

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 323.1

Т. И. ЧУПАХИНА

Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского

О СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

В данной статье предпринята попытка взглянуть на главную проблему, связанную с осмыслением роли музыки в воспитании духовной культуры личности. Здесь также говорится о специфике и природе музыкального языка. Отмечены основные черты, выделяющие музыку среди других видов искусства: интонационно-выразительная природа, гносеологические корни и конкретно-чувственное, физическое воздействие, позволяющее приблизиться к вопросу о влиянии, которое способно оказать музыка на развитие сознания и совершенствование человеческой природы.

Ключевые слова: музыкальное искусство, духовная культура личности, мыслеформы музыкального текста, язык красоты, интонация, образность в музыке, психологическое воздействие музыки на человека.

На наш взгляд, если предположить, что существует средство, способное привести людей к высшим уровням самосовершенствования, то оно должно состоять из звуков. В наше время, когда музыка стала средством постоянного воздействия и способ развлечения, мы забыли о том, какая мощная творческая сила скрыта в музыкальном звуке. История цивилизаций знает немало примеров, когда из-за неправильного применения четверти или трети музыкального тона погибали целые культуры, а нашей сегодняшней

культуре грозит беда из-за трепетного отношения к полутонам.

Музыкальное образование, писал греческий философ Платон, является самым влиятельным инструментом по сравнению с другими, потому что ритм и гармония находят свой путь к душе, овладевают ею, придают ей свою прелесть. О том, какое значение Платон придавал действию музыки, говорит следующее высказывание в его третьей книге «Государство»: «...муссическое искусство завершается любовью к

прекрасному...» [1]. И далее: «Следует избегать введение нового вида музыки (поэзия, танец), так как это опасно для государственной системы. Изменение музыкальных стилей всегда влияет и влечет за собой изменение важнейших политических органов» [2]. Аристотель, вторя мыслям Платона, утверждал, что эмоции любого вида вызываются музыкой и ритмом. Через музыку человек привыкает ощущать «правильные» эмоции. Следовательно, музыка имеет силу создавать характер. А разнообразные формы, жанры, стили музыки могут оказывать на характер различное действие. Итак, музыка способна оказывать влияние на наше чувство, а в случаях с Бахом и Бетховеном, например, — на наше мышление.

Возникает вопрос: почему древние индийские философы считали, что музыкальное искусство является особо *божественным*? Есть все основания полагать, что, по их мнению, в миниатюре музыка является точной копией всей Вселенной. Например, если мы будем изучать себя, то обнаружим, что удары сердца, вдохи и выдохи, — все это работает в ритме. Жизнь зависит от ритмической работы всего механизма тела. Дыхание проявляется как голос, как слово, как звук, и этот звук постоянно слышим, звук вовне и звук внутри нас самих. Итак, музыка существует как снаружи, так и внутри нас. Музыка — это ритм жизни. Музыка вдохновляет как великого музыканта, так и дитя, только что пришедшее на свет. Не будет поэтому преувеличением сказать, что музыка — *язык красоты Единого*, в которого влюблена каждая живая душа.

Музыка выше поэзии и искусства, фактически музыка выше религии; поскольку музыка поднимает душу человека даже выше, чем так называемые высшие формы религии. Здесь не следует понимать, что мы хотим место религии занять музыкой, поскольку каждая душа необязательно настроена на ту высоту тона, где она может действительно получить пользу и помощь от музыки, а так же любая музыка не столь обязательно высока и интеллектуальна, чтобы возвысить человека, который слушает ее, нуждается в ней сильнее, чем делает это религия.

Однако для тех, кто следует по пути внутренней веры, музыка является основой для *духовного развития и познания мира*, ибо духовно пребывает лишь неудовлетворенное сознание. Чуждое циничному скепсису и самодовольному догматизму, оно жаждет творческого обогащения и достижения истинного сознания с другими «Я», удостоверенных посредством непредвзятых теоретических аргументов и личным ведением сердца. Душа, ищущая духовное развитие, всегда находится в форме бесформенного Бога. Без сомнения, искусство действует на человека возвышающе, но оно содержит в то же время форму: поэзия — слово, имена, живопись — цвет, краски, и только музыка, со своим очарованием, может увести человека, вознести душу за пределы формы. Именно поэтому в древние времена величайшие пророки были музыкантами. Например, среди индусских пророков Нараду, который одновременно был великим музