки, з якою, підходять до цього характеру інші виконавці та слухачі. Н. Суржина співала Хабанеру дуже м'яким, світлим звуком, майже у манері сопрано – ніяких палячих, темних звуків, ніякої нарочитої драматизації. Актриса наголошувала на тому, що в Хабанері багато сказано відразу в речитативі. Все співалося світло, легко і кокетливо, без натяків на вульгарність, чистими фарбами, і тільки в останньому носовому звуці, останнього слова „Certain” був даний натяк на те, що життя Карменсити зовсім не просте. А в Сегідільї її Кармен вже готувалась до зустрічі із майбутнім коханим, і у цей момент любовна інтрига за короткий час різко просувалась вперед.

Під час виконання „Циганської пісні” відчувалась навала: на сцені усі артисти-цигани танцювали, співали, грали. Н. Суржина танцювала і співала дуже злагоджено і цілісно, як справжня циганка. Її меццо-сопрано виводило: „Сміливіше, цигани! Не бійтесь, що порвуться струни! Нехай всіх закрутить танець! Бушує радості ураган! А пісня все швидше летить, всіх запалює, душу як вогнем опалює. Пристрасний танець циган п'янить!”. На приспіві її Кармен представала яскравою, звабливою, радісною. Виконуючи партію французькою мовою, яку важко вимовляти під час академічного співу, та досить рухливу мелодію Н. Суржина повністю відтворювала зміст та виспівувала кожну ноту. У сцені гадання розкривалась нова Кармен-Суржина: чуттєва, жіночна, засмучена. Кармен нагадала собі смерть і кілька разів по-новому розкладала карти. Але вирок смерті постійно переслідував її. Співачка виконувала арію пронизаною відчуттям тривоги.

Партію Любаші („Царева наречена” М. Римського-Корсакова) Н. Суржина малювала іншими фарбами. Вихід на публіку та виконання аріозо про важку дівочу долю у Н. Суржиної були зворушливими і нескінченно сумними. Актриса наділила образ величезною внутрішньою силою, яка поступово ставала все більш

виразною за зовнішньою покiрністю i нероздiленим горем дiвчини. Образ Любаші розвивався вiд вистави до вистави – Н. Суржина нiколи не припиняла над ним працювати, знаходячи новi вокально-акторські фарби i виразні засоби для розкриття душевного стану своєї героїні.

Соломія („Богдан Хмельницький” К. Данькевича). За виконання цієї партії Н. Суржиній було присуджено Державну премію ім. Т.Г. Шевченка. Вокалістка спиралась на романтичну традицію національної акторської школи, тому її Соломія була людиною не тільки надзвичайно обдарованою, а й свiдомою високої історичної ролі своєї епохи. Спираючись на романтичну традицію української акторської естетики, Н. Суржина прагнула по-своєму оновити її, поєднуючи відкриту емоційність з філософською глибиною, точністю психологічного малюнка й інтелектуальністю. І співачка Н. Суржина, і режисер Ю. Чайка, і диригент Б. Афанасьєв – великі знавці класичної спадщини. У постановці „Пікової дами” П. Чайковського труппу насамперед цікавила проблема внутрішнього переродження людини. Тому не тільки Герман, а й Графиня поставала персоною неоднозначною, із своїм таємним життям. Графиня-Суржина начебто весь час тільки і шукала слушної нагоди, щоб помститись Герману за його зухвалість, та неповагу по відношенню до неї.

Нонна Суржина – цікава виконавиця вокально-камерної лірики.

Виконуючи твори П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Лисенка, співачка вирішувала основні завдання: характеризувала синтез мистецтв поезії та музики в камерно-вокальній творчості; виявляла специфіку механізмів синтезу мистецтв при втіленні одного поетичного тексту в романсах різних композиторів; розробляла типологію міжвидового художнього перекладу в залежності від міри адекватності синтетичного твору поетичному першоджерелу; прослідковувала механізм впливу моно- та білінгвістичної комунікації в ланцюзі „поет – композитор” на перебіг міжвидового художнього перекладу; на підґрунті існуючих концепцій інтерпретації, що сформувалися в різних науках (філософії, культурології, літературознавстві, музикознавстві) створила спеціальну методикку дослідження

вокальної творчості; визначила особливості та алгоритм вивчення виконавської інтерпретації камерно-вокальних творів.

Ще у 70-х роках Нонна Андріївна Суржина розпочала свою діяльність в якості педагога музичного училища. Сьогодні видатна артистка – доцент кафедри „Виконавське мистецтво” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Її учні – Ірина Петрова, Юлія Борисова, Максим Данилов, Олександр Клименко, Євген Заморський, Тетяна Улькіна. Кожен з них – яскрава індивідуальність.

Вокальна педагогіка Н. Суржиної охоплює як загальні методи: концентричний, емпіричний, евристичний, фонетичний, методи уявного або внутрішнього співу та порівняльного аналізу вокального навчання, примарний тон, вправи йоги, так і індивідуальні методи, що стосуються безпосередньої роботи голосового апарату: дихальна гімнастика, вправи для вокально-технічного розвитку; вправи для формування змішаного регістру; вправи на релаксацію, зняття м'язових затискань, вправи-установки для налаштування психіки з метою виконання творчих завдань; комплекс вправ для розвитку дикції (практичні прийоми фонопедії, вправи за системою йогів і вокалізи для постановки мовного голосу), вокальна гімнастика для оволодіння технологією уповільненого вдиху, техніка „мичання” для розвитку вібраційних відчуттів, вправи для зняття напруження мимічної мускулатури, комплекс щоденної ранкової гімнастики; щоденні заняття на центральній частині діапазону, практичні вправи для виявлення природного тембру, вироблення рухливості голосу, розвитку музичного слуху, розвитку чистоти інтонування; вправи для координації слуху з голосом, розвитку і зміцнення музичного слуху в ладовій системі, вироблення правильної дикції, розвитку співацького дихання, гнучкості й рухливості голосу, музичного слуху; вправи для оволодіння співацьким диханням, звільнення м'язів гортані, розвитку філірування звуку, оволодіння *mezza voce*, для точності інтонування, оволодіння вмінням направляти звук у „маску”, поради для усунення носових і зубних призвуків; вправи на розвиток дихання, дикції, вирівнювання регістрів, відчуття головного резонування; практичні поради щодо розвитку співацького дихання, вмілого переходу з регістра в регістр, розвитку вокального та музичного слуху, м'язової пам'яті, опори



дихання, артикуляції, дикції, головних резонаторів, філірування звуку, рухливості голосу, для зняття м'язових затиснень, на відчуття ритму; вправи для досягнення „високої співацької позиції”, налаштування верхніх резонаторів, розвитку чіткої дикції, вокалізи для гнучкості й рухливості голосу; комплекс вправ для зняття м'язових затиснень з усього тіла, релаксації спини й голови, на звільнення процесу дихання, загальну релаксацію, зняття затиснень м'язів мовного апарату, розвиток сили звуку, глибини і краси тембру, розвиток субтону, концентрацію звуку, вільне резонування, для розвитку вібрато, формулювання приголосних, скоромовки для розвитку дихання, дикції та мислення; вправи для зняття м'язових затиснень, „теорія ліфта” для згладжування переходів із регістра у регістр; вправи для згладжування перехідних нот, тренування артикуляційного апарату, розвитку вокальної техніки, вироблення рухливості голосу (мелізми, глісандо, трелі, портаменто, стаккато) для тренування „самовидиху”.

Зазначимо етапи кар'єри Ірини Петрової: лауреат міжнародних конкурсу-фестивалю „Кримська весна” (Україна, Ялта, 2003, II премія), конкурсу молодих вокалістів „Орфей” (Росія, Волгоград, 2008, I премія), Всеукраїнського фестивалю вокального мистецтва ім. Б. Гмирі (Україна, Дніпропетровськ, 2005, I премія). Закінчила Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глинки (2009, клас нар. арт. СРСР Нонни Суржиної). З 2006 по 2011 рр. – солістка Дніпропетровського академічного театру опери та балету. З 2011 – солістка Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка.

Партії: Ольга, Поліна, Гувернантка, Лаура („Євгеній Онєгін”, „Пікова дама”, „Юланта” П. Чайковського), Марина Мнішек („Борис Годунов” М. Мусоргського), Любаша, Дуняша („Царева наречена” М. Римського-Корсакова), Керубіно („Весілля Фігаро” В.А. Моцарта), Кармен в однойменній опері Ж. Бізе; Маддалена, Емілія, Флора („Ріголетто”, „Отелло”, „Травіата” Дж. Верді), Прозерпіна („Орфей” К. Монтеверді), Чьєска, Сестра-наставниця, („Джанні Скіккі”, „Сестра Анжеліка” Дж. Пуччіні), Фідальма („Таємний шлюб” Д. Чімарози), Розіна („Севільський цирульник” Дж. Россіні), Лола („Сільська честь” П. Масканьї), Бісіха („От так Балда” Д. Шостаковича) та інші. Володіє мецо-сопрано повного діапазону, м'якого, оксамитового тембру. Прекрасні акторські

здібності допомагають співакці розкрити внутрішній світ образів, драматичні характери героїнь.

Співала на оперних сценах Голландії, Бельгії, Беларусі, Польщі. Мала сольні концерти у Дніпропетровській філармонії ім. Л. Когана, Дніпропетровському Будинку органної та камерної музики.

Широкий жанрово-стильовий діапазон, сильний голос, рівний в усіх регістрах, гнучкий у відтінках, бездоганна техніка вокалу, дикції, акторської гри. Таким запам'яталось вокально-акторське мистецтво Н. Суржиної та її численних учнів.

### ***Література:***

- 1. Андреев А. Співає Нонна Суржина / А. Андреев. – Дніпропетровськ : Городянин, 2008. – № 15 (245). – С. 24.*
- 2. Проценко Н. Нонна Суржина / Н. Проценко. – Днепропетровск : Александр Федорченко, 2012. – 310 с.*
- 3. Чабан М. Не вертайся назад. Рвися тільки вперед: (Про творче кредо народної артистки СРСР Нонни Суржиної) / М. Чабан. – Дніпропетровськ : Зоря, 2012. – № 108 (24.10). – С. 13.*

# *Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва*

УДК 78.07

**Хананаєв Сергій Віталійович,**  
*проректор з навчальної роботи*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,*  
*кандидат мистецтвознавства, доцент*  
*кафедри „Виконавське мистецтво”*

## **ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ ТВОРЧИХ ПРАКТИК**

Стаття присвячена аналізу феномена фортепіанної інтегративності. Фортепіанна музика розглядається як засіб, що поєднує творчі практики: композиторську творчість, педагогічну роботу, та виконавство. Базою дослідження є мистецька діяльність представників Дніпропетровської композиторської спілки.

*Ключові слова:* фортепіанна творчість, інтегративність, творчі практики, мистецька діяльність, композитори Придніпров'я.

Статья посвящена анализу феномена фортепианной интегративности. Фортепианная музыка рассматривается как метод, объединяющий творческие практики: композиторское творчество, педагогическую работу, и исполнительство. Базой для исследования явилась художественная деятельность представителей Днепропетровской композиторской организации.

*Ключевые слова:* фортепианное творчество, интегративность, творческие практики, творческая деятельность, композиторы Приднепровья.

This author analyses the phenomenon of piano integrativity. Piano music is studied as an instrument for combines different types of creative practice: compositions, educational work and the activity of the representatives from participants by Dnipropetrovsk composers organization.

*The key words:* piano works, integrativity, creative practice, creative activity, composers of the Dnipro region.

Інтерактивний зв'язок у мистецтві нашого часу реалізується у двох напрямках: у напрямку глобалізації та у напрямку локалізації віддзеркалення картини навколишнього світу. Гнучкість світоглядних позицій стимулює пошук естетичних орієнтирів у різноманітній жанровій конкретиці. Комунікативні зв'язки усіх різновидів мистецтва та напрямків творчої діяльності переміщують змістовні акценти стильових векторів. Сучасна система мистецького життя підсилює динаміку творчих процесів. Інверсія її складників (творча, педагогічна та виконавська діяльність поширює можливості комбінаторних сполучень у мистецькій практиці, починаючи з традиційних (композитор-виконавець, викладач-виконавець), закінчуючи синтетичними поєднаннями більшої кількості ланок (композитор-виконавець-імпровізатор, композитор-виконавець-викладач, композитор-виконавець-імпровізатор-викладач). Енергетично-інформаційне коло такого культурного явища як фортепіанне мистецтво, його художньо-естетична цінність, є інформуючим концептом, здатним на сучасному рівні поєднати елементи творчої діяльності. Посередницька місія фортепіанної музики, її комунікативні здібності здавна відомі музикантам і мають певний статус.

Фортепіано як універсальний носій музичної інформації незамінний чинник у взаємодії композиторських, виконавських та педагогічних ідей. Воно має надзвичайно широке поле, поєднує художній сенс, втілений в окремих елементах творчого процесу. Фортепіано може бути технічним засобом, за допомогою якого суб'єкт (композитор, викладач, виконавець) здійснює комунікативну функцію. Роль музичного інструмента фортепіано в різноманітних контамінаційних поєднаннях досить різна і залежить від конкретики завдання, що вирішується. Спектр таких завдань доволі широкий: від естетичної змістовності процесу передання інформації до тривіальної корекції технічних засобів звукоутворення. Посередницько-поєднуюча функція фортепіано вимагає належної оцінки і може бути самостійним об'єктом наукового дослідження.

Процеси урбанізації, глобалізації, що є ознакою нашого часу, так або інакше впливають на творчу свідомість. Ми відчуваємо їх безпосередній відбиток у мистецькій сфері. Ці процеси знаходять втілення у творчості конкретного композитора, представника того чи іншого напрямку, конкретного музичного твору. Зміни у суспільно-економічному житті людей впроваджують нові ініціативи, синхронізують історичну епоху і мистецтво, утворюючи новий культурний ландшафт і передбачаючи часовий феномен сприйняття сьогодення наступними поколіннями.

У даній статті зосередимо увагу на одній з якостей фортепіанної музики – на її інтегративності як на засобі, що поєднує творчі практики: композитор, викладач, виконавець, на прикладі мистецької діяльності композиторів Придніпров'я.

У загальний процес діахронного розвитку української музичної культури кінця ХХ-го – початку ХХІ сторіччя цілком природно вплітається творчість композиторів дніпропетровської регіональної організації: Н. Боевой, А. Дмитрука, І. Іванова, В. Кафарової, В. Мартинюк, О. Нежигая, М. Попова, Н. Самохвалової, В. Скуратовського, В. Сапелкіна, Г. Хазової.

Автори поширюють спектр жанрово-стильових, формоутворюючих, тембральних масивів, будують аутентичні, стилізовані, алюзивні, фантазійні композиції. Інтегративність фортепіанної музики як поєднуючий чинник формує інтроспективний напрямок, що є характерною рисою сучасної композиторської творчості. Продовжуючи традиції української музики, вони часто втілюють мистецькі ідеї в ансамблевій формі з використанням різноманітної інструментальної палітри.

„*Con fuoco*” В. Мартинюк – концертна фантазія для скрипки, віолончелі, контрабаса, гітари, баяна, флейти та ударних; „Звертання” А. Хазової – монолог для скрипки соло; „Діптіх” М. Попова – для двох віолончелей; соната М. Нежигая – для скрипки та фортепіано.

Традиційне сполучення тембрів духових інструментів та фортепіано також знайшло своє втілення у творчості композиторів Придніпров'я: „*Lunaria*” – соната для флейти та фортепіано, соната для кларнета та фортепіано, три п'єси для англійського рожка та фортепіано, „Зимова акварель” – для кларнета і флейти, „Два весенніх наигрыша” – соната для кларнета та фортепіано, дві п'єси

для кларнета і фагота – В. Кафарової; соната для туби і фортепіано В. Скуратовського; „Легенда” – для кларнета і тромбонів, „Фортуна” – для квінтета духових і ударних В. Мартинюк.

Розвиток камерної музики у творчості дніпропетровських композиторів втілює мистецьку спрямованість охопити широке коло тем, жанрів та образних сфер. Бажання віддзеркалити у музиці багатошаровість сучасного світу, континуальність його розвитку, детермінує закономірність звертання авторської думки до різноманіття тембральних барв народних інструментів: домри, баяна, бандури, гітари. Старовинна сюїта в 4-х частинах для домри і фортепіано В. Скуратовського; соната для домри і фортепіано в 3-х частинах, „Роздум” – для гітари соло, „Зозуля часу” для флейти, віолончелі, ударних та ансамблю бандуристів, „Con fuoco” для тріо бандуристів і ударних В. Мартинюк; сюїта для двох баянів О. Дмитрука.

Семантичні функції інструментальної музики сприяють опосередкуванню різноманітних типів відношень, бути достатньо самостійною у живопису як грандіозних епічних картин, так і глибоко інтимізованих ліричних образів.

Поєднання знакових форм інструментальної музики і літературного слова утворює художньо-естетичний феномен камерно-вокальної музики. Інтровертивна спрямованість цього жанру у сполученні з чуттєвою виразністю образів народжує різноманітні композиційні форми. Автори широко інтерпретують духовні теми, поєднуючи їх з особистісними характеристиками, надаючи таким чином літературній основі певну частку автобіографічності, подаючи особисте як універсальну загальнолюдського духовного досвіду.

Складність взаємодії вокальних та інструментальних витоків знайшла своє втілення у камерно-вокальній творчості дніпропетровських композиторів. Інструментальний характер мелодійних утворень, речитація, декламаційність органічно переплітається з традиційною пісенністю вокальної лінії. Балансування інструментальності та вокальності, їх злиття та взаємопроникнення віддзеркалює певні риси національної ментальності, з характерною для неї сусідством емоційного та раціонального.

Теперішнє покоління композиторів Придніпров'я – представники сучасної генерації – відкрили нову сторінку іманентної корпоративної системи взаємодії художніх практик в історії регіональної музики. Вони являють собою приклад синкретизму творчої діяльності, органічно поєднуючи такі її прояви як композиторська, виконавська та педагогічна. Метод їх взаємодії, в свою чергу, активізує кожний з цих напрямків, відкриваючи нові перспективи практичної комбінаторної змістовності.

У творчому напрямку багатьох із них споріднює пошук та реалізація нових жанрово-стильових ідей у фортепіанній музиці. Творча діяльність В.І. Скуратовського, Н.І. Боевої, В.М. Мартинюк, Н.Л. Самохвалової – яскраве підтвердження вищесказаному.

Розглянемо фортепіанний твір Н. Самохваловой „Епіграми”. Над цим твором авторка працювала на протязі 9 років – 1991 - 1999 роки (також є редакція для органа, датована 1998 роком). Фортепіанний цикл „Епіграми” складається з 5 мініатюр. Це 5 дотепних музичних жартів, іронічних зауважень. Епіграма – від грецької – віршований дотеп, короткий сатиричний рифмований випад. Мініатюри мають назви давньогрецьких літургійних епіграм: „Евколій”, „Ямб”, „Глосса”, „Інвектива”, „Елеюс”. Аналіз нотного тексту та елементів музичної лексики циклу виявляє певні пропорції в побудові філософсько-силлогічних образів, за допомогою яких автор переказує особистісне розуміння орієнтирів у просторі та часі. Композитор начебто вибудовує міст між музикою та лінгвістикою. У специфічно простірно-рухливих звукових утвореннях віддзеркалюється динаміка змістовності давньогрецьких слів, що у свою чергу репрезентує фундаменталізм структур художнього мислення композитора. Для неї: музика, література, філософія, живопис – все це складає єдину картину мистецтва. Так у світобаченні автора з'являються синтетичні тенденції – характерні ознаки авторського стилю.

Композитор намагається перенести вербальні форми в музику, розкрити потенціал етінома (справжнього значення слова) у ритмо-звуковому вимірі. Домінуючу метроритмічну природу музичної тканини супроводжує езотерична фонетична аура, втілена у своєрідній нотації. Витонченість філософського світобачення, непередбаченість мовлення разом утворюють в музичній мові мініатюр своєрідне поєднання естетичного та епічного в ліричному

герої, котрому, як і автору, притаманний вищий ступень індивідуалізації.

Пуантилістична манера, в якій написано весь цикл, особливо яскраво заявляє про себе в першому творі – „Евколій”. Тут вибраний автором певний тон – „as” – стає носієм ідеї. Звук-ідея інтегрується в музичну тканину, він присутній майже всюди. Він домінує, попадає в різноманітні ритмо-інтонаційні групи, розбудовуючи композицію п’єси.

Наступний твір циклу носить назву „Ямб” (від грецької – *iambos* – двостопний віршований розмір, в якому стопа ненаголошений (короткий) та наголошений (довгий) склад). Ямби у древньогрецькій поезії – твори за характером близькі до сатири. [5, 611]. Мініатюра починається з-за такту, підкреслюючи ритм ямбу. Зміст твору підказує, що автор трактує п’єсу як сатиричний малюнок – своєрідну карикатуру. Відсутність внутрішнього протиріччя форми компенсується іронічним змістом. Звуковий простір метро-ритмічно організований, об’єднаний постійною темповою характеристикою. Динаміка, що наполегливо нарощується, призводить до кульмінаційної верхівки в останніх тактах твору.

Третя п’єса – „Глосса” – є своєрідним центром опанування циклу. Глосса – (від грецької – *glossa* – застаріле, невживане слово); переклад або тлумачення незрозумілого слова або виразу, переважно у стародавніх пам’ятках письменності; науковий календар законів або суддівських рішень [5, 138]. Але може бути й інше тлумачення: „глос” походить скоріш від загальнослов’янського, прослав’янського „*glos*” – „голос”, „глас”, „шум” [2, 169]. Плюралізм музичних висловлювань досягає тут свого апогею. Різноманітні звукові утворення, комбінації, комплекси є символом семантичних нашарувань, що мають єдину спрямованість.

Четверта мініатюра носить назву „Інвектива”. „Від латинської *Invectiva (oratio)* – бранна мова, мова лайки – різкий випад проти кого-небудь, чого-небудь, викриття; принизлива мова” [5, 195]. Ця п’єса є антитезою тій, що передує. Сусідство в циклі цих двох п’єс – своєрідна гра світла та тіні, добра та зла, не існуючих окремо один від одного, такі, що неможливо пізнати, осягнути окремо. Сповнена образно-філософським змістом своєрідна гра є



парадигмою інтимізації світосприйняття митця, що завжди знаходиться у творчому пошуку. Ця гра сповнена змістовними антиноміями емоціями, чуттєвістю, вона є формою мислення композитора, яка віддзеркалює дійсність та моделює її у мистецтві.

Остання, п'ята п'єса циклу „Елеус” органічно мішкує гротеск і ліризм. У тексті багато пауз і фермат (Lunga), що сприймаються по-різному, то як очікування, то як замислення, то як сумнів. Діатонічні та хроматичні кластерні комплекси мають наполегливо висхідний інтонаційний напрямок. Діє-ритмічні утворення поступово набувають стану спокою. Музична фабула циклу досягає логічного кінця, приходять до довгих, гаснучих у ферматах співзвуччях.

Опосередкована фонічність будується автором на крихкій межі статичності та динаміки. Можливо визнати безпосередній емоційний вплив п'єс циклу як на слухача, так і на виконавця. Композитор будує іманентну психо-музичну реальність. Вочевидь його устремління до розкриття нового ракурсу природи фортепіанного звуку, як імпульсу до динаміки дії, як до інтонаційного первістка – все це виявляє семантику складної філософської програмності, як естетичної категорії. Модальна присутність постмодерністської концептуальності, втілена в своєрідній програмності мініатюр – характерна риса творчості композитора.

Семантичне кодування консеквентно долає чуттєвий рівень та наближує творчий процес до інтелектуалізованого програмування. Суто особистісне бачення багатовимірного світу в п'єсах циклу набуває гротескного змісту та моделює діалоги і монологи у просторі абстрактної гри.

Творчий пошук самобутніх рішень підпорядкований ідеї побудови нової музики. Але це не є метою автора, її шлях – це „подолання” – естетичне кредо композитора Н. Самохвалової.

Говорячи про інтегративність фортепіанного мислення, або втілення творчих ідей, думок за допомогою цього інструмента необхідно окреслити деякі тенденції, притаманні жанрово-стильовій палітрі мистецьких здобутків композиторів Придніпров'я. Кожна з цих тенденцій характеризується окремими стильовими рисами, заангажованими тематичними напрямками:

- пасторальність, пейзажність, звертання до природи – ліричне споглядання;
- філософічність, медитативність, релігійно-духовна трансформація ліричної теми, психологічна символічність – ліричне самопоглиблення;
- театральна яскравість, видовищність, сформована на тлі бажання автора „відвертої розмови” з публікою.

Автори регіону опановують різностильові традиції в ракурсі сьогодення музичної мови, прагнення до синтезу культурних явищ, діалогу з минулим та синхронізації музичної мови – це характерні риси оновленої композиторської школи Придніпров'я.

Творчість Наталії Боевой тісно пов'язана з культурним життям Запоріжжя, де вона живе та працює. Композитор входила до лав художньої ради Запорізької філармонії та обласного музично-драматичного театру. Під цей час було написано музику до багатьох вистав з театрального репертуару: „Богдан Хмельницький”, „Кін – IV”, „Ой Боже, що то бажання може”, „Я вас люблю”, „Безымянная звезда”.

Значне місце в її творчості займає камерно-вокальна музика, але улюбленим жанром залишається все ж таки музика симфонічна. У поєднанні симфонічних барв з фортепіанними авторський стиль розкривається, на нашу думку, більш плідно.

Для симфонічного оркестра з фортепіано автором написано такі масштабні твори: Прелюдія „Ніжність” та програмний твір – концерт для фортепіано з оркестром „Бабій Яр”.

Цей твір – відбиток часу, підслуханий чуттєвою музичною душею інший вимір простору – крихкий міст із сьогодення в минуле, глибокий філософсько-етичний роздум про життя та смерть, про Вічність та швидкоплинність людського буття.

У фортепіанному концерті „Бабій Яр” Н. Боева фокусує філософсько-психологічний зміст твору в двох частинах: перша – „Пасакал'я”. Антитезою епохальних подій в житті людини проходить тема особистого осмислення власного „Я” художника у світі минулого та сьогодення, пам'яті та сучасного простору.

Програмний зміст твору, переказаний самим автором. Людина знаходиться на місці трагедії. В його пам'яті виникають спогади, що спричиняють біль та відчай, сумнів, не вирішенні питання. Вічність життя та пам'яті огортають його тишою. Шепочуться,

розмовляють один з одним, дерева, співають птахи, пливуть хмарки і здається, ніби нічого не трапилось. Ніщо не нагадує про ту трагедію, що відбулась тут колись. Симфонічний оркестр у діалозі з роялем начебто розповідають про це.

Друга частина, поліфонічні варіації „Пасакал'я”. Тут фортепіанне соло написане у техніці „великого штриха” (октавні ходи, акордова фактура). У нюансі „форте” навантажено низький регістр, що підсилює конфліктність поліфонічної форми. Саме тут, у другій частині знаходиться каденція солюючого інструмента. За допомогою низки фортепіанних акордів у різних регістрах інструмента автор будує ефект хорового звучання (кода). Символічною ознакою вічності стають акордові послідовності струнної групи, що завмирають разом зі звучностями фортепіанного соло. Серцебиття, як символ життя потрохи перестає існувати, розчиняється у просторі, переходячи з реального в духовний вимір.

Ідея фортепіанного концерту Н. Босвої „Бабин Яр” пов'язана з історично виправданою концепцією оновлення світу. Навмисно шокуючі образи минулого резонують зі світоглядом людини сьогодення. Агресивність та катастрофічність протиставленні тут природі людини та природі взагалі. Єднання минулого та майбутнього через сьогодення висловлює устримлення митця осягнути історично-міфологічні події.

Фантазія на тему популярної пісні Б. Мокроусова із кінофільму „Весна на Заречной улице” – „Когда весна придет, не знаю” – присвячена видатній людині міста Запоріжжя, меру Олександрю Полякову (на його честь названий майдан в центрі міста). За формою цей твір – варіації з рисами трьохчасної репризної форми з динамізованою репризою. Перший підрозділ, наслідуючи традиції вокального жанру, відкривається вступом. Автор будує умови для пісенної теми, що так знайома слухачеві. Невеликий заключний підрозділ підсилює жанрові риси, в останній момент заміщуючи тонічну „впевненість” переходом у домінантову тональність.

Наступна середня частина форми поєднує в собі риси варіаційності та розробки, зберігає жанрово-інтонаційні закономірності до моменту кульмінації. Кульмінація порушує вальсовий ліризм твору чотирьохдольністю, стрімкою динамікою,

метро-ритмічними та фактурними нашаруваннями. „Затишком після бурі” звучить епізод-зв’язка, що переводить слухача у знайому сферу пісенно-вальсових інтонацій первинного образу. Інтонаційна арка підсилює єдність композиції в цілому, надає завершеності формі твору.

Фортепіанний твір Н. Боевої „Один день” написано у тричастинній формі з рисами баладності. Основа драматургії – принцип наскрізного розвитку. Композиційні норми програмності, як жанрової форми, вимагають певний асоціативно-образний план твору. Філософський зміст підкорює інтонаційно-гармонічні ідеї, що об’єднують композицію. Починається п’єса архаїчною темою вступу, з його інтонацій народжується мелодійна лінія основної теми першого підрозділу. Безупинний мінливий потік, що змінює, хроматизує тему, розширює тембральний простір, набуває часових характеристик, будує враження безперервності руху, підсилюючи спрямованість драматургії твору. Накопичення часових сегментів досягає апогею в кульмінації, що виростає з переінтонованої первісної теми. Тривала кульмінація, не зменшуючись динамічно, „врізається” в третю, заключну частину форми. Тут знову головною стає архаїчна тема вступу, потрохи ритмічно та динамічно затухаюча, вона завмирає на rrr в низькому регістрі.

Композитор Наталія Боева поширює спектр традиційних жанрових утворень. Зокрема, Соната-балада (написана у 80-ті роки ХХ століття) – масштабний концертний твір.

Напружений розвиток сонатної форми будує драматичний зміст особистісного монологу-роздуму. Поліфонічна фактура твору охоплює майже весь діапазон інструмента. Сюжетний розвиток подій починається з одноголосної теми речитативного характеру та доходить до трагічної коди, що викладена „важким” акордовим комплексом. Під час розгортання фабули музичний матеріал поступово дистанціюється від першоджерела. Поліфонічність, імпровізаційність, речитація, сонористика – такий музичний словник використовує автор і за його допомогою створює безперервний лабіринт очікуваних та неочікуваних образів.

Фортепіанні твори Н. Боевої не варто вносити до списку педагогічного репертуару (хоча вони можуть виконуватись учнями старших класів). Ці твори істотно відрізняються від традиційного шкільного репертуару. Однак, враховуючи, що учні старших класів

здатні сприймати абстрактно асоційований музичний матеріал, де нема конкретної сюжетності, ілюстративності, програмності. Сприйняти та інтерпретувати твір, у музичній мові якого втілено багатогранність внутрішнього світу людини, палітру її почуттів. Образна сфера цих творів достатньо широка: від елегійної мрійливості, жалю, замислення до романтичного хвилювання, бурхливої пристрасті. Розширення семантичних концептів, кола образів збагачує змістовну наповненість творів. На першому плані тут драматургічні колізії як притаманний саме цьому композитору принцип розвитку. Вона вдало використовує пластичну природу фортепіанного звука.

У творах, що ми проаналізували, інтонаційний фактор майже знівельований, подекуди змікшований з іншими засобами виразності. Концептуальний задум автора, втілений у фортепіанному звучанні в ліричному вислові, у великих та малих формах, констатує порушення устоїв „ліричної епохи” (за висловом Н. Герасимової-Персидської). Образне коло поширилось: від особистісних душевних рухів, несформульованих думок, яскравих відтінків почуттів, до глобальних філософських та естетичних проблем суспільного життя, естетичних та побутових міркувань. Вся ця образна палітра втілена в сучасній музиці регіональних авторів через фортепіанне звучання. Метафоричність композиторського висловлення, зміни в композиційному устрої творів переміщують центр фокусу з інтимного спектру думок та почуттів у сферу людської уяви про всесвіт.

На засадах аналізу творчості представників дніпропетровської композиторської школи, їхнього фортепіанного спадку, можливо зробити певні висновки. Сильове та жанрове взаємопроникнення народжує нову семантику, що поширює ресурси фортепіано як інструмента, бачення його технічних можливостей, та емоційного впливу.

Одна з найглибших іманентних тенденцій у фортепіанній музиці регіональних авторів – багатоаспектна звукореалізація етносу. Аутентичність постає центральною категорією музичного процесу. Крізь призму етнічного викристалізовується національна музична мова.

Фактурні нашарування, зростаюча роль поліфонічної частки, інструменталізм як тип художнього мислення – ще одна з

характерних тенденцій творчості регіональних авторів. Внаслідок інтелектуалізації творчого процесу зростає роль камерно-інструментальної грані композиторського спадку. „Тотальна” симфонізація, проникнення інструментальних заходів у різноманітні жанрові сфери вдало поєднується з аутентичністю вокального початку, притаманному національній стилістиці. У фортепіанній музиці знайшли своє втілення поглиблений психологізм та філософічність, іронія та гротеск.

Пошук нових засобів організації музичного матеріалу поширює лексику на засадах національно-аутентичного не виключаючи постмодерністських впливів та тенденцій стильових контамінацій, жанрових та формоутворюючих моделей, різноманітної драматургії.

### ***Література:***

1. Герасимова-Персидська Н.О. *Музыка. Время. Пространство* / Н.О. Герасимова-Персидська. – К. : ДУХ і ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
2. Мірошниченко С.В. *Багатоголосся та його полісемія* / С.В. Мірошниченко // *Теоретичні та практичні питання культурології : українське музикознавство на зламі століть*. – Вип. ІХ. – Мелітополь, 2002. – С. 164–178.
3. Поставна А.К. *Дніпропетровська композиторська школа початку ХХІ століття* / А.К. Поставна // *Динаміка наукових досліджень*. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2004. – С. 42–45.
4. Поставна А.К. *Дніпропетровська організація Національної спілки композиторів України* / А.К. Поставна // *Музикознавство Дніпропетровщини*. – Вип. 3. – Дніпропетровськ, 2003. – С. 6–9.
5. *Словарь иностранных слов. XVIII изд.* – М. : Русский язык, 1989. – 622 с.
6. Фейнберг С.Е. *Пианист, композитор, исследователь* / С.Е. Фейнберг. – М. : Советский композитор, 1984. – 231 с.
7. Холопова В.Н. *Музыка как вид искусства* / В.Н. Холопова. – Спб. : Лань, 2000. – 300 с.

УДК 78.071.1

**Скуратовський Володимир Ілліч**,

*заслужений діяч мистецтв України,  
викладач кафедри „Історія та теорія музики”,  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

## **ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ: БЕСКОНЕЧНЫЙ ПУТЬ К СЕБЕ**

Истина есть антиномия  
(о. Павел Флоренский)

В статье исследуется творческий облик выдающегося композитора XX столетия Георгия Свиридова в свете индивидуальных художественно-эстетических воззрений мастера.

*Ключевые слова:* композитор, произведение, содержание, индивидуальность, Вечность.

У статті досліджується творчий образ видатного композитора XX століття Георгія Свіридова у світлі індивідуальних художньо естетичних поглядів майстра.

*Ключові слова:* композитор, твір, зміст, індивідуальність, Вічність.

The author explores the creative image of the outstanding composer of the XX century by Georgy Sviridov in the light of individual artistic and aesthetic views of the master.

*The key words:* composer, composition, content, individuality, Eternity.

В одной из бесед Альфред Шнитке вспоминает ответы Валентина Сильвестрова на встрече с ним Молодежного клуба в московском Доме композиторов в семидесятые годы минувшего века. „Истинность, – говорил Сильвестров, – не дается в руки. Она как бы всегда должна выступить в новом виде. Как только сознание закрепит ее за *этой* формой, она уходит в какую-нибудь другую. И в этом – окончательная непознаваемость истины” [3, 67].

Во время другой встречи в том же Молодежном клубе состоялся не менее знаменательный диалог, отчасти помогающий понять логику развития музыкального мышления во второй половине XX столетия. Обратимся вновь к рассказу А. Шнитке: „Валя Сильвестров показывал <...> старое, но очень хорошее додекафонное сочинение, и потом – „Тихие песни”. Когда его спросили, почему же он отказался от этой техники, он ответил, что не отказался, и процитировал Библию: „Дух живет, где хочет” [3,53].

Именно этическая проблема „жизни Духа” является ключевой для Георгия Свиридова. Между его симфоническими и камерно-инструментальными опусами 40-х годов, созданными под непосредственным влиянием Д. Шостаковича, и обретением „новой простоты” в последующие десятилетия – нет ни малейшего разрыва: этот переход осуществился столь же естественно, как смена времен суток в его хоровом Концерте „Пушкинский венок”. Дух постепенно перемещается в пространстве и времени, а композитор, следуя за его свободным полетом, запечатлевает всё новые его ипостаси.

Однако в связи с творчеством Г. Свиридова возникает вопрос, чрезвычайно актуальный для музыкантов новейшего времени.

С того момента, как автор в эпоху барокко окончательно отказался от анонимности в пользу индивидуальности, предоставленной „всем ветрам” и перекрестьям ожесточенных споров и нелюбезных суждений, неизбежно возникла потребность в самоутверждении творческой личности и, как следствие, – в пребывании художника в самой гуще общественной и культурной жизни. И если в эпоху И.С. Баха и Г.Ф. Генделя подобное стремление еще не обрело безоговорочный характер, то К. Дебюсси, констатируя „непризнанность” своего предшественника С. Франка, автоматически приравнивает ситуацию к трагедии, называя автора „Заповедей блаженства” – „несчастливым”.

Обратимся вновь к мысли А. Шнитке: „Человек может игнорировать то, что он оторван от всего, но, вместе с тем, это не может бесследно для него проходить. <...> Оторванность – всегда двоякая вещь. Человек, живущий в каком-то бойком месте, например, в Париже, может все время чувствовать себя нервным



оттого, что ему покоя не дают, и он должен реагировать и на то, и на это. Но то, что он там живет, даже против воли взбадривает и не дает в этих условиях заштамповаться или устать. Он *должен* все время реагировать на всякое новое и должен его отвергать. А человек, который живет в тихом месте и предоставлен сам себе, вроде бы имеет все возможности для развития, но ему не хватает ежедневного камня, который в него кидают. Ему очень нужно, чтобы в него кидали камень!” [3, 98].

Подобному мнению можно противопоставить, пожалуй, лишь одно возражение, но именно оно определяет суть и величие искусства Свиридова. Парадокс его деятельности заключается в том, что формально он постоянно пребывает в „бойком месте” – таковы и Ленинград, и Москва. Мало того: на протяжении многих лет он является секретарем Союза композиторов РСФСР, казалось бы, находясь в пресловутом „эпицентре событий”. Однако творчество его – чем далее, тем более – является свидетельством своеобразного и добровольного „затворничества”, неучастия в „круговороте” музыкальной жизни. Это постепенно лишает его произведения злободневности, сиюминутной востребованности, а его самого – возможности мгновенно реагировать на капризы музыкальной моды, ее изменчивость и непредсказуемость. Но данное качество избавляет его искусство от суетности и поверхностности, наделяет его той *вневременной константой*, которая и обуславливает его неподвластность искушениям повседневности, придает его творениям колоссальный заряд Вечности.

Обособленность Свиридова, учитывая свойства его стиля, оборачивается огромным преимуществом. Время и пространство в его музыке нельзя оценивать, опираясь на традиционные „точки отсчета”.

Одно из самых удивительных свойств творческой личности композитора проявилось на его *пути к себе* в период хрущевской „оттепели”, начиная со второй половины 50-х и в 60-е годы. В то время отечественные музыканты активно открывали для себя „новые” техники XX столетия, и коснулось это не только молодого поколения. К додекафонным принципам организации ткани обращается, к примеру, Кара Караев (в Третьей симфонии). Да и Д. Шостакович в поздних квартетах постоянно апеллирует к

тематизму, опирающемся на 12-тоновые ряды. И именно тогда Свиридов в своих произведениях приходит к запредельной простоте, афористичности и своеобразной „консервации” стиля. Причем происходит это по мере того, как композитор все более осознанно погружается в различные жанры вокально-хоровой музыки.

Здесь обнаруживается еще один парадокс. В посвященной Г. Свиридову статье из Википедии в качестве наиболее известных его сочинений называются, в первую очередь, Вальс из кинофильма „Метель” и финал Первой сюиты „Время, вперед!”. Иными словами, на обывательском уровне композитор воспринимается сквозь очевидность симфонических фрагментов его киномузыки. Однако трудно не согласиться с мнением М. Аркадьева, утверждающего, что „Свиридов стал вполне Свиридовым уже в „6 романсах на слова Пушкина” 1935 года”, и что лишь „мощная личность Шостаковича <...> заставила его повернуть в сторону преимущественной работы в области инструментальных жанров”. Вот почему *путь к себе* для автора „Курских песен” означает, в частности, и возвращение к вокальной миниатюре, и освоение хоровой жанровой палитры во всей ее полноте.

Подобно М. Мусоргскому, Г. Свиридов – яркий пример того, что означает для музыканта сентенция „В начале было Слово”. Поэтический текст является для него не просто точкой отсчета, импульсом, но вербализованной сутью того глубинного, сокровенного *монолога*, который Композитор препоручает Поэту. Скрупулезный, предельно взыскательный отбор литературных источников определяет при этом не только мировоззренческую позицию автора.

Разумеется, многие исследователи указывают на гражданское мужество Свиридова в связи с его обращением к поэзии С. Есенина – в 1956 году и Б. Пастернака – в 1965. Однако этот аспект представляется нам пусть и значимым, но все же второстепенным. В проникновенном, пронзительном до болезненности диалоге композитора с каждым из любимых поэтов (к названным следует добавить, прежде всего, А. Пушкина и А. Блока), за редчайшими исключениями, нет и намека на „кукиш в кармане” в отношении власть имущих. Здесь высвечивается еще одна важнейшая веха Мастера *на пути к себе*. Свиридов апеллирует лишь к тем высоким

откровениям, каждое из которых жизненно необходимо ему. Учитывая его творческую интровертность, можно утверждать, что *каждый* избранный им текст есть воплощение сущностных ипостасей художественного и личностного кредо.

Особенно остро это ощущается в лирических сердцевинах Свиридовских циклов: „Я последний поэт деревни” в „Поэме памяти Сергея Есенина”, „Душа моя, печальница” в кантате „Снег идет” на слова Б. Пастернака, „Зорю бьют” в концерте „Пушкинский венок”, „Богоматерь в городе” из поэмы „Петербург” на стихи А. Блока.

Все они – воплощение различных интонаций „авторского голоса”, „моменты истины”, „тихие кульминации”, столь характерные и для Свиридова, и для всей русской музыки. Таков, к примеру, хор „Зорю бьют” – одна из самых глубоких аллюзий „Пушкинского венка”. Она прямо адресует нас к началу Пятой картины „Пиковой дамы” П. Чайковского („Сцены в казарме”). Там, в отражении болезненно-искаженного сознания Германа, обнаруживается абсолютно схожее объединение жанровых знаков-символов внутреннего мира (хорал-молитва) – и внешнего (звук трубы и барабана, „бьющих зорю”). Впечатляет то, насколько призрачны и у Чайковского, и у Свиридова звуки военного сигнала (при том, что у автора „Пушкинского венка” он воссоздан посредством солирующих сопрано и альты за сценой). Вот где запечатлен блоковский „бессмысленный и тусклый свет” фонарей, вбирающих в себя петербургский сумрак!

Роль смыслового, этико-философского центра в хоре „Зорю бьют” подчеркнута и его композиционными особенностями. Здесь композитор воскрешает остигатную вариационную структуру, столь актуальную и для него, и для XX столетия в целом. Подобная форма служила воплощению высшего этического закона в музыке со времен Г. Перселла и И.С. Баха – до П. Хиндемита и Д. Шостаковича. Для Свиридова же, как отмечает М. Аркадьев, это еще и „один из способов архаизации и десубъективации материала”.

Вместе с тем, „Зорю бьют” – уникальный пример того, как „исповедальная миссия” – глубоко личностная, интимная – поручена хору. Тихое пение закрытым ртом одних и тех же торжественно-печальных аккордов создает образ ночного мира,

огромного небесного купола над головой (отметим акустический эффект пространственно-звуковой перспективы, совмещение сфер отдаленного и близкого звучания).

„Зорю бьют” – подведение жизненного итога, скорбное самосозерцание, свойственное композитору. И сигнал трубы – отзвук далекого Зазеркалья – воспринимается как острое напоминание о тленности бытия. При этом, к слову, совершенно незаметно возрастное несоответствие музыканта – поэту, хотя Пушкину к моменту создания стихотворения едва исполнилось 30 лет, а Свиридов давно перешагнул 60-летний рубеж. Для обоих художников временные точки отсчета постепенно теряют свою актуальность...

Здесь уместно отметить еще одну яркую особенность композиторского мышления автора „Пушкинского венка”. Художественный образ в его пьесах, как правило, не является результатом длительного развития, но рождается сразу, как некая данность – подобно Афродите, возникшей из морской пены. Чисто внешне такая работа с материалом отчасти сближает позднее творчество мастера с сочинениями минималистов, хотя Свиридов, в отличие от них, не прибегает к технике паттерна. На формальное сходство указывает и М. Аркадьев: „Стремление Свиридова к шедевру в его абсолютной простоте, что приводит почти к минималистским средствам выражения, <...> его ностальгия по предельной ясности и чистоте делают свиридовское творчество, как в цветаевском смысле слова, так и в самом прямом смысле, одним из самых „современных” и „настоящих” явлений искусства”.

Но именно здесь, на стыке „подлинности” (обратимся вновь к терминологии М. Цветаевой) и „деланности”, и коренится принципиальное различие. Свиридов изначально не претендует на минималистскую концептуальность, и его художественный аскетизм есть результат длительной творческой эволюции.

Чтобы представить себе результат этого многолетнего, а порой – и мучительно трудного процесса, обратимся к замечательной статье Н. Мясковского о творческом облике Н. Метнера, написанной чуть более века назад. К числу определяющих достоинств крупнейшего мастера русской фортепианной музыки автор статьи относит и довольно неожиданное, на первый взгляд, – *бескрасочность*,

„неживописность”. „Главная причина моего устремления к неколоритному Метнеру, – пишет Мясковский, – в том, что отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли <...> и, таким образом, усиливая процесс умственного восприятия, излишком красочной роскоши не рассеивает, не притупляет душевной впечатлительности. <...> Такое действие ее [музыки Метнера – В.С.] на меня можно приписать лишь силе ее внутренней напряженности и теплоты”.

Эти слова удивительным образом соотносятся с творениями зрелого и позднего Свиридова! Его эволюция внешне проявляет себя в жестком, скрупулезном отборе выразительных средств. Сравнивая камерно-инструментальные и симфонические произведения 40-х годов с кантатно-ораториальными и вокальными циклами, созданными впоследствии, мы убеждаемся во всё возрастающем аскетизме мастера. Создается впечатление, что достаточно пестрая красочная палитра постепенно уступает место черно-белому спектру, усиливая при этом его многозначность.

Отмеченная выше „неживописность” особенно поражает в монологах „Я последний поэт деревни” и „Душа моя, печальница”. Их разделяет десятилетие – и, возможно, поэтому первой пьесе еще свойствен яркий контраст середины и крайних разделов простой трехчастной формы. Музыкальное же решение стихотворения Б. Пастернака удивительно однородно. Композитор принципиально избегает подчеркивания каких-либо гипербол и эпитетов поэтического текста: „рыдающе лирою”, „время шкурное”, „пылью трупною”. Единообразное монотонное медленное движение, словно в замкнутом круге, вызывает естественные ассоциации с песнопениями *панихиды*.

Монологи объединяет исходная квинтовая заплата, в которой словно сфокусированы тысячелетия. Подобное начало обеих пьес почти аналогично Хору поселян из бородинского „Князя Игоря”. И здесь следует сказать о величии многовековой исторической памяти, мощно заявляющей о себе в шедеврах русских композиторов.

Эта „эстафета поколений” поразила нас во время пребывания коллектива „Юная опера” в Путивле (Сумской области), в 2010 году – на фестивале, посвященном 825-летию похода Игоря

Святославича. Вечером наши участники вышли на Городок – древнее поселение, с которого начинался Путивль. Абсолютная тишина вокруг, прекрасный ландшафт, необъятные дали, вид на которые открывается с холма...

И вдруг наши музыканты (которым едва исполнилось тринадцать-четырнадцать лет) абсолютно спонтанно запели Хор поселян! Что вызвало к жизни этот удивительный, невероятно волнующий эпизод? Нам думается, именно то, что принято называть „генетической памятью”, поскольку А. Бородину удалось в музыке хора запечатлеть некий древний интонационный код, вызывающий мгновенный отклик в юных душах. Но ведь такова же и мелодическая природа монологов Свиридова!

И это с особой силой проявилось в одном из поздних шедевров композитора – „Богоматерь в городе”, последней песне поэмы „Петербург” на стихи А. Блока. Вот как характеризует содержание позднего свиридовского цикла М. Аркадьев: „Речь идёт о традиции романтического и постромантического мифа о Петербурге. Это миф о ночном городе-призраке, городе-убийце, городе послепетровской мрачной и одновременно монументально-помпезной государственности, городе Медного всадника, Пиковой дамы, Раскольниковова. Но, одновременно, это город страстной любви, город великой архитектуры, город Невы и белых ночей”.

„Богоматерь в городе” является финальной песней поэмы. Даже в контексте позднего творчества Свиридова аскетизм ее выразительных средств удивителен. М. Аркадьев неслучайно вновь отмечает здесь внешнее сходство с музыкальным минимализмом. Композитор не только ограничивается диатонической модальностью в ее простейших формах; в пьесе отсутствует какое-либо модуляционное движение, малейшие проявления альтерации, да и вообще встречные знаки. Ее структура вновь приближается к вариациям *ostinato*, причем линия баса ограничивается четырьмя (!) ступенями, а метроритмическая и мелодическая повторность достигают абсолюта.

Важнейшее качество песни – ее монотонность, обладающая колоссальным суггестивным эффектом, поистине гипнотическим воздействием.

Здесь вновь, как и в трагическом финале „Поэмы памяти Сергея Есенина” („Небо – как колокол”), как и в „Отчалившей

Руси” и „Патетической оратории” (истинный смысл которой столь долго искажался музыковедческим официозом), ошеломляет экстатическая и, в то же время, эсхатологическая колокольность, чудесную характеристику которой дал М. Аркадьев: „Колокола погибающего космоса”.

Перед нами – еще один гениальный образец воплощенного композитором древнего интонационного кода. В „Богоматери” Свиридов – быть может, еще явственней, нежели в предшествующих произведениях – поднимает музыкальный текст до уровня *ритуала*.

И именно поэтому нам представляется неубедительной одна из трактовок песни Дмитрием Хворостовским, несмотря на то, что в расчете на его дуэт с Михаилом Аркадьевым и написана поэма „Петербург”.

В концерте, состоявшемся еще при жизни автора, певец позволяет себе многочисленные *rubato*, в то время как композитор дает лишь одну темповую ремарку – *meno mosso* в самом конце. Но дело даже не в этом. Противоречие между авторским текстом и интерпретацией Хворостовского – это антитеза Вечности и суетности. В суггестивной монотонности песни „Богоматерь в городе” ощутим сплав колыбельной и псалмодии, здесь, как и в поздних творениях Л. Бетховена, фактически отсутствует коммуникативная функция, расчет на слушательское восприятие и мгновенную сопричастность.

Яркое тому подтверждение – смысловой узел пьесы, фраза „Я хочу внезапно выйти и воскликнуть: „Богоматерь!”. Певец чеканит последнее слово, превращает его в возглас, не сдерживаемый рамками четкой нотации. Между тем, композитор никоим образом не изымает восклицание „Богоматерь” из контекста, не допускает малейших темповых, ритмических и мелодических отклонений. И нам представляется чрезвычайно важным сохранение интонационного единства песни на всем ее протяжении, за одним исключением – последней фразой „Улыбнулся на тебя”, подчеркнутой замедлением, ферматой и кульминацией – верхним „фа” баритона на *pianissimo*.

Именно так, несравненно убедительнее, интерпретировали Д. Хворостовский и М. Аркадьев свиридовский шедевр несколько лет спустя после смерти автора. И этого требует исход пьесы –

скорбно-просветленная улыбка ребенка Иисуса в черном, призрачном Петербурге.

„Богоматерь в городе” – своеобразный эпилог не только блоковской поэмы, но и всего творчества Георгия Свиридова. Подытоживая его, Михаил Аркадьев нашел удивительно емкую формулу – „бесстрашие страдания”. Особое величие автора поэмы „Петербург” – в том, что он позволил себе *смелость быть самим собой в XX веке*. Этим определяется и его творческая свобода, и значимость его наследия. И тогда оказывается, что музыка, рожденная в „кабинетной тиши”, в личностном уединении, в обособлении от злободневных дискуссий, способна многое, если не все, сказать о мире, став не только Эпилогом уходящей в прошлое великой традиции, но и – Предисловием к будущему. Ведь Время не властно над тем, кто живет и творит, не оглядываясь на него...

### *Литература:*

1. Аркадьев М. *Лирическая вселенная Георгия Свиридова* / М. Аркадьев // *Русская музыка и XX век : сборник статей* / ред.-сост. М. Арановский. – М., 1997. – С. 251–264.
2. Вульффов А. *Георгий Свиридов в воспоминаниях современников* / А. Вульффов. – М., 2006. – 763 с.
3. Ивашкин А. *Беседы с А. Шнитке* / А. Ивашкин. – М. : РИК „Культура”, 1994. – 304 с.
4. *Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки* / ред.-сост. А. Золотов. – М. : Советский композитор, 1983. – 261 с.
5. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* / Сост. А. Белоненко – М., 1986. – 472 с.
6. Мясковский Н.Н. *Метнер. Впечатления от его творческого облика* // Н.Н. Мясковский. *Собрание материалов*. – Том 2. – М. : Музыка, 1964. – С. 115–125.
7. Свиридов Г. *Музыка как судьба* / Г. Свиридов // Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 798 с.



УДК 78.06

**Широких Татьяна Николаевна,**  
кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры „История, теория музыки и композиции”  
Южно-Уральского государственного института искусств  
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

## ПУШКИН В ТВОРЧЕСТВЕ РАХМАНИНОВА

В статье автор раскрывает спектральность влияния пушкинских литературных мотивов на вокально-симфоническое, камерное творчество выдающегося русского композитора С.В.Рахманинова.

*Ключевые слова:* поэзия, музыка, творчество, образ, смысловые параллели, контекст.

У статті автор висвітлює спектральність впливу пушкінських літературних мотивів на вокально-симфонічну, камерну творчість видатного російського композитора С.В. Рахманінова.

*Ключові слова:* поезія, музика, творчість, образ, змістовні паралелі, контекст.

The author of this article studies the spectral influence of Pushkin's literary motifs on the vocal-symphonic, chamber music by outstanding Russian composer S. Rachmaninof.

*The key words:* poetry, music, creativity, image, semantic parallels, context.

Первым опытом обращения композитора к творчеству Пушкина, как известно, явился романс „Не пой, красавица при мне” (op. 4, № 4). Сравнение романсов на один поэтический текст обнаруживает принципиальное отличие рахманиновского музыкального прочтения знаменитого стихотворения от его воплощения М. Глинкой, Н. Римским-Корсаковым, М. Балакиревым, К. Гедике, в сочинениях которых драматизм пушкинского повествования как бы сглажен условно-лирической интонацией. При этом М.И. Глинка сокращает поэтический текст, воссоздавая образ грузинской песни, имеющий ярко выраженный

пасторальный лирический характер. Оставляя всего две строфы стихотворения и отсекая его острую психологическую коллизию, композитор таким образом внутренне обосновывает обращение к куплетной песенной форме, подразумевающей обобщенное выражение идеи, заложенной в конкретном поэтическом первоисточнике.

У Рахманинова примечателен подход, исходящий из собственно структурно-музыкальных закономерностей, позволяющих автору уйти от обобщенной трактовки словесного плана, присущей куплетным формам, и достичь индивидуализированности и детализированности воплощения художественного образа. Качество преодоления строфичности поэтического текста посредством сугубо музыкальных формообразующих выразительных средств будет отличать и последующие вокальные сочинения Рахманинова.

В этом смысле не является исключением предпоследний его цикл ор. 34, включающий „оставшиеся” (три из четырех) романсы на стихи Пушкина: „Муза”, „Буря” и „Арион”, о которых будет сказано несколько позднее. С удивительной естественностью и огромной художественной силой композитор переинтонирует словно подернутую дымкой воспоминания интонацию первоисточника, раскрывая автобиографический подтекст кавказского стихотворения Пушкина и наполняя большим внутренним напряжением поэтическую тему всех времен и народов, – мотив расставания навеки и безвозвратной потери любимого человека.<sup>1</sup>

В тридцать четвертом опусе романсов стихи Пушкина вписываются в парадигму творчества русских поэтов: Майкова, Тютчева, Фета, Полонского, Хомякова, Бальмонта и Коринфского. Главное место в этой серии романсов занимает тема искусства, назначения поэта („Муза”, „Арион”, „Ты знал его”, „Музыка”), что сближает их с известным циклом Римского-Корсакова („Поэту”), также неоднократно обращавшегося в своем творчестве к орфическим образам.

<sup>1</sup> „Не пой, красавица, при мне”, как известно, было навеяно воспоминаниями Пушкина о своем пребывании летом 1820 г. на Северном Кавказе в семье Раевских. В чертах „далекой бледной девы” пушкинисты усматривают образ одной из сестер этого гостеприимного семейства – Марии, впоследствии ставшей женой декабриста П. Волконского.

Пушкинская муза, научившая поэта играть на свирели „и гимны важные, внушенные богами, и песни мирные фригийских пастухов”, обретает неповторимые рахманиновские черты в напевно-декламационной вокальной линии, отсылающей к специфической манере прочтения поэтами своих стихотворений – своеобразного „выпевания” мелодики стиха, образуемой особенностями его рифмы и фонетического строя. Развертывание поэтического высказывания на едином дыхании сообщает целому характер монолога, придающего романсу очертания сквозной вокальной формы.

Символичным представляется и тот факт, что „Муза” (посвященная М. Шагинян – преданной почитательнице музыкального гения композитора) открывает цикл романсов ор. 34, завершаемый вдохновенным рахманиновским Вокализом. Это властительнице слова отвечает властительница звуков, разговаривающая на том языке человеческой души, которому не нужно слов. Так воплощенная Рахманиновым пушкинская муза вступает в диалог с музой самого композитора.

Романсы „Буря” и „Арион” раскрывают как бы две стороны образа поэта – певца природы и вдохновенного трибуна-оратора, провозгласившего „свободу миру” и утверждающего высокие гражданские идеалы. Весьма существенным представляется и то, что пушкинские романсы Рахманинова, несмотря на их малочисленность (особенно наглядно проявляющуюся в сравнении с Метнером), принадлежат к сочинениям, обозначающим значимые вехи эволюции романсового жанра в творчестве композитора.

К жанру монолога можно отнести не только три поздних, но и первый пушкинский романс композитора, в котором, речь идет от первого лица. Черты указанного литературного жанра преломляются здесь сквозь призму ориентальной музыкальной образности, обусловленной сюжетным контекстом литературного первоисточника. Вместе с тем, у Рахманинова мы встречаем этот жанр и в чистом виде, причем два из трех его образцов также связаны с именем Пушкина – с неосуществленным замыслом оперы „Борис Годунов”, для которой композитором были написаны монологи героев-антагонистов „Ты, отче патриарх” и „Ещё одно, последнее сказанье”. В качестве самостоятельных сочинений они,

как и Монолог Арбенина из драмы Лермонтова „Маскарад”, ярко демонстрируют характерные признаки театральных сцен.

Широчайший спектр пушкинских влияний обнаруживается как в непосредственной форме, так и в виде глубинных идей произведений авторов, принадлежащих к разным историческим эпохам и видам искусств. Ассоциативный план подобного рода можно обнаружить в рахманиновской вокально-симфонической поэме „Колокола”. В концепции сочинения воплощается вечная тема философии, литературы и искусства, примером обращения к которой в творчестве Пушкина является стихотворение „Телега жизни” (1823), по праву считающаяся шедевром ранней философской лирики поэта.

Уподобление в стихотворении жизни человека поездке на телеге становится символом его жизненного пути. Разумеется, стихотворение Пушкина имеет совершенно иную эмоциональную тональность, нежели пронизанный апокалиптическими настроениями текст А.Э. По, но наличие в них одного глубинного философско-символического плана несомненно. А комментарием к различным смысловым граням этого концепта следующее высказывание: „Все лики ипостась единого – рассыпанная ртуть” К. Бальмонта, переводом которого воспользовался композитор в своем сочинении.

Ассоциации с образами пушкинской поэзии, возникающие на уровне общей концепции рахманиновского вокально-симфонического цикла, можно охарактеризовать как в достаточной степени опосредованные символикой отождествления образа дороги из жизненного человеческого пути. Вместе с тем, пушкинский метафорический контекст „Колоколов” исключительно ею не ограничивается, в чем можно убедиться, обратившись к первой части сочинения композитора. Все овеяно здесь бодрим дыханием безмятежной юности, торжествующей в музыкальной картине зимнего санного пути с серебристым звоном колокольчиков. Стремительное развертывание интонационной фабулы первой части „Колоколов” заставляет вспомнить строки пушкинского „Зимнего утра”: „Скользя по утреннему снегу, друг милый, предадимся бегу нетерпеливого коня”. Модусу этого динамичного движения также отвечают строки одного из

лирических отступлений „Евгения Онегина”: „Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая”.

В среднем разделе все будто погружается в зачарованное царство, в состояние волшебного оцепенения, которое сродни навеянной мотивами народных сказок фантастической атмосфере сна Татьяны Лариной, в V главе пушкинского романа в стихах: „Пред ними лес; недвижны сосны/ В своей нахмуренной красе; /Отягчены их ветви все /Клоками снега; сквозь вершины/ Осин, берез и лип нагих /Сияет луч светил ночных; /Дороги нет; кусты, стремнины /Метелью все занесены, /Глубоко в снег погружены”. Но вновь восстанавливается стремительный бег и вновь приходит на ум „Телега жизни” с ее вечным жизненно-метафорическим образом: „А время гонит лошадей”.

В оркестровых сочинениях Рахманинова, как в пушкинских произведениях, лирическое и эпическое, индивидуальное и общезначимое выступают в неразрывном единстве: какие бы образы и картины ни возникали у нас при восприятии масштабных симфонических полотен Рахманинова, за ними всегда ощущается личность самого автора, его голос и глубокая мысль о Родине.

С цыганским фольклором Рахманинов соприкоснулся в своей опере „Алеко”, что возможно послужило импульсом к рождению замысла Каприччио на цыганские темы, в которое вводится ориентальная фраза из „Алеко”, звучавшая в начале оркестрового вступления к опере, а затем в ее заключительных тактах. Композитор словно напоминает об общении самого Пушкина с „вольными детьми степей”. О нем идет речь на страницах художественно-биографического романа И. Новикова, чьи строки удивительно созвучны образно-драматургической структуре рахманиновского Каприччио: „Тут же неподалеку на вытоптанном конями и людьми поле, раскиданы были палатки цыган. Пушкин заглядывал и в их кочевые шатры. Это бродячее племя еще более говорило его воображению, когда по вечерам зажигались в синюющих сумерках огни их костров и явственно доносилось их гортанное пение, музыка – то заунывная, то разудалая и плясовая” [3, 51].

Глубоко своеобразна по своему образному строю, языку и общей концепции Вторая симфония Рахманинова. В ассоциативный ряд сочинения можно включить не только

поэтичные страницы прозы И. Бунина или чеховской повести „Степь”, но и описание весны, которым начинается седьмая глава „Евгения Онегина”: „Улыбкой ясною природа /Сквозь сон встречает утро года/; Синяя блещут небеса. /Еще прозрачные леса /Как будто пухом зеленеют. /Пчела за данью полевой Летит из кельи восковой”. Той же атмосферой дышит стихотворение „Вновь я посетил...” – образец поздней лирики Пушкина, оставившего изумительное описание окрестностей Михайловского, навеявших поэту размышления о вечной красоте и обновлении природы и скоротечности человеческой жизни.

Светлым лиризмом пленяет „весеннее” по колориту *Adagio*, родственное таким лирическим миниатюрам Рахманинова, как прелюдии *D-dur* и *Es-dur* (op. 23) и романсам „Здесь хорошо”, „У моего окна”, а среди пушкинских романсов композитора третьей части его Второй симфонии по общему настроению наиболее близка „Муза”, вручившая поэту „семиствольную цевницу” и оживившая ее своим „божественным дыханьем”.

Ассоциативные пушкинские мотивы можно проследить и в фортепианных сочинениях. Так, например, первый Музыкальный момент op. 16 по своему общему настроению близок пушкинской юношеской элегии „Погасло дневное светило...”, главная тема которой – прощание с отрочеством и юностью, прощание с Петербургом, вызывающее не томление и меланхолию, а тихую грусть, умиротворение. Драматизмом и огромной динамической активностью отмечен четвертый Музыкальный момент (*e-moll*), в котором главенствует образ бушующей стихии, проявляющийся в активном призыве-кличе в сочетании с „плещущимися” фигурациями, напоминающими крутые волны. Ассоциативный план сочинения, традиционно связываемый с образом горьковского „Буревестника”, можно расширить, привлекая заключительные строки пушкинского стихотворения периода южной ссылки „Кто, волны, вас остановил?” (1823): „Взыграйте, ветры, взройте воды,/ Разрушьте гибельный оплот!/ Где ты, гроза – символ свободы? /Промчись поверх невольных вод”.

Этюд-картина op. 33 № 6 (*es-moll*), получивший за свою яркую образность название „Метель”, наполнен звоном бубенцов и скорбными причитаниями, мелькающими сквозь злорадный припляс и недобрый, подобный наваждению и ледящий душу

свист „вьюги легковойной” (А. Блок). В свою очередь, поэтические истоки блоковского образа восходят к пушкинским „Бесам”, в пространстве которых, освещенном призрачным светом „невидимки-луны”, скрытой мутными тучами, путешественники встречаются с бесчисленным роем нечистой силы: „Бесконечны, безобразны/ В мутной месяца игре/ Закружились бесы разны/ Словно листья в ноябре/ Сколько их, куда их гонят,/ Что так жалобно поют?/ Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?”.

Завершает ор. 33 этюд-картина *cis-moll* – не только далекий отзвук знаменитой юношеской Прелюдии, но и поистине оркестрово-симфоническое по своим драматургическим и темброво-акустическим качествам фортепианное полотно, также развивающее и образную линию четвертого Музыкального момента. Острейшее воплощение здесь темы противоборства человека и судьбы соотносится с тем эмоциональным накалом, которым пронизаны строки Гимна Вальсингама, бесстрашно бросившего вызов безжалостному року в Маленькой трагедии „Пир во время чумы”.

Глубинные смысловые параллели с образами литературных произведений Пушкина можно обнаружить и в других сочинениях Рахманинова, однако со всей очевидностью пушкинская тема заявляет о себе как о ведущей в музыкальном театре композитора. Две из трех его опер написаны на сюжеты произведений Пушкина, еще с двумя связана история нереализованных замыслов „Бориса Годунова” и „Полтавы”.

Вспомним о том, что Б. Асафьев называл оперу „чутким барометром интонационного строя эпохи” [1, 52]. В гибкости и подвижности средств драматургии и формы камерной оперы заложены особые свойства темпоральности XX века – его необычайно динамичное течение, спрессованность событий, стремительность ритма жизни и мобильность реакции на различные общественные и художественные процессы.

Это качество, отличающее эпоху рубежа тысячелетий, предвосхищается в музыкальном театре Рахманинова: ко всем трем его операм (не являющимся камерными в строгом смысле по причине использования тройного состава большого симфонического оркестра), правомерно отнести определение „оперы малой формы” [2]. Сочинения композитора таковы,

поскольку, будучи выстроены по законам большой оперы, демонстрируют явление сжатия художественного времени. Они вмещают коллизии сюжета (который потенциально может быть развернут в многоактное сочинение) в рамки одного акта. Небезынтересно и то, что сюжеты, к которым обратился Рахманинов, не были востребованы другими авторами. Ни „Алеко” (две дипломные работы сокурсников Рахманинова – не в счет), ни „Скупой рыцарь” не привлекли внимание композиторов последующих поколений и к настоящему времени они являются единственными воплощениями этих пушкинских произведений на русской оперной сцене.

Таким образом, одно смысловое измерение пушкинской темы Рахманинова связано с ее непосредственным воплощением в сочинениях автора, а другое – с ассоциативным отражением мотивов творчества поэта в музыке композитора. В области романсовой лирики пушкинская тема занимает довольно скромное место с количественной, но не с качественной – смысловой точки зрения. Об этом свидетельствует выбор композитором стихотворений, в которых проходят сквозные темы творчества Пушкина, его лейттематические поэтические образы: „Муза” – воплощение орфической идеи служения искусству, озвученной в целом ряде произведений (например, в стихотворениях „Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон” или „Зачем крутится ветер в овраге”), „Не пой, красавица, при мне” – один из образцов соединения любовной лирики с восточными мотивами. Подобного рода неразрывное сочетание ярко проявляется в юношеской поэме „Кавказский пленник” или в стихотворении „На холмах Грузии лежит ночная мгла”.

„Буря” представляет собой другой пример объединения поэтических линий творчества Пушкина: в одно целое связываются прекрасный женский образ и разбушевавшаяся стихия, выступающая у поэта олицетворением свободы. И, наконец, „Арион”, сквозь призму античных сюжетов пушкинской музыки („К Лицинию”, „Хлое”, „Вакхическая песнь”, „Подражание Анакреонту” и др.) отсылающий к предшествовавшим восстанию декабристов событиям (арест друзей поэта, входивших в состав Южного общества).



В инструментальных сочинениях и вокально-симфонической поэме „Колокола” можно говорить не о прямом, а об ассоциативном воплощении пушкинских мотивов, опосредованных общим контекстом отечественного искусства, в котором Первому Поэту России принадлежит особое место. Уникальность, обусловившая отсутствие прямых последователей (к ним отнюдь не причисляют поэтов „пушкинского круга”) и, в то же время, всеобъемлющее художественное влияние, причастность судьбам родной страны и всемирно-историческому процессу – все это выводит значение творчества Пушкина в ту безграничную область его воздействия на искусство, которую можно лишь частично определить, соотнеся с крылатыми строками „Пророка”: „Глаголом жги сердца людей”.

Поэтому пушкинские мотивы обнаруживаются вне прямых заимствований как некие глубинные национально-архетипические константы в произведениях отечественных авторов, принадлежащих разным эпохам и видам искусств. Выявление пушкинского метафорического плана в „Колоколах” и инструментальных сочинениях Рахманинова, с одной стороны, позволяет дополнить привычный ассоциативный ряд, связанный с именами современников композитора – А. Чехова и И. Бунина. С другой, – служит еще одним подтверждением национальной сущности мировоззрения и музыкального стиля гениального русского композитора.

### *Литература:*

1. Асафьев Б.А. *Об опере* / Б.А. Асафьев. – Л. : Музыка, 1976. – 334 с.
2. Басок М.А. *Современная камерная опера : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 „Музыкальное искусство”* / М.А. Басок. – Киев, 1984. – 20 с.
3. Новиков И.А. *Пушкин в изгнании : роман* / И.А. Новиков. – *Собр. соч. Т.1., Ч.1.* – М. : Художественная литература, 1966.
4. Эйдельман Н.Я. *Статьи о Пушкине* / Н.Я. Эйдельман. – М. : *Новое литературное обозрение*, 2000. – 458 с.

УДК 78.071.2

**Потоцька Олена Вікторівна,**  
*директор музичного училища  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри „Виконавське мистецтво”*

## **ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Спираючись на існуючі дослідження у галузі інтерпретології, автор статті розкриває сутність аналізу змісту музичного твору як специфічного виду виконавської діяльності. Охарактеризовано основні етапи творчої діяльності виконавця-інтерпретатора. Специфіку виконавського аналізу музичного твору розкрито у порівнянні з аналізом музикознавчим. Розглянуто стильовий чинник у виконавському аналізі як складовій інтерпретаторської діяльності. Доведено, що у розкритті змісту музичного твору і формуванні виконавського образу важливої ролі набуває відчуття виконавцем індивідуального стилю композитора, який є явищем історичним.

*Ключові слова:* виконавський аналіз, музичний твір, музичний текст, музичний зміст, стильовий чинник.

Опираясь на существующие исследования в области интерпретологии, автор статьи раскрывает сущность анализа содержания музыкального произведения как специфического вида исполнительской деятельности. Охарактеризованы основные этапы творческой деятельности исполнителя-интерпретатора. Специфику исполнительского анализа музыкального произведения раскрыто в сравнении с анализом музыковедческим. Рассмотрен стилиевой фактор в исполнительском анализе как составляющей интерпретаторской деятельности. Доказано, что в раскрытии содержания музыкального произведения и формировании исполнительского образа важную роль имеет ощущение исполнителем индивидуального стиля композитора, который является явлением историческим.

*Ключевые слова:* исполнительный анализ, музыкальное произведение, музыкальный текст, музыкальное содержание, стилевой фактор.

Drawing on the existing research in the field of interpretology, the author reveals the essence of the content analysis of a piece of music as a specific type of performing activity. The main stages of the creative activity of an artist-interpreter are described. The specificity of interpretative analysis of a musical piece is studied in comparison to musicological analysis. The article also considers the style factor in performing analysis as a component of interpretative activities. It is proved that in the disclosure of content of a musical piece and the formation of a performing image the performer's perception of the individual style of the composer as a historical phenomenon is of great importance.

*The key words:* performing analysis, piece of music, musical text, musical content, style factor.

Музичне виконавство як вид інтерпретаційної діяльності слугує інструментом сприймання, почуттєво-емоційного переживання і виховання слухача. У контексті процесів гуманізації українського суспільства, одним із завдань якого є відродження основ національної духовності через становлення нової гармонійної особистості, музичне виконавство може виступати потужним чинником формування цієї особистості. Інтерпретатор, втілюючи музичний твір у комунікативну форму, робить його доступним для сприймання слухачем та виступає посередником у комунікативному ланцюгу „композитор-виконавець-слухач”. Можна стверджувати, що композитор у нотному тексті створює своєрідний схематичний „конспект”, розтлумачити який покликаний саме виконавець. Саме тому проблема інтерпретації як тлумачення тексту володіє на сьогодні особливою значущістю, отримавши у галузі музикознавства свій всебічний розвиток. Багато дослідників, зокрема Н. Жайворонок [6], Н. Жукова [7], О. Катрич [9] вказують на численні різновиди явища інтерпретації. В. Москаленко піднімає проблеми музичного твору як тексту, що потребує свого тлумачення [12-14]. Дисертацію Д. Вечера присвячено теоретичному і практико-методичному аспектам

виконавського аналізу музичного твору [2]. Саму природу виконавського аналізу досліджує О. Сайгушкіна [15]. У сучасному музикознавстві створена ціла низка класифікацій, які здійснено з позицій спроби усвідомлення відносин між композиторським та музично-виконавським стилем.

Відомий вислів Б. Асаф'єва про музику як мистецтво втіленого в інтонаціях смислу, у дослідженні проблем виконавської інтерпретації спонукає висунути на перший план питання усвідомлення змісту музичних творів, а саму інтерпретацію сприймати виконавським інтонуванням як осмислено-виразною реалізацією музики. Якщо музичний твір є об'єктом виконавської інтерпретації, то художній зміст – її предметом. „Змістом музичних творів є світ уявлень, що формуються у свідомості слухача, уявлень про сам музичний твір, про оточуючий світ, про слухача та інших людей у ньому і, звичайно, про автора і виконавця” [8, 104]. Аналіз художнього змісту музичного твору нероздільний від вивчення його форми, організації музичного матеріалу. Усвідомлення взаємодії змісту і форми є необхідним компонентом у створенні виконавської інтерпретації. Звідси випливає, що аналіз музичного твору є обов'язковим етапом виконавської діяльності. На цьому етапі протікають як свідомі, так і підсвідомі процеси, що раціонально або інтуїтивно супроводжують діяльність інтерпретатора. Усвідомлюючи складність і необхідність різнобічного вивчення заявленої проблеми, автор статті ставить за мету, спираючись на існуючі у цій галузі дослідження, розкрити сутність аналізу змісту музичного твору як специфічного виду виконавської діяльності.

Виконавський аналіз змісту музичного твору відноситься до галузі художньо-образної інтерпретації твору і значною мірою базується на його позамузичних змістових пластах. „Якщо мовний пласт музичного твору в його як об'єктивно-композиційній, так і суб'єктивно-імпровізаційній сферах регламентує виконавську інтерпретацію, що зумовлено об'єктивністю внутрішніх законів музичного розвитку, то на рівні художнього образу виконавець отримує повну свободу самовираження і творчої фантазії” [5, 144]. Саме на рівні розкриття художньо-образної сфери інтерпретація стає творчістю, пропонуючи оригінальну версію художнього змісту твору. Специфіку змісту музичного твору влучно розкриває

О. Лосєв: „Зміст музики ми часто намагаємось передати образами – однак, не просто образами (бо музика не терпить ніякого простору), а образами символічними, що вказують на якусь невимовну таємницю, яка під цими образами криється. Ця таємниця і є предметом музики. Вона – неподільна і не виявлювана, вона болісно-солодко чується серцем і кипить у душі. Вона – вічний хаос усіх речей, їх одвічна сутність” [11, 254]. Символізм музичних образів виявляється в асоціативності і метафоричності позамузичних уявлень, що допомагає усвідомити виконавську інтерпретацію як особливу звукотворчість.

У виконанні музичного твору та донесенні до слухача змісту, адекватного задуму композитора, необхідно поєднати дві процедури – аналіз музичного змісту і форми та безпосередньо інтерпретацію, при яких „результат аналізу реалізується в інтерпретації, „озвучується”, знаходить „плоть”, логіку, сенс” [16, 225]. Тому у творчій діяльності виконавця-інтерпретатора, як зазначає В. Москаленко, можна виділити два етапи: 1) розуміння музичного твору; 2) створення його інтерпретаційної версії [14, 108]. О. Сайгушкіна виділяє не два, а три відносно самостійних і довготривалих етапи у діяльності виконавця при опануванні музичним твором: 1) створення художнього образу-задуму (тобто синтез); 2) усвідомлення, переробка, якісне визначення деталей (тобто аналіз); 3) остаточне художнє оформлення інтерпретації твору музикантом (тобто знову синтез) [15, 79].

Безперечно, що поза розумінням змісту художнього твору інтерпретація є неможливою. Саме ж розуміння змісту музичного твору здійснюється під час його виконавського аналізу – важливого і необхідного етапу у процесі художньої комунікації. У дисертаційному дослідженні Д. Вечера, присвяченому розв’язанню теоретичних і практично-методичних проблем виконавського аналізу, останній визначено „як специфізовану аналітичну діяльність, пов’язану з вивченням тексту музичного твору (нотного та звукового) та його контекстуальних зв’язків в аспекті майбутніх художніх інтерпретацій цього твору” [2, 7]. Таке визначення вказує на перехід аналізу у синтез саме у діяльності виконавця, який створює нову звукову цілісність. Перехід аналізу в синтез можливий лише за умови виконавського розуміння художнього змісту.

У результаті здійсненого аналізу виконавець приходить до розуміння змісту музики і створює конкретний індивідуальний план інтерпретації твору, власну модель майбутнього виконання, аргументовану „не тільки з вузькоспеціальних позицій (виконавські традиції, школи, техніка), але також і з опорою на базові положення сучасної теорії музики” [2, 7]. Застосовуючи методологічні принципи цілісного аналізу, виконавський аналіз (на відміну від аналізу музикознавчого, який враховує специфіку музичного сприймання і спирається на вже отримані слухові уявлення про твір), спрямований на створення програми майбутнього звучання музичного твору. Порівнюючи музикознавчий і виконавський аналіз, Д. Вечер вказує на низку суттєвих відмінностей, які вважаємо за доцільне подати у вигляді таблиці. Ці відмінності походять з принципово різних підходів до нотного тексту, який композитор створює як специфічний зміст, а виконавець спочатку ніби розшифровує цей зміст у певний спосіб та приходить до його розуміння.

	<b><i>Музикознавчий аналіз</i></b>	<b><i>Виконавський аналіз</i></b>
<i>Об'єкт</i>	музичний твір	музичний твір
<i>Предмет</i>	музичний зміст у взаємозв'язку з музичною формою	музичний зміст взаємозв'язку з музичною формою
<i>Мета</i>	усвідомлення змісту твору та його словесне тлумачення як кінцева мета	усвідомлення змісту твору як проміжний етап до створення інтерпретаційної версії
<i>Методологічний підхід</i>	цілісний аналіз	цілісний аналіз
<i>Досвідне підґрунтя</i>	нормативні теоретичні системи	нормативні теоретичні системи і практичний арсенал

		засобів і прийомів виконання
<i>Досвідний шлях</i>	сприймання музичного твору – вивчення його тексту – аналіз його структури – „вписування” отриманих вражень і аналітичних висновків в існуючі понятійні системи оцінок – створення <i>гомоморфної</i> моделі твору у вигляді його вербального у певному теоретичному аспекті (стильовому, жанровому, історико-культурологічному)	аналіз емоційних вражень та „змістовного поля” – розкриття художнього генезису твору – аналіз структури – уточнення наміченого раніше в аспекті інтерпретації – проєкція на виконавську проблематику – побудова програми майбутнього звучання твору (створення моделі майбутньої інтерпретації)
<i>Результат і засоби його фіксації</i>	усний або письмовий вербальний опис	власне звучання і можливий схематичний запис

З таблиці стає зрозумілим, що виконавський аналіз знаходиться у центрі системи „композитор – виконавець – слухач”: „відштовхуючись від нотного тексту як *результату* композиторської творчості, спираючись на наявні теорії (загальні і спеціальні), виконавець має скласти *програму* майбутнього впливу на слухачів” [2, 8]. Вміст таблиці пояснює й міркування І. Стогній про два важливих аспекти в аналітичній роботі виконавця – семантичний і технологічний (конструктивний). Усвідомлюючи умовність цього поділу, під семантикою розуміється „не лише образний вміст, виражений в інтонаційній драматургії твору, але і

широко розкинуту палітру сенсів (мікросенсів), що містяться в „несучих конструкціях” твору, таких як: тональний рух, звуковисотні структури, лад, гармонія, фактура, синтаксична організація форми тощо” [16, 226]. Визначення форми твору, його жанру, стилю, особливостей синтаксису, драматургії не можна сприймати головним завданням аналізу. „Звичайно, форму слід визначити і це обов’язкова складова, але не вершина діяльності музиканта... Вершина – в розумінні ідеї, розпізнаванні концепції” [16, 230].

Аналіз музичного змісту, що веде до усвідомлення концепції твору – одне з найскладніших завдань, що постає перед виконавцем-інтерпретатором. У пошуках художнього змісту сучасне музикознавство визначило два протилежні підходи, що полягають у сприйнятті музики 1) як носія позамузичного змісту; 2) як феномену, що володіє виключно іманентним сенсом. Е. Ганслік, Х. Мерсман, Х. Еггебрехт, К. Дальхауз притримуються думки про іманентний сенс специфічно музичної стихії, який походить від жанрово-стильової, композиційної, тональної, фактурної, ладової, тембрової виразності музичного твору. Стверджуючи, що „сам твір є так само і змістом” [18, 38], Х. Мерсман наголошує на іманентно смислових якостях звукового матеріалу. Такої ж самої позиції притримується і Х. Еггебрехт у визначенні, що сенс музики „тотожний її звуковій конструкції”.

Таким чином, вище названі дослідники вважають, що зміст музики складає авербальне, позапонятійне, чуттєве розуміння, здійснене у формі як естетичної гри. Притримуючись подібної позиції, К. Дальхауз виділяє два смислові рівні: 1) логіка, яку неможливо перекласти словесною мовою; 2) зміст, породжений історією розуміння музики, в якій не лише сама музика, але й література про музику створюють її сенс.

Отже, у прослуханій музиці „музикознавець чує те, що він про неї знає”, або іншими словами те, „що можна почути у музиці, пов’язане з тим, що можна про неї написати” [18, 80]. Німецький дослідник також виділяє два інтенціональних рівні сенсу музики – сенс звукових форм і мова інтерпретації музики. Логіку звукових форм неможливо перекласти іншою мовою, а інтерпретація музичного твору стає тим змістом, який формується історичними стереотипами розуміння музики.



Т. Чередниченко, аналізуючи праці зарубіжних дослідників у галузі музичної естетики, визначає два напрями у розумінні ними специфіки музичного змісту [18]. Перший, представниками якого є Р. Арнхейм, Д. Кін, А. Лісс, М. Хурте, спрямований на пошуки константних елементів музичного змісту, які є завжди однаковими і безумовно зрозумілими та за індексно-канонічним принципом пов'язаними зі звуковою формою. Константними елементами музичного змісту є ритм людського дихання як основа музичних форм (Д. Кін); звукові структури як рух і як виявлення динамічних стереотипів характеру людини (Р. Арнхейм); періодичні звукові структури як спілкування слухача й автора (А. Лісс); синестетична асоціація чуттєвих вражень, тобто функціонування символічних констант безсвідомого розуміння музики, які резонують почутій музиці (М. Хурте); стійкий зв'язок між виразністю певних звукових структур і жестів, які не потребують словесного тлумачення (Р. Біттнер).

Представники другого напрямку, на чолі з Х. Еггебрехтом і К. Дальхаузом, свої пошуки музичного змісту спрямовують віднаходження його змінних елементів. Такі компоненти музичної змістовності є умовними, а тому й можуть залишатися незрозумілими, узгоджено пов'язаними зі звуковими формами за символічним знаковим принципом. Х. Еггебрехт, стверджуючи (як було зазначено вище), що суть музики є тотожною її звуковій конструкції, у сприйманні змісту музики виділяє естетичну ідентифікацію (тобто розуміння) та естетичне пізнання (тобто вербалізацію розуміння).

Таким чином він приходять до роздвоєння музичного твору на суть і зміст, в якому суттю виступає звукова структура, а змістом – можливість її словесної інтерпретації. Виходячи з такого твердження, аналіз музики Х. Еггебрехт розуміє як осягнення музичної суті, що досягається за допомогою наукового усвідомлення і втілення в музикознавчих термінах музичної структури.

До процедури аналізу змісту музики як складової виконавського аналізу слід обов'язково ввести і стильовий чинник, адже саме на перетині композиторського і виконавського стилів народжується виконавська інтерпретація, що полягає в індивідуально-стильовому втіленні виконавцем його власного

розуміння образно-емоційного змісту музичного твору. „Проекція стильових принципів, характерних для епохи, композитора, жанрово-семантичних закономірностей та інших критеріїв опосередкування на комплекси музичних знаків, що втілюють ту чи іншу образну якість в конкретному творі, є запорукою адекватності його інтерпретації авторському задуму, а також об'єктивним підґрунтям для власного індивідуально-стильового рішення” [2, 9]. Водночас, зміст музичного твору значною мірою обумовлений його жанровою належністю. „Пам'ять жанру” (М. Бахтін) фіксує не лише його структурні особливості, але й специфіку змісту, що й дозволяє в якості одного з визначень жанру називати його „типізованим змістом” (В. Цуккерман). Жанровий зміст проявляється і на рівні інтонування, що доводить Л. Шаповалова, означуючи жанр як і тип інтонування [19]. На межі жанрової і стильової належності виявляється специфіка конкретного музичного твору, що стає об'єктом виконавського аналізу й інтерпретації. Слід зазначити, „що жанр являє собою верхній рівень логізації, оскільки він пов'язаний із більш загальним, аніж твір, типом констант. Він виступає як своєрідний „класифікатор” типових емоцій. Індивідуальний композиторський стиль утворює нижню межу і виступає як узагальнення авторської специфіки у використанні і трактуванні комплексу виражальних засобів” [2, 9]. Тому у розумінні специфіки виконавського стилю структуру змісту музичного твору доцільно розглядати з урахуванням жанрового і стильового змісту. Саме таку змістовну структуру твору пропонує В. Холопова [17], виділяючи у ній вісім рівнів: 1. Зміст музичного мистецтва загалом. 2. Зміст ідей історичних епох. 3. Зміст ідей національної художньої школи. 4. Жанровий зміст. 5. Зміст індивідуального стилю. 6. Зміст твору (тобто його художня ідея). 7. Виконавська і музикознавча інтерпретації. 8. Зміст індивідуального слухачького сприйняття.

У зв'язку з тим, що виконавська інтерпретація знаходиться на сьомому рівні у структурі музичного змісту, в адекватному задуму композитора тлумаченні змісту конкретного музичного твору та донесенні його до слухача специфічними виконавськими засобами виконавець повинен ґрунтовно дослідити особливості художнього змісту на усіх попередніх рівнях.

Художній зміст музики розкривається через музичні образи, що відображають автономний художній світ митця. Мета виконавської інтерпретації – за допомогою засобів музичної виразності та специфічних виконавських прийомів розкрити зміст музичного твору, який є суспільним феноменом тільки у комунікативній формі. Буття музичного твору – в його звучанні. „Адже аналізуючи музичний твір, ми чи озвучуємо його, чи уявляємо у звучанні, а не лише сприймаємо в нотно-текстовій графіці, яка сама по собі не звучить. Іншими словами, хочемо ми того чи ні, але спираємося на *виконавське відчуття* музичного твору” [15, 107]. Саме у такому відчутті формується виконавський аспект музичного образу, який характеризується специфічною спрямованістю процесу інтерпретації на слухача. Аналізуючи виконавський образ, Г. Григор'єв вказує на використання виконавцем усіх можливостей для того, щоб допомогти слухачу побудувати у своїй свідомості образ, втілений у музиці композитором [4, 70]. Виконавський образ, за С. Волковим, проходить триступеневий шлях становлення [3]. Його перший етап характеризується появою первинного, емоційного уявлення, а другий – процесами аналізу та синтезу, у результаті яких це уявлення корегується і змінюється. Причини цих змін – взаємодія емоційного і логічного, завдяки якій емоційні уявлення збагачуються знаннями та набувають іншого характеру. На третьому етапі становлення виконавського образу формується вторинне, цілісне художньо-образне музичне уявлення, збагачене усіма процесами, що здійснювались на попередньому етапі. С. Волков вказує на важливість синтезу чуттєвого і логічного начал у становленні адекватного задуму композитора виконавського образу.

У виконавському відчутті змісту і форми музичного твору наголошуємо на розвиненості аналітико-інтерпретаційного мислення музиканта, яке базується на теоретичних знаннях. Так, А. Корто визначає наступний об'єм інформації, необхідний для виконавської інтерпретації: історичний період життя автора твору та його національність; час і умови створення конкретного опусу та його можлива присвята; авторські вказівки; форма і драматургія твору (тональний план, гармонія, впливи, аналогії, зв'язки); характер і зміст твору (за визначенням самого виконавця);

коментарі до твору (естетичні і технічні, поради для інтерпретації тощо) [10].

У фокусі синтезу мистецтв розглядає виконавський аналіз змісту музичного твору і Б. Яворський, виокремлюючи у підході до інтерпретації музики вивчення культурологічного значення твору (його епохи і культури), особливостей сучасної виконавцеві епохи, своєрідності конкретного музичного твору (у порівнянні з іншими творами даного автора, творами авторів цієї епохи, творами суміжних мистецтв), структури та смислового навантаження її складових, особливостей інтонування та інструментування фортепіанної фактури. Усі ці аспекти повинні бути спрямовані на пошук відповідних прийомів виконавського вираження.

На відміну від музикознавчого аналізу, що сприймає музичну форму у вигляді жорсткої сталої конструкції, виконавська інтерпретація розглядає її як „свого роду музичний кристал, у якому фокусується результат певної музично-будівничої творчості як композитора, так і учасників інтерпретаційного процесу” [14, 109]. В. Москаленко вводить поняття музичного твору-принципу, що формується внаслідок узагальнення різних музичних інтонаційних потоків і є головним об’єктом музичної інтерпретації. Виконавська версія, сформована на його основі, стає музичним твором-даністю. Таке визначення дослідник дає за аналогією понятійної пари В. Бобровського „музична форма-принцип” (певний тип музичної форми) і „музична форма-даність” (індивідуальне втілення форми у конкретному музичному творі) [1, 20]. У змісті музичного твору-даності переплітаються типологічне та індивідуальне. Типологічні риси утворюють істинну сутність художнього змісту, на основі якої виникають його індивідуальні властивості.

Підсумовуючи міркування над проблемою виконавського аналізу музичного твору у процесі інтерпретаційної діяльності, наголошуємо на тому, що такий аналіз призводить до усвідомлення сутності художнього образу музики і стає основою створення оригінальної інтерпретації. Проте, слід враховувати авербальність і позапонятійність структури музичного змісту. Відштовхуючись від принципів історизму, кожний музичний твір, а отже – і його зміст, – слід сприймати продуктом своєї епохи і стилю, який відображає закони музичного мистецтва у цілому. Тому в розкритті змісту

музичного твору і формуванні виконавського образу важливої ролі набуває відчуття виконавцем індивідуального стилю композитора та стильового напрямку, до якого він належить. Адже стиль є явищем історичним, обумовленим своєю епохою. Лише виявляючи його закономірності і прообрази, враховуючи текст та його реалізацію у контексті, відшуковуючи у структурі музичного змісту норми та їх порушення, можна наблизитись до розкриття сутності музичного образу. Таке розуміння і настає у процесі виконавського аналізу.

У підсумку слід зазначити, що виконавський аналіз музичного твору і самого змісту музики є необхідним передетапом створення виконавської інтерпретації. Лише після такого аналізу інтерпретатор приступає до індивідуально-стильового втілення власного розуміння образно-емоційного змісту музичного твору.

### ***Література:***

1. Бобровский В.П. *О переменности функций музыкальной формы* / В.П. Бобровский – М. : Музыка, 1979. – 275 с.
2. Вечер Д.В. *Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора)* : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Д.В. Вечер. – Київ, 2007. – 17 с.
3. Волков С.О. *О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя* / С.О. Волков // *Вопросы теории и эстетики музыки*. – Вып. 11. – Л. : Музыка, 1972. – С. 184–200.
4. Григорьев В. *Вопросы исполнительской формы и пути её реализации* / В. Григорьев // *Музыкальное исполнительство и современность*. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1988. – С. 69–86.
5. Гринчук І., Бурська О. *Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу* / І. Гринчук, Л. Бурська. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 224 с.
6. Жайворонок Н.Б. *Музичне виконавство як феномен музичної культури* : Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Н.Б. Жайворонок. – Київ, 2006. – 16 с.

7. Жукова Н.А. *Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект* : дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08 / Н.А. Жукова. – Київ, 2003. – 192 с.
8. Кадын Л.М. *Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений* / Л.М. Кадын // *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*: – К. : *Музична Україна*, 1988. – С. 102–111.
9. Катрич О.Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво” / О.Т. Катрич. – К., 2000. – 17 с.
10. Корто А. *О фортепианном искусстве* / А. Корто. – М. : *Классика – XXI*, 2005. – 252 с.
11. Лосев А.Ф. *Музыка как предмет логики* / А.Ф. Лосев // *Из ранних произведений*. – М. : *Правда*, 1990. – С. 195–390.
12. Москаленко В.Г. *Творческий аспект музыкальной интерпретации* / В.Г. Москаленко. – К. : *Музична Україна*, 1994. – 205 с.
13. Москаленко В. *Музичний твір як текст* / В. Москаленко // *Київське музикознавство : Текст музичного твору: практика і теорія*. – Вип. 7. – К. : *КДВМУ ім. Р.М. Глієра*, 2001. – С. 3–10.
14. Москаленко В.Г. *Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації* / В.Г. Москаленко // *Часопис національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. – № 1. – К. : *НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2008. – С. 106–112.
15. Сайгушкина О. *К исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения* / О. Сайгушкина // *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. – К. : *Музична Україна*, 1988. – С. 79–84.
16. Стогний И. *Аспекты анализа музыкального произведения и границы его интерпретации* / И. Стогний // *Процессы музыкального творчества*. – В. 10. – М. : *РАМ им. Гнесиных*, 2007. – С. 225–242.
17. Холопова В.Н. *Музыка как вид искусства* / В.Н. Холопова. – Ч.І. – М. : *Печатник*, 1990. – 140 с.
18. Чередниченко Т.В. *Тенденции современной западной музыкальной эстетики* / Т.В. Чередниченко. – М. : *Музыка*, 1989. – 223 с.

19. Шаповалова Л. *О взаимодействии внутренней и внешней формы в эволюции музыкальной жанровости : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 „Музыкальное искусство” / Л. Шаповалова. – Киев, 1986. – 23 с.*

УДК 783

**Иванова Ольга Юрьевна,**  
кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры „История, теория музыки и композиции”  
Южно-Уральского государственного института искусств  
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

### **О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ А.Д. КАСТАЛЬСКОГО**

Статья посвящена изучению творчества известного русского композитора, фольклориста А.Д. Кастальского. Исследователь раскрывает влияние выдающегося мастера духовного хорового искусства на развитие музыкально-литургического творчества композиторов XX столетия.

*Ключевые слова:* хоровая музыка, произведение, композитор, духовность, драматургия.

Стаття присвячена вивченню творчості відомого російського композитора, фольклориста О.Д. Кастальського. Дослідник висвітлює вплив видатного майстра духовного хорового мистецтва на розвій музично-літургійної творчості знаних композиторів XX століття.

*Ключові слова:* хорова музика, твір, композитор, духовність, драматургія.

The article is devoted for study of creative work of the famous Russian composer, folklorist A.D. Castaliskiy. The researcher discloses an importance from the outstanding master of spiritual choral art in the

development for liturgical music compositions by composers the XXth century.

*The key words:* choral music, composition, composer, spirituality, drama.

В кругу создателей русской духовной музыки рубежа XIX-XX веков одно из ведущих мест занимает фигура Александра Дмитриевича Кастальского (1856 – 1926). Блестящий мастер хорового письма, знаток знаменного пения и русской народной песни, музыкант, стоявший у истоков хорового образования в России, он является еще и одним из тех, кто положил начало научному подходу к изучению фольклора. На протяжении советского периода истории русской музыки Кастальский представлялся, прежде всего, как исследователь народной песни. Между тем, в начале XX века он был признан родоначальником новой русской духовной музыки. Им было написано свыше ста духовных сочинений разных жанров, именно к его авторитетному мнению в этой сфере прибегали такие корифеи русской музыки, как Н.А. Римский-Корсаков и С.В. Рахманинов. На стилистику его произведений опиралось то поколение русских музыкантов, которое до событий 1917 года еще успело сказать свое яркое музыкальное слово в Православии; та плеяда творцов русской духовной музыки, которую связывают с московским Синодальным училищем и, шире, – относят к так называемому „Новому направлению” отечественной церковной музыки.

Среди отдавших ему дань композиторов имена С.В. Рахманинова и А.Т. Гречанинова, П.Г. Чеснокова, А.В. Никольского, Д.Г. Шведова и другие. Вклад „Нового направления” в русскую музыку, состоит в том, что его представителями был создан уникальный синтез древнейших форм византийской гимнографии и европейских музыкальных средств, звукообраз которого, оказался доступен музыкальному восприятию самых широких кругов слушательской аудитории. В известном смысле Кастальского, можно сравнить с Балакиревым, как главой Могучей кучки: сочинения учеников зачастую популярнее сочинений учителя, открытия мастера разошлись по многим индивидуальным стилям; и, как отмечают исследователи влияние Кастальского ощутимо по сей день [1, 2, 3, 5].



На протяжении всей своей духовно-творческой деятельности Кастальский обращался к „малым формам” церковной музыки (ектения, тропари, кондаки, стихиры). К праздничным песнопениям, звучащим только во время соответствующих праздников, относятся авторские стихиры (Навечерия Рождества, Преображения, Крестовоздвижения, Кириллу и Мефодию, Вознесения, Апостолам Петру и Павлу), канон Рождеству Христову, Ирмоса Крестовоздвижения, Эксапостиларии Пасхи, Великой Пятницы и Страстного Понедельника. Если чин Венчания Кастальский озвучил полностью, то на Панихиде можно услышать только два фрагмента его сочинения. Это кондак и икос „Со святыми упокой” и „Сам един еси”, которые, по признанию Александра Дмитриевича, были высоко оценены консерваторскими „тузами” [4, 15].

Принадлежащие перу композитора краткие праздничные песнопения Рождества и Крещения знаменного распева были выпущены одной тетрадью в самом начале творческого пути. Примечательно, что демонстрируя многообразие вариантно-строфических, куплетных форм, периодических структур, и относясь к разным гласам и жанрам, они преимущественно мыслятся автором в одной ладотональной сфере. Кастальский заканчивает четыре из пяти песнопений тетради Фа-мажорным трезвучием, и только Крещенский кондак – ми минорным.

Тропарям и кондакам композитор придает тонкие прозрачные „морозные” хоровые аранжировки, находит интересные звукописные приемы. Это отключение нижних голосов при упоминании ангельских возгласов, Божественного Младенца (Рождественский кондак) и явления Св. Духа (Крещенский тропарь), подчеркивание „приземленности” за счет *divisi* в басовом ключе и максимального облегчения верхних голосов – при описании путешествия Волхвов. Яркость и праздничность Крещенскому тропарю придает уподобление линий хоровых голосов колокольным звонам, подчеркивающим значение праздника – явление всех ипостасей Святой Троицы.

Один из любимейших „массовых жанров” Православной музыки – „Многолетие” (лаконичный троекратный поздравительный возглас-пожелание) – структурно оформляется Кастальским в рамки „органически неквадратного” (Цуккерман)

одиннадцатитактового периода. Интонационное содержание данной периодической структуры характеризуют краткость, емкость и торжественность. Особенно впечатляет песнопение при исполнении всем приходом, как яркое музыкальное воплощение Православной идеи соборности. Не случайно это песнопение, посвященное не Творцу, а Творению (Человеку) звучит во время обряда Венчания, который есть единственный случай в жизни прихожанина уподобления Царю – следовательно – Богу.

Хор Кастаньского близок варианту „Многая лета” С.В. Смоленского но, в отличие от своего предшественника, автор насыщает торжественную миниатюру характерной для начального периода творчества частой сменой гармонических функций, причем, используются аккорды всех диатонических ступеней. Отметим, что на IV ступени вместо трезвучия применяется II<sub>6</sub>, что также характерно для стиля раннего Кастаньского. Примечательна неклассическая трактовка данного аккорда, использование его не в каденциях, а в срединных построениях, соединяющих плагальность с оборотами по типу прерванных Д-II-T-T.

Из присущих Кастаньскому приемов отступлений от закономерностей классического голосоведения особенно интересны моменты „двухголосного четырехголосия” (Гуляницкая). Такую двухярусную дублировку автор применит позже в осмогласных Догматиках Всенощной (дискант + тенор, альт + бас). В Многолетии оно возникает эпизодически на фоне педалей баса и других голосов.

Таким образом, можно сказать, что в этом небольшом песнопении кристаллизуются черты стиля раннего Кастаньского: сфера чистой диатоники, широкое использование аккордов побочных ступеней, частота гармонических смен (вплоть до гармонизации каждой восьмой), обилие ненормативных удвоений. Преимущественно 5-ти голосное изложение призвано подчеркнуть мощь и торжественность звучания. Фактура такого рода неоднократно встречается и в вышеуказанных произведениях.

Один из важнейших фрагментов Утрени – Эксапостилярый – смысловая кульминация (название от греч. „Апостол”) службы. Песнопение „Разбойника благоразумного” Эксапостилярия Великой Пятницы, звучит один раз в год. Это траурная кульминация Страстной Седьмицы, один из самых тяжелых по

трагической насыщенности дней христианского календаря, день воспоминания Святых Спасительных Страстей Господних (событий на Голгофе), когда даже не служитя Литургия. Вместо дневной Службы по Уставу совершается последование часов, а накануне, во время Утрени, после канона звучит Эксапостиларий.

Канонический текст данного хора напоминает фрагмент евангельских сказаний: Христос был распят посреди двух разбойников, один из которых посмеялся над Спасителем (и погубил свою душу), другой – уверовал в Него и оказался вместе с Ним (это символично изображает и нижняя перекладина 8-конечного православного креста). Таким образом, данный эпизод является как бы единственным „светлым” моментом в течение того невероятно долгого и трудного дня, когда был распят Невинный и когда каждый год накануне Пасхи Православный мир вспоминает это событие.

Кастальский удивительным образом создает ощущение надмирности, вознесенности и в то же время сопричастности, позволяющей как бы представить эту картину внутренним оком и прочувствовать „умным сердцем”. Этот особый модус сочинения создается благодаря тончайшему преломлению в нем элементов изобразительности. В рамках вариантно-строфической композиции пространственное начало усиливается благодаря антифонным эффектам, образующимся в перекличке басовой тонической квинты и доминантового кварто-квинтового аккорда в линии рельефа. О его функциональном значении „реперкуссы” свидетельствует местоположение данного комплекса, постоянно возникающего в завершении каждой фразы, где он в виде септаккорда без квинты разрешается в тоническое трезвучие.

Доподлинный архаический колорит этой своеобразной музыкальной картины связан и с особенностями строения самой мелодической линии. В ее основе лежит принцип сцепления двух эолийских трихордов в кварте: b - c - es | c - es - f. Во второй строфе мелодическое движение выпрямляется и ритмически расширяется. Тем самым автор подчеркивает смысл текста: „...древом крестным просвети и спаси...”. Кульминация достигается в движении по звукам дорийского тетра хорда со „щемящей” дорийской гармонизацией его самого высокого звука.

„Чертог твой” – одно из последних сочинений композитора и, поистине, жемчужина хоровой музыки, сочинение, протягивающее нити к творчеству композиторов второй половины XX века. По сравнению с большинством песнопений автора, „Чертог” выделяется своей масштабностью (звучание 7 минут) и покоряет искренностью и проникновенностью в воплощении темы очищения и просветления человеческой души.

Сочинение отсылает к жанровой модели хорового произведения с солирующим голосом, которая „...в духовной композиции может быть связана как с влиянием светского музицирования, так и церковной традиции пения с канонархом (или головщиком)... Трудно назвать автора „Нового направления”, который не обратился бы к предложенной Кастальским модели” [5, 395].

Примечательно, что сочинение в своем фактурном воплощении апеллирует к композициям по типу *cantus firmus*. Основной напев поручен тенору, партию которого обрамляет звучание высоких (сопрано, альты) и низких (тенора и басы) голосов. В такой тембро-фактурной организации музыкального пространства словно овеществляется христианская идея принадлежности Спасителя одновременно двум мирам: горнему и дольнему.

„Чертог Твой” написан в трехчастной форме, отмеченной привнесением принципов вариантной-строфичности. Обновление материала в произведении связано с монотематическим развитием, признаки которого обнаруживаются и на синтаксическом уровне (в сравнении музыкально-стихотворных строк между собой) и на композиционном.

В качестве темы – источника дальнейших вариационных преобразований – выступает первая строка первой строфы. Она являет собой органичный синтез оборотов знаменного распева и протяжной песни, и покоряет своей гармоничностью и уравновешенностью: мягкий поступенный подъем „воспарение” к вершине и медленный, плавно кружащийся спуск к нижней опоре. Начальная фраза темы (в объеме гексахорда) вбирает трихордовую попевку, которая, как отмечает В. Холопова, является ведущей в знаменном пении [7, 291]. Далее в мелодический узор вплетаются оборот славянского трихорда в кварте и мотивы, основанные на

обыгрывании тетрахорда: в поступенном движении и в несимметричном опевании нижнего устоя.

Эти интонации по-разному вписываются в общее мелодическое движение в последующих строках первой строфы. Они же составляют структурно-мелодическую основу второй и третьей строф. Такое монотематическое прорастание служит своеобразным свидетельством того, что в сочинении господствует „дух единства”, направляющий все музыкальное развитие. Он также находит свое выражение и в ладовой структуре сочинения – здесь основная тональность обогащается за счет медиантовой переменности будто отражающей в своих переливах тонкую игру света и тени. Выразительна модально-гармоническая сфера песнопения, где используются музыкально-риторические по своей сути приемы: ув.5/3 на словах „спаси мя” (заключительный каданс второй строфы) и трезвучие шестой ступени в начале третьей строфы.

Только в первой строфе звучат сольные эпизоды тенора. Подобно респонсорию канонарха и певчих, либо переключкам солистов и остальных голосов в народной песне, проводятся начальная и заключительная строки текста. В первом случае солисту отвечает „ангелогласный” хор высоких голосов, как бы иллюстрируя вознесенность взгляда („Чертог Твой вижду...”), окончание же (просьба о спасении) подхватывается „снизу”, „от земли”.

В целом в партиях хора ярко обнаруживаются „классические” приемы народного голосоведения: гетерофонное движение со схождением в унисоны и переменным количеством голосов (4 - 3 - 4 - 2). При этом вторая строфа фактурно облегчена. В ней тенора-солиста постоянно сопровождает хор в высоком регистре, а низкие голоса эпизодически включаются во второй и четвертой строках. Третья строфа отличается наибольшей хоровой насыщенностью: всем миром, „горним и дольним” воспевается одна идея, идея собирания, единства и совершенства. Голос тенора звучит равным участником этого хора, из наставника-канонарха превратившись в одну из ипостасей нераздельного единства.

При том, что фактурная драматургия выстраивается по принципу все большего уплотнения пространства, собирания хоровой массы в единое, созвучное и совершенное целое, на

композиционном уровне прорастает идея круга – также символа всеединства и нераздельности мира. Эта замкнутость, круговая завершенность композиции подчеркивает состояние созерцательного пребывания, связанного с присущим иконописи ощущением вневременности и внепространственности. Светоносность и сосредоточенность, выражение соборности духа и полнота духовного покоя, присущие одному из лучших произведений А.Д. Кастальского, становятся источником ощущения цельности, порядка, гармонии, каким озаряют человека совершеннейшие произведения искусства”.

Обобщая вышеизложенное, подчеркнем: традиционные с позиций логики формообразования текстомузыкальные композиции сочинения Кастальского глубоко оригинальны по своей музыкальной стилистике. При этом композитор избегает „излишеств” современного ему позднеромантического музыкального языка и предстает таким же переводчиком „из горнего в дольнее”, какими являлись творцы знаменного распева. Сотворенный средневековыми мастерами монодийный канон знаменного пения создавал необходимый молитвенный настрой и попытки придать ему более „искусное” звучание нарушали бы это состояние созерцательного пребывания. Вместе с тем, приемы народного многоголосия, используемые Кастальским, позволили ему создать вертикаль, в которой каждая линия является свободным вариантом канонического распева. Организованный таким образом поток монодийных линий не противоречил „исконному” пению, а „разветвлял” его, обогащая выразительные возможности и раздвигая границы канона, тем не менее, оставаясь в рамках заданной им образной сферы.

В продолжение мысли о созвучности сочинений А.Д. Кастальского и иконописных работ, отметим следующее: с каждым произведением композитор все более проникается высоким народным духом, пропускает через себя те самые „особенности народно-русской музыкальной системы”, которые он пристально изучал больше двух десятилетий своей жизни.

В приемах народного голосоведения, столь настойчиво пропагандируемых Кастальским, была, по-видимому, заложена одна из тайн национального духа; не случайно композитор постепенно приходит к трактовке хора как выразителя

многоголосного единства. Подобное качество сродни изумительному духовно-музыкальному открытию мастеров Древней Руси – иконостасу: „иконостас состоит из отдельных икон, но они складываются воедино, как камни, образующие своды и стены здания” [6, 185].

В народном сознании вершиной духовных устремлений, символом мироустройства, в котором люди смогут преодолеть рознь и вражду и обретут согласие и любовь становится Китежград. Идеальный образ города праведных, „царства светозарного”, вслед за оперой-сказанием Н.А. Римского-Корсакова, появляется в последних духовных сочинениях Кастаньского – в „Свете Тихий” № 4 и в композиции „Чертог Твой”. Несомненные шедевры хоровой классики, они проникнуты состоянием нерушимого покоя и гармонии, атмосферой предстояния, вознесенности в мир „горнего”.

Во многом это связано с проецированием на уровень музыкального текста идеи соборности. Она находит свое выражение в пластичности, совершенстве фактуры, единство которой создается согласованно-совокупным звучанием основного напева и мелодически развитых подголосков. Присутствие этой же духовной субстанции характеризует и монотематический принцип развития в сочинениях автора, и саму суть его мелоса, органично синтезирующего элементы знаменного распева и русской народной песни.

Идеи творчества Кастаньского обрели свое второе рождение в конце XX века. Здесь одной из основополагающих тенденций отечественной музыки становится новое религиозное сознание („*musica nova sacra*”), а среди импульсов возрождения феномена духовности главнейшим явилось празднование Тысячелетия Крещения Руси. Появившиеся при этом произведения русских композиторов можно в целом распределить по нескольким группам. К первой относится собственно храмовая музыка, предназначенная для исполнения в храме. Она представлена произведениями С. Трубачева, Б. Феоктистова, В. Прохорова и известного своими печатными работами о богослужбном пении Владимира Мартынова.

Вторая большая группа сочинений репрезентирует традицию концертного исполнения литургических произведений. Она

включает прежде всего произведения циклические, продолжающие линию творений Чайковского и Рахманинова: „Литургия Иоанна Златоуста” Н. Сидельникова, „Всенощное бдение” Р. Леденева, „Литургия оглашенных” А. Рыбникова, „Божественная литургия” А. Эшпая. Сюда же можно причислить отдельные произведения на литургические тексты: „Шесть литургических песнопений” В. Рябова, „Свете Тихий” А. Кнайфеля, авторское прочтение Евангельского текста „Блаженны нищие духом...” (третий антифон Литургии) А. Раскатова, хоровой триптих В. Успенского (концерт для смешанного хора и симфонического оркестра на тексты „Господи, воззвах к Тебе...” из Всенощного бдения). Отдельной группой в рамках концертных сочинений можно выделить работы композиторов в жанре духовного стиха: цикл А. Шнитке „Стихи покаянные”, его же „Шесть духовных песнопений”; „Восемь духовных хоров памяти Б. Пастернака” и „Шесть духовных песнопений” Н. Каретникова.

Еще одна часть „концертных” сочинений состоит из свободных композиций на культовые тексты и разделов крупных одночастных или циклических произведений, созданных как бы „по мотивам” православных догматов. Таковы Хор на текст Первого послания Св. Апостола Павла коринфянам из „Литургической симфонии” А. Эшпая, миниатюры и отдельные части произведений Г. Свиридова, Г. Белова, К. Волкова, В. Гаврилина, Э. Денисова, В. Рубина.

Третью группу представляют сочинения, наиболее удаленные от культовых, самостоятельные обращения – „воззвания” к Всевышнему с верой в возрождение России и нации. К ним относятся симфонии Г. Уствольской: № 2 „Истинная вечная благодать”, № 3 „Иисусе Мессия, спаси нас”, № 4 „Молитва”, № 5 „Амен”; произведения третьего периода творчества А. Караманова (с 1965 года), посвященные Новому Завету: грандиозный 10-ти частный симфонический цикл „Совершишася” на древние церковнославянские тексты, цикл „Бысть” по Апокалипсису и другие. Поискам Бога посвящена тетралогия „Симфонии пути” В. Артемова.

К нетрадиционным для Православия жанрам пассионов и мессы обратились А. Ларин в „Русских страстях” и Э. Денисов в своем последнем произведении – оратории „Истории жизни и



смерти Господа нашего Иисуса Христа”. К этой группе примыкает и „Мистерия Апостола Павла” Н. Каретникова. Во всей этой многоплановой панораме обнаруживаются те или иные аспекты претворения традиций „Нового русского направления” и А.Д. Кастальского как одного из ярчайших его представителей.

### *Литература:*

1. Гуляницкая Н.С. *Русское гармоническое пение (XIX век)* / Н.С. Гуляницкая. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 180 с.
2. Зверева С.Г. *Александр Кастальский. Идеи, творчество, судьба...* / С.Г. Зверева. – М. : Вузовская книга, 1999. – 239 с.
3. *Кастальский Александр Дмитриевич. Статьи. Воспоминания. Материалы.* [Сборник под ред. Д. Житомирского]. – М. : Музгиз, 1960. – 291 с.
4. *Кастальский А.Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке* / А.Д. Кастальский // *Музыкальный современник*, 1915. – № 2. – С. 31–45.
5. *Рахманова М.Г. Русская духовная музыка* / М.Г. Рахманова // *Русская музыка и XX век.* – М., 1999. – С. 371–406.
6. *Троица Андрея Рублева. Антология.* – М. : Искусство, 1989. – 208 с.
7. *Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика* / В.Н. Холопова. – М. : Советский композитор, 1983. – 281 с.

УДК 159.9:62

**Шевяков Олексій Володимирович,**  
*доктор психологічних наук, професор,  
завідувач кафедри „Психологія”*

*Дніпропетровського гуманітарного університету*

**Славська Яніна Анатоліївна,**

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

**Маркова Ірина Володимирівна,**

*магістрант кафедри „Психологія”*

*Дніпропетровського гуманітарного університету*

## **ЕФЕКТИВНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕГУЛЯЦІЇ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СТАНІВ ФАХІВЦІВ**

Розглянуто основні теоретичні підходи до психологічної регуляції функціональних станів фахівців в умовах виробничої діяльності. Розроблено класифікацію вказаних підходів, викладені їх основні положення.

*Ключові слова:* довільна саморегуляція, психологічний стан, фахівці.

Рассмотрены основные теоретические подходы к психологической регуляции функциональных состояний специалистов в условиях производственной деятельности. Разработана классификация указанных подходов, изложены их основные положения.

*Ключевые слова:* произвольная саморегуляция, психологическое состояние, специалисты.

The article is devoted to the review of the basic theoretical going near the psychological adjusting of the functional states of specialists in the conditions of production activity. Classification of the indicated approaches is developed, their substantive provisions are expounded.

*The key words:* arbitrary self-regulation, psychological states, specialists.

Існують різноманітні способи покращення чи нормалізації функціональних станів (ФС). До їх числа відносяться такі, як розробка оптимальних режимів праці та відпочинку, тренування та професійна підготовка, нормалізація санітарно-гігієнічних умов, використання функціональної музики [1, 110], а також явно специфічні способи, наприклад, методи групової психотерапії, самонавіювання [1, 55]. Важливим питанням стосовно зазначених підходів, на нашу думку, є вироблення конкретних профілактичних напрямків роботи та опису конкретних способів їх реалізації. Так у літературних джерелах можна знайти багато праць, присвячених тому чи іншому способу оптимізації ФС і які трактуються в різних модифікаціях [3, 117]. Розробка різних профілактичних заходів велась у руслі багатьох наукових дисциплін – перш за все медицини, психофізіології, гігієни праці [4-10].

Мета статті полягає у визначенні ефективності психологічної регуляції функціональних станів фахівців й розкритті її особливості в умовах виробничої діяльності. Нагальна потреба у використанні профілактичних та корекційних заходів для оптимізації ФС досить значна, оскільки виробнича діяльність проходить в умовах впливу комплексу різноманітних соціально-психологічних, технічних, природних та інших чинників, які призводять до зниження рівня працездатності. Все це з особливою гостротою підкреслює необхідність створення відповідної психопрофілактичної системи оптимізації ФС фахівців. Така система за своїм змістом повинна бути адекватна тим завданням, виконання яких покладається на окремі колективи. Типовими об'єктами профілактичної роботи можуть бути: підвищення працездатності та усунення наслідків професійної втоми. Створення такої психопрофілактичної системи повинно ґрунтуватися на виборі комплексу психорегулюючих впливів та розробки відповідних організаційних форм їх втілення, враховуючи конкретну специфіку діяльності.

Методи, що застосовуються, повинні бути ефективними для усунення синдрому професійної втоми, яка зумовлена наявністю цілого спектру інтенсивних психофізіологічних, когнітивних та емоційних навантажень.

Встановлено [9, 115], що найбільш часто основу такої класифікації складають два основних і відносно незалежних класів методів, які відрізняються характером впливу на ФС:

- опосередковані, тобто спрямовані на усунення об'єктивних причин формування несприятливих ФС та комплексу супутніх їм факторів;

- безпосередні, що здійснюють вплив на саму людину через систему міжособистісних комунікацій чи прямого впливу на ті чи інші психофізіологічні функції [10, 25]. В середині останнього класу можуть бути виділені дві самостійні групи методів, що відрізняються ступенем активності суб'єкта впливу. У даній класифікації вони умовно названі зовнішні та внутрішні способи оптимізації ФС.

Очевидно, що для профілактики несприятливих ФС, радикальним шляхом служить усунення причин їх виникнення.

Тому, практично вся оптимізаційна робота щодо зміни змісту та умов праці може розглядатись як профілактичний засіб, так як вона веде до усунення потенційних джерел розвитку несприятливих ФС. Корекція станів втоми та перевтоми, в першу чергу, пов'язується з нормалізацією характеру та тривалості робочих навантажень, розробкою оптимальних режимів праці та відпочинку [8, 35]. Боротьба зі станами монотонії проводиться за рахунок збагачення змістовної сторони праці, внесення різноманітності в умови та засоби її реалізації [9, 116]. Зменшення ступеню екстремальності факторів за допомогою зниження їх інтенсивності, несподіваності появи, переведення в зону звичних умов сприяють попередженню станів емоційної напруженості та різних видів стресу [10, 26]. В усіх зазначених випадках оптимізація ФС будується на базі реорганізації об'єктивного змісту трудового процесу.

Такий підхід до проблеми оптимізації ФС традиційний і найбільш поширений в розробках з психології праці, інженерної психології та педагогіки. Його основними напрямками є:

- раціоналізація процесу праці з точки зору складання оптимальних алгоритмів діяльності, типологізація схем рішення професійних завдань, раціональний розподіл часових лімітів тощо;

- вдосконалення предметів та засобів праці у відповідності з психофізіологічними особливостями людини;

- раціональна організація місць (робочих зон) та формування оптимальної робочої пози;

- розробка оптимальних режимів праці та відпочинку для компенсації своєчасним та повноцінним відпочинком, виснаження внутрішніх ресурсів людини впродовж робочого дня;

- використання раціональних форм зміни трудових задач і збагачення змісту праці для усунення одноманітності в роботі та перевантаження окремих психофізіологічних систем;

- нормалізація умов праці у відповідності з природними для людини умовами життєдіяльності;

- створення сприятливого соціально-психологічного клімату в колективі, підвищення матеріальної та моральної зацікавленості у результатах праці.

Дієвість такого підходу, опосередкованого впливом на ФС через вдосконалення структури праці, доведена багаточисельними науково-прикладними розробками у різних сферах практичної діяльності [8, 33]. В літературі зустрічаються різні класифікації стосовно способів безпосереднього управління та саморегуляції ФС [3; 4; 6]. За основу в них взята спрямованість впливів на визначений рівень функціонування психофізіологічних систем. В цьому випадку всі способи та прийоми диференціюються за тим, якими активуючими та регулюючими системами організму вони реалізуються: неспецифічними, специфічними, когнітивно-мотиваційними, – тобто за механізмом здійснення впливу. Багато уваги приділяється також методичним особливостям різних способів. Так, виділяються вербальні й невербальні методи управління ФС, апаратурні та неапаратурні.

На нашу думку, при створенні узагальненої класифікації, у першу чергу, потрібно врахувати, яку позицію займає сам суб'єкт праці по відношенню до впливу, що здійснюється на нього. Він може відчувати управляючі впливи, що здійснюються на нього зі сторони, або активно брати участь в процесі зміни свого стану сам. В останньому випадку мова йде про методи самоуправління чи саморегуляції [4, 83].

Зовнішні по відношенню до суб'єкта впливи на ФС здійснюються за допомогою рефлексогенних зон та біологічно активних точок [5, 150], нормалізації режиму харчування [7, 95], використання тонізуючих чи, навпаки, заспокоюючих фармакологічних препаратів [6, 77], організації сеансів функціональної музики [10, 30]. До цієї групи входять різні форми

активного впливу однієї людини на іншу: переконання, наказ, гіпноз, навіювання [9, 155]. Всі зазначені способи достатньо широко використовуються в практиці оптимізації ФС і є докази їх ефективності. Однак, при їх використанні суб'єкту праці відводиться швидше пасивна роль – він виступає в якості реципієнта, який потребує сторонньої підтримки. Тому в психологічному плані спеціальний інтерес складають методи саморегуляції станів.

Поряд зі способами, що розвиваються в рамках формування професійних навичок та вмінь, тренування фізичної витривалості та загальнооздоровчих заходів, використання прийомів поведінкової психотерапії та групового тренінгу, методи саморегуляції орієнтовані на організацію спеціальної діяльності людини для подолання несприятливого ФС. При цьому методи психологічної саморегуляції, які розуміються у вузькому смислі слова, прямо пов'язані зі впливом на стан людини.

Головною особливістю методів саморегуляції станів є їх спрямованість на формування адекватних внутрішніх засобів, які дозволяють здійснювати спеціальну діяльність щодо зміни свого стану [5, 198]. Оволодіння навичками саморегуляції стає особливо актуальним з розвитком сучасних професій в музичному мистецтві, які диктують необхідність „володіти собою” і діяти відповідно до особливостей ситуації. Відповідно до цього особливої ваги набувають питання підготовки конкретних методик з урахуванням цілей психопрофілактичної роботи, можливості їх використання спеціалістами даної професії та оцінки оптимізуючого ефекту.

Проблема шляхів і засобів підвищення ефективності та безпечної діяльності хвилює багатьох спеціалістів, які працюють в галузі психології і психофізіології діяльності. В останнє десятиріччя суттєвий внесок в її розробку для професій зробили відомі вчені [4; 6], які зазначають, що втілення відповідних способів оптимізації ФС в психології та психофізіології праці має свої особливості.

В психології та психофізіології праці вчені виділяють дві групи шляхів, які використовуються для збереження працездатності. Перша група шляхів визначається ще до зустрічі фахівця з технічними засобами і найбільше значення із них мають:

- розподіл функцій та прогноз впливу і взаємозв'язків у системі „техніка – людина – середовище”, з урахуванням психофізіологічних можливостей людини;

- професійний психологічний відбір з обов'язковим довгостроковим прогнозом психофізіологічних резервів організму та успішності працездатності спеціалістів;

- використання психофізіологічних методів навчання та тренування, спрямованих на розвиток саме тих психологічних якостей та фізіологічних властивостей організму, котрі лежать в основі ефективного використання роботи за конкретним фахом.

Друга група шляхів використовується в процесі обслуговування та експлуатації технічних засобів і, в свою чергу, включає дві підгрупи заходів. Одні з них застосовують постійно, інші ж за необхідності.

Призначення заходів першої групи – профілактика несприятливих функціональних змін в організмі, збереження й підвищення стійкості психофізіологічних резервів організму, запобігання розвитку вираженої втоми та перевтоми у фахівців. У першу групу заходів включаються:

- динамічний контроль за станом функцій організму та працездатності;

- заходи щодо розширення психофізіологічних резервів у період між виконанням циклів діяльності;

- заходи в період виконання циклів або окремих виробничих завдань;

- заходи після виконання виробничих завдань;

- заходи безпосередньої дії на організм.

Заходи другої групи проводяться в разі необхідності з метою мобілізації резервних можливостей організму для підтримки й негайного підвищення працездатності. До таких заходів належать вдихання кисню при нормальному тиску, повітряно-теплові процедури, дія імпульсним електричним струмом, застосування електросну, використання препаратів тощо [8, 34].

Перелічені заходи відносяться до психофізіологічного забезпечення виробничих завдань [5, 143], а воно, в свою чергу, включене в систему медичного забезпечення разом з лікувально-профілактичними, санітарно-гігієнічними та протиепідемічними заходами. Крім суто психофізіологічних заходів, котрі дозволяють

підвищити працездатність за рахунок регуляції неспецифічної стійкості ФС й фізіологічних резервів організму фахівців важливе значення для ефективного та безпечного виконання професійної діяльності мають матеріально-технічні та соціально-психологічні заходи. Останні вважаються неспецифічними заходами підвищення працездатності.

В останні роки все більше з'являється робіт, в яких обґрунтовується необхідність проводити комплексне психологічне забезпечення професійної діяльності спеціалістів, головною метою якого є підтримка основних показників працездатності на оптимальному рівні у будь-яких умовах [9, 135].

Психологічне забезпечення професійної діяльності музикантів включає наступні заходи: психологічну діагностику; психологічне прогнозування ефективності майбутньої діяльності; психологічну підготовку; психологічну підтримку у ході виконання навчально-виробничих завдань; психологічне вивчення і моделювання майбутніх умов діяльності; навчання фахівців методам саморегуляції та вольової мобілізації [3, 230]. Однак, умови професійної діяльності спеціалістів вимагають від вчених пошуку більш ефективних психологічних заходів підвищення, збереження й відновлення їх працездатності в умовах професійної діяльності, для чого ряд авторів пропонують використовувати додаткові елементи комплексного психологічного забезпечення: аутогенне тренування; психологічну допомогу; спеціальні фізичні вправи окремо або поєднано.

Із всієї сукупності заходів, що пропонується для оптимізації ФС спеціалістів музичного профілю, сьогодні найбільшого значення набувають методи довільної психічної саморегуляції стану. Як уже зазначалось, застосування методу довільної психічної саморегуляції для підвищення ефективності професійної діяльності є особливо актуальним, оскільки він орієнтований на саморегуляцію несприятливих ФС та їх подолання. Цей метод дозволяє самостійно, шляхом самонавіювання впливати на окремі функції організму, і що характерно для нього, на відміну від інших, що він може застосовуватись на спеціальних заняттях, під час відпочинку, при виконанні відновлювальних процедур тощо. В кожному окремому випадку спеціальні формули можуть



розробляти як самим фахівцем (при оволодінні методом довільної психічної саморегуляції), так і за участю психолога.

За допомогою прийомів довільної психічної саморегуляції можна нормалізувати і оптимізувати рівень емоційного збудження, мобілізувати свої внутрішні функціональні резерви і в першу чергу ЦНС, на подолання фізичних і психічних навантажень, зняти чи знизити психічну напругу, які ускладнюють прояв інтелектуальної, мисленнєвої діяльності, швидкісних і точнісних характеристик. Довільна психічна саморегуляція може використовуватись як профілактичний і лікувальний засіб при невротичних розладах, утомі та перевтомі, нервово-психічній напрузі тощо. Метод дозволяє позбутися небажаних властивостей і негативних якостей – невпевненості в собі, нерішучості, а також набутти необхідних позитивних – рішучості, цілеспрямованості. Даний метод отримує широкого розповсюдження у різноманітних сферах життєдіяльності людей: у медичній практиці; у спорті; психології праці; у військовій сфері; в музичному мистецтві та ін.

Вченими доведено, що психічна саморегуляція стану створює позитивний вплив на процеси відновлення працездатності, підвищення ефективності професійної діяльності. Корегуєчий вплив методу на індивідуально-психологічні особливості особистості привернув увагу багатьох вчених для його використання здоровими людьми у різних галузях діяльності. Особливо широкого розповсюдження для регуляції ФС організму за допомогою аутогенного тренування отримано у спорті. Найбільш широкого розповсюдження у спортивній практиці отримало „психорегулююче тренування” під назвою „психом’язове тренування” та „емоційно-вольова підготовка” спортсменів. Особливістю методики є те, що в обох випадках навчання проводиться у формі гетеротренінгу під керівництвом психолога, або лікаря чи тренера. В основі курсу лежать вправи тренуваної м’язової релаксації, які викликають фазові стани у корі головного мозку. У подальшому засвоюються вправи, спрямовані на загальне заспокоєння; цілеспрямовано розвивається здібність до сенсорної репродукції; використовуються прийоми, спрямовані на підвищення здібностей до самонавіювання і активної реалізації формул самонаказів.

Застосування прийомів довільної психічної саморегуляції ФС може реалізовуватись через визначені способи самовпливу: вольова саморегуляція (аутотренінг); вербальний самовплив (самонаказ, самопереконавання); невербальний самовплив (різні форми уяви, ідеомоторика, емоційна репродукція). В основу вольової саморегуляції покладено різні модифікації аутотренінгу, які сьогодні знаходять найбільшого застосування, і призначені для психом'язового тренування, що включає чотири компоненти: вміння розслабляти м'язи; здатність максимально чітко уявляти зміст формул самонавіювання; вміння утримувати увагу на вибраному об'єкті; вміння впливати на самого себе необхідними словесними формулами.

З середини 80-х років ХХ століття застосування методу довільної психічної саморегуляції набуває професійно-прикладного значення. Серед багаточисельних факторів, які впливають на працездатність і можуть сприяти розвитку психоневрологічної патології виділяють три основні групи: підвищена нервово-емоційна напруга; перевтома; гіпокінезія і сенсорна деривація; хронобіологічні фактори [10].

Багато вчених звернули увагу на стан спеціалістів, діяльність яких пов'язана з підвищеною нервово-емоційною напругою, високою відповідальністю і впливом екстремальних факторів праці: спеціалістів – операторів [10], водолазів, парашутистів [9], космонавтів [7], корабельних спеціалістів [8].

Дослідження багатьох авторів показали, що застосування прийомів психічної саморегуляції у спеціалістів профілю сприяє розвитку навичок до самоконтролю, до самоспостереження за зовнішніми проявами емоцій, вмінню самотійно переборювати емоційну напругу, самотійно управляти своїми самопочуттями і поведінкою, які найбільш раціональні у кожному випадку. Це сприяло покращенню соціально-психологічного клімату, підвищенню згуртованості, мотивації і внутрішньо групової взаємодії, деякому зниженню професійних захворювань, підвищенню ефективності професійної діяльності; у тому числі в особливих умовах. Окрім відмічених соціально-психологічних ефектів, спостереження показали, що психічна саморегуляція істотно впливає на психічний стан людини, підвищує здатність до концентрації уваги, швидкості простих й складних реакцій, об'єму

короткочасної та довготривалої пам'яті; покращує самопочуття, активність, настрій спеціалістів.

Одним із важливих елементів комплексного психологічного забезпечення професійної діяльності є активний відпочинок у зв'язку з їх значною розумовою працею – фізичні вправи. Фізичні вправи – це ефективний засіб боротьби з гіподинамією та мобілізації резервних психічних та фізичних можливостей організму. Однак у більшості випадків рекомендації про підбір фізичних вправ, їх використання носять загальний характер. Деякі автори пропонують регулювати темп і кількість вправ у залежності від температури, вологості і змісту CO<sub>2</sub> у приміщеннях [6]. Інші вважають, це недоцільним так як відомо, що: по-перше, довготривала дія гіперкінезії покращує адаптацію до фізичних навантажень, по-друге, фізичні навантаження прискорюють адаптацію до температурного режиму [9]. У дослідженнях М.С. Корольчука [2, 35] підтверджується доцільність виконання фізичних вправ на різних етапах діяльності.

Застосування розглянутих елементів психологічного забезпечення професійної діяльності фахівців у поєднанні з певними організаційними заходами дають можливість здійснювати контроль за динамікою працездатності останніх та створення більш оптимальних умов праці.

Розглянувши засоби профілактики несприятливих ФС в таких галузях науки, як психологія праці, психогігієна, медицина, психологія та психофізіологія праці можливо стверджувати, що реалізація корегуючих впливів на ФС в умовах професійної діяльності може бути здійснена за допомогою методу довільної психічної регуляції стану, який на сьогодні є найбільш ефективним психологічним засобом оптимізації ФС. Зазначений метод є достатньо ефективним саме для усунення несприятливих ФС (перевтоми, нервово-психічної напруги, гіперкінезії, монотонії тощо).

### *Література:*

*1. Бодров В.А. Работоспособность человека-оператора и пути ее повышения / В.А. Бодров // Психологический журнал. – 1997. – Т. 8. – С. 107–118.*

2. Корольчук М.С. Шляхи та заходи психофізіологічного забезпечення професійної діяльності / М.С. Корольчук // Матеріали Республіканської конференції УВС МВС України. – К., 1995. – С. 64–67.
3. Психическая саморегуляция / Под ред. А.К. Напреенко, К.А. Петрова. – К. : Здоров'я, 1995. – 237 с.
4. Рыжов Б.М. Методика оценки уровня психической напряженности у оператора / Б.М. Рыжов, В.П. Сальницкий // Космическая биология и авиакосмическая медицина. 1983. – № 5. – С. 83–84.
5. Функциональные состояния и эффективность деятельности человека-оператора в режиме непрерывной деятельности / Под ред. Л.Г. Дикой. – М. : Просвещение, 1997. – 291 с.
6. Шевяков А.В. Динамика функционального состояния операторов-металлургов при различном качестве дисплейных видеокладов / А.В. Шевяков, Е.Г. Хасхачих // Физиология человека. 1994. – Т. 30. – № 4. – С. 76–82.
7. *Psychological aspects and physiological correlates of work and fatigue* // Ed. by E. Simonson and P. Weiser, N.Y. – 1996. – P. 81–96.
8. *Psychological stress and psychopathology* // Ed. by R. Neufeld, N.Y. – 1992. – P. 31–36.
9. Schultz I.H. *Das autogene training*. 12 Aufl. – Stuttgart, 1998. – P. 101–156.
10. Schwartz G.E. *Physiological patterning and emotion. Implication for the self-regulation of emotion* / G.E. Schwartz // *Self-modification and self-control emotional behaviour*. N.Y., London, 1992. – P. 24–32.

УДК 78.071.1

**Растворова Наталья Валерьевна,**  
*проректор по научной работе  
и международному сотрудничеству  
Южно-Уральского государственного института искусств  
им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения, доцент,  
член Союза композиторов России (Челябинск)*

## **ИДЕИ И СИМВОЛЫ БИБЛЕЙСКО-ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА**

Статья посвящена творчеству одного из ярчайших представителей уральской композиторской школы Владимира Кобекина. Автор раскрывает широкую палитру свободных и оригинальных воплощений христианской тематики в музыке екатеринбургского композитора в свете современной русской музыкальной культуры.

*Ключевые слова:* творчество, композитор, духовный смысл, библейская тематика, образ.

Стаття присвячена творчості одного з яскравих представників уральської композиторської школи Володимира Кобекіна. Автор висвітлює широку палітру вільних та оригінальних втілень християнської тематики в музиці екатеринбургського композитора у світлі сучасної російської музичної культури.

*Ключові слова:* творчість, композитор, духовний сенс, біблійська тематика, образ.

The article is devoted to activity of one of the brightest representatives from the Ural school of composers Vladimir Kobekin. The author reveals wide palette of free and original incarnations for Christian themes in the music by Ekaterinburg's composer into the light of modern Russian music culture.

*The key words:* creation, composer, spiritual sense, biblical themes, image.

Региональные композиторские школы, как неотъемлемая составляющая современной российской культуры, отвечают общим реалиям постмодернизма, демонстрируя и стилевой плюрализм творчества, и его интеллектуальную глубину. При этом, в динамичном процессе стирания культурных границ между центром и провинцией, обращает на себя внимание уральская композиторская школа – мощная и интересная по составу творческих сил, насчитывающая не одно поколение художников, плодотворно развивающих лучшие национальные традиции. Та из них, в которой воплотилось религиозно-духовное самобытное качество русской культуры всегда понималась достаточно широко, уходя своими корнями в воззрения Отцов православной церкви раннего средневековья.

Два крупных церковных деятеля Древней Руси – киевский митрополит Климент Смолятич и епископ Кирилл Туровский, известный под именем „второго Златоуста”, в своих трактатах неоднократно проводили мысль о символическом и аллегорическом толкованиях Священного Писания. В „Послании Фоме” К. Смолятича читаем: „описанные у евангелиста чудеса Христовы хочу разуметь иносказательно и духовно” [2, 184].

Обогащая смысловое поле гуманитарной культуры, образы „Богодуховенного Слова” проходят через века в самых разнообразных воплощениях: от собственно библейских сюжетов и неканонической христианской тематики – до свободной художественной интерпретации религиозных идей и сюжетов. Например, в кантах они получили преломление сквозь призму лирического чувства, находившего свое художественное преломление в популярнейшем жанре бытовой многоголосной песни эпохи русского барокко.

Отвлечемся ненадолго от музыкально-исторических вопросов и обратимся к сфере высоких духовных помыслов русских мыслителей Нового времени. Речь идет об отечественной философской религиозной традиции. Концепция „искусства как свободной теургии”, представленная в трудах основоположника этого направления В. Соловьева, оригинально развивалась в работах С. Трубецкого, П. Флоренского, И. Ильина, С. Булгакова. Идея изначальных сакральных истоков искусства обретает самобытное воплощение и у представителей русского крыла

персонализма – Н. Бердяева, Н. Лосского, Л. Шестова. Напомним, что согласно воззрениям персонализма, весь мир искусства представляется отражением христианского евангельского мифа в многочисленных игровых интерпретациях. „Все лики – ипостась Единого, рассыпанная ртуть” – эта выразительная мысль К. Бальмонта, отвечая глубинному существу творчества Ф. Достоевского и А. Фета, также передает и общую символическую ауру искусства серебряного века.

Преимственность высокого духовного смысла сохранялась на протяжении всего советского периода истории русского искусства. В тягостной атмосфере диктата коммунистической идеологии она проявлялась в различных опосредованных формах: подспудно ощущаясь на уровне подтекста музыкальных сочинений классиков XX века (в первую очередь – Шостаковича, Прокофьева и Мясковского), заявляя о себе в серьезной нравственной проблематике литературы, в ассоциативной поэтике кинематографа.

Вместе с тем, в условиях жестких цензурных ограничений, при невозможности прямого обращения к религиозной тематике существовала практика вынужденных искажений. В музыке, последние касались текстовой стороны произведений, но не затрагивали их интонационного строя в силу самой специфики музыкального искусства. Пожалуй, самый яркий пример – хоровой концерт памяти А. Юрлова – гениальное произведение Г. Свиридова, воссоздающее интонационный строй знаменного распева. Однако, при исполнении сочинения вместо текстов литургического первоисточника использовались вокализы. Вспомним также насыщенный цитатами и аллюзиями древнерусских песнопений цикл Г. Уствольской. Он известен под нейтральным названием „Композиции”.

Свое достойное место занимает библейская тема в постсоветский период. В наше время уже трудно найти композитора, который хоть однажды не обратился бы к вечным ценностям христианской традиции. Характеризуя многоплановую панораму ее воплощений, как канонических (в определенной мере соответствующих богослужебному музыкальному обиходу), так и художественно-игровых, назовем лишь некоторые имена мастеров русской современной музыки: шестидесятники С. Губайдулина,

А. Шнитке, Э. Денисов, Н. Каретников, Р. Щедрин, С. Слонимский; представители поколения семидесятых В. Мартынов, А. Кнайфель, Н. Корндорф. В их число входит и екатеринбургский композитор Владимир Кобекин, известность которого давно перешагнула границы уральского региона.<sup>2</sup>

Он занимает свою нишу в пространстве художественного диалога, наиболее последовательно и масштабно воплощая сюжеты Ветхого и Нового Завета в оперных и симфонических произведениях, в вокальных, камерно-инструментальных циклах, в отдельных сочинениях для различных исполнительских составов. Театральное дарование композитора созвучно метафоричности Вечной книги. В ней Кобекина привлекают ясность и чистота духовного видения, красота языка, поэтичность описаний и пластика колоритных образов. Духу и букве Священного Писания в библейской теме творчества уральского автора отвечает эпический тип музыкальной драматургии.

Библейскую панораму творчества Кобекина открывают сочинения, созданные в эпоху застоя, духовного вакуума. Образ человека, расстающегося со своими земными привязанностями в предверии духовного восхождения, рисует элегия для мужского голоса, виолончели и фортепиано на стихи Рериха „Я приготовился выйти в дорогу” (1975). С идеей „восхождения бытия” („онтологического трансцензуса”), представленной в вышеупомянутой философской традиции персонализма, резонирует художественный замысел симфонии с тремя солистами (1978). С началом перестройки совпадает прямое обращение композитора к сюжетам Священного Писания. Яркое музыкальное прочтение одной из его страниц мы находим в фантазии для двух фортепиано и симфонического оркестра „Благовест” (1985).

Начиная с 90-х годов прошлого столетия, композитором созданы оперы „Молодой Давид” и „Моисей”, симфоническая картина „Несение креста”, Три сонаты Нового Завета для фортепиано (соната пастухов, соната пустыни, соната Крестного пути). Перекликаются друг с другом Элегия для тенора, виолончели и фортепиано „Иду в неведомый мне путь” (на стихи

---

<sup>2</sup> В.А. Кобекин (1947 г.р.) – заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат престижных премий, включая Государственную премию СССР (1987), присужденную ему за „Пушкинский триптих” – оперу „Пророк”.



И. Дамаскина в переводе А. Толстого) и „Дамаскин – соната” для виолончели и фортепиано, а вокально-инструментальный цикл „Песнь Песней” продолжает Ветхозаветную линию творчества автора.

В 2001 – 2003 годах творческий портфель Кобекина пополнился новыми произведениями. Это „Токката Камней” („Время разбрасывать камни и время собирать камни”) для струнного оркестра и альт-саксофона *ad libitum* – яркий музыкальный комментарий знаменитой метафоры Екклесиаста, „Плач Иеремии” для альт-саксофона соло и ноты ре в записи, воссоздающий скорбную атмосферу поверженного в прах величественного Иерусалима. „Кортеж трех царей” для симфонического оркестра, словно отсылает к европейской ренессансной традиции, согласно которой сюжет Поклонения Волхвов воплощался в театрализованных светских представлениях и живописных полотнах XV века как богатое, завораживающее роскошью цветовой палитры, сказочное зрелище.

Охарактеризуем некоторые из названных произведений. Симфония с тремя солистами – дебют автора в этом жанре, который уже обнаруживает уверенную руку мастера. Ассоциативный план сочинения, отвечая персоналистской концепции „онтологического трансцензуса”, раскрывает идею преодоления физического небытия в восхождении к нетленным духовным ценностям высшего мира.

В двухчастном симфоническом цикле первая часть подобна прологу, где постигается универсальный метафизический закон трагедийного сосуществования всеобщего и единичного. Яркие национальные в своей основе темы солистов – трубы („плач”), фагота („монолог”) и фортепиано („колокола”), сопоставляются со средневековой мелодией-цитатой, обрастающей подголосками и исполненной, в последнем своем проведении, дыханием грозной величавой силы. Во второй части этот замысел словно исходит в сферу земных реалий, отражаясь в теме противостояния судьбы и человека. В остроконфликтном столкновении с силами контрдействия (инфернальный тематизм медных) важнейшая роль принадлежит „монологу” – наиболее лично окрашенному и претерпевающему длительный „тернистый” процесс тембровых метаморфоз. В результате, в заключительном разделе,

воссоздающем образ траурного шествия, эта лейттема теряет свои контуры, но обретает их в коде произведения. Здесь, словно голос из иного мира, на недостижимой высоте звучит „прощальное слово” одинокой скрипки.

Фантазия для фортепиано и симфонического оркестра „Благовест”, продолжая линию светских произведений на религиозные темы („Светлых праздников” Римского-Корсакова и Рахманинова), выявляет типические черты мышления современного художника с его культурологическим кругозором и повышенным интересом к вечным философским проблемам. „Благовест” воспринимается в свете отражения в произведении особенностей славянской ментальности, парадоксально синтезирующей стихийно-языческое и возвышенно-духовное.

Главный образ сочинения воссоздается с помощью двух фортепиано. Их тембровая аура имитирует полнозвучие православных колокольных ансамблей, исполненное ощущением мощной стихийной силы. Если прибегнуть к метафоре, это – поистине христианский храм, в фундамент которого навек вросли языческие корни. По своему эмоциональному тону колокольная лейттема фантазии перекликается с заряженными остиной энергетикой страницами партитур „Весны священной” Стравинского и „Скифской сюиты” Прокофьева.

Композиция „Благовеста” включает четыре крупных раздела. Основная тема первого из них – „мелодия далей” (струнные), напоминающая о прокофьевской кантлене с её экспрессивной вокально-инструментальной синтетичностью. Светлая, целомудренно хрупкая тема второго раздела (фортепиано, затем – струнные) воспринимается как островок умиротворённого спокойствия посреди разгула мощной стихии весенних колокольных перезвонов. Она вызывает ассоциации с явлением Гавриила, принёсшего Марии Благовест (отразившийся в структуре мелодии речевой синтаксис). Впоследствии первая фраза „Благой вести” (у струнных) по принципу параллельного монтажа троекратно чередуется с колокольным перезвоном. В третьем разделе возникает тема, выдержанная в характере духовного стиха. Её аскетически суровый облик обусловлен характерным тембровым колоритом „трубного гласа” (унисонное пение трёх труб и тромбона). Заключительный раздел открывает небольшая

интерлюдия, воссоздающая образ нежных малиновых перезвонов (арка к аналогичному эпизоду первого раздела). Затем следует динамизированная сокращённая реприза, в которой соединяются все главные музыкальные идеи произведения.

Музыкальное прочтение Кобекиным сюжета „Несения креста” (струнные, два фортепиано, литавры – 1991) сравнимо с воздействием от живописных полотен „Мёртвый Христос” Г. Гольбейна, „Голгофа” и „Распятие” Н. Ге. Воссоздавая ауру сгущённого трагизма, ощущения невыносимого страдания и безмерной скорби, они резонантны по своему эмоциональному строю, несмотря на принадлежность своих создателей к разным эпохально-стилевым направлениям. В сочинении Кобекина, как и в названных произведениях, имманентно присущая искусству категория прекрасного существует в пространстве обнажённой сердечной тяжести. Модус этой музыкальной картины, отчуждён от итогового просветления (катарсис не находит места в рамках самого сочинения), но предельная эмоциональная острота воплощения трагического начала в произведении не несёт на себе крайних форм экспрессионистического выражения.

Каждая веха шествия на Голгофу отмечена неуклонным нарастанием напряжения. Однако в самой высшей кульминационной точке движение останавливается. Таким образом, непосредственное изображение развязки (распятия) остается „за кадром” – за пределами интонационной фабулы произведения.

В сонатной форме „Несения креста” главная и побочная партии представлены каждая двумя темами. Обе темы главной партии создают ощущение неотвратимо надвигающейся беды. При этом первая тема (струнные) приобретает черты шествия за счет своего мерного шага исключительно четвертными длительностями. Вторая тема – троекратно провозглашаемый мотив литавр – воспринимается в свете преломления музыкально-символических идей эпохи барокко. Её графический контур напоминает очертания креста. В зоне побочной партии – (струнные) концентрируются интонации плача, жалобы, стона-причета. Первая тема выдержана в духе протяжных русских песен. Вторая отличается более открытым, личностно окрашенным характером эмоционального выражения. Тема последующего эпизода соткана из нервно-

импульсивных восходящих фраз. При повторном ее проведении струнные сменяет ансамбль двух фортепиано. В этом тембровом облике остро синкопированный акцентный ритмический рисунок темы обретает музыкально-изобразительный смысл „мотивов бичевания”.

Ассоциативный зрительный ряд большой выразительной силы способно вызвать содержание следующей фазы музыкального развития, обнажающее сущность происходящего с предельной остротой: ужасающий своей растущей хроматической экспансией колокольный набат, в котором слышатся хлесткие удары (два фортепиано и литавры) пререзает пронзительная мелодия первой темы побочной партии (зеркальная реприза). Ее появление подобно крупному портретному плану. В трансформированном интонационном облике эта тема исполнена чувством невероятного страдания, невыносимой боли. Однако, в ее мощном унисонном звучании и в неуклонном мелодическом обновлении темы ощущается и волевое начало. Оно передается и в заключительную фазу, где дальнейшее преобразование первой темы главной партии (ассоциировавшейся изначально с образом трагического шествия) связано с мощным унисонным оркестровым изложением. В завершении темы во всей грозной силе оркестрового tutti троекратно провозглашается начальный секундовый мотив.

„Несение креста” отличается музыкальной свежестью и яркостью, неотделимыми от самобытного и эстетически тонкого преломления в сочинении исконных национальных традиций. Произведение Кобекина, представляющее единственный в своём роде симфонический (и сугубо современный кинематографически-динамичный) вариант „Страстей”, исполнено духом подлинной трагедии, глубоко прочувствованной сердцем русского художника.

Изысканностью тембрового состава отмечен цикл „Песнь Песней”. Воздушное поле произведения, словно источающее тончайшие ароматы любви, соткано из легких мотивных вибраций струнного квартета. На этом фоне прочерчиваются парящие вокальные линии широкого дыхания (два женских и мужское сопрано). Иногда они сопровождаются „комментариями” инструментальных персонажей (преимущественно изящными подголосками флейты). В завершении большинства частей сочинения возникают развернутые монологи – то валторны, то

альтсаксофона, призванные продлить лирико-суггестивную атмосферу вокальных разделов.

В опере „Молодой Давид” (либретто Алексея Парина) словно оживают страницы Ветхого Завета, повествующие о закате власти утратившей моральные устои (сюжетная линия Саула), и заре царствования Давида – избранника Божьего, следующего его закону в ответственные моменты нравственного выбора. Воплощение в произведении символической духовной вертикали связано с проведением лейтмотива в характере „трубного гласа” и двумя тихими лирическими кульминациями. Ария Ионафана из первого акта, выполняя драматургическую функцию отстранения действия (осмысление чудесной победы Давида над Голиафом), чрезвычайно важна по своей смысловой сути. Этот персонаж в опере – вестник иного мира (сопрано). Его устами доносится мысль: „Как будто огнем Господня мощь явилась! ... Как будто он рожден царем!”. В завершении второго действия, светлый праздничный хор „Радуйтесь!” венчает многозначительное резюме: по принципу обрыва динамической волны в последних тактах оперы звучит мелодически прихотливая „тема Ковчега”, синтезирующая ключевые интонации произведения.

Ветхозаветную тему музыкального театра композитора продолжает моноопера „Моисей” для мужского голоса и фортепиано. В качестве средней части сценического триптиха А. Парина „Голоса незримого” это сочинение Кобекина соединяется с музыкой ещё двух композиторов – И. Барданашвили („Ева” – I часть) и А. Щетинского („Благовещение” – III часть). В пространстве художественного диалога „Моисей” и ранее созданный „Пророк” („пушкинский триптих” – либретто композитора - 1983) будто раскрывают разные образные грани библейской истины о Слове. Десять заповедей, начертанных на скрижалях великим пророком древности и творения гениального русского поэта восходят к одному источнику – к Слову, которое как воплощение Высшего разума пронизывает все проявления Бытия.

Творчество Кобекина показательное с позиций общей направленности уральской композиторской школы к свободному воплощению христианских мотивов. Следует отметить, что эта органичная (обусловленная спецификой художественного

мышления) тенденция является доминирующей для современной русской музыки в целом. В произведениях представителей нашего региона мы встречаем выразительные образы, интересные музыкальные находки. Они отсылают к музыкальным пластам григорианского хора, знаменного распева, к жанровым системам католической и православной храмовой музыки, к певческим традициям псалмов и духовных стихов, к богатейшей сфере русских колокольных звонов. Эти сочинения неизменно вызывают теплый прием слушательской аудитории.

Разнообразное по интонационному строю и композиционным приемам творчество уральских авторов самым естественным образом вписывается в плюралистический стилевой контекст современности. Оно привносит свою духовную ноту в музыкальную атмосферу страны в соответствии с общероссийской хронологией „сакрализации искусства” (с конца 80-х годов XX века). Назовем некоторые произведения композиторов Екатеринбурга: Духовные песни – для хора *a capella* Владислава Трапезникова, Молитвы – для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Ольги Викторовой, „*Veni Sancte Spiritus*” („Снизойди Дух Святой”) для струнного оркестра Валентина Барыкина.

Для этого же инструментального состава годом раньше (1996) автором была создана „Степенна” – сочинение, словно воссоздающее ауру истоков русского православия в древнейшем певческом жанре (заимствованном из византийской традиции). В качестве эпиграфа произведению предпосланы строки распевщика Студитского константинопольского монастыря Феодора: „От юности моя мнози борют мя страсти, но Сам мя заступи и спаси, Спасе мой”. Здесь уместен небольшой экскурс в нашу историю: Студитский монастырь сыграл важную роль в становлении русского христианства. В церковной практике Древней Руси Студитский Богослужебный Устав просуществовал вплоть до XV века. Начиная с XIX века, Студитский монастырь являлся одним из центров византийской гимнографии. Ее выдающийся представитель Феодор Студит (759 – 826) посмертно был причислен византийской церковью к лику Святых.

„Взгляд Девы Марии” для электронных инструментов Татьяны Комаровой прочерчивает параллель сакрально-

мистическим откровениям О. Мессиана („Двадцать взглядов на младенца Иисуса” для фортепиано). Фортепианный цикл Игоря Забегина „Тетрадь Иосифа” отсылает к парафразе Ветхого Завета в творчестве Т. Манна (тетралогия „Иосиф и его братья”). Перу Забегина также принадлежит развернутая симфоническая композиция „В ожидании молитвы”.

В ряду произведений челябинских композиторов отметим два крупномасштабных полотна – оркестровую симфонию-поэму „Рождество” Анатолия Кривошея и поэтическую симфонию „Рождественская звезда” (на стихи Б. Пастернака) для хора, группы дискантов, сопрано и органа Евгения Гудкова. Среди камерных сочинений привлекают своей сердечностью женские молитвы: „Ave, Maria!” для детского смешанного хора, сопрано, органа, гитары и фортепиано Ларисы Долгановой и „Отче наш” Елены Попляновой. Оригинальное тембровое решение последнего сочинения (для женского хора) сообщает ему особый теплый эмоциональный колорит.

Многообразие связей библейской тематики и художественного творчества неисчерпаемо. Поэтому, в заключении еще раз подчеркнем: в эпоху современного постиндустриального общества, как и заре христианской эры, образы и сюжеты Священного Писания остаются вечным источником глубокой творческой мысли.

### *Литература:*

1. Гече Г. *Библейские истории* / Г. Гече. – М. : Изд-во политической литературы, 1990. – 318 с.
2. *Златоструй (Древняя Русь X – XIII вв.)*. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 302 с.
3. Лосев А. *Владимир Соловьев и его время* / А. Лосев. – М. : Прогресс, 1990. – 720 с.

УДК 792.03

**Лисенко Яніна Олегівна,**  
*декан музичного факультету  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри „Фортепіано”*

## **МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО ЯК РІЗНОВИД КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

У статті розкривається сутність категорії творчості, як такої, що поєднує у своєму змісті принципи гуманізму, соціальної свободи і моральної відповідальності. Здійснюється аналіз парадигми „афірмації” в проекції на теорію культурної діяльності. Представлено порівняльну характеристику відображально-інформаційних аспектів мистецтва та ідеології і виявлено змістовну наповненість явища музичного просвітництва.

*Ключові слова:* культуротворчість, афірмація, художня діяльність, ідеологія, музичне просвітництво.

В статье раскрывается сущность категории творчества, в которой сочетаются принципы свободы и моральной ответственности. Осуществляется анализ парадигмы „афирмации” в проекции на теорию культурной деятельности. Представлена сравнительная характеристика отражательно-информационных аспектов искусства и идеологии, а также выявлено содержательное наполнение явления музыкального просветительства.

*Ключевые слова:* культуротворчество, афирмация, художественная деятельность, идеология, музыкальное просветительство.

The author reveals the essence of the category of creative work. The principles of freedom and moral responsibility are connected to there. The researcher analyzes the paradigm of „affirmations” in the projection on the theory of cultural activities. The content of the bright



phenomenon of musical enlightenment was found in this scientific article by researcher.

*The key words:* cultural creativity, affirmations, artistic activity, ideology, musical enlightenment.

Культуротворчість – широковживане поняття сьогодні в різних сферах людського спілкування. Його використання пов'язується з усвідомленням того, що будь-яка форма людського самовиявлення є проявом певної міри активності, що забезпечує поступальність історичного руху. Це поняття акцентує увагу на людомірності будь-якого явища, яким презентує себе буття. Вагомість в ньому людського фактора посилює категорія творчості, яка структурує всі його показники у різних вимірах соціальної і духовної культурної практики.

Сьогодні багатьма дослідниками підкреслюється актуальність і вагомість для сучасної діяльності цієї категорії як синтезуючої принципи гуманізму, соціальної свободи, моральної відповідальності. Водночас стала аксіомою думка про те, що творчість є родовою ознакою сутності моралі, і там, де вона втрачається, зникає й сама сутність людського, а значить, і культурного способу життя.

Саме тому категорія „творчість” вважається формою відображення „змін в матеріальних і духовно-теоретичних системах з метою виходу на нові рівні суб'єктного та міжсуб'єктного відношення і створення нових якостей” [7, 305].

Культуротворчість є також засобом об'єктивізації людських можливостей. Тому буття світу культури – це буття людського існування як творчого процесу, спрямованого на організацію цього світу відповідно до образного, ідеального зразка, бажаного, але не завжди можливого. Це явище отримало назву афірмації (з латини це слово перекладається, як підкріплення, ствердження), що передбачає єдність реального у ставленні до нього людини, де істина не сприймається в якості „адекватного знання”, а набуває людського ідеального виміру і сили креативності, тобто адекватність істинного вимірюється як така, що є творінням самої людини. „Саме в актах афірмації і виявляє себе феномен культуротворчості”, – вважає В.Н. Леонтьєва [7, 23–24].

Аналізуючи парадигму „афірмації” в проекції на теорії культурної діяльності, вона наголошує вагомість категорії „гри”, яка визначає не тільки якість цієї діяльності, але й природу актів, у яких виявляє себе афірмація. На її думку, гра є інтегруючим началом, яке встановлює взаєморозуміння між умовами реального життя та потребами індивідуального Я до само-розкриття, а значить, і творчості. Таке взаєморозуміння формує певну символічну систему, мова якої і транслює саме цей людський вимір реальності та привносить в її зміст ціннісну складову. Через неї реалізується здатність людини інтегрувати культурні смисли відповідно до власних потреб та життєвих цілей.

Природа їх відтворення не є механічною. Це „зустріч” і водночас „діалог”, тому завжди – ставлення до змісту, зафіксованого значенням, яке містить в собі „культурний смисл”. Таке ставлення віддзеркалює, вважає В.Н. Леонтєва, зв’язок між ідеальним змістом цих смислів та реальними процесами людського життя. Це ставлення утворює „ціннісно-смиловий універсум”, що об’єднує різні „поля” „інтерсуб’єктивних діалогів як подій, співвіднесених з культурними актами”. І реалізує цей процес механізми афірмації, зберігаючи право людини на власне «самовідчуття та творче самоствердження у „живих вольових станах”» [7, 49].

Отже, акти афірмації, на думку науковця, – спосіб надання культурним смислам певної форми. В проекції на різні форми культурної діяльності „афірмація є індикатором культуротворчості як умови відтворення людського світу в його ціннісно-смилових параметрах” [9, 145–146].

Буття культури як світ культурних смислів та культурних форм виявляє характеристики протікання культуротворчого процесу на різних рівнях: індивідуальному і соціальному, але об’єднаних системною єдністю, яка дає змогу виокремити ознаку конкретно-історичної реальності через вихідний зразок, покладений в основу прямого або варіативного репродукування. Такий зразок презентує себе в різних культурних об’єктах та культурних актах, однак зберігаючи при цьому єдність в ознаках та функціях його використання. Їх узагальнює і репрезентує форма кінцевого продукту, який може мати різну природу виразності. А.Я. Флієр вважає, що вона може бути не тільки матеріально визначеною у

вигляді речей, споруд, тощо, але й символічною, тобто мати вигляд продуктів духовного виробництва: ідей, знань, різних текстів, художніх творів, оцінок, різновидів колективної само-організації, комунікативних засобів тощо.

На його думку, розуміння форми зразка та культурного смислу, закладеного в нього, не можливе без розуміння технологій його виготовлення, функційного призначення та соціальної логіки використання [9, 145–146].

Тому культурна форма кодує в собі механізми культуротворчої діяльності як з точки зору цілісності культурного життя соціального організму, так і внутрішнього змісту „афірмації”, яку вона в собі виявляє.

Важливим для дослідження є також висновок В.Н. Леонтьєвої про те, що на „безпосередньо-діяльнісному рівні людського буття виробляється сукупність остенсивних форм-прикладів і зразків діяльності”. В цих формах культурний зміст передається синкретично, цілісно злитим із своїм носієм, а також часто персоніфікованим в той час, як на соціально-нормативному вони мають вигляд імперативних, функціонуючи, як заборони, накази, закони, постанови. Завдяки механізмам афірмації ці зовнішній і внутрішній плани об'єднуються у систему аксіологічних форм – духовних ідеалів і принципів як суспільства в цілому, так й інтерпретацій окремих його суб'єктів, зміст яких залежить від міри їхньої діяльнісної активності та професійної спрямованості [5, 57–58].

Пізнавальна спрямованість цих форм є вагомим методологічним аргументом на користь тих можливостей, які відкривають історичні факти в їх конкретиці для прочитання тих культурних смислів, які вони в собі містять поза традиційними для соціокультурної реальності, що їх породжує, оцінює.

В історичних проєкціях вони дають можливість багатовекторного аналізу культуротворчого процесу не тільки з позиції фактів „зверху”, яку задає ідеологія, але й „знизу”, картини повсякденного життя. Тобто, у параметрах самого процесу, який здійснюється як єдність стихійної трансляції соціального досвіду у відповідних до нього формах та інституалізованої, цілеспрямованої, професіоналізованої. Останній напрямок забезпечує культурним смислом „громадське визнання” та певну стабільність і

організованість культуротворчої діяльності. Синхронізує цей взаємозв'язок ціннісний фактор, який надає всім культурним формам системності. На думку В.Н. Леонтьєвої, якість такої системності залежить від „міри інституалізації культурних смислів і тих культурних форм, в яких ці смисли виникають і транслуються”. Вона вважає, що в стихійному – позаінституційній повсякденній культуротворчості та інституціоналізованій можуть домінувати різні типи культурних форм: повсякденність („приватне життя”) та професійність з різними «функційними пріоритетами» [5, 155–156].

Культурні форми презентують онтологічні характеристики культуро-творчості як людського буття, багатосуб'єктного в своїх діяльнісних проявах. Їх різноманітність розкриває множинність матеріальних і духовних надбань людини, які складають предметне поле, що впливає на розвиток і формування нових її потенцій.

Найбільш потужну творчу активність виявляє художня діяльність, що дозволяє бачити суб'єкта у багатосторонніх проявах власної сутності, а також у різних системах відносин: „суб'єкт – об'єкт”, „особистість – суспільство”, які між собою перетинаються.

Художня діяльність, як і будь-яка, є цілеспрямованою, а значить, відповідною до індивідуальних та суспільних потреб та інтересів, які віддзеркалює її кінцевий продукт. Проте його предметний зміст не є репрезентуючим по відношенню до джерела відображення. Його природа – образна, уявна, тобто є ідеальною моделлю оригіналу. Характерною особливістю художньо-образних узагальнень є посилена роль чуттєвого начала, що надає йому інтуїтивної багатозначності, метафоричності, емоційності.

Продукуючи образні форми, художня діяльність виконує певні соціальні функції, серед яких особливу роль відіграють інформаційно-трансляційні та комунікативні, тобто ті, що забезпечують формування соціального досвіду практичної взаємодії. „З яких філософських позицій ми не визначили б культуру: як діяльність, як творчість, практику, тощо, в будь-якому з цих визначень буде присутнім фактор соціальної комунікації, обміну інформацією між людьми”, – справедливо наголошує Ю.К. Лаптев [4, 19]. Цей фактор і обумовлює наявність типових рис у художніх формах, в яких суспільство відбиває своє уявлення про світ і людину в ньому, відбиває образно, відповідними засобами

виразності. Цей досвід не є сталим, він адаптується та інтерпретується відповідно до нових обставин, при цьому зберігаючи спадкоємність з попередніми поколіннями.

Як основа «„культурної пам'яті” соціальний досвід через її механізм допомагає „соціальній групі” сформувати „ми – образ” через колективне знання про власне минуле і підтримують в групі відчуття єдності та самобутності» [6, 66].

Посилаючись на дослідника цього феномену Я. Ассмана, І.В. Маліна наголошує, що „пунктами фіксації” інформації та їх передачі є інституціоналізовані культурні форми, які фіксують надчасові культурні смисли засобами ритуалів, церемоній, святкувань і передаються так званими вповноваженими закладених в них знань: вчителями, художниками, письменниками, вченими, які й надають їм інституційності.

Незважаючи на історичні зміни змісту культурної пам'яті, незмінними її формальними елементами залишаються ритуальність та тяжіння до міфологізації споминів, за Я. Ассманом, так звана культура пам'яті про мертвих членів групи. Об'єднуючи минуле з теперішнім, така пам'ять транслює культурні смисли як єдиний простір художнього тексту, відтворюючи історію, як міф, тобто історію обґрунтовану з метою пояснити теперішнє через його походження.

Цим І.В. Маліна пояснює кон'юнктурність культурної пам'яті та її заполітизованість. Названі якості актуалізуються в кризових ситуаціях, коли виникає потреба в оновленні відчуття ідентичності, пошуках „духовних принципів”, які б посилювали усвідомлення в масах „психологічної спільності” та солідарності.

Спираючись на соціальний досвід, культурна пам'ять актуалізує ті традиції, яких бракує для відродження втраченого відчуття колективізму. Тому вона є підґрунтям культуротворчості, зберігаючи та змінюючи смисли відповідно до історичних потреб об'єднання. Саме тому її засоби завжди є художніми, про що свідчить потужний мистецький арсенал, яким вона оперує у передачі суспільної вагомості інформації.

В мистецтві художність виявляє себе найбільш яскраво як з точки зору своєї специфіки, так і тих функцій, які вона виконує у суспільному житті. В аналізах цих функцій дослідники (Ю. Борев, Л. Столович) підкреслюють їх системний характер, зорієнтованість

та духовні потреби людини, яка пізнавши, творить, грає, оцінює світ, спілкується з іншими людьми. Важливим є й те, що функції мистецтва відповідають цілісності її духовного світу, а тому між собою тісно пов'язані. Виокремити і розглянути кожен з них можна лише умовно. Перехід однієї функції в іншу – закономірність мистецької діяльності як соціального явища. Так пізнавальна функція нерозривно пов'язана з оціночною, прогностична – із сугестивною, компенсаторна – з катарсичною, гедоністична – з розважальною, евристична – з комунікативною, соціально-організаційна – з виховною і просвітницькою.

Як би не називали ці функції, головним в них є пізнавальна складова, що дозволяє відносити мистецтво до особливого різновиду знань [1], знань, які надає „художня реальність”. Ці знання специфічні, узагальнення в них має чуттєво-символічну природу, а зміст складається зі стійких елементів індивідуального психологічного досвіду, в якому поєднуються підсвідомі архетипи та гносеологічна програма, яку задає їм культурна форма. В них своя діалектика раціонального та ірраціонального. Вона переживається, як перехід від афірмації синкретичних смислів, закладених в основу колективного досвіду і трансльованих за допомогою механізмів культурної пам'яті до афірмації раціоналізованої – художніх узагальнень, актуальних для суспільства ідей у формах індивідуальної творчості.

З пізнавальним значенням мистецтва пов'язують його просвітницьку функцію. Аналізуючи цю функцію, Л.Н. Столович підкреслює, що через неї реалізується здатність мистецтва передавати інформацію шляхом моделювання, тобто механізмами, закладеними в основу мозкового відображення. Така здатність надає мистецьким творам трьохвимірності, яка стимулює пізнавальну активність реципієнта. Вагому роль в цьому процесі відіграють також регулятивні принципи, за рахунок яких здійснюється така трьох-вимірність. Інваріантність програмних установок, зафіксованих в узагальнених формах родового досвіду та культурної пам'яті, конкретизуються та інтерпретуються відповідно до потреб культурної практики та гносеологічних установок особистісного типу свідомості [1, 150–155].

Вагомим моментом для розуміння специфіки просвітницьких можливостей мистецтва є те, що в ньому типологізація завжди є

засобом ідеалізації, що зближує його з міфотворчістю. Міфологічний образ не передбачає тотожності з реальним явищем, в ньому домінує зразковість, яку потрібно відновлювати як таку, що відповідає відпрацьованим досвідом багатьох поколінь уявленням. Це надособистісна типовість, зовнішньо схожа за формою на ідеологію, яка так само є виразом колективного інтересу й колективної волі.

Якщо провести порівняльний аналіз характеристик відображально-інформаційних аспектів мистецтва та ідеології, то можна зробити такі висновки:

1. Ідеологія як система поглядів, що віддзеркалює суспільне буття, відіграє активну гносеологічну, тобто пізнавальну та ін. функції, притаманні мистецтву. Саме тому останнє використовується як засіб розповсюдження ідеологічних концептів, які є актуальними для пануючої соціальної групи.
2. Духовні складові суспільної практики, які узагальнює ідеологія, „заявляють про себе оригінальними узагальненнями, висновками, оцінками. Як правило, вони виявляються суб'єктивними, тобто оцінками і судженнями того суб'єкта, виразником інтересів якого є дана ідеологічна система. Незважаючи на це, ідеологія відіграє активну гносеологічну, соціально-організаційну (спонукальну) функції, активно впливає на хід суспільно-історичного культуротворення і розвиток особистості...” [3, 127]. Означена активність має власне життя та особливу незалежну сутність аналогічно продуктам мистецької діяльності, художнім творам, які теж моделюють та розповсюджують різні погляди та оцінки, систематизуючи їх у ідейно-образні концепції.
3. Вважається, що ідеологія є своєрідним „серединним утворенням” між наукою і практикою, а тому вона є практично „скеровуючим знанням”, на відміну від наукового, воно має ціле – ціннісно-орієнтуєчий сенс, тобто ідеологізований [3, 128].

Аналогічну роль виконує й мистецтво, яке має значні можливості впливати на суспільну свідомість та соціально її організовувати.

Відтворюючи засобами художньої виразності актуальний ідеологічний пласт, мистецтво впливає на суспільну свідомість більш м'яко, ніж ідеологія, звертаючись до людської чуттєвості. На цій основі відбувається „перенесення” концептуальних значень, з яких складається цей пласт, на конкретні життєві ситуації, в яких перебуває особистість.

Важливим є також і те, що ідеологічний компонент у мистецтві набуває декілька вимірів: минулого, теперішнього й майбутнього, значення яких „персоніфікує” ціннісна їх зорієнтованість, а сприйняття полегшує ігрова природа художньої рецепції.

Отже, мистецтво надає ідеології типологічної цілісності та стильової якості, що дозволяє більш оперативно впливати на людську свідомість. Висока інформативність стилю дозволяє художньому тексту адекватно реагувати на зміни у соціальних смислах та цінностях, а своїми виразними можливостями посилювати активність сприйняття, спонукаючи реципієнта до співтворчості шляхом тлумачення.

В європейській культурі нового часу така типологічна цілісність набуває соціальної визначеності через певний статус митця та мистецької діяльності. Вважається, що художник є духовним наставником суспільства, призначення якого говорити про найважливіші та хвилюючі питання, орієнтувати на ідеали, альтернативні до повсякденних реалій. Таку тенденцію започаткувала доба Просвітництва, її представники мріяли про справедливість, повернення соціальної гармонії та суспільної моралі. Дієвим засобом боротьби за ці ідеали просвітителі вважали мистецтво. Художник зобов'язаний служити народові, своєю творчістю сприяти вдосконаленню людського життя: прекрасне завжди благодотворне (Д. Дідро) і здатне вдосконалити світ. Філософія Просвітництва не була тільки теорією. Вона мала діяльнісний характер. Мистецька практика – яскраве тому свідчення.

Така її спрямованість заклала початок традиції наділяти художню творчість просвітницькою функцією. Л.Н. Столович



пояснює походження цього терміну від слова „світло” (французьке *lumière* означає водночас „світ” та „просвітництво”). Ширше значення – розповсюджувати світ добра та розуму, на який потрібно орієнтуватися суспільству. Засобом, здатним реалізувати таку програму, стало естетичне виховання, ідеальна система, альтернативна загальноприйнятим соціальним стандартам, не завжди досконалим. Естетичне виховання спрямовувалось на те, щоб розв’язати чи хоча б пом’якшити протиріччя між тим, що пропагувало прогресивне мистецтво та реаліями суспільного життя.

Естетичне виховання найбільш повно за своїми можливостями дозволяє реалізувати просвітницько-евристичну функцію мистецтва, збагачуючи особистість новими знаннями та естетичним досвідом.

Естетичне виховання забезпечує креативність людського духу та дієвість мовних систем мистецтва в контексті художньої культури. В структурі останньої просвітницька діяльність та естетичне виховання є ключовими елементами, що об’єднують предметно-функційні форми мистецтва (систему установ, що забезпечують умови виробництва, кадрову підготовку, управління та споживання художнього продукту, його розподіл та розповсюдження і саме виробництво; форми мистецької практики у всіх їх різновидах).

Просвітницька діяльність акцентує увагу на соціальних та аксіологічних характеристиках мистецтва, пропагуючи їх як зразкові і використовуючи для цього систему інституційних заходів впливу на суспільну психологію, естетичне виховання як один із заходів реалізації такого впливу дозволяє забезпечити комунікативну ефективність цієї діяльності і водночас, реалізувати всі можливості, які має мистецтво щодо формування особистості.

Естетичне виховання також включає освітній компонент, але без дидактики. Цей компонент забезпечує вільне народження – інтерпретацію тих культурних смислів, носіями яких є мистецтво. Якщо просвітницька діяльність націлена на те, щоб закцентувати суспільну увагу на цих смислах, то естетичне виховання сприяє тому, щоб ці смисли набули екзистенційної якості.

Системоутворюючим принципом в організації просвітницької діяльності та процесу естетичного виховання є ідеологія та політика як засіб її реалізації. Транслюючи ідеологічно забарвлену

світоглядну інформацію, просвітницька діяльність спирається на ті можливості, які надає мовна множинність художньої культури, з одного боку, та естетична форма кодування тих смислів, які передаються цими засобами, з іншого.

Естетична навантаженість художньої мови завжди використовувалась просвітницькою практикою з метою посилення проєкцій, спрямованих на інтуїтивні орієнтації та особистісні переконання.

Особлива увага приділялась тим видам мистецтва, в яких образи „Я – буття” мали посилену інтенцію до чуттєвої активності. Серед них – музика, яка передає емоційні переживання та забарвлені почуттями ідеї. Але, незважаючи на таку зовнішню „доступність”, музична мова є досить складною, бо спирається на звуковиразність, яка не має конкретики слова або жесту. Тому музично-естетичне виховання вимагає посилення просвітницьких складових цього процесу у вигляді залучення різних форм розповсюдження музичних знань, їх популяризації шляхом організації відповідних заходів публічного характеру, лекційної, видавничої роботи, тощо.

Музичне просвітництво виконує не лише інформаційні завдання, вони мають соціальну та ідейну функційність, виконання яких вимагає опанування мовної специфіки музичного мистецтва в його соціальних значеннях. Це значення загальноосвітнього характеру, які А.Я. Флієр визначає як набуття культурної компетентності щодо „зразків поведінки та світовідчуття, образів та норм солідарності та ідентичності, котрі найбільш актуальні на певному історичному етапі розвитку суспільства” та є відповідними до культурних традицій та норм його соціального відтворення [3, 98].

Такі знання формуються, як результат засвоєння художніх ідей, які транслює музичне мистецтво у вигляді особистісних почуттів та мотивно-образних асоціацій, що узагальнюють певний досвід відносин, але опосередкованих в актах афірмацій. Зворотня проєкція рівня культурної компетентності та її просвітницького потенціалу – трансляційна система, що забезпечує передачу соціального досвіду через остенсивні форми культури.

Через ці зовнішні та внутрішні механізми просвітницька діяльність набуває якості культуротворчості, формуючи духовний

світ людини за відповідними характеристиками, в яких інституалізує себе зміст культурних форм в їх „ідеологічному вимірі”.

Справедливо стверджує С.І. Уланова, що просвітництво при цьому набуває посиленої соціальної функціональності як засобу, що безпосередньо формує суспільну поведінку особистості та сприяє розв’язанню існуючих суспільних протиріч, породжених протистоянням індивідуальних і суспільних потреб та інтересів. На її думку, просвітництво – „суб’єктно-об’єктна” за своїм змістом концептуальність [8, 5–6]. Така концептуальність наділяє мистецтво якостями об’єкту філософського пізнання, посилюючи в ньому життєтворчі мотивації, ідеологія яких полягає у використанні об’єктивних можливостей впливу на внутрішній світ людини шляхом її виховання.

Основою просвітницької концептуальності є естетична потреба. На думку О. Рябової – це потреба в штучно викликаному, знаковому, керованому емоційному переживанні. Вона є такою ж природною, як і біологічна потреба. На жаль, вважає дослідниця, роль емоцій у житті людини довгі роки у вітчизняній науковій думці несправедливо недооцінювались. Однак усе-таки виникали питання про появу емоцій: чому, власне, виникли емоції, чому природа не змогла обійтись одним розумом, мисленням. Дослідження О. Тихомирова довели, що емоції не тільки активізують розумові процеси, але, входячи в їхні структури, виконують функцію евристики. Таким чином, О. Рябова доходить слушного висновку, що естетична потреба як нестаток у переживанні емоції є важливим стимулом соціальної активності індивіда.

Спираючись на думку О. Воєводіна, що естетична сфера є „сферою знакового, тобто „штучного” маніпулювання і керування соціальними емоціями”, О. Рябова справедливо зауважує, що ця сфера має могутні механізми задоволення естетичної потреби й охоплює практично всі інші соціальні сфери: політику, право, релігію, культуру, виховання, мистецтво, тощо. Це дає можливість впливати на діяльність людини, керувати або регулювати її поведінку.

У нейрофізіологічному розумінні емоція є активним станом системи спеціалізованих мозкових утворень, що спонукають

змінити поведінку в напрямку максимізації чи мінімізації цього стану. Саме цим, наголошує О. Рябова, визначаються регуляторні функції емоцій, їхня роль в організації цілеспрямованої поведінки людини.

Слушним також вважаємо висновок О. Рябової, що взаємозв'язок між емоцією і активністю індивіда дозволяє за допомогою естетичної сфери штучно викликати задану емоцію, визначивши подальшу поведінку індивіда. Типові життєві ситуації викликають типові емоції і формують у людях стереотипні реакції на ці ситуації. Естетична сфера, відбиваючи ці типові ситуації, дає можливість регулювати поведінку людей, стимулювати пізнання, виховувати [2, 100–102], тобто формувати систему моральних почуттів та цінностей через емоційне сприйняття. „Багаторазово повторювані, пережиті емоції можуть створювати навіть стійкі домінанти сприйняття і реакції, що становлять основу поведінки людини”, – вважає Г. Галгаш [3, 74–76]. Така повторюваність – основа просвітницьких технологій, в яких мистецтво різними засобами емоційного впливу формує з одного боку стереотипність, з іншого – впливає на їхнє оновлення. Професійна (авторська) творчість та її зразки в інтерпретаціях масової свідомості є формами реалізації просвітницької концептуальності, ціннісно-смісловий зміст якої визначає державно-правова регламентація ідеологічних пріоритетів, соціально персоніфікованих у теоріях естетичного виховання.

Отже, музичне просвітництво – це зорганізована ідеологічна концептуальність, представлена системою різних культурних форм її реалізації, теоретично обґрунтованих, як сукупність засобів естетичного виховання, спрямованих на формування (створення) відповідних до закладених у зміст цієї концептуальності значень соціальних якостей культурного буття.

### *Література:*

1. Андреев А.Л. Место искусства в познании мира / А.Л. Андреев. – М. : Политиздат, 1930. – 254 с.
2. Гончаренко М.В. Мистецтво і естетичне виховання / М.В.Гончаренко. – К. : Мистецтво, 1965. – 227 с.

3. Губернський Л., Андрущенко В., Михальченко М. *Культура. Ідеологія. Особистість : методолого-світоглядний аналіз* / Л.Губернський, В. Андрущенко, М. Михальченко. – К. : Знання України, 2002. – 580 с.
4. Лаптев Ю.К. *Общество, продуцирующее культуру* / Ю.К. Лаптев // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.* – № 3. – 2007. – С. 17–20.
5. Леонтьева В.Н. *Культуротворческий процесс : основание и начало* / В.Н. Леонтьева. – Х. : Консум, 2003. – 216 с.
6. Малина И.В. *От „помнящей культуры” к „культуре забвения” : дискуссии и исторические формы репрезентации культурной памяти* / И.В. Малина // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.* – № 3. – 2007. – С. 66–71.
7. Надольний І.Ф., Андрущенко В.П., Бойченко І.В., Розумний В.П. та ін. *Філософія : Навчальний посібник* / Надольний І.Ф., Андрущенко В.П., Бойченко І.В., Розумний В.П. та ін. / За ред. І.Ф.Надольного. – К. : Вікар, 1997. – 584 с.
8. Уланова С.І. *Музичне просвітництво ХІХ століття : Австрія і Німеччина: монографія* / С.І. Уланова. – К. : ДАКККіМ, 2002. – 252с.
9. Флієр А.Я. *Культурология для культурологов : учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии* / А.Я. Флієр. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2002. – 492с.

УДК 78.071

**Мартинюк Анатолій Кирилович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент*  
*Переяслав-Хмельницького педагогічного*  
*університету ім. Г. Сковороди*

## **ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕНИ БОРИСОВОЇ В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ**

В статті розкриваються основні віхи диригентської діяльності Олени Борисової як відомого представника науково-мистецької еліти Переяславського краю. Висвітлюється унікальний досвід її багатолітньої співпраці з камерним хором педагогічного університету, виявляються провідні ознаки виконавського стилю колективу, окреслюється культурницька місія диригента у контексті розвитку сучасної музичної регіоніки.

*Ключові слова:* хорова школа, художня естетика, педагогічні принципи, музична регіоніка.

В статье раскрываются основные вехи дирижерской деятельности Елены Борисовой как известного представителя научно-художественной элиты Переяславского края. Освещается уникальный опыт ее многолетнего сотрудничества с камерным хором педагогического университета, обнаруживаются ведущие признаки исполнительского стиля коллектива, очерчивается культуротворческая миссия дирижера в контексте современной музыкальной регионики.

*Ключевые слова:* хоровая школа, художественная эстетика, педагогические принципы, музыкальная регионика.

The author reveals the main milestones famous conductor Elena Borisova. She is a brilliant representative of the scientific and artistic elite of Pereyaslav region. The unique experience of bright working with the chamber choir by Pedagogic University, the main features of the performing style by this choir, brilliant culture mission from the conductor into contemporary music of our country are investigated in this article.

*The key words:* choir school, art aesthetics, pedagogical principles, musical region.

У духовному житті українського суспільства в усі часи виняткове місце посідало хорове мистецтво. Музична пісенна творчість нашого народу, світська та духовна хорова спадщина, створена композиторами минулих століть і сучасності вражає розмаїттям тем і образів, глибиною розкриття різних граней буття і внутрішнього світу людей, довершеністю літературно-поетичного та музичного синтезу, неповторним національним колоритом.

Еволюційні процеси у царині хорового мистецтва, які набули особливої інтенсивності в другій половині ХІХ – першій чверті ХХ століття, натхненна творча праця Миколи Лисенка та його учнів і послідовників обумовили стрімку динаміку розвитку цього жанру.

Унікальним явищем в історії національної музичної культури стали сучасні диригентсько-хорові школи, остаточне становлення яких відбулось в минулому столітті. Приєднуємось до думки академіка Анатолія Лащенка про те, що Хоровий Ренесанс, який спостерігається в художньому просторі України на перетині ХХ – ХХІ століть споріднений із „Золотою добою” національного культурного відродження, пов’язаного із розквітом жанру хорового концерту в другій половині ХVІІІ століття.

Хорове мистецтво, яке є одним із найвищих надбань української музичної культури, віддзеркалює найбільш важливі риси національного світогляду і позначене високими гуманістичними ідеалами. Воно сприяє утвердженню державності, інтелектуальному і духовному відродженню народу, який дарував світові безцінні художні скарби. В сучасному суспільстві вагому культуротворчу місію відіграють нові осередки хорового мистецтва, які виникли в різних регіонах нашої країни. З цими колективами працює славетна плеяда хорових диригентів різних поколінь.

В яскравому сузір’ї науково-мистецької еліти на теренах Переяславського краю сьогодення вирізняється непересічна постать відомого вченого і педагога, талановитого музиканта і хорового диригента Олени Борисової. Найвищі творчі досягнення диригента пов’язані із заснуванням і керівництвом народного художнього

колективу камерного хору ДВНЗ „Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди”.

Вже понад чверті віку камерний хор та його художній керівник Олена Борисова наповнюють багатогранну діяльність педагогічного університету неповторною культурною аурою, утверджують через хоровий спів високі принципи духовності, добра і гуманізму.

Історія камерного хору та особистість його художнього керівника Олени Борисової неодноразово висвітлювались у засобах масової інформації. Особливості створення та творчого розвитку колективу в період 1990 – 2010 років розкриваються у нарисі Олени Борисової „Народний аматорський камерний хор ДВНЗ „Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди” 20 років” (2010) [1].

Завдання статті полягає в тому, щоб висвітлити основні витoki та джерела становлення Олени Борисової як митця яскравої індивідуальності, розкрити основні віхи творчої співпраці диригента з камерним хором педагогічного університету, визначити провідні риси виконавського стилю камерного хору, окреслити постать Олени Борисової як відомого діяча хорового мистецтва у контексті розвитку сучасної музичної регіоніки.

Олена Олександрівна Борисова народилась 21 січня 1944 року в місті Дніпропетровську в родині службовців. Її батько – Войтенко Олександр Сергійович (1917 р.н.) загинув на війні у 1944 р. Мати – Лаврова Антоніна Степанівна (1919 р.н.) працювала старшим бухгалтером металургійного заводу міста. На її утриманні крім двох дочок була її мати. Незважаючи на досить обмежене матеріальне забезпечення мати приділяла велику увагу загальному та естетичному розвитку своїх дітей. Вона навіть спромоглася у ті важкі часи купити у людей піаніно, що викликало великий подив у її оточення. Навчання музиці в дитинстві не пройшло повз життя її дітей. Обоє в майбутньому стали музикантами.

Безмежна любов до батьків, світлий образ матері завжди будуть надихати Олену Олександрівну в її подальшій творчій праці як вченого, педагога й музиканта.

До своєї професії Олена Борисова йшла не зовсім прямою дорогою. З дитинства у неї була мрія стати лікарем. У 1961 році вона закінчила Дніпропетровське медичне училище з відзнакою і



працювала медичною сестрою в міській клінічній лікарні. У 1965 році закінчила з відзнакою музично-педагогічне відділення Дніпропетровського педагогічного училища і отримала направлення на роботу в Переяслав-Хмельницьке педагогічне училище викладачем музично-педагогічних дисциплін.

Важливою віхою у біографії Олени Борисової стало її навчання на музично-педагогічному факультеті Київського педагогічного інституту, який вона закінчила в 1971 році. Глибокий відбиток в її художньому світогляді залишили музично-виконавська естетика і педагогічні погляди викладачів, митців і вчених провідного в країні осередку освіти. Серед них такі відомі імена як Світлана Науменко (фортепіано, музична психологія), Золочевський (музично-теоретичні дисципліни), Микола Крас (хоровий клас), Ігор Полюх (хорове диригування). Спілкування із цими та іншими непересічними особистостями допомогло Олені Олександрівні визначити у майбутньому основні пріоритети власної творчої діяльності.

Вона розгорталась за такими основними напрямками: педагогічний, музично-виконавський, музично-просвітницький. Період роботи у педагогічному училищі, який продовжувався два десятиліття – це ціла епоха в житті Олени Борисової. За багаторічну плідну працю у 1985 році її було нагороджено значком „Відмінник народної освіти України”.

В ДВНЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди” Олена Борисова працює з часу його заснування у 1986 році.

У 1994 році захистила в Київському національному педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова кандидатську дисертацію на тему „Формування творчих здібностей молодших школярів у процесі музичної навчально-ігрової драматизації” (Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор В.І. Боднар).

Висока музична культура Олени Борисової яскраво розкривається у галузі фортепіанного виконавства. Ця грань її художнього обдарування виявляється надзвичайно виразно в ансамблевому музикуванні. Важливою сторінкою в житті Олени Борисової була її творча співпраця з видатним українським хоровим диригентом Семеном Дорогим. Під орудою цього

чудового майстра хорового співу Олена Олександрівна упродовж восьми років працювала концертмейстером мішаної хорової капели працівників освіти. Її гру як піаністки вирізняли глибоке розкриття образної сфери творів, висока культура звуку та широкий спектр динамічних традицій звучання, тонке відчуття ансамблю, що сприяло втіленню загальної художньої концепції творів.

Цей унікальний мистецький досвід, отриманий Оленою Борисовою, виявляє її причетність до художньої естетики та педагогічних принципів однієї з провідних у нашій країні хорових шкіл. Він поглибив її знання в галузі хорового виконавства і наповнив власну творчу діяльність новими рисами. Особливо виразно це розкривається у подальшій праці Олени Борисової як керівника камерного хору університету. Маємо на увазі змістовну наповненість програм, глибину осягнення художньої ідеї творів, одухотвореність співу та широке коло звукових барв.

Олена Борисова – людина яскравого художнього обдарування і високої культури. Її вирізняють широта гуманістичного світогляду, фундаментальності знання в галузі музичного мистецтва, універсалізм музичного виконавства, який виявляється у глибокій інтерпретації фортепіанної та вокально-хорової музики. Відзначимо також неабиякий організаторський хист та чудові людські якості цієї непересічної особистості.

Культуротворче кредо Олени Борисової – хорового диригента, окреслюється у низці її наукових праць з проблем музичної педагогіки. В одній із них вона висловлює думку про те, що „хор здавна був відбитком народної пам'яті, берегинею його моральних цінностей, заповітів і легенд. У конкретному історико-географічному просторі він ввібрав у себе, зберіг і передав у спадщину все багатобарв'я життя: свято і працю, радість і горе, символічний досвід і релігійну культуру – красу і філософію життя. При цьому, як і кожне мистецтво, хорове не розвивалось відокремлено, а жило у плідній взаємодії з культурами інших народів. Звідси й велика громадянська значущість хорових колективів. Вони є своєрідною моделлю дбайливого ставлення до духовних цінностей кожного народу” [1].

Формування виконавської культури камерного хору відбувалось у процесі вивчення найкращих зразків хорової музики. Серед найважливіших пріоритетів колективу – інтерпретація

перлин національної пісенної спадщини в художньому опрацюванні для мішаного хору, українська та світова хорова класика, хорові твори композиторів ХХ – ХХІ століть.

Концертні програми камерного хору позначені високою художньою цінністю, жанровим і стильовим розмаїттям, наявністю певної змістової домінанти і цілісної музичної драматургії, в чому виявляються висока ерудиція та тонкий художній смак диригента.

Яскравою культурною подією міста став концерт духовної музики, в якому у виконанні камерного хору під орудою Олени Борисової прозвучали шедеври національної хорової класики. Диригент і хор виявили глибоке розуміння і тонке відчуття образної сфери та музичної стилістики хорових композицій цього жанру, на які до недавнього часу існували ідеологічні обмеження щодо їх виконання.

Представлена на цьому концерті програма засвідчила позитивну динаміку зростання виконавської культури колективу. Винятковою майстерністю вирізнялась інтерпретація таких творів, як „Свят”, „Херувимська” Дмитра Бортнянського, „Пречиста Діва” Миколи Леонтовича, „Благослови, душе моя Господа” Кирила Стеценка, фрагментів з „Реквієму” В.А. Моцарта, „Ave Maria” Дж. Каччіні, частин з „Літургії” Петра Чайковського.

Одним із найвищих досягнень Олени Борисової стала виконавська інтерпретація хорової музики Миколи Леонтовича. Диригентське прочитання цих творів у камерному хорі є таким, яке впливає із глибокого усвідомлення художньої ідеї та самобутньої музичної мови цих композицій.

У диригентській діяльності Олени Борисової виразно простежується її музично-просвітницька місія. Новаційними рисами вирізняється втілений диригентом надзвичайно змістовний мистецький проект – проведення концерту – історії однієї пісні – „Щедрика”.

Ця різдвяна колядка, в художньому опрацюванні Миколи Леонтовича вражає філософською глибиною осягнення буття і світобачення українського народу. Неповторна краса і розмаїта музична стилістика цієї хорової композиції дозволила відомому вченому Валентині Кузик зробити аналогії і порівняння з чудовою квіткою герганою. Хоровий твір М. Леонтовича став надбанням не тільки української, а й світової музичної культури. В усіх куточках

земної кулі він виконується не тільки в оригіналі, а й мовами різних народів.

Висока гуманістична ідея і розмаїття музичної лексики, які вирізняють цей твір, стали джерелом для створення широкого кола редакцій і транскрипцій, а також цілком оригінальних музичних композицій. Художня концепція „Щедрика” та його самобутній національний колорит набувають іншого сенсу і розкриваються новими гранями в контексті взаємодії різних видів мистецтва. Мистецький захід, втілений Оленою Борисовою виразно окреслив цю тенденцію. Твір був представлений не тільки в живому виконанні хоровими та інструментальними колективами, але і як компонент театралізованих та хореографічних композицій. Незабутнє враження справила демонстрація унікальних аудіо- та відеоматеріалів, у тому числі і таких, де „Щедрик” прозвучав у виконанні симфонічного оркестру Нью-Йоркської філармонії. Таке осягнення мистецьких творів, не тільки як суто національного художнього явища, а в більш широкому культурному ореолі, поглиблює, на наш погляд, світоглядні уявлення особистості і наповнює сучасний освітній простір новими ідеями.

Вагоме місце в концертних програмах колективу посідає хорова музика Кирила Стеценка. Диригент досягає з хором витонченої звукової палітри, такої в якій розкривається образний світ тієї чи іншої музичної композиції. Це виразно простежується в інтерпретації таких творів як „Благослови, душе моя, Господа”, „Тополя” (на вірші Тараса Шевченка) та ін.

Окрасою репертуару камерного хору під керуванням Олени Борисової став хор Кирила Стеценка „Сон”. Цей твір написаний на слова однойменного автобіографічного вірша Павла Грабовського. В ньому отримують відбиток найгостріші суспільні й етичні проблеми свого часу, а також мистецькі пошуки композитора на початку ХХ століття. Диригентська інтерпретація цього твору Оленою Борисовою відзеркалює його художню концепцію, такі її риси: багатство розкриття переживань, інтенсивність інтонаційно-тематичного розвитку, цілеспрямованість музичної драматургії і наявність ознак симфонічного мислення.

Вагомим є науково-педагогічний доробок Олени Борисової, який складає біля 40 наукових праць. Серед них „Закон октав в природі” (1999), „Сучасні системи музично-естетичного виховання

й навчання дітей” (2005), низка статей в провідних фахових журналах „Дошкільне виховання”, „Початкова школа”. В них розкривається широке коло актуальних проблем сучасної освіти, таких як вплив музики на психічну діяльність людини, формування духовного світу та розвиток творчих здібностей особистості, музично естетичне навчання і виховання дітей в різних педагогічних системах [5].

Широкий гуманітарний світогляд та висока музична культура Олени Борисової яскраво розкриваються в її працях, присвячених хоровому мистецтву. Своєю змістовною наповненістю вирізняється її навчально-методичний посібник „Українська духовна музика” для студентів музичних спеціальностей. В цій праці розкриваються основні витoki і джерела становлення духовної музики на теренах України, виявляється її жанрова система, здійснюється мистецтвознавчий аналіз творчої діяльності визначних персоналій української музичної культури в царині духовного хорового співу. Важливою рисою цієї праці є висвітлення ролі освітніх осередків у розвитку духовної музики. Змістовними є коментарі до хорових творів, які вміщені в додатку.

Ця праця, в якій розкривається сутність духовної музики та простежується її еволюція в українському суспільстві у контексті європейського художнього простору сприяє розширенню культурних обріїв студентів і поглиблює їхні знання щодо змісту, музичної стилістики та виконавського втілення церковних хорових творів.

З великою шаною висловлюються про Олену Борисову відомі вчені і педагоги. „Не кожна людина має необхідні морфо-фізіологічні задатки голосового апарату та акустичні характеристики звуку для сольної вокалізації. За правильної підготовки і рівня майстерності хоровий спів „приховує” недоліки соліста, оскільки кожна партія звучить за механізмом сірінкса. Тональність голосів хору, їх тембральні барви створюють багатий гуртовий полівокал, який має додаткові можливості порівняно із сольним співом. Вміння слухати сусіда, відчуття ритму, гармонійне звучання для учасника хору дають насолоду не меншу, ніж для слухача. Цього навчала і вчить мене Олена Олександрівна! Я не маю музичної освіти і диригенту довелось працювати одночасно з виконавцями різного рівня академічної підготовки...

використовувати „власну методику паралельної роботи”. Вдячний і ціную Свого диригента!

З повагою доктор історичних наук, професор, декан факультету фізичного виховання Віктор Кульбіда” [3].

Своїми роздумами про Олену Борисову ділиться завідувачка бібліотеки педагогічного університету, заслужений працівник культури України Ольга Шкіра, яку з Оленою Олександрівною поєднують три десятиліття плідної співпраці в царині освіти і мистецтва. Вона наголошує на тому, що Олена Олександрівна Борисова відноситься до тієї плеяди освітянської спільноти, яка була у витоків педагогічного університету. „Визначальними рисами особистості Олени Борисової є толерантність, особлива здібність створювати ауру синергії через музику і пісню. Великий мистецький хист і тонке відчуття музики завжди стають у неї джерелом надзвичайно яскравої і всеохоплюючої виконавської інтерпретації хорової музики. Я щиро вдячна цій Людині, яка в минулому столітті і сьогодні є в моєму житті і наповнює його новими барвами” [3].

Характерною особливістю інтерпретацій Олени Борисової є проникнення в народну пісню, її зміст, характер і колорит, бажання відобразити її національну основу та природу. Друзі і колеги відзначають, що вона глибоко закохана у народну пісню, всім серцем відчуває її багатогранне багатство і вміє розкрити всі її неповторні чари. При цьому одним із найважливіших художньо-виражальних засобів виконання слід вважати багату палітру хорового звучання, в якій тембр трактується як психологічна фарба, яка чутливо реагує на найменший нюанс у змісті твору.

Олена Олександрівна легко орієнтується у виконавських проблемах, уміє розумно й тактовно дати співакам технологічні й образно-психологічні пояснення, а також показати голосом спосіб бажаного виконання. Вона – справжній знавець вокалу, природи людського голосу.

Талановитий музикант, хормейстер і педагог, невтомний трудівник, Олена Борисова продовжує свою улюблену й велику справу і далі виконує дивовижну художню місію: виховує молодь у кращих традиціях національної і світової хорової культури. Тим самим вона підтверджує велику істину, що немає часів, днів, років й десятиліть, якими можна було би виміряти безмежну роботу

інтелекту, душі й серця справжніх митців, котрі безкорисливо вносять неоціненний вклад у розвиток українського хорового мистецтва.

### Література:

1. Борисова О.О. Народний аматорський камерний хор ДВНЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди” 20 років / О.О. Борисова. – Переяслав-Хмельницький, 2010. – 15 с.
2. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти / М.І. Бурбан. – Дрогобич : Просвіт, 2007. – 672 с.
3. Мартинюк А.К. Власний архів / А.К. Мартинюк. – Переяслав-Хмельницький : Рукопис.
4. Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди. Імена славних сучасників / Довідково-біографічне видання. [Автори-упорядники Неоніла Струк, Олена Матвійчук]. – Київ : Світ успіху, 2006. – 208 с.
5. Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди : наукові здобутки і перспективи розвитку (1986 – 2006) : Бібліографічний довідник / Укладачі: В.П.Коцур, Н.І.Коцур, В.А.Вергунов. – Переяслав-Хмельницький, 2006. – 416 с.

## *Актуальні питання музичної педагогіки*

УДК 37.015

**Сізов Віталій Валерійович,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

### **ВПЛИВ ЕСТЕТИЧНОГО ФАКТОРУ НА ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ**

У статті розглядаються особливості впливу естетичного середовища на формування в учнівської молоді комплексу етичних поглядів, моральних здібностей та соціально значущих життєвих цінностей.

*Ключові слова:* естетичне середовище, моральні здібності, виховне середовище, зовнішнє та внутрішнє соціальне середовище, комплекс етичних поглядів.

В статье рассматриваются особенности влияния эстетической среды на формирование у учащейся молодежи комплекса этических взглядов, моральных качеств и социально значимых жизненных ценностей.

*Ключевые слова:* эстетическая среда, моральные качества, воспитательная среда, внешняя и внутренняя социальная среда, комплекс этических взглядов.

The features of influence aesthetic environment on formation complex ethical views, moral abilities and social significant vital value among students youth of creative higher educational establishment are considered in the article.

*The key words:* aesthetic environment, moral abilities, educational environment, external social environment, complex of ethical views.



Механізми, форми і методи виховання, цілі і завдання виховного процесу – найактуальніші питання в системі освіти. Відомо, що увесь виховний процес підпорядковано головному завданню виховання – формуванню моральної людини, яка повинна мати стійкі життєві цінності, що ґрунтуються на загальнолюдських ідеалах. Проте ці питання постійно залишаються у дослідницькому полі пошуку механізму, форм і методів, умов та інструментів реалізації головної мети виховання.

Одним з елементів цього механізму є естетичне виховання. Ітиметься про вплив естетичного не як елементу виховного комплексу, а життєвого середовища, в котрім перебуває особистість, коли естетика у різних її проявах комплементується у власне зміст життєдіяльності студента.

Мета статті – показати вплив естетичного середовища на формування у молоді комплексу етичних поглядів, моральних здібностей та соціально значущих життєвих цінностей. На основі порівняльного аналізу даних, що свідчать про стан сформованості життєвих цінностей студентів перших курсів класичного ВНЗ та вищого навчального закладу, що навчає творчої професії (консерваторія) довести, що естетичне спроможне формувати моральне за умов, якщо естетичне комплементується у навчальне та соціальне середовище, в якому постійно перебуває молода людина.

Естетичне середовище – це система чуттєвого, візуального впливу на формування у суб'єкта почуття краси та естетичного ставлення до середовища життєдіяльності.

Розглядаємо поняття соціального середовища з позиції того, що „естетичне” є обов'язковою умовою соціального функціонування особистості студента на рівні професійної, навчальної, побутової діяльності у процесі навчання студента в умовах оволодіння творчою професією.

Поняття „комплементарність” впроваджено до наукового обігу психологом й педагогом В.А. Ясвіним, який характеризує конкретні психолого-педагогічні процеси, (у нашому разі естетичне середовище), що органічно проникають в усі сфери функціонування особи, спрямовуючи його життєдіяльність.

Методологічною основою дослідження виявляється поняття „виховне середовище” – напрям вивчення педагогічних процесів: концепції психолого-педагогічних типологій: „виховного”

Я. Корчака, „шкільних типів” П.Ф. Лесгафта, „педагогічних позицій” В.А. Ясвіна, теорія комплексного естетичного виховання Г. Шевченко [1, 2, 3].

Поняття „комплементарність естетичного” і „соціальне середовище” розглядаємо як головні умови функціонування естетичного середовища.

Перебування в „особливому світі”, занурення до творчості та навчального процесу, перебування в консерваторії практично увесь світловий день, 6-денний навчальний тиждень, обов’язкова участь у творчому колективі, підготовка до фестивалів та конкурсів. У цих умовах часом негативний вплив навколишнього середовища (зразки масової культури, ЗМІ, телебачення, Інтернет і т.д.) мінімальний, часто неформальне коло спілкування студентів-музикантів також пов’язане з творчістю.

Усе це створює особливе освітнє середовище, де формуються професійні та людські якості особистості. Освітнє середовище ВНЗ ми розуміємо як систему впливів та умов формувань особистості за потрібним зразком, а також можливостей для її власного розвитку, що містяться в соціальному та просторово-предметному оточенні. Ключовим елементом тут є категорія „середовище”.

Грунтуючись на результатах наукових досліджень Г. Шевченко [4, 75], розглянутій методологічній базі, ми дійшли висновку, що у сфері формування естетичних поглядів учнівської молоді необхідно виділити такі елементи впливу: родина; навчальне середовище; соціальне середовище; психологічні особливості індивіда.

Розглядаючи подані елементи окремо, слід враховувати їхній діалектичний взаємозв’язок, а часом і взаємозалежність. Тому в системі класифікації факторів впливу виділяють родові блоки первинного й вторинного рівнів впливу.

До першої групи включено блок факторів неформального характеру – родина, друзі й соціальне середовище, психофізичні особливості розвитку юнака – фактори соціально-особистісного характеру.

Другу групу становить блок формальних факторів впливу – навчальний заклад, засоби масової інформації й комунікації (телебачення, кінематограф, персональний комп’ютер) – фактори соціально-формального характеру.

Соціологією визначено, що неформальні фактори, будучи первинним рівнем впливу на свідому поведінку молоді, багато в чому спричиняються ступенем впливу формальних факторів. Однак при цьому обидва рівні впливають на моральну мотивацію особистості в комплексі.

В умовах творчої професійної освіти розмежування факторів впливу на формальні та неформальні досить умовне, адже комплементація естетичного охоплює обидві групи соціального впливу. Тому справедливо характеризувати фактори впливу з огляду на агенти впливу у дещо інший спосіб: первинний блок – „внутрішнє” соціальне середовище, вторинний блок – „зовнішнє” соціальне середовище, обидва середовища впливу можуть проявлятися у формі „відкритого” або закритого соціального середовища. Внутрішнє соціальне середовище – це агенти, формуючі сітоглядні основи особистості (родина, друзі, інтереси). Зовнішнє середовище – агенти підтверджуючі (закріплюючі) або спростовуючі світоглядні цінності особистості (навчальний заклад, соціальні цінності, звичаї та традиції, офіційна ідеологія). „Закрите” соціальне середовище – перевага „внутрішнього” соціального середовища, що проявляється в пригніченні елементів зовнішнього середовища або їх прийняття, якщо її фактори збігаються з факторами внутрішнього середовища. „Відкрите” соціальне середовище – тут внутрішній та зовнішній вплив чітко не виділений, життєві цінності формуються під впливом мішаних факторів, внутрішні фактори не мають особливо соціальної цінності.

Отже, розглядаючи роль естетичного у формуванні моральних якостей особистості студента необхідно відзначити думку про те, що естетичний фактор формуватиме моральний лише в умовах внутрішнього соціального середовища закритого типу. Тут естетичний елемент комплементується через максимальну кількість соціальних факторів.

Сформовані естетичні здібності особистості студента музичного ВНЗ (а вони формуються таким чином, що молода людина перебуває в особливому середовищі 10-15 років – це термін оволодіння музичною професією) впливають на підвищення інших соціально значущих якостей особистості (мораль, етика, життєві цінності).

Порівняльний аналіз результатів дослідження сформованості загальних моральних якостей студентів консерваторії (СК) та студентів класичного (технічного) ВНЗ (СТ) демонструє, що деякі дані збігаються

Несуттєво (результат впливу зовнішнього середовища – соціального середовища). Однак спостерігається істотна різниця в системі цінностей та світогляду.

Необхідно відзначити наступні порівняльні характеристики:

- потреба в естетичному в групах СК перевищує показники груп СТ в чотири рази;
- вплив факторів зовнішнього середовища в групах СК у порівнянні з групами СТ втричі менший;
- оцінка моральних якостей в групах СК переважає групи СТ вдвічі, при цьому матеріальні цінності в групах СТ превалюють.

Відомо, що розуміння мистецтва, – це неодмінний елемент духовності людини, найважливіший етап естетичного розвитку, і чим складніший вид мистецтва, тим глибший естетичний світ суб'єкта. Практичні дослідження даного питання показали характерну ситуацію в середовищі студентства. У плані розуміння й сприйняття видів мистецтва перші місця міцно займають зразки масової культури (групи СТ) – кінематограф і естрадна музика.

Аналіз результатів дослідження щодо розуміння та сприйняття видів мистецтв студентами СК та СТ демонструє істотну різницю. У групах СТ перші місця посідають: на першому місці – кінематограф; другому – естрадна музика; третьому – література; четвертому – театр. У групах СК, відповідно – класична музика, література, живопис, кінематограф.

Дослідження демонструє, що студенти груп СТ мають найтипівіші показники і ставлять на перші місця у системі розуміння сприйняття видів мистецтв ті, які більшою мірою піддаються впливу масової культури. Студенти груп СК мають дещо іншу ситуацію. Ми не ставимо за завдання дослідити більш глибоко ці показники, однак вказані цифри наочно визначають відмінності художніх пріоритетів студентів музичних ВНЗ і це імовірно закономірно, і цілком зрозуміло, коли мова йде про музикантів та спеціалістів-теоретиків у галузі музики.

Естетично сформований суб'єкт, здатний до естетичного переживання, відповідно показує себе в суспільстві й здійснює

соціальні зв'язки на основі соціально прийнятих правил, які містять у собі етичні норми [4].

У зв'язку з цим конкретизація факторів впливу здобуває найважливіше методологічне значення, тому що визначає основні напрямки організації виховного процесу серед студентства. І найважливішою парадигмою в цьому питанні є педагогічний підхід здійснення у виховному процесі умови єдності етичного й естетичного.

Ще Д. Кабалевский підкреслював: „Єдність етичного й естетичного найбільш повно виявляє себе у спілкуванні з мистецтвом... Будь-який справді художній твір обов'язково містить у собі не тільки естетичний, але й етичний початок” [5, 173].

Таким чином, виховання мистецтвом у процесі формування моральних якостей студентів здобуває не тільки функцію, яка формує особистісні уявлення суб'єкта про прекрасне, але й конструює образи соціально значущої поведінки в суспільстві, виконуючи, таким чином, соціалізуючу функцію. Єдність естетичного й етичного в сукупності з умінням студента емоційно-почуттєво сприймати навколишній світ, нарешті являють собою те контекстуальне „огорнення” проблематики соціології естетичного виховання загальнокультурним фоном і простором культури, як і всіх соціальних явищ ефективності естетичного виховання, що є основною метою виховання людського в людині.

Тому філософія естетики підкреслює, що естетичне – це безпосередньо дана або зовні почуттєва виразність внутрішнього життя предмета, яка закарбовує двосторонній процес „опредмечування” суспільно людської суті і „оволодіння” природи, і яке сприймається як самостійна життєва цінність [6].

Таким чином, естетичне середовище при умовах „закритого” соціального середовища впливає на формування у молоді комплексу етичних поглядів, моральних здібностей та соціально значущих життєвих цінностей. Порівняльний аналіз даних показує, що естетичне спроможне формувати моральне за умов, якщо естетичне комплементується у навчальне та соціальне середовище, у якому постійно перебуває молода людина.

Естетичне середовище впливає на формування у молоді комплексу етичних поглядів, моральних здібностей та соціально значущих життєвих цінностей. Безумовно, цей висновок не

охоплює всієї глибини означеної теми, однак показує, що питання викладені у статті заслуговують уваги та подальшого вивчення.

### ***Література:***

1. Ясвин В.А. *Образовательная среда: от моделирования к проектированию* / В.А. Ясвин. – М. : Смысл, 2001. – 365 с.
2. Корчак Я. *Как любить ребенка* / Я. Корчак // *Педагогическое наследие*. – М. : Педагогика, 1990. – С. 19–174.
3. Лесгафт П.Ф. *Семейное воспитание ребенка и его значение* / П.Ф. Лесгафт. – М. : Педагогика, 1991. – 176 с.
4. Шевченко Г.П. *Естетичне виховання у вищих навчальних закладах України у сучасний період* / Г.П. Шевченко, Х.М. Джабер. – Луганськ : Вид-во СНУ ім. Даля, 2004. – 208 с.
5. Кабалевский Д. *Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя* / Д. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.
6. Лосев А.Ф. *Эстетика [Филос. энцикл.]* / А.Ф. Лосев. – М., 1970, Т. 5. – 575 с.

УДК 37.01

**Гордиченко Микола Семенович,**  
кандидат філософських наук, доцент  
кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

### **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ЛИТЕРАТУРОЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН**

Статья содержит рекомендации, которые содействуют формированию навыков самостоятельной работы с литературой гуманитарного направления.

*Ключевые слова:* студент, учебник, научный журнал, монография, рецензия, анотация, сборник научных статей, автореферат диссертации.

Стаття містить рекомендації, які сприяють формуванню навичок самостійної роботи з літературою гуманітарного спрямування.

*Ключові слова:* студент, підручник, науковий журнал, монографія, рецензія, анотація, збірка наукових статей, автореферат дисертації.

The author of this article creates recommendations that contribute to the formation of skills for students into working with literature of humanitarian direction.

*The key words:* student, textbook, scientific journal, monograph, review, annotation, collection of scientific articles, abstract's dissertation.

Современное высшее образование ориентируется на специалиста и гражданина, который должен быть подготовлен к профессиональной и общественной деятельности с учетом необходимости постоянного пополнения и обновления знаний. Этого настоятельно требуют и изменения, происходящие в системе высшего образования в связи с включением страны в Болонский процесс, важнейшее требование которого – сокращение аудиторной нагрузки студентов и увеличение объема часов, отводимых на самостоятельную работу, в том числе и при изучении обществоведческих дисциплин. И в этом плане самостоятельная работа с письменными источниками является основным методом овладения знаниями. Это требует выработки уже в студенческие годы определенных навыков самостоятельной работы с различными видами литературы. По сути дела, речь идет о разновидности учебно-научной деятельности, направленной на постоянное пополнение специальных знаний, профессиональное и гражданское самосовершенствование как во время учебы, так и на протяжении всей дальнейшей трудовой деятельности. Поэтому одной из важнейших задач преподавателей является постоянная работа по формированию у студентов творческой потребности и навыков освоения литературы по социально-гуманитарным дисциплинам.

Во всех видах учебной работы – подготовке вопросов семинарских занятий, написании рефератов и докладов,

выполнения планов самостоятельной работы и т.д. – студент неизбежно сталкивается с необходимостью самостоятельной работы с письменными источниками. Литература, как рекомендованная студентам преподавателем и учебным планом, так и та, которую студент подбирает самостоятельно, весьма многообразна. В целом, ее можно классифицировать на научную, учебную и справочно-информационную.

К научной литературе относят:

Монография („один пишу”: от греч. monos – один; grafo – пишу) – научное или научно-популярное издание в виде книги (брошюры), которая, как правило, всецело посвящена исследованию конкретной проблемы. Монография может быть написана одним автором или несколькими (коллективная монография).

Сборник научных статей – книжное издание, в котором представлены со своими материалами научного характера разные авторы. Как правило, сборник посвящен одной научной проблеме в широком истолковании, которая может рассматриваться с различных позиций.

Материалы научных конференций, семинаров, симпозиумов – научный сборник, издаваемый по итогам конференции, семинаров, симпозиумов. Такие материалы дают возможность авторам докладов знакомить научное сообщество и всех интересующихся с конкретными научными проблемами, обсуждаемыми на подобных мероприятиях.

Научный журнал – издание с фиксированной периодичностью выхода в свет, содержащее статьи и другие материалы научного характера. Практически каждая общественно-научная дисциплина, преподаваемая в высших учебных заведениях, имеет свои центральные журналы, журнальные издания ведущих вузов страны, научных обществ и ассоциаций, которые являются общедоступными. Научные журналы являются важнейшим источником научной информации, так как позволяют доносить, относительно оперативно, до широкой научной общественности новые идеи, организовывать научные дискуссии, обсуждать актуальные общественно-политические вопросы и т.д.

К научным изданиям также относится диссертация (от лат. исследование), дающая право ее автору получить ученую степень



кандидата или доктора наук. Сокращенным вариантом диссертации является автореферат диссертации, оформленный как брошюра.

К учебной литературе относятся:

Учебник – основной вид рекомендованной студенту учебной литературы – это книга, ориентированная своим содержанием на учебную программу определенной дисциплины. Статус учебника книга приобретает после утверждения ее в качестве такового высшим органом образования страны, запись о чем в обязательном порядке помещается на первых страницах книги.

Курс лекций – это разновидность учебника, в котором опубликован прочитанный автором лекционный курс по какой-либо учебной дисциплине. Здесь материал излагается в соответствии с авторской научной позицией.

Учебное пособие – это издание, в котором представлен материал в углубленном рассмотрении, но только по части учебного курса. Целью такой литературы является стремление ее авторов привлечь внимание студентов к определенным аспектам данной проблематики.

Методическое пособие – разновидность учебной литературы, в которой даются практические рекомендации по изучению и освоению программного материала, содержатся конкретные советы по изучению конкретных учебных заданий.

К справочно-информационной литературе относятся энциклопедии, энциклопедические, терминологические и толковые словари, а также справочники. Эта литература содержит научные статьи, авторы которых являются специалистами или признанными авторитетами в соответствующей отрасли научных знаний и она является существенным подспорьем при изучении той или иной научной проблемы и уяснения содержания основных понятий изучаемой дисциплины.

Уже с самого начала изучения общественных дисциплин студент должен осваивать основные методы подбора литературы и собственно работы с литературой. Подбор литературы должен начинаться с обращения к литературе, рекомендованной учебным планом к данной теме, в первую очередь это учебники. Как правило, этой литературы достаточно для усвоения программного материала. Но появляются новые публикации, не отраженные в списке рекомендованной литературы и которые помогут более

углубленно раскрыть определенные аспекты изучаемой проблематики, расширить понимание отдельных вопросов, подготовить реферат, обстоятельные выступления и дополнения на семинарских занятиях или ответы на вопросы итогового контроля.

Такие новые публикации можно обнаружить как в обычных, на бумажных карточках, каталогах библиотек, так и в современных, помещенных в электронном виде на компьютерах. Кроме того – в периодически выходящих различных библиографических справочниках авторитетных научных учреждений, имеющимися в каждой библиотеке крупного вуза и областных научных библиотеках. Ныне данная задача облегчается тем, что практически неограниченный доступ к библиографическим изданиям открывает интернет, помощь в освоении возможностей которого в данном вопросе профессионально оказывают работники справочно-библиографических отделов научных библиотек. Поэтому, собственно работа с литературой должна начинаться с подбора и составления библиографического списка литературы с достаточным ее библиографическим описанием, включающим сведения об авторах, название книги и места издательства, год выхода книги.

Освоение студентами методики сбора печатного материала, изучения и обработки источников является важной составляющей высшего образования и формирования профессиональных умений и навыков. Поэтому студенту следует стремиться к росту самостоятельности в этой области.

При подготовке к лекции и семинару, написании доклада, реферата, курсовой или дипломной работы необходимо научиться читать книгу или статью с наибольшей эффективностью. Оптимальным условием решения этой задачи является овладение студентом не предусмотренной учебными планами методикой скорочтения, которая в несколько раз быстрее позволить прочитать публикацию, подчёрпнув из неё требуемую информацию.

На этой информации, полученной в результате то ли обычного чтения, то ли скорочтения, студент и должен задержать своё внимание для того, чтобы осмыслить прочитанное и сделать выписки, зафиксировать подробные цитаты (дословная запись) или же составить конспект основных положений прочитанного. Надо отметить, что общепринятой при работе с книгой, если она

является собственностью читателя, является практика использования карандаша для нанесения в тексте пометок, подчеркиваний, условных обозначений и т.п., которые в дальнейшем могут стать существенным подспорьем в осмыслении и обработке прочитанного. Знаки таких пометок в процессе работы вырабатываются и самостоятельно, но не лишним будет и заимствование сложившегося опыта. Так, знаком (!) часто помечают наиболее интересные строки публикации; знаком (?) – те, которые порождают несогласие или вопросы; знаком (!?) – непонятные мысли; важные определения – (df) и т.п. Часто и сами авторы публикаций различными способами – иной или жирный шрифт, курсив, подчеркивание и т.п. – акцентируют внимание читателя на отдельных мыслях публикации.

Если же студент ставит задачу сделать доклад по определенной публикации (монографии или статье) в целом, ему необходимо освоить аннотирование – краткая запись, передающая в обобщенном виде основные проблемы и выводы автора публикации без оценочных суждений автора самой аннотации; или рецензирование – это уже критический анализ конкретной публикации, где присутствуют личностные выводы и оценки студентом содержания публикации и ее отдельных положений.

Приступая к работе над публикацией, студенту необходимо в своем конспекте точно описать библиографию самого источника. Это описание облегчит студенту в будущем, в случае необходимости, повторную работу с этим источником. Знакомство с книгой необходимо начинать с прочтения заглавия, сведений об авторах и рецензентах, оглавления и аннотации, а также места, года и частоты издания: эта информация в целом дает представление о познавательной ценности и практической значимости источника. Если в книге есть предисловие, то с ним также надо ознакомиться, так как оно даст представление о личности автора и общем содержании книги, привлечет внимание к каким-то сторонам ее содержания. А внимательное прочтение заключения даст представление о выводах в плане научной новизны публикации.

Изучаемая публикация может представлять различную трудность для студента, но в любом случае, студенту необходимо первоначально совершить ознакомительное чтение, то есть бегло просмотреть ее с тем, чтобы выбрать места, на которых надо

сосредоточить мысль и внимание для подготовки перехода к записям. К этому чтению можно прибегнуть и на этапе подбора и составления списка литературы, с тем, чтобы сразу решить вопрос о включении или невключении источника в список для дальнейшей работы.

Повторное, достаточно подробное, ознакомительное прочтение, которое может быть неоднократным, имеет своей целью обработать материал таким образом, чтобы вычленить те суждения автора, которые будут способствовать раскрытию темы исследования. На данном этапе выбранные из источника фрагменты подвергаются творческой обработке и/или критическому переосмыслению с тем, чтобы стать частью рассуждений студента – в виде записей – в контексте исследуемой темы.

В целом, в процессе чтения, через внимательное погружение в содержание, осмысление и осознание прочитанного, развивается мышление, расширяется кругозор, формируется научное мировоззрение студента.

Какой бы не была хорошей память у студента, все же самым надежным способом хранения прочитанного являются записи прочитанного. Независимо от уровня владения студентом изучаемого предмета и его умения работать с письменными источниками применяются, как уже отмечалось, традиционные виды записей прочитанного: составление плана, тезисы, конспектирование, аннотации и рецензирования. А также прямое, цитирование (составление своего рода хрестоматии), т.е., дословное фиксирование фрагментов источника, отражающих позицию автора и представляющих интерес для раскрытия темы исследования студентом.

Наиболее содержательным и творческим результатом работы над источником является конспект прочитанного. Конспект по объему текста, как правило, минимум в 10 раз меньше источника. Это достигается, в том числе, и за счет широкого использования сокращений, букв латинского и греческого алфавитов, иностранных слов, условных знаков и приемов стенографии, что постепенно выработается студентом в процессе самостоятельной работы и изучения более подробных рекомендаций по конспектированию. В тоже время, даты, имена собственные, выводы, определения и

прочие конкретные сведения рекомендуется воспроизводить в конспекте как цитату.

Как краткое, без ущерба для смысла, логично связанное, изложение прочитанного, способ изложения содержания книги или статьи в логической последовательности, конспект дает возможность охватить в целом их содержание, вычленив из содержания источника определенную идею, способствующую раскрытию цели исследования студента. Составляя конспект, студент должен стремиться к тому, чтобы прочитанное выражать своими словами, через аннотирование и рецензирование, сопровождая его цитированием, творческим „вплетением” в текст конспекта цифр, графиков и таблиц.

Конспект не должен быть механическим переписыванием прочитанного, он должен отражать логическую структуру публикации и, в то же время, „работать” на поставленную студентом задачу, т.е., на тему исследования и использование его во время итогового контроля знаний. Обязательно надо отмечать на полях конспекта страницы конспектируемого текста и цитат, что может помочь в будущем при работе над уточнениями и дополнениями. Надо твердо усвоить, что конспект представляет ценность для студента, притом – на длительное время, именно как плод собственных усилий.

Попытки переписывать чужие конспекты, в конечном счете, малопродуктивны. Следует также помнить и о том, что конспектирование книг и статей способствует более продуктивной работе студента и на лекции, как в плане ведения собственно записей, так и в плане выделения самого существенного в излагаемом преподавателем материале, ибо эти два вида работы взаимосвязаны и дополняют друг друга.

В целом, выработка культуры работы с литературой, формирование навыков продуктивного чтения и конспектирования потребует от студента продолжительной повседневной и целеустремленной самостоятельной работы, которая будет продолжаться и в дальнейшей профессиональной деятельности после окончания высшего учебного заведения.

### *Литература:*

1. Батыришина А.Р. *Технология организации самостоятельной работы студентов / А.Р. Батыришина // Высшее образование сегодня. – 2008. – № 9. – С. 82–84.*
2. Галицких Е. *Организация самостоятельной работы студентов / Е. Галицких // Высшее образование в России. – 2004. – № 6. – С. 18–22.*
3. Ковалевский И. *Организация самостоятельной работы студента / И. Ковалевский // Высшее образование в России. – 2000. – № 1. – С. 114–115.*

УДК 159.922.6

**Шевяков Олексій Володимирович,**  
доктор психологічних наук, професор,  
завідувач кафедри „Психологія”

*Дніпропетровського гуманітарного університету*

**Славська Яніна Анатоліївна,**

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

**Алфьоров Олександр Анатолійович,**

*доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

## **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД НЕПРОФЕСІЙНОЇ ФІЗКУЛЬТУРНОЇ ОСВІТИ СТУДЕНТІВ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ З ВАДАМИ ЗДОРОВ'Я**

Систематизовано відомості стосовно технології психолого-педагогічного супроводу студентів, звільнених за станом здоров'я від практичних занять з „Фізичного виховання”.

*Ключові слова:* психологічний супровід, інноваційна психолого-педагогічна технологія, навчальний процес, фізичне виховання, студенти.

Систематизированы сведения относительно технологии психолого-педагогического сопровождения студентов, освобожденных по состоянию здоровья от практических занятий по „Физическому воспитанию”.

*Ключевые слова:* психологическое сопровождение, инновационная психолого-педагогическая технология, учебный процесс, физическое воспитание, студенты.

The article is devoted of the systemization technology of psychological and pedagogical accompaniment of students, exempt on the state a health from practical employments on „Physical education”.

*The key words:* psychological accompaniment, innovative psychological and pedagogical technology, educational process, physical education, students.

Відомо, що фізичне виховання є складовою освіти і виховання, педагогічним, навчально-виховним процесом, спрямованим на оволодіння знаннями, уміннями і навичками, що здійснює значущий вплив на фізичний розвиток людини, її виховання в дусі відповідального ставлення до власного здоров'я і здоров'я оточення. Така місія „Фізичного виховання” як навчальної дисципліни потребує відповідного психолого-педагогічного супроводу.

Аналіз різноманітних літературних джерел дозволяє висунути у якості гіпотези припущення, що найбільш перспективними для створення психолого-педагогічної технології занять студентів, звільнених за станом здоров'я від практичних занять з „Фізичного виховання”, є основні положення концепції і психолого-педагогічної технології непрофесійної фізкультурної освіти студентів (НФО) [3, 18], напрацьованої для основної медичної групи, важливу для психологічного супроводу інформацію містять концепція психологічного забезпечення фізкультурного виховання студентів [4, 305] та ін.

Мета статті полягає в науковому обґрунтуванні та розробці інноваційної психолого-педагогічної технології НФО студентів, звільнених за станом здоров'я від практичних занять з „Фізичного виховання”.

Методи дослідження: аналіз літератури, окремі психолого-педагогічні дослідження відповідно до визначеної мети дослідження.

Дослідження проводилось у Дніпропетровській академії музики (ДАМ) ім. М. Глінки та Дніпропетровському гуманітарному університеті (ДГУ). Загальна схема психологічного супроводу навчального процесу студентів, звільнених від практичних занять з „Фізичного виховання”, у ході їхньої непрофесійної фізкультурної освіти, відображена на рис. 1.

Зазначимо, що побудова модульної програми з НФО у структурі вузівської дисципліни „Фізичне виховання” та її окремих модулів складалась з наступних етапів: розробки структури усього курсу НФО з виділенням модулів, які відповідають I-IV семестрам навчання студентів першого та другого курсів студентів ДАМ та ДГУ; розробки структури чотирьох окремих модулів; підбору навчальних елементів відповідно до мети кожного з модулів.

Дидактична мета курсу НФО, а саме досягнення єдності розумових і діяльнісних процесів, необхідних для оцінки і розуміння стану свого здоров'я, програмування і проживання здорового життя, – це комплексна ціль, що реалізується модульною програмою для даної групи. Окрім того, для модульного контролю за визначеними навчальними елементами передбачалась розробка рейтингової системи оцінювання успішності студентів з НФО.

Таким чином, нами були виділені наступні, взаємно пов'язані модулі:

М.1. – перший семестр. *Введення до курсу НФО. Адаптація і початок активного мотивування студентів до управління власним здоров'ям.*

М.2. – другий семестр. *Втягування у систему самостійних фізкультурно-оздоровчих занять і систему самоконтролю.*

М.3. – третій семестр. *Вдосконалення системи самостійних фізкультурно-оздоровчих занять та отримання оздоровчого ефекту від них.*

М.4. – четвертий семестр. *Подальше формування фізкультурно-діяльної особистості і будівничого власного здоров'я студента та випускника вишу.*



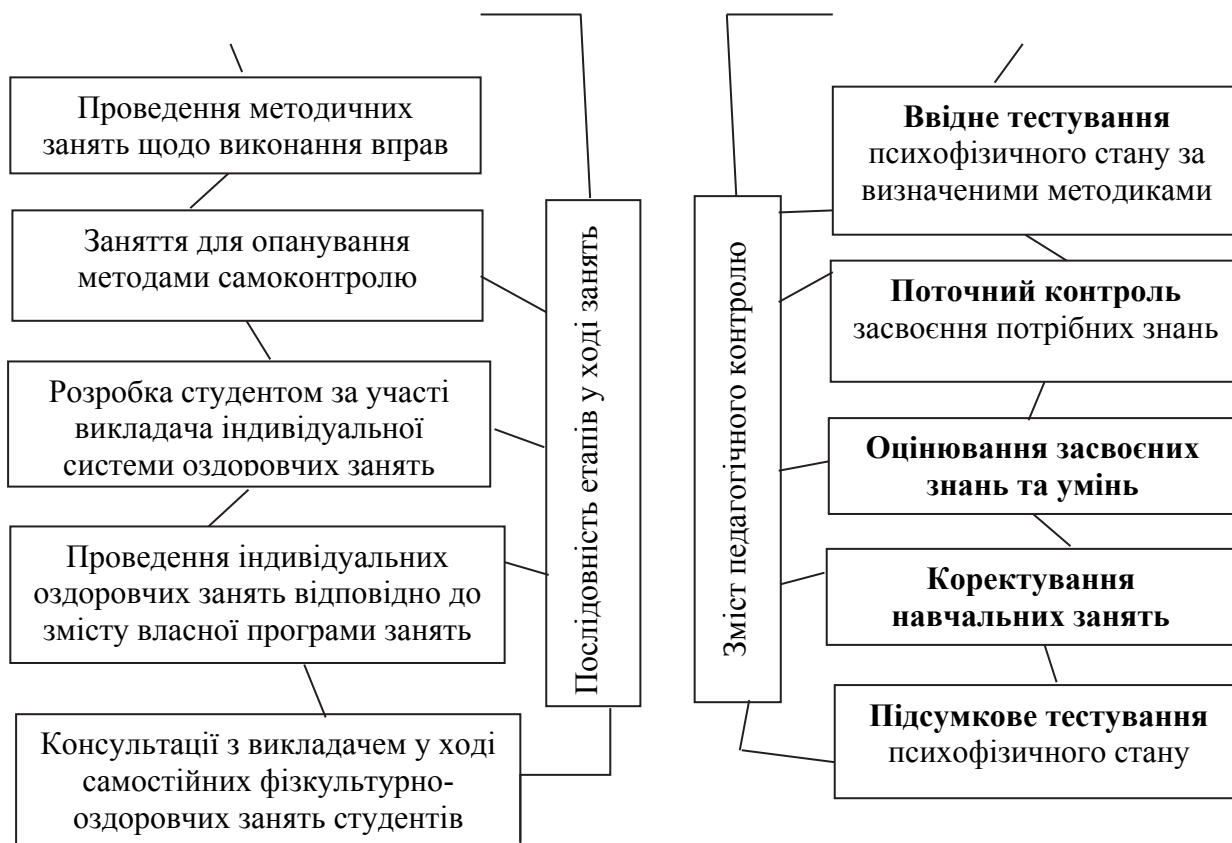


Рис. 1. Схема психолого-педагогічного супроводу навчального процесу НФО студентів, звільнених від практичних занять з „Фізичного виховання”

Визначаючи завдання щодо формування мотивації студентів до занять оздоровчою фізичною культурою, ми брали до уваги зауваження Н. Борейко, яка наголошує на потребі створення надійного мотиваційного потенціалу до самостійних занять: „Мотив ми розуміємо як складне інтегральне (системне) психологічне утворення, яке у своїй структурі має три блоки: 1) потреби; 2) „внутрішні фільтри”, 3) завдання, які можуть задовольнити потребу. Спрощення мотиву до потреби веде до того, що позитивні мотиви не сформовані у більшості студентів, зокрема відсутні „внутрішні фільтри”. На формування мотивації мають вплив: зміст навчального матеріалу; форми навчання; оцінювання навчальної діяльності; зміст навчального матеріалу” [1, 30].

Ми дотримувались, також, етапів формування мотивації до занять з фізичного виховання, визначених Є.А. Захаріною [2, 55].

Отже на етапі „Спонування і мотивація до діяльності” створювались психолого-педагогічні ситуації, які утворювали середовище особистісно орієнтованого навчання. У процесі такого навчання передбачались ситуації-стимули, які сприятливо впливають на розвиток особистості студента, надаючи йому простір для вільного вибору. Це умови, які сприяли загостреному відчуттю необхідності для хворої людини індивідуальних фізкультурно-оздоровчих занять, у тому числі – методи непрямого переконання і стимулювання. Серед них бесіди на наступні теми: вплив занять фізичними вправами на стан функціональних систем організму; значення фізкультурних занять для реалізації життєвих планів; про досягнення шляхом фізкультурно-оздоровчих занять і покращення здоров'я намічених планів у навчальній і професійній діяльності тощо.

На етапі „Визначення мети та вибір діяльності” важливо, щоб мотиваційна тенденція продовжувала свій розвиток і знайшла втілення у спонуванні студентів до відповідних дій. Для цього потрібно, щоб студенти почали надавати особисто-значущого значення своїм індивідуальним фізкультурно-оздоровчим заняттям. В індивідуальних бесідах із студентами викладач допомагав їм оцінити свої можливості і ступінь готовності до таких занять, визначитись із задумом про ідею та сутність таких занять, виходячи з наявного захворювання, психофізичного стану, існуючих можливостей і ресурсів для організації самостійних занять тощо.

На етапі „Реалізація поставлених завдань, використання створених комфортних умов для наміченої діяльності” забезпечувалась підтримка стійкості мотиваційного процесу. Здійснювався контроль за розробкою та виконанням складеної, разом з педагогом і психологом, програми фізкультурно-оздоровчих занять. Стимулювалось використання засобів самоконтролю за своїм психофізичним станом. Проводилось тестування для заміру динаміки психофізичних якостей під час виконання індивідуальної програми занять.

На етапі „Аналіз отриманих результатів, осмислення успіхів” перевага надавалась усвідомленню студентами перших успіхів у покращенні стану здоров'я. Аналізувалась рейтингова оцінка студентів за семестр з „Фізичного виховання”, встановлювались резерви покращення оцінки, а відтак приділялась увага

вдосконаленню змісту і покращенню виконання складеної індивідуальної програми фізкультурно-оздоровчих занять.

На етапі „Бажання продовжити заняття після досягнення визначеної мети” відзначались отримані студентами позитивні результати: набуті важливі знання та уміння з управління станом власного здоров'я; перші досягнення у покращенні свого психофізичного стану і здоров'я; набутий досвід планування та реалізації індивідуальних фізкультурно-оздоровчих занять; досвід застосування різноманітних методик самоконтролю у ході занять.

Отже, створена у процесі спілкування із студентом у ході НФО комфортна психологічна атмосфера стала стимулом до подальших оздоровчих занять.

У ході індивідуальних занять та консультацій, як важливий елемент психолого-педагогічної технології НФО, ми застосовували систему тренінгів студентів. Відомо, що тренінгова форма навчання будується на методиці участі. Це означає, що студент має бути не спостерігачем, але активним учасником навчання. Суттєвою перевагою тренінгової методики є те, що вона надає можливість розглядати складні, емоційно значущі питання, яким є питання особистого здоров'я, в безпечній обстановці діалогу з викладачем, а не у реальному житті з його невизначеністю наслідків дій, загрозами і ризиками.

В залежності від мети та завдань тренінгу, під час індивідуальних занять та консультацій студентів застосовувались наступні його різновиди, якими може опанувати кожен викладач кафедри фізичного виховання:

- соціально-психологічний тренінг, який спрямовувався на розвиток комунікативних здібностей, між особистих відносин, уміння встановлювати та розвивати різні види взаємин між особами, що оточують студента;
- тренінг особистого зростання, спрямовувався на самовдосконалення, вирішення внутрішньо особистісних конфліктів та суперечностей;
- тематичний (соціально-освітній) тренінг спрямовувався на розгляд у ході обговорення і дискусій конкретної теми НФО, зміст якої студенту потрібно засвоїти, сформулювати відповідні знання, уміння та навички;

- психокорекційний тренінг, потрібен для сприяння корекції психічних процесів, тренування певних поведінкових якостей і здібностей студентів.

Зауважимо, набуті студентами знання не повинні бути самоціллю, але сприяти: мотивації і позитивному емоційному відношенню до власних фізкультурно-оздоровчих занять; опануванню уміннями та навичками, необхідними для самостійних фізкультурно-оздоровчих занять; подальшому підтриманню фізичного здоров'я майбутніми випускниками на достатньому рівні.

Методична підготовка студентів до самостійної роботи здійснювалась під час методичних занять щодо виконання запропонованих фізичних вправ, у ході опанування методами самоконтролю, розробки студентами, за участі викладача, систем власних індивідуальних оздоровчих занять, під час консультацій з викладачем та психологом вже під час самостійних занять студентів. У ході методичної підготовки зверталась увага на формування умінь моделювати самостійні оздоровчі заняття. Загальна схема психологічного супроводу процесу непрофесійної фізкультурної освіти студентів, звільнених за станом здоров'я від практичних занять з „Фізичного виховання” представлена на рис. 2.

Ретельно підготовлена, у такий спосіб, самостійна робота студентів у формі фізкультурно-оздоровчих та рекреаційних занять відповідно до особливостей наявних захворювань, розв'язує наступні освітні завдання:

- міцного засвоєння основ визначеної суми знань, вироблення потреби у поглибленні сформованих знань, необхідних для організації власних занять;
- розвитку самостійного творчого мислення щодо оптимальної організації власних занять і отримання від них бажаного оздоровчого ефекту;
- можливості самореалізації наявного потенціалу у освіченої особи і самоствердження у справі управління власним здоров'ям;
- виховання самодисципліни й самоорганізації у ході набування навичок управління власним здоров'ям;
- використання набутих умінь та навичок у повсякденному житті.

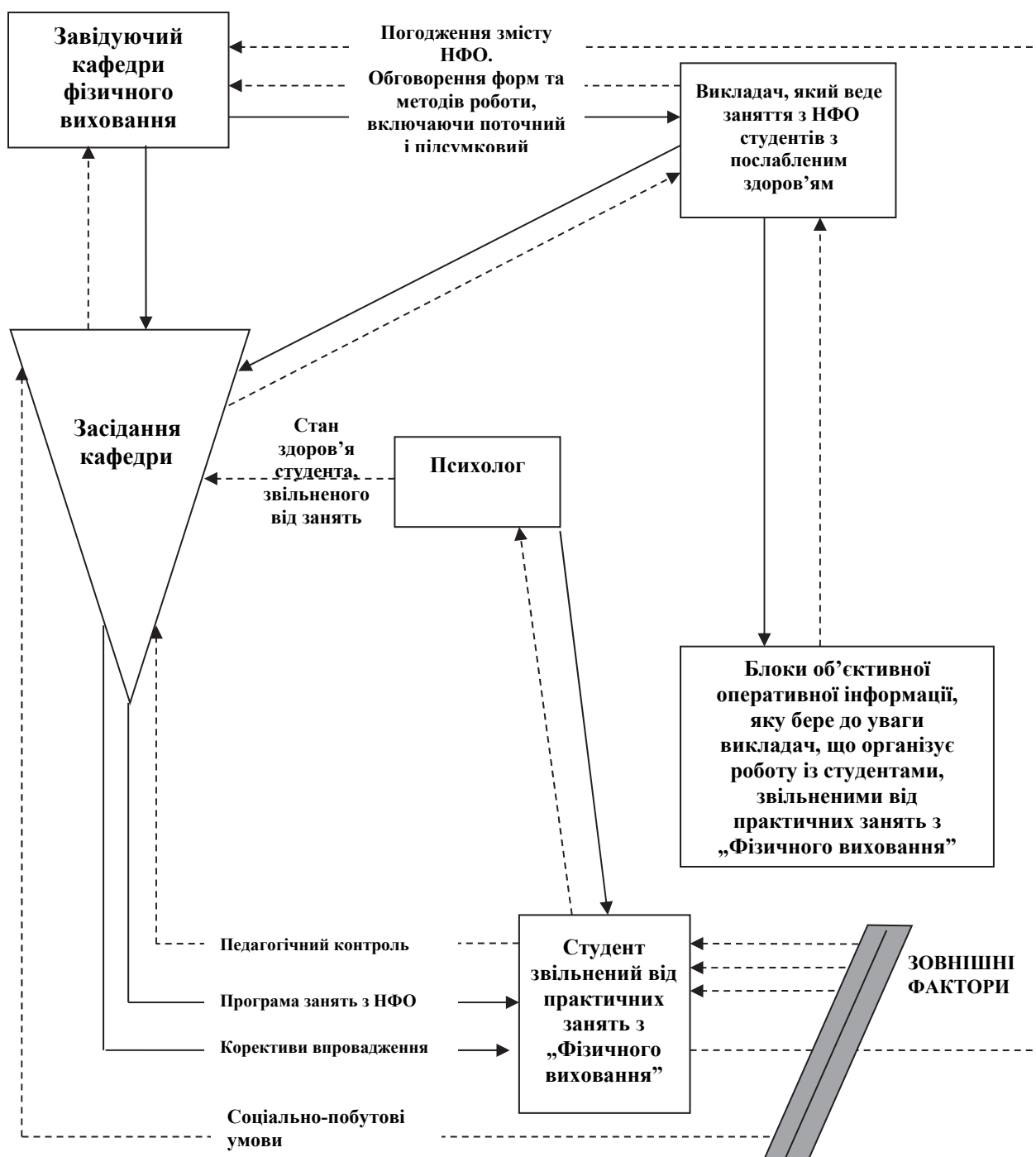


Рис. 2. Схема психолого-педагогічного супроводу процесу НФО на кафедрі фізичного виховання

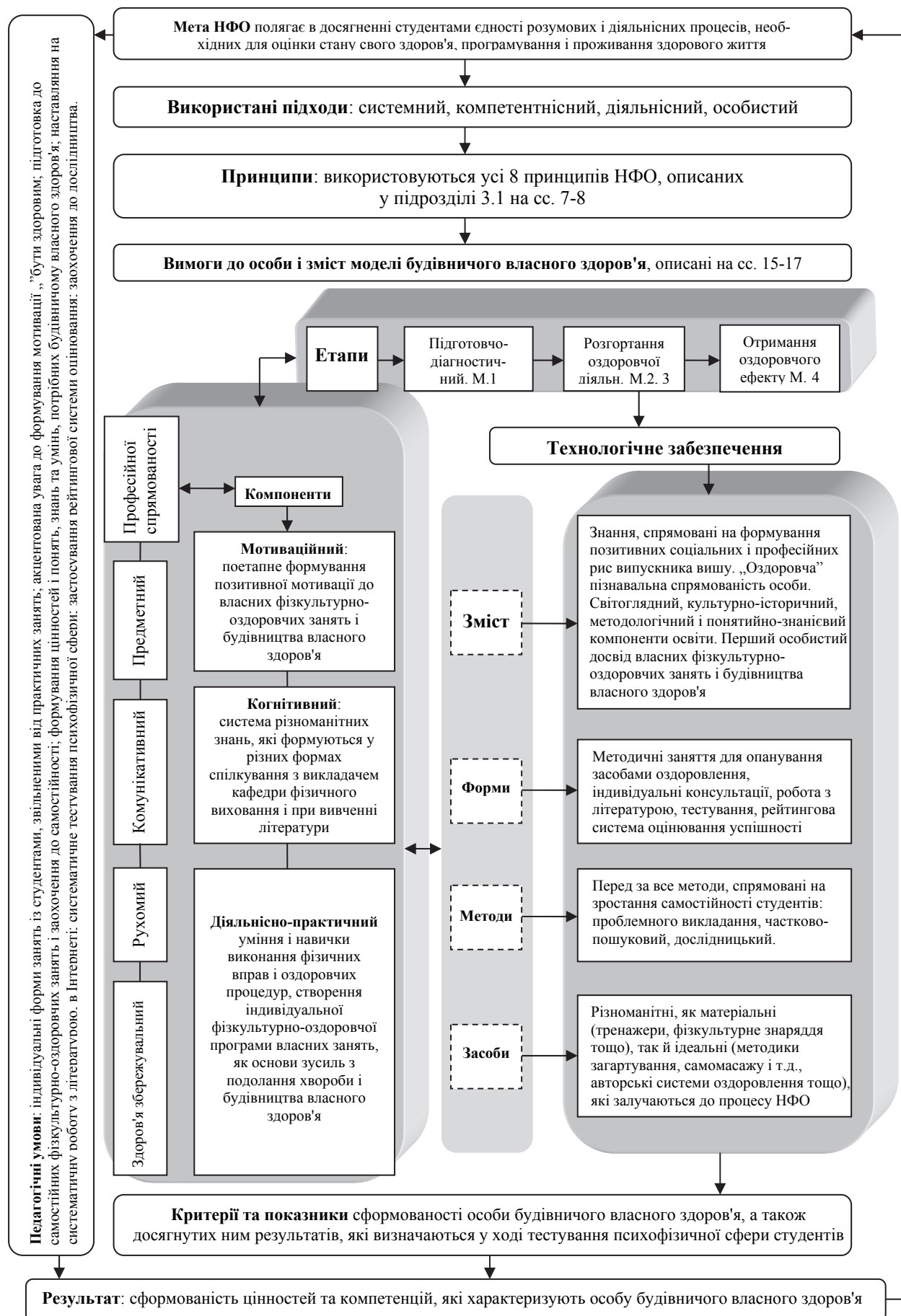
Отже, розроблена система сприяння оздоровлення студентів шляхом їх НФО з одночасним розгортанням самостійних оздоровчих занять, містила:

- цінності-орієнтири щодо зміни звичного стилю життя, опанування здоровим способом життя (ЗСЖ) з метою досягнення стійкої ремісії наявних хвороб та усунення екзогенних факторів ризику інших хронічних неінфекційних захворювань;
- кінезотерапію і самомасаж задля усунення вегетативного дисбалансу через корекцію параметрів фізичного розвитку, функціональної, фізичної підготовленості та психологічного статусу;
- когнітивно-поведінкову корекцію з метою оптимізації психологічного стану через створення позитивного іміджу особи, яка позбавлена шкідливих звичок, формування стійкої та усвідомленої мотивації на дотримання ЗСЖ.

Усі перелічені вище особливості та елементи психолого-педагогічного супроводу непрофесійної фізкультурної освіти студентів, звільнених від практичних занять з „Фізичного виховання”, ми узагальнили у схемі моделі психолого-педагогічного супроводу НФО студентів з послабленим здоров'ям, поданій на рис. 3.

У ході створення інноваційної технології ми спирались на наступні визначення. Здоров'я людини – це стан, який забезпечує статико-динамічний речовинно-енергетичний гомеостаз організму (фізичне здоров'я), внутрішньо системний гомеостаз мозку (психічне здоров'я) і системно-середовищний гомеостаз поведінки (соціальне здоров'я). Фізичне здоров'я – це стан організму, при якому інтегральні показники основних фізіологічних систем у межах фізіологічної норми і адекватно змінюються при взаємодії з довкіллям.

Рис. 3. Модель психолого-педагогічного супроводу НФО студентів, звільнених від практичних занять з „Фізичного виховання”



Принципову послідовність дій викладачів, психологів і студентів у розробленій інноваційній педагогічній технології презентує рис. 4.



Рис. 4. Послідовність дій викладачів, психологів і студентів, звільнених від практичних занять, у ході непрофесійної фізкультурної освіти

Нарешті зазначимо, важливою частиною навчальної технології було опанування студентами, звільненими від практичних занять, методикою самоконтролю за станом здоров'я і ведення щоденника самоконтролю.

Висновки:

1. Індивідуальний психологічний підхід до опанування НФО в роботі із студентами, які мають різні захворювання, потребував внесення суттєвих корективів до вже існуючої технології НФО, розробки і впровадження методів та засобів опанування змістом непрофесійної фізкультурної освіти, які дозволили зробити нову інноваційну технологію адекватною даному контингенту.



2. Головна особливість полягає в тому, що усі нездорові студенти мають поміж собою суттєві психосоматичні відмінності у зв'язку з характером патологій (ураження шлунково-кишкового тракту, дихальної системи, серцево-судинної системи тощо, при цьому ще й різного ступеню важкості), тож проведення з ними оздоровчих занять за однією методикою є неможливим.

3. Виконані експертизи важливих елементів технології, а саме програми самостійних занять „100 хвилин” і рейтингової системи оцінювання успішності з „Фізичного виховання” студентів, звільнених від практичних занять, дозволяють зробити висновок не лише про їх ефективність, але й про високу якість психологічного супроводу НФО цих студентів у цілому.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у варіюванні змістовного наповнення моделі психолого-педагогічного супроводу для вирішення оптимізаційних завдань фізичного виховання студентів (суб'єктивна оцінка стану, ціннісно-сміслова сфера особистості, самовідношення тощо).

### ***Література:***

1. Борейко Н. *Мотивація до фізичного виховання у студентів вищих технічних навчальних закладів* / Н. Борейко // *Молода спортивна наука України. Зб. наук. праць з галузі фізичного виховання, спорту і здоров'я людини.* – Вип. 15. – Т. 2. – Львів, 2011. – С. 27–31.
2. Захарина Е.А. *Формирование мотивации к двигательной активности в процессе физического воспитания студентов высших учебных заведений* : дис. ... кандидата наук по физ. воспитанию и спорту : 24.00.02 / Е.А. Захарина. – К., 2008. – 201 с.
3. Приходько В.В. *Непрофессиональное физкультурное образование* : учеб. пособие для студентов, аспирантов, слушателей ФУС и ФПК ГЦОЛИФКа / В.В. Приходько. – М. : ГЦОЛИФК, 1991. – 85 с.
4. Славська Я.А. *Психолого-педагогічні витоки розвитку фізичного виховання та спорту серед молоді Великої Британії у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть* / Я.А. Славська, О.В. Шевяков // *Теорія і практика фізичного виховання. Науково-методичний журнал Донецького нац. ун-ту.* – № 1/2012. – Донецьк, 2012. – С. 303–311.

5. Чернігівська С.А. *Особливості психічних станів студентів, звільнених від практичних занять з „Фізичного виховання”* / С.А. Чернігівська, О.В. Шевяков // *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. – Вип. 91. – Т. 1. Серія „Педагогічні науки. Фізичне виховання та спорт”.* – Чернігів, 2011. – С. 491–495.
6. Чернігівська С.А. *Термінальні цінності усвідомлення сенсу життя студентами, звільненими від „Фізичного виховання”* / С.А. Чернігівська, О.В. Шевяков // *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. – Вип. 91. – Т. 1. Серія „Педагогічні науки. Фізичне виховання та спорт”.* – Чернігів, 2011. – С. 484–490.

УДК 37.01

**Ігнатенко Наталія Вікторівна,**  
 декан педагогічного факультету  
 Переяслав-Хмельницького педагогічного  
 університету ім. Г. Сковороди,  
 кандидат педагогічних наук, професор

## **МЕТОДОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА КАК ОРИЕНТИР ДЛЯ РАЗРАБОТКИ МЕТОДИК РАЗВИВАЮЩЕГО И ЭВРИСТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ**

В статье раскрывается феномен творчества и его педагогическая составляющая в контексте новой гуманистической парадигмы образования. Осуществляется анализ мыслительных процессов как основообразующих в учебно-воспитательной деятельности. Представлена методика реализации идей проблемного и эвристического обучения в образовательном пространстве педагога.

*Ключевые слова:* гуманистическая парадигма, креативное мышление, феномен творчества, проблемное обучение.

У статті розкривається феномен творчості та його педагогічна складова в контексті нової гуманістичної парадигми освіти.

Здійснюється аналіз мислительних процесів як основоутворюючих у навчально-виховній діяльності. Представлена методика реалізації ідей проблемного і евристичного навчання в освітньому просторі педагога.

*Ключові слова:* гуманістична парадигма, креативне мислення, феномен творчості, проблемне навчання.

The phenomenon of creativity and pedagogical component in the context of a new humanistic paradigm of education are disclosed in this article. The author gives a bright method of realization of the ideas of the problem and heuristic learning in the educational space of the teacher.

*The key words:* humanistic paradigm, creative thinking, phenomenon of creative work, problem teaching.

Украинское образование в настоящее время развивается на новых методологических основаниях, определенных в виде гуманистической парадигмы, предполагающей признание саморазвития человека как высшей ценности – при этом личностно ориентированный подход рассматривается в качестве альтернативы традиционному социоориентированному.

Следовательно, необходимо разработать и создать в пространстве образования для каждого человека такие условия, чтобы он стал целостным, полноценным субъектом своей жизни, своей деятельности, прежде всего профессиональной, чтобы у него сформировались потребность, готовность и способность к конструктивному диалогу с природой и обществом, творческому созиданию.

В современных условиях значительно повышается роль креативного мышления и умения работать с большим потоком информации, а также способностей к освоению сложных, информационно насыщенных профессий.

Высшая школа ставит основополагающей целью воспитать у своих выпускников устойчивый профессиональный интерес, стремление к углублению и накоплению знаний, однако не уделяет должного внимания развитию личностной адаптационной способности, возможности человека приспособляться к различным требованиям социума (вплоть до изменения

профессиональной специализации). В связи с этим XIX Генеральная конференция ЮНЕСКО особое внимание уделила непрерывному образованию, которое объединяет всю деятельность и ресурсы в области образования и направляет их на достижение гармоничного развития потенциальных способностей личности и прогресса в преобразовании общества [5].

Движение человека по пути самообразования, постоянного достижения собственных новых состояний и есть его творчество. В этом смысле каждый человек есть педагог и жизнь его своего рода педагогическое творчество. Сегодня творчество рассматривается как процесс решения поставленных задач в любой сфере деятельности, в результате которого создаются новые духовные и материальные ценности, где существует возможность развития и совершенствования личности.

Связь педагогического творчества с творческой сущностью человека составляют антропологические основания педагогического творчества, его соответствия педагогическому процессу: само понятие человека задает определение педагогического творчества.

Следовательно, теоретическая и практическая разработка проблемы создания пространства образования, адекватного гуманистической парадигме, а также требованиям современного общества, должна быть связана с изучением феномена творчества, в частности его педагогической составляющей.

Творчество характеризует новизну деятельности, процессов, явлений, потенциальных возможностей получения человеком продуктивного результата. При этом новизну можно рассматривать и в социальном контексте, т.е. как имеющую значение для общества, и в психологическом, т.е. как значимую прежде всего для индивида.

Исследования учебно-воспитательной деятельности с позиции творчества на дидактическом уровне подразумевают прежде всего психологический аспект нового с учетом условности указанного разделения: подавляющее большинство исследуемых явлений находится в смысловом поле таких категорий, как мыслительная, разумная деятельность, память, усвоение, понимание, убежденность, воспитание, социализация, формирование умений, навыков и т.д. А исследования, носящие прогностический характер,

стремящиеся определить цели, задачи, оптимальные в стратегическом смысле направления обучения, ориентируются прежде всего на социальную новизну, будущий вклад в общественные отношения личности, в настоящий момент находящейся под влиянием того или иного образовательного учреждения.

Интегрирующей, стержнеобразующей категорией, обуславливающей исследования с позиции творчества учебно-воспитательной деятельности на дидактическом уровне, на наш взгляд, может выступать мышление.

Характеризуя учебно-воспитательную деятельность с позиции творчества и имея в виду психологический аспект нового, многие авторы полагают, что категория мышления может выступать в качестве стержнеобразующей. С учетом этого мнения важность категории творчества как методологически значимой для педагогической области знания можно резюмировать так.

Понятие творчества является междисциплинарным, и это есть принципиальный момент для педагогической науки, которая активно использует достижения широкого спектра областей знания. Мыслительные процессы являются основообразующими в учебно-воспитательной деятельности. В качестве производных можно назвать усвоение, запоминание, понимание, эмоциональный настрой, подсознательные установки и др. Категория „творчество“, используемая по отношению к образовательной системе, характеризует результаты и сам процесс мыслительной деятельности. Понятие „творчество“ наиболее успешно сочетает в себе все необходимые аспекты, позволяющие судить как об учебной, так и о воспитательной стороне того или иного образовательного воздействия. Само мышление человека может рассматриваться как творчество, однако результаты творчества подразумевают поясняющий нравственно-ценностный анализ, прогнозирование социальных последствий, что является принципиально важным моментом в педагогике.

Творчески ориентированный подход к развитию личности предоставляет возможности для расширения влияния валеологической парадигмы.

Современная методология творчества развивается в рамках субъект-субъектного подхода, что позволяет избежать

редуцирования (сведения) процесса обучения только к рассмотрению развития обучаемого. Г.С. Батищев отмечает, что субъект-субъектному подходу на основополагающем философском уровне, уровне общенаучных принципов и форм исследования иерархии педагогической методологии творчества соответствует определенное диалектическое понимание деятельности, развития самого творчества [1, 311].

Методологии творчества позволяет оценивать возможности и динамику изменений уровня сформированности познавательных умений, мыслительных операций у субъектов деятельности. Разработка и адекватное использование методологии творчества способны придать исследованиям в педагогической области более осмысленный и упорядоченный характер, интенсифицировать их.

Методология творчества послужила ориентиром для разработки теории и практики проблемного обучения, в котором закладываются некоторые отсутствовавшие ранее понятия: проблемная ситуация (состояние эмоционального затруднения, заключающееся в невозможности ученика разрешить то или иное противоречие, осуществить то или иное мыслительное или практическое действие, найти неизвестное и требуемое условиями задачи) учебная проблема (сформулированное в явном виде противоречие между известным и тем, что требуется установить; выявить и т.п.) и ряд других.

В учебный процесс в связи со всем отмеченным выше вошло понятие гипотезы, ее теоретической и экспериментальной проверки, рефлексии и коррекции полученного результата на основе хода рассуждений, которые к нему привели.

Такая технология самостоятельного „добывания” знаний обучающимися является конструктом, который логично вытекает из основ методологии творчества.

Рассмотрим методику реализации идей проблемного обучения в образовательном процессе педагога.

На лекциях по педагогике целесообразно раскрыть теорию проблемного обучения и методику его реализации в учебном процессе по различным дисциплинам. При этом следует обратить внимание на обучение преподавателей созданию проблемных ситуаций и представить адаптированные к педагогическому образованию известные в дидактике высшей школы их

„источники”. К числу таких ситуаций относятся специально сконструированные преподавателем ситуации рассогласования:

а) между ранее усвоенными студентами знаниями и результатами их собственной познавательной деятельности на определенном этапе;

б) между ранее усвоенными студентами знаниями и новыми, сообщаемыми преподавателем;

в) между ранее усвоенными студентами знаниями и сформулированными в их сознании представлениями и информацией, получаемой ими из книг, учебников, монографий, популярных брошюр и других источников.

К „источникам” таких ситуаций относятся:

1. Информация из истории педагогики, содержащая, например, сведения о том, с какими реальными проблемами сталкивалась на различных этапах своего развития теоретическая и практическая педагогика, в чем конкретно они заключались, какие попытки делались учеными-практикантами по их разрешению, достигли ли они успеха.

2. Тексты учебников, пособий и руководств по педагогическим дисциплинам:

а) содержащие недостаточно ясно выведенную авторами основную мысль, идею;

б) содержащие нечеткое раскрытие тех или иных положений;

в) не содержащие иллюстративного подкрепления общих положений, различных технологий описываемых процессов в конкретных педагогических условиях;

г) включающие излишнее количество фактов, не содержащих необходимых обобщений, мониторинга качества знаний, полученных в результате использования различных технологий;

д) содержащие информацию, изложенную недостаточно последовательно и системно;

е) содержащие в готовом виде различные проблемы, но не содержащие информации о подходах к их решению.

Педагогические ситуации, спонтанно возникающие в учебном процессе, в ходе которых у студентов возникают различные по характеру и значимости познавательные барьеры.

Обучая преподавателей приемам конструирования проблемных ситуаций целесообразно отметить, что при их создании в образовательном процессе очень важно обеспечить:

а) реальную педагогическую значимость используемых технологий и условий, которые представлены студентам для обсуждения;

б) преподавателю необходимо воздействовать на чувства и эмоции обучающихся студентов, задействуя эффект новизны, неожиданности, необычности предлагаемой им информации.

Следует также отметить для обучающихся, что конструирование проблемных ситуаций обязательно предполагает последующее их разрешение, которое кратко можно представить такой схемой: создание проблемной ситуации - → ее анализ путем актуализации имеющихся у студентов знаний - → попытка тезисно сформулировать суть выявленного противоречия (несоответствия, рассогласования) - → словесная формулировка проблемной задачи.

Суть проблемного изложения заключается в том, что преподаватель (лектор) сам ставит проблему, а затем сам, с той или иной степенью подробности, иллюстрирует студентам процесс ее разрешения. Целесообразно также отметить, что в отличие от объяснительно-иллюстративного метода проблемное изложение активизирует мышление студентов, приобщает их к научному поиску, делает „соучастниками” субъективных научных открытий.

Обучающимся преподавателям необходимо знать, что проблемное изложение:

а) применимо не на любом учебном материале, а на таком, который допускает неоднозначные, альтернативные подходы, оценки и толкования;

б) оправданно на материале высокого уровня методологической, общенаучной и конкретно-научной значимости;

в) оправданно в том случае, если у обучаемых студентов имеется необходимый „стартовый” уровень знаний и познавательных умений — для успешного разрешения тех проблемных задач, которые планирует предложить преподаватель;

г) требует в большинстве случаев дополнительного резерва учебного времени.

Целью использования частично-поискового метода в вузовском обучении является постепенное приближение студентов



к самостоятельному разрешению проблем различного уровня и масштаба. Частично-поисковый метод предполагает выполнение студентами под руководством преподавателя отдельных „шагов” в решении поставленной учебной проблемы, отдельных этапов в ее исследовании. Известно, что одной из разновидностей данного метода является эвристическая беседа, предполагающая вопросно-ответную форму взаимодействия преподавателей со студентами: преподаватель заранее продумывает систему вопросов, каждый из которых стимулирует слушателей к осуществлению небольшого поиска. Посредством рассмотрения всей совокупности вопросов студенты „приходят” к той истине, к тому знанию, которое должно быть осознано и усвоено.

На лекциях, посвященных внедрению частично-поискового и исследовательского методов в образовательный процесс вуза, целесообразно определить обучающимся примерные требования:

- вопросы необходимо формулировать так, чтобы максимально стимулировать познавательный интерес у студентов;
- предполагаемый ответ студента на поставленный вопрос должен опираться на имеющиеся у него знания, но не „содержаться” в них в явном виде;
- вопросы должны „связываться” в заранее определенную преподавателем логическую последовательность.

В процессе разрешения проблемных ситуаций студенты сталкиваются с такими важными элементами научного и учебного поиска, как гипотеза. Выдвижение гипотез традиционно считается в дидактике важным приемом активизации мышления обучаемых. Умелое сочетание этого приема с экспериментальным исследованием позволяет адекватно отразить в обучении „путь” научного познания: от проблемы к гипотезе, от гипотезы к эксперименту, от эксперимента к теоретическому осмыслению его результатов, а затем к новой проблеме.

Классический вариант использования исследовательского метода выглядит примерно так: преподаватель ставит задачу (проблему), а весь путь ее решения студент „проходит” самостоятельно: он сам осознает ту или иную проблему, выдвигает гипотезу и осуществляет ее теоретическую проверку, планирует и осуществляет проверочный эксперимент, делает выводы. К числу соответствующих форм работы со студентами относятся курсовые,

дипломные, выпускные квалификационные работы, а также кратковременные исследовательские задания и их модификация в „стиле” проблемного обучения, предполагающая прежде всего отказ преподавателя от формулировок тем реферативного характера и „сопровождение” предлагаемой студенту темы проблемой, требующей от него серьезных мыслительных усилий, анализа литературы, самостоятельного поиска, гипотезирования и осмысления полученных результатов.

Методология творчества служит ориентиром для разработки методик развивающего и эвристического обучения.

### *Литература:*

1. Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества / Г.С. Батищев. – СПб., 1997. – 464 с.
2. Дмитриенко В.А. Методология творчества: постановка проблемы, направления разработки и внедрения / В.А. Дмитриенко, М.В. Кочетков // Известия РАО, 2004. – № 4.
3. Краевский В.В. Основы учебно-исследовательской деятельности студентов / В.В. Краевский, Е.В. Бережнова. – М., 2005. – 208 с.
4. Савченко О.Я. Дидактика початкової освіти : підручник / О.Я.Савченко. – К. : Грамота, 2012. – 504 с.
5. *Higher Education in Europe*. – 1979. – Vol. 84. – N. 4. – P. 48.

УДК 159.9

**Коряка Євген Олександрович,**  
*викладач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

**Волошина Ірина Павлівна,**  
*викладач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА ИНДЕКСОВ ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФИЗИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ СТУДЕНТОВ**

Авторы статьи исследуют физическое состояние студентов-музыкантов используя метод индексов. Установлено, что физическое воспитание студентов должно обеспечивать высокую степень развития их двигательных качеств.

*Ключевые слова:* студент, здоровье, физическое воспитание, индекс, эксперимент.

Автори статті досліджують фізичний стан студентів-музикантів використовуючи метод індексів. Встановлено, що фізичне виховання студентів повинно забезпечувати високий ступінь розвитку їх рухових якостей.

*Ключові слова:* студент, здоров'я, фізичне виховання, індекс, експеримент.

The authors explore the physical condition of students-musicians. The researchers use the method of indices. It was found that physical educations of students have to provide a high degree of development for their motor skills.

*The key words:* student, health, physical education, index, experiment.

В условиях воздействия негативных факторов окружающей среды, социально-экономических проблем, снижения роли моральных ценностей, приводящих к ослаблению здоровья, особая роль в подготовке физически и духовно здоровой, социально и профессионально-компетентного, активной и ответственной

личности принадлежит физическому воспитанию студенческой молодежи.

Здоровье молодежи – это важная социально-экономическая проблема, медицинская проблема и тот фактор, который определяет устойчивое развитие страны в третьем тысячелетии.

Физическое воспитание, один из основных средств подготовки человека к трудовой деятельности и приспособления к социальной среде [5].

В высших учебных заведениях физическое воспитание выступает как необходимая часть образа жизни студента, является средством удовлетворения жизненно необходимых потребностей в двигательной деятельности. Кроме того, физическое воспитание способствует развитию гармоничной личности, физического совершенствования и отражает определенную степень физического развития студента, его двигательных умений и навыков и позволяет ему наиболее полно реализовать свои творческие возможности [5].

В последнее время наблюдается неудовлетворительный уровень физической подготовленности, состояния здоровья абитуриентов, поступающих на первый курс вуза. Почти 75% молодежи имеют ниже среднего уровень физической подготовленности и 50% - различные заболевания [1, 2]. В то же время важен тот факт, что более 50% студентов имеют низкий уровень кондиционной физической подготовленности [3], а более половины выпускников вузов физически не способны качественно работать на производстве [2, 3].

Проблема совершенствования физической подготовленности, здоровья студенческой молодежи остается важнейшей государственной проблемой. Каждое образовательное учреждение призвано способствовать нормальному развитию обучения и охраны их здоровья, которые четко оговорены в „Законе об образовании”.

Цель статьи - исследовать физическое состояние студентов-музыкантов используя метод индексов.

Методы исследования – теоретический анализ литературных источников, педагогическое наблюдение, педагогическое тестирование, антропометрические методы исследования, метод индексов, метод математической статистики.

С позиции физиологической науки „физическое состояние” человека – это соответствие показателей жизнедеятельности организма нормативам с учетом возраста и пола, это возможность тканей, органов, систем организма максимально увеличить свою функцию по сравнению с состоянием покоя. Физическое состояние – это также уровень устойчивости организма к действию неблагоприятных факторов окружающей среды [2].

Физическое состояние определяется совокупностью взаимосвязанных признаков: в первую очередь физической работоспособностью, функциональным состоянием органов и систем организма, физическим развитием, физической подготовленностью студентов [2]. По определению В.П. Зайцева, физическое состояние студенческой молодежи включает следующие показатели: 1) здоровье – соответствие показателей жизнедеятельности, нормы и степени устойчивости организма к неблагоприятным внешним воздействиям; 2) строение тела 3) состояние физиологических функций, собственно двигательных функций – возможность выполнять определенный объем движений (т.е. техническая подготовленность) и уровень двигательных качеств.

Л.Я. Иващенко и Н.П. Страпко [4] связывают это понятие только с уровнем развития максимальных аэробных возможностей, то есть выносливостью. Потому что максимальное потребление кислорода используют как интегральный показатель оценки физического состояния человека. В то же время Л. Апанасенко [1] имеет другое мнение, согласно которому физическое состояние определяется не одним показателем, а совокупностью взаимосвязанных признаков.

Физическое состояние – по определению международного комитета стандартизации тестов характеризует личность человека, состояние здоровья, телосложение и конституцию, функциональные возможности организма, физическую работоспособность и подготовленность. Показателями физического состояния являются: уровень максимального потребления кислорода, уровень максимальной физической работоспособности, параметры деятельности функциональных систем организма, морфологического и психического статуса, физическая подготовленность, состояние здоровья [3].

Нами был проведен эксперимент по определению физического состояния юношей-студентов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки по совокупности различных показателей, используя метод индексов. Студенты занимаются в секции „атлетизм” один год.

Анализируя полученные данные (табл. 1), можно отметить, что наибольшие коэффициенты вариации наблюдаются в показателях индексов, характеризующих состояние сердечно-сосудистой и дыхательной систем, уровень выносливости и силовые способности. Это свидетельствует о том, что необходимо применять дифференцированный подход в физическом воспитании студентов.

Информативной является оценка функциональных возможностей сердечно-сосудистой системы в условиях физического напряжения (индекс Руфье). Данная функциональная проба позволяет судить об адаптации к мышечной работе и о закономерностях восстановительных реакций. Анализ результатов исследования показал, что у 52% юношей наблюдалась нормотоническая реакция на физическую нагрузку, причем гипертонический тип реакции выявлен у 31% юношей, что говорит о переутомлении организма и является признаком предгипертонического состояния. Следует отметить, что наблюдается значительное рассеивание показателей индекса Руфье у юношей.

*Таблица 1*

**Показатели индексов  
физического состояния юношей (n = 20)**

Показатели индексов	Статистические характеристики			
	$\bar{x}$	$\sigma$	m	v
Индекс Руфье, у.е.	12,8	3,31	0,78	20,63
Индекс выносливости, у.е.	0,94	0,17	0,04	17,93
Скоростной индекс, у.е.	4,10	0,23	0,05	5,52
Скоростно-силовой индекс, у.е.	1,36	0,12	0,03	9,49
Индекс Робинсона, у.е.	95,9	15,23	3,49	15,45
Массо-ростовой индекс, г/см	418,71	60,32	1,42	14,58

Жизненный индекс, мл/кг	59,6	10,98	2,52	19,05
Силовой индекс, %	66,16	11,31	2,48	14,47
Индекс адаптационного потенциала, у.е.	2,81	0,19	0,04	9,27

Низкая оценка индекса Робинсона у 32% юношей (низкий уровень) свидетельствует о нарушении регуляции сердечно-сосудистой системы. Студенты с низкой оценкой этого индекса входят в группу риска по возможному возникновению артериальной гипертензии, синдрома вегетативной дисфункции, нарушению сердечного ритма. В то время как 48% студентов имеют средний показатель индекса Робинсона (средний уровень).

Показатели жизненного индекса у 67% студентов-юношей находятся на ниже среднем уровне, что говорит об ослаблении дыхательной мускулатуры, уменьшении растяжимости легких и грудной клетки, венозным застоём в малом круге кровообращения.

Это свидетельствует о недостаточном количестве предложенных физических упражнений на развитие аэробных возможностей сердечно-сосудистой и дыхательной систем.

У 42% юношей массо-ростовой индекс соответствует ниже среднего функциональному уровню, хотя наблюдаются высокие значения коэффициента вариации (14,58%).

Большая часть студентов (58%) обладают низким уровнем АП - 3 балла, что свидетельствует о функциональном напряжении механизмов организма. 42% студентов имеют средний уровень адаптации АП - 4 балла, а значит, обладают удовлетворительной адаптацией, характеризующей достаточные функциональные возможности организма.

Используя для оценки уровня физической подготовленности студентов метод индексов, который позволяет учесть индивидуальные показатели физического развития и антропометрические данные студентов, определено, что большинство юношей характеризуется средним и ниже среднего уровнями физической подготовленности (табл. 1).

Анализ силового индекса юношей свидетельствует о том, что большинство исследуемых студентов характеризуются средним (52%) уровнем развития силовых качеств, что свидетельствует о

положительном влиянии занятий в секции „атлетизм”, что способствовало развитию силовых способностей юношей.

Для определения развития скоростно-силовых способностей мы использовали скоростно-силовой индекс, определяемый соотношением результата прыжка в длину с места и длины тела. Скоростно-силовой индекс учитывает как морфологические, так и функциональные показатели, поэтому снижение показателей может свидетельствовать об ухудшении функционального состояния студентов. Анализируя полученные результаты мы видим, что большинство юношей имеют средний (46%) уровень развития скоростно-силовых способностей. К сожалению, высокий уровень наблюдается лишь у 9% студентов.

Скоростной индекс показывает соотношение между скоростью бега на дистанции 100 м и длиной тела. Этот показатель является достаточно стабильным и менее рассеянным и соответствует ниже среднему уровню.

Показатели индекса выносливости, оценивающего физическую работоспособность и косвенно оценивающего функциональное состояние сердечно-сосудистой и дыхательной систем, показал низкий уровень кислородообеспечения у студентов, что подтверждает их низкий адаптационный потенциал.

Проблема низкого физического состояния студенческой молодежи обусловлена необходимостью достижения наиболее полной коррекции состояния здоровья при различных заболеваниях, повышением уровня физической подготовленности, созданием условий для активной трудовой и общественной жизни. Повышение адаптационного потенциала и приспособляемости к условиям внешней среды позволит успешно решать задачи, поставленные перед молодым специалистом в период обучения в вузе.

Знание уровня физического состояния позволят педагогу:

- оценить уровень здоровья, готовность к физическим нагрузкам; выявить степень отклонения показателей функциональных систем организма студента от должных величин;
- подобрать комплекс оптимальных средств оздоровления;



- определить максимальные, минимальные и рациональные параметры физических нагрузок для занятий физическими упражнениями;
- определить индивидуальный оптимальный двигательный режим;
- контролировать впоследствии эффективность используемых программ занятий.

Кроме того, с помощью интегральной оценки уровня физического состояния можно установить коллективный уровень физического здоровья в учебной группе. Для этого определяется процентное соотношение числа людей, имевших низкий, ниже среднего, средний, выше среднего, и высокий уровни физического состояния в каждой учебной группе. Повторное тестирование в конце семестра, учебного года обеспечивает контроль эффективности педагогического процесса.

Поскольку уровень физического состояния студентов под влиянием занятий физическими упражнениями изменяется не ранее, чем через 2-3 месяца, целесообразно повторное тестирование проводить в те же сроки с учетом критериев положительной эффективности занятий, к которым относятся:

- снижение частоты обнаружения факторов риска развития сердечно-сосудистых заболеваний;
- изменение соотношения факторов риска развития сердечно-сосудистых заболеваний в сторону уменьшения степени выраженности;
- снижение степени выраженности риска развития сердечно-сосудистых заболеваний;
- повышение уровня соматического и поддержание безопасного уровня здоровья;
- достижение должного уровня физического состояния.

Итак, физическое воспитание студентов, во-первых, должно обеспечивать высокую степень развития двигательных качеств, приобретение знаний, умений и навыков, необходимых для успешной профессиональной деятельности в целях повышения учебно-трудовой активности, сохранения и укрепления здоровья. Во-вторых, привлечь студентов к систематическим занятиям физическими упражнениями. В-третьих, содействовать развитию

социальной активности, влиять на формирование духовного мира, нравственное и эстетическое развитие личности студента.

### *Литература:*

1. Апанасенко Г.Л. Эволюция биоэнергетики и здоровье человека / Г.Л. Апанасенко. – СПб. : МГП „Петрополис”, 1992. – 133 с.
2. Булич Э. Здоровье человека / Э. Булич, И. Мурахов. – К. : Олимпийская литература, 2003. – 424 с.
3. Дрозд О.В. Фізичний стан студентської молоді України та його корекція засобами фізичного виховання : Автореф дис. ... канд. фіз. вих. – Луцьк, 1999. – 19 с.
4. Иващенко Л.Я. Программирование занятий оздоровительным фитнесом / Л.Я. Иващенко, А.Л. Благий, Ю.А. Усачев. – К. : Наук. світ, 2008. – 198 с.
5. Круцевич Т.Ю. Рекреація у фізичній культурі різних груп населення : [навч. посібник] / Т.Ю. Круцевич, Г.В. Безверхня. – К. : Олімпійська література, 2010. – 248 с.

## *Хроніка музичних подій*

УДК 78.071.1

**Рябцева Ірина Михайлівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри „Історія та теорія музики”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

### **ЗУСТРІЧ З ЛЕСЕЮ ДИЧКО**

Справжнім Пасхальним подарунком стала для студентів і викладачів зустріч із відомою українською композиторкою Лесею Василівною Дичко – народною артисткою України, лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка та муніципальної премії „Київ” імені Артемія Веделя, кавалера орденів: святого Володимира, Ярослава Мудрого, Княгині Ольги, Святої великомучениці Варвари, Почаївської ікони Пресвятої Богородиці, „За заслуги”; професором, членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України. Непересічна творча особистість, Леся Дичко репрезентує музичну культуру України і сучасну українську композиторську школу. Її твори сповнені національним колоритом і глибоким гуманізмом, відзначені художньо-філософським сприйняттям і відповідають найсучаснішим досягненням композиторської майстерності.

Творчий доробок мисткині включає балети, хорові опери, хорові симфонії, цикли духовної музики для хору а' capella, голосу та камерного оркестру, органу та солістів, хорові концерти, кантати, поеми, монументальні симфонічні, вокально-симфонічні та камерно-інструментальні твори, вокальні цикли, музику до кінофільмів.

Найбільшої популярності здобули, насамперед, хорові твори Лесі Дичко. Адже саме в царині хорового мистецтва найяскравіше та найбільш переконливо розкрився її самобутній талант. Тож цілком закономірно, що променистим привітанням відомій майстрині прозвучав сповнений оптимістичного світовідчуття „Сонячний струм” (друга частина хорового „Диптиху” Л. Дичко на вірші О'хара Токо в перекладі М. Вороного та Басьо, в перекладі

М. Бахтинської для мішаного хору та фортепіано) у виконанні хору Дніпропетровської Академії Музики під керівництвом Юлії Іванової. Партитура цього твору наближена до органної, збагачена сонорними ефектами, поступовим нанизуванням на тоновий стрижень акордових співзвуч-кластерів, ритмічними й тембровими контрастами, що з особливим піднесенням і гідною професійною майстерністю виконав студентський колектив. Вдячність авторки була дуже щирою: „Я глибоко переконана в тому, що найціннішим багатством України був, є і назавжди залишиться хоролий спів, традиції якого сягають сивої давнини й продовжуються з кожним поколінням. Таких хороливих колективів, які є у нас, немає в жодній країні світу. Я кажу про це впевнено й відповідально, бо маю чималий досвід участі в журі міжнародних хороливих фестивалів, конкурсів. І ваш хор тримає «високу планку!»”, – сказала Л. Дичко.

Розповідь про сходинки свого творчого шляху, про батьків, особливий інтерес до культурних та історичних пам'яток різних країн і народів, про власні подорожі, потяг до художнього й культурного універсалізму, про синтез фольклорного та професійного мистецтва – була спрямована до зізнання в тому, що одним із головних здобутків своєї творчості Леся Дичко вважає створення духовних творів – „Літургій”. Не було певності, зауважила композиторка, що задум буде здійснений, а твір буде виконаний. Адже в радянський час вона однією з перших композиторів взялася за написання музики на канонічні тексти. Маючи за зразки перед усе духовні твори К. Стеценка, Леся Василівна усвідомлювала своє завдання уникнути конфесійної заангажованості. Ми не знаємо, наскільки глибоко віруючими були Д. Бортнянський, М. Березовський, П. Чайковський, С. Рахманінов, які писали духовні твори, що сьогодні виконуються в концертних програмах. Інтерпретатору тексту божественної церковної Літургії, як відзначила композиторка, важливо проїнятися його духом. В українському просторі „Літургії” Л. Дичко зруйнували мур поміж духовною церковною музикою та світською музикою сакрального змісту. „Не виходячи за рамки допустимих змін священних канонічних текстів та церковних піснеспівів, – зазначає дослідниця творчості Л. Дичко С. Грица, – мисткиня піднялася в музиці Літургій не тільки до високого етичного одухотворення та інтерпретації молитовних сентенцій, а й досягла оригінального

новаторського їх вислову, модернізувавши сам жанр духовної музики”. Прослуховування окремих номерів з „Урочистої Літургії” у виконанні Камерного хору „Київ” під орудою Миколи Гобдича – „Хвали, душе моя, Господа”, „Херувимська пісня”, „Святий Боже” – стало своєрідною „вершиною джерела” творчої зустрічі, її духовною кульмінацією. Адже в цій музиці панує особлива аура, створена органічним поєднанням прадавніх традицій православного церковного співу й новітніх засобів виразності, вибудована композитором інтонаційна арка поміж бароковим мистецтвом минулого та сучасністю.

Зацікавила присутніх і розповідь про створення одного з найскладніших за музикою творів композиторки „Іспанські фрески”. Захоплюючись іспанським живописом, пам’ятками культури Іспанії, збираючи репродукції храмів, унікальних краєвидів, авторка мріяла про поїздку в цю країну, проте мрії поки що не довелось здійснитись. Коли композиторка дізналася, що консерваторією в Мадриді опікується Її Величність королева Іспанії Софія, яка надає кошти на розвиток музики, буває на випускних екзаменах, а Її Величність Королева-мати є гречанкою за походженням, то вирішила присвятити твір цим непересічним особам. „Іспанські фрески” – концерт у семи частинах для солістів, мішаного хору, гітари та ударних інструментів. У творі відсутній текст – лише речитативи чи вокалізи на окремих складах, інтонамах. Голосові партії цілком прирівняні до інструментальних, перкусія трактується як доповнення до інструменталізованого вокалу. Особливу роль відіграє тут лейтрим болеро, що експонується в першій частині твору „Алькасар” і пронизує твір наскрізно. Для прослуховування Леся Василівна запропонувала четверту частину „Ла Хіральда” та шосту частину „Капрічос” Гойї (Танок). Остання є кульмінацією величного хорового концерту, новим „прочитанням” ритмічного коду болеро (ритмічна формула цього іспанського танцю відома за програмним симфонічним твором М. Равеля). Алюзії до „Болеро” М. Равеля виникають, зокрема, у синхронному зіставленні контрастних ліній в „Капрічос” Гойї химерної хроматизованої теми й ритмічного лейтмотиву танцю. Важливе місце посідає тут звукова колористика. Майстер хорового письма, Л. Дичко вправно оперує голосовими

тембрами, технікою поліфонічних прийомів, виявляє винахідливість у варіюванні матеріалу.

Композиторка познайомила гостей творчої зустрічі з одним із недавно створених монументальних творів „Джерело” („Моя Україна”) – симфонічними фресками для солістів, жіночого, чоловічого, мішаного хорів та симфонічного оркестру за картинами сучасних українських художників. Зацікавлені слухачі мали можливість переглянути у відеозапису роботи художників А. Чебикіна, В. Гуріна, В. Кулеби-Барінової, О. Дубовика, В. Прядки, М. Стороженка, почути їх враження від твору Л. Дичко та прослухати ряд фрагментів прем'єрного виконання в грудні 2013 року з Колонного залу імені М. Лисенка Національної філармонії України Національною заслуженою академічною капелюю України „Думка” (художній керівник і головний диригент народний артист України Євген Савчук) та Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України (художній керівник і головний диригент народний артист України Володимир Сіренко). Цей твір став ще одним переконливим зразком синестезійного поєднання музики й живопису, що завжди надихав Лесю Дичко до творчості. Драматургія масштабного шести-частинного вокально-симфонічного циклу розгортається за принципом контрасту. Перша, навіяна малюнками талановитого графіка Андрія Чебикіна „Ранок” (1998), „Пісня” (1992), „Казка” (2003), – витримана в імпресіоністичному стилі, викликає алузії до музики К. Дебюссі. Друга частина – жорстка, атональна, з трагедійними настроями від картин Василя Гуріна „Матері чекають” (1945-1946), „Війна” (1978), „Мій сон. Батько” (1973), „Наше дитинство” (1994), зорієнтована на використання широких можливостей симфонічного оркестру. Умиротворену споглядальність, іконописну зосередженість, властиву роботам народної художниці Віри Кулеби-Барінової „Ой на Івана Купала” (2005), „Колючі трави” (2010), „Мої мрії”, – Л. Дичко відтворила в третій частині циклу. Такі відчуття посилює введення в симфонічну тканину хорового співу та залучення фрагментів купальських пісень. Картини модерніста Олександра Дубовика „Пастораль” (1989), „Карнавал” (1991), „День народження” (1993) з їх фовістським буянням ліній і барв надихнули композиторку на створення багатобарвної постімпресіоністичної музичної палітри, несподівано обрамленої

народним колоритом. Символіка образів монументально-декоративного панно „Біль землі” (1988-1989), що прикрашає плафон вестибюлю Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, Володимира Прядки в енергетичному симбіозі з символікою козацької пісні „Чумаки” увиразнено в п'ятій частині циклу. Шоста частина створена за враженнями від модерних фресок церкви Миколи Притиска в Києві (храм доби Ренесансу), що здійснив художник Микола Стороженко.

Перегляд відеофільму дозволив всім присутнім увійти і в магічну таїну музичного театру Лесі Дичко. Не залишили байдужими кадри світової прем'єри хорової опери „Різдвяне дійство” для читця, солістів, дитячого та мішаного хорів, труби та ударних інструментів у постановці Одеського Національного академічного театру опери та балету на відкритті Різдвяного фестивалю 2015 року. Її драматургія представляє унікальне поєднання рис, притаманних містерії й вертепу з використанням канонічних текстів і наспівів різдвяних колядок, обробок фольклорних зразків. Опера демонструє оригінальне образно-етичне трактування Різдва Христового як цілісну стилізацію духовної драми крізь призму національного історично-культурного бачення Різдва в єднанні з буремним духом сучасності.

Новітнім прочитанням оперного жанру як суто хорової партитури є й „Золотослов” для солістів і двох хорів. Фрагменти її постановки в листопаді 2015 року на сцені Великої зали Національної музичної академії України імені П. Чайковського у виконанні академічного камерного хору „Хрещатик” (художній керівник та головний диригент заслужений артист України Павло Струць) та академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України (художній керівник та головний диригент Юлія Ткач) були представлені в фільмі. Ця хорова опера створювалась ще в 1991-1992 р. (II редакція – 2003 р.) й присвячена пані Марії Дитиняк – відомій українській музичній діячці в Канаді, знаному хормейстеру, яка багато років очолювала хор „Дніпро”.

Феноменальність „Золотослову” як художнього явища полягає у своєрідному синтезі жанрів опери, симфонії, сюїти та хорового циклу, що є сучасним відображенням прадавнього синкретизму, притаманному народному мисленню і перебуває, за переконанням

Софії Гриці, на чолі духовно-провіденційних, стилеутворювальних мистецьких рухів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

В грудні 2015 року відбулась прем'єра нового сценічного втілення балету Л. Дичко „Катерина Білокур” за мотивами картин народної художниці, створеного 1983 р. Постановку хореографічних картин „Натхнення” за одноактним балетом в редакції 2014 р. здійснила Творча майстерня заслуженої артистки України Алли Рубіної. Переглядаючи фрагменти у відеозапису, виникла природня паралель між долею Катерини Білокур і долею Лесі Дичко. Кожна з них живе у світі своєї уяви: творчість художниці надихає Божественна краса кольору й квітів, творчість композиторки – Божественна краса звуків, ритмів, гармоній і тембрів. Світло творчого прозріння, що випромінюють картини К. Білокур та музика Л. Дичко – символічне маркування Всесвітом духовного скарбу української нації. А сенс життя кожної з них – це творіння Оди Радості.

Не менш змістовною та цікавою була зустріч і з чоловіком Лесі Василівни, відомим культурологом, славістом Євгеном Леонідовичем Махновцем, дослідником життя й творчості Артемія Лук'яновича Веделя. Про невідомі раніше факти з творчої біографії видатного композитора межі ХVІІІ – ХІХ ст., віднайдених в результаті багатолітнього кропіткого пошуку в архівах Мінська, Вільнюса, Риги, Москви, Санкт-Петербурга, Сімферополя, Дніпропетровська, Харкова, – переконливо й обґрунтовано розповідав дослідник. В одному з архівів йому вдалося знайти невідомий раніше хорівий концерт А. Веделя. На основі цієї партитури Леся Василівна створила власну редакцію для мішаного хору та струнного оркестру, додавши оркестрове обрамлення – вступ і завершення – та оркестровий супровід у всіх чотирьох частинах циклу. Прослуховування Духовного концерту „Помолимся лицу Твоєму всем сердцем” А. Веделя – Л. Дичко засвідчило прекрасне відчуття й збереження композиторкою стилістики твору перехідної доби від бароко до класицизму. Тактовне урахування вимог хорової партитури, обережне включення оркестрової групи в інтонаційно-тематичний розвиток музичного матеріалу, що не порушило, а, навпаки, рель'єфно підкреслило фактурний контраст між частинами циклу, надало



просторової об'ємності звучання, збагатило вокально-інструментальну редакцію концерту новими барвами.

Завершальним акордом дводенного творчого спілкування за давньою слов'янською традицією прозвучав хор „Многая лета”, виконаний всіма присутніми викладачами та студентами. Попри дощ і хмари за вікнами, в залі переможно панувало світло щирої вдячності, пульсуюча промениста енергія творчості. „Для мене любов до людей і творчість – це нероздільні поняття, – зізнавалась пані Леся, – Я не розумію авторів, які закопуються у свій індивідуальний світ і не мають потреби у спілкуванні з людьми. Для мене контакт з людьми – наймогутніший стимулятор для творчості”. Тож маємо надію на подальші зустрічі з Лесею Дичко у рамках фестивалів, конкурсів, майстер класів. А її твори обов'язково нададуть творчої наснаги молодим виконавцям.

УДК 78.072.3

**Тарасова Наталія Юріївна,**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри „Історія та теорія музики”,  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

### **КОМПОЗИТОР ЯК МІСІЯ (авторський концерт Олександра Нежигая)**

Композитор – це професія чи місія? Не дивлячись на те, що з часів Ренесансу створення музики ствердилось як необхідна для життя світського суспільства професія, останні десятиліття все частіше примушують шукати відповідь на поставлене запитання, занурюючись у забуті, затерті в медійному галасі прагматичного шоу-бізнесу, сакральні смисли і призначення цього виду музичної діяльності. Наприклад, у культурні сенси далеких барокових часів, коли композиторська праця була великим служінням Богові, як для Й.С. Баха. В цінності музичної практики часів Просвітництва, коли митець бачив своєю творчою метою зробити людей морально кращими, надавши їм можливість досягнення внутрішньої свободи,

як цього прагнув Л. ван Бетховен... У смислові посили музики романтичної доби, коли композитор власними творіннями хотів освітлювати глибини людських сердець, як на це сподівався Р. Шуман. В смислові концепти культури не такого вже далекого ХХ століття, коли кипіння авангардних пошуків не затьмарювало композитору думки: створювати музику означає жити нею ніби духовною і звуковою субстанцією, як зазначав А. Шенберг...

Навіть крізь зашкарублий дух наших днів пробиваються інколи тонкі сакральні коди композиторського призначення, які зберігають окремі справжні місіонери сучасної музики, що сприймаються немюзичним загалом майже архівною знахідкою. Але саме ці „кавалери музики” – і серед них наші видатні співвітчизники Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, В. Сильвестров – продовжують жити нею, сповідуючи її як наданий Всевишнім уроком мудрості. Для них істина – не нав’язувати музичному творінню якихось „своїх” правил (бо тоді звуковий витвір чинить опір творцеві), а йти за Абсолютною музичною інтуїцією. Досвідом здійсненої ретроспекції стає усвідомлення композитора, передусім, творчою субстанцією, зовнішня форма якої – професія, а внутрішня сутність – відповідальна духовна місія перед слухачами і виконавцями, самим собою і Богом. Місія торування шляху до власної композиторської та взагалі людської досконалості.

Перевірити гідність цій місії дають рубіжні періоди в житті композитора. Адже лише зрілий митець впевнено може відповісти на кілька поставлених перед собою „кантівських запитань”. Чи пізнав я сенс музичної справи? Чи опанував великими й малими музичними формами, стильовими традиціями й новітніми техніками? Чи знайшов свій „голос”, який би збудив хоч одну людську душу? Що я зробив для потреб сучасних виконавців і що можу зробити для подальшого розвитку музичного мистецтва?

Відповідь справжнього майстра на всі ці фундаментальні питання композиторського буття запропонував у авторському концерті до 60-ліття з дня народження Олександр Нежигай, заслужений діяч мистецтв України, голова Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України.

Твори, представлені в програмі з двох щільно наповнених відділень, довели про опанування не тільки малими пісенними й камерно-інструментальними формами, а й великими сонатно-симфонічними й концертними формами. З одного боку, вони засвідчили багатовекторність композиторського пошуку, здійснюваного протягом 35 років творчої діяльності О. Нежигая. А разом і співмірність творчому досвіду – чималого творчого „портфолію”, в якому дві симфонії, „Слов’янське капріччіо” для симфонічного оркестру, „Болеро – експеримент” М. Равеля – О. Нежигая, Концерт та Концертіно для фортепіано з оркестром, „Святкове рондо” для двох фортепіано, Фортепіанне тріо, Соната для скрипки з фортепіано, Скерцо для гобоя з фортепіано, Скерцо для флейти, скрипки й фортепіано, „Капризне” рондо для двох скрипок з фортепіано, „Файл з диску” для віолончелі та фортепіано, і ще багато самотубньої інструментальної, вокальної та хорової музики.

З іншого боку, виконане в авторському концерті виказало яскравий театральнo-сценічний талант О. Нежигая, який виявляється з різною долею навантаження в усіх жанрових сферах творчості. Звичайно, в перше чергу, в крупних музично-сценічних творах – балеті „За двома зайцями” за М. Старицьким, мюзиклах „Божевільний день або Одруження Фігаро” за Бомарше та „Багато галасу даремно” за Шекспіром, рок-опері „Тристан та Ізольда”, музичній комедії „Хазяйка Раю”, в музиці до вісімдесяти театральнo-драматичних вистав, серед яких „Театр часів Нерона і Сенеки”, „Макбет”, „Сказання про град Лебединець”.

З не меншою силою музично-сценічний дар дає про себе знати в численних естрадних піснях і пісенних циклах, камерно-інструментальних мініатюрах. Зокрема, у виконаних „Колисковій” для кларнету з фортепіано, „Споміні” та „Джаз-вальсі” для фортепіано, де „органом” композитора у збудженні найтонших ліричних струн слухачької душі слугують романсово-пісенні інтонаційні звороти, інтегровані в оригінальний за тембровим і гармонійним джазовим забарвленням мелодійно-ритмічний контент. Це забезпечує, по-перше, доступність, демократичність тексту, що не заперечує його професійності й серйозної

змістовності. І, по-друге, на відміну від витонченого інтелектуалізму та інтонаційно-емоційної невиразності багатьох творів сучасних композиторів (від чого їх симфонії чи концерти вже нагадують чиюсь музику), твори О. Нежигая в усіх опрацьованих жанрових різновидах, мають свою виразну інтонацію і своє яскраве образно-емоційне коло. В них є і юнацько-безпосередні ритмо-мелодичні побудови, і романтичні гармонії, і спроби філософських камерно-симфонічних узагальнень, і трагічні переживання від токатної незворотності інфернально злого. Але корелюються в єдине й архітектурно довершуються всі ці контрастні, часом протилежні, звукообразні плани завжди майстерним композиційним рішенням. Тому твори О. Нежигая сприймаються природним потоком звукових образів, замішаних на щедрій гамі авторських почуттів. Їх точно не можна переплутати з раціональними композиціями, вподібненими до „ідеально” виконаного завдання з гармонії чи інструментовки, але позбавленими Божої помітки музичної особистості. Навпаки, в музиці О. Нежигая живе одного разу віднайдена авторська „тональність” з відблиском невловимої хвилини натхнення, завжди неповторного моменту грайливого бігу живої уяви.

Яскраво вітчутна музично-театральна обдарованість автора і у звуковому втіленні драматургії „Слов’янського капріччіо” для симфонічного оркестру, Концерту для фортепіано з оркестром і Другої симфонії, які прозвучали ювілейного вечора. У першому з названих творів – це „балаганні”, „скоморошні” варіативно-темброві й фактурно-тематичні події, що нагадують про український вертеп. А яскравою, образною колоритно-тембровою грою й капріччюзною музичною мовою – про засвоєння стильових засад музики метрів ХХ століття І. Стравінського, Б. Бартока, Р. Щедріна. Щодо Симфонії, то вона сприймається живою музичною картиною, асоційованою з дійсністю. Це результат гострих тематично-тембрових зіткнень кластерних масивів мідних духових з трохи наївною терцовою поспівкою арфи, що доходять кульмінації свого дисгармонійного співіснування у „крику про допомогу”. Передфінальні спаплюжені гармонії – „остання крапля кипіння” у драматичному сюжеті, що оповідає про сучасний

антагонізм жорстокого технократизованого соціального зла й незахищеного, крихкого людського існування. В самому фіналі симфонії – ледь чутний хоральний реквієм, випромінюваний з уламків гармоній, ритмів, мелодійних фрагментів заставляє раптом задуматися... По кому реквієм? По людському життю, по кожному з нас, безсилу перед незнищеним експансивним злом...

Симфонія, написана на початку 90-х, актуалізувала сучасне, дякуючи авторському вмінню узагальнити тимчасове й вийти на вічні проблеми. Чи це не свідчення осягнення глибин композиторської професії, яка неможлива без філософського розуміння світу й людини в ньому?

Однак трагізм симфонії – скоріше виключення, ніж правило в музиці О. Нежигая, якому цілком властиве оптимістичне світовідчуття. Такий вже рідкісний життєлюб Олександр Миколаєвич, чи може дорослий мрійник, випадково занурений в наш трагічний час. Хоча вихід в іншу, художньо створену реальність – вірний спосіб духовного і навіть фізичного виживання. Усім екзистенційним складнощам, трагічним обставинам і душевним протиріччям він протиставляє прагнення пізнання музично невідомого, що й максимально долає невдоволеність реальністю.

А тому пише постійно і багато в інструментальному, хоровому, пісенному жанрах, інколи повертаючись на новому рівні досвіду до закріплених звукообразних ідей чи інструментальних складів. Наприклад, до дуету ударних з фортепіано або ж до токкати. Тому в ювілейному концерті прозвучали Концертний дует для ударних і фортепіано (написаний ще в 1978 році, далекі часи композиторської юності за проханням студента, а нині викладача та директора Тернопільського музичного училища Михайла Рудзінського). Та прем'єра останнього року – Концертний дует для литавр з фортепіано. Образно і стилістично де в чому нагадуючи одне одного, вони все ж довели різноманітні виразні можливості ударних інструментів, як і значні оркестрові можливості використання фортепіано, точкою відліку в чому тут вочевидь послуговував камерно-симфонічний досвід тлумачення токкатності Д. Шостаковичем. Самий токкатний тематизм цих творів

О. Нежигая набуває у творчості композитора лейтобразних рис, емоційна формула тут – руйнуюча холодність і жорсткість, а інтонаційно-ритмічний код – немелодійність, настирне та нарочите брязкотіння.

Можливо саме таке звукове наснаження токкати посприяло О. Нежигаяу вдатися до позамузичних експериментів. Залишаючись частково „кабінетним” академічним композитором, що постійно опрацьовує традиційні форми й новітні стильові техніки, він захопився технікою інформаційної доби. Й зокрема, комп’ютерними засобами виконання й тембрового забарвлення камерно-інструментальних та вокальних творів, чим намагається наблизити серйозні задуми до молодіжних виконавських і слухацьких кіл. З цієї причини свого часу О. Нежигай відгукнувся на пропозицію сингапурського продюсера і написав пьєсу для струнного ансамблю з фонограмою під назвою „Taming” (що в перекладі з англійської – „Приборкання”). По сьогодні вона викликає інтерес, підвищуючи пісенно-танцювальний настрій, про що довів авторський концерт, де цей опус прозвучав знову. А подивіться, який чудовий власний сайт в Інтернеті зробив собі О. Нежигай. Скільки тут музики, відеозаписів, скільки яскравих можливостей різноманітних інформаційних творчих контактів.

Прагнення відповідати на запити і виклики часу додає творам О. Нежигая відчутної сучасної привабливості. Тому немає у композитора проблем з виконавцями. Вже склалося дружнє коло концертних інтерпретаторів, до якого увійшли піаністки Лариса Грабко та Тетяна Рева, лауреат Міжнародного конкурсу Ольга Кутакова (скрипка) та струнний квартет у складі якого, окрім неї, Варвара Соколянська (скрипка), Тетяна Шевер (альт) та Ольга Холод (віолончель); лауреат Міжнародного конкурсу, кандидат мистецтвознавства, доцент Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки кларнетист Валерій Громченко, студенти академії, виконавець на литаврах Юрій Трачук та виконавець на ударних інструментах Святослав Курлюк. Знаковим можна вважати й те, що академічний симфонічний оркестр Дніпропетровської філармонії ім. Л.Б. Когана під керівництвом лауреата Міжнародного конкурсу Івана Чередниченка, знайшов у своєму складному гастрольному

розкладі час для натхненного, зрозумілого, музично досконалого виконання симфонічних і концертних партитур О. Нежигая. А отже, і тут композитор цілком гідно виконав свою духовно-творчу місію.

Авторський концерт довів ще одну важливу річ – є в нашому місті (як кажуть мудрі люди, не першому в економічному й політичному житті, але і не другому) яскраві професіональні композиторські постаті. Серед них – Олександр Нежигай. Спостерігаючи вже не одне десятиліття за його творчістю, додаю наприкінці дифірамічно, ані трішки не кривдячи душею. Завжди вірний власній художній інтуїції, він має музичним „кредо” дарувати людям радість, бо вони того потребують. Володар Божого дару, помноженого на знання з класичної європейської, української та сучасної композиторської практики, які отримав у Криворізькому музичному училищі та Одеській консерваторії ім. А.В. Нежданової, він вірить, що світ мусить рухатись за космічними законами музики.

## З М І С Т

<i>Передмова</i> .....	3
------------------------	---

### **Українське музичне мистецтво**

<b>Щітова С.А.</b> <i>НЕОБАРОЧНАЯ СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ: К ВОПРОСУ О СВОБОДЕ ТВОРЧЕСТВА</i> .....	5
--	---

<b>Громченко В.В.</b> <i>ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ЯК ОСНОВА ЕВОЛЮЦІЇ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ (на прикладі твору „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба)</i> .....	18
--	----

<b>Тулянцев А.А.</b> <i>НОННА СУРЖИНА – ОПЕРНА СПІВАЧКА ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ</i> .....	27
---	----

### **Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва**

<b>Хананаєв С.В.</b> <i>ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ ТВОРЧИХ ПРАКТИК</i> .....	35
---	----

<b>Скуратовський В.І.</b> <i>ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ: БЕСКОНЕЧНЫЙ ПУТЬ К СЕБЕ</i> .....	47
---	----

<b>Широких Т.Н.</b> <i>ПУШКИН В ТВОРЧЕСТВЕ РАХМАНИНОВА</i> .....	57
---	----



<b>Потоцька О.В.</b> ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ .....	66
<b>Иванова О.Ю.</b> О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ А.Д. КАСТАЛЬСКОГО .....	79
<b>Шевяков О.В., Славська Я.А., Маркова І.В.</b> ЕФЕКТИВНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕГУЛЯЦІЇ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СТАНІВ ФАХІВЦІВ.....	90
<b>Растворова Н.В.</b> ИДЕИ И СИМВОЛЫ БИБЛЕЙСКО-ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА.....	101
<b>Лисенко Я.О.</b> МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО ЯК РІЗНОВИД КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ .....	112
<b>Мартинюк А.К.</b> ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕНИ БОРИСОВОЇ В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ .....	126

## **Актуальні питання музичної педагогіки**

**Сізов В.В.**

ВПЛИВ ЕСТЕТИЧНОГО ФАКТОРУ  
НА ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ  
СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДИ ..... 136

**Гордиченко М.С.**

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ЛИТЕРАТУРОЙ  
ПРИ ИЗУЧЕНИИ ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН ..... 142

**Шевяков О.В., Славська Я.А., Алфьоров О.А.**

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД  
НЕПРОФЕСІЙНОЇ ФІЗКУЛЬТУРНОЇ ОСВІТИ  
СТУДЕНТІВ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ З ВАДАМИ ЗДОРОВ'Я ..... 150

**Ігнатенко Н.В.**

МЕТОДОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА КАК ОРИЕНТИР  
ДЛЯ РАЗРАБОТКИ МЕТОДИК РАЗВИВАЮЩЕГО  
И ЭВРИСТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ ..... 162

**Коряка Є.О., Волошина І.П.**

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА ИНДЕКСОВ  
ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФИЗИЧЕСКОГО  
СОСТОЯНИЯ СТУДЕНТОВ ..... 171

## **Хроніка музичних подій**

**Рябцева І.М.**

ЗУСТРІЧ З ЛЕСЕЮ ДИЧКО ..... 179

**Тарасова Н.Ю.**

КОМПОЗИТОР ЯК МІСІЯ  
(авторський концерт Олександра Нежигая)..... 185

**Зміст** ..... 192

Наукове видання

**Музикознавча думка  
Дніпропетровщини**

Випуск 11

Відповідальний за випуск

*В.В. Громченко*

Формат 60x84/16. Бумага офсетна.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк Riso. Ум. друк 11,39.  
Наклад 50 пр. Зам. № 132.

Видавництво і друкарня «ЛІРА»  
49050, м. Дніпро, вул. Наукова, 5  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК №188 від 19.09.2000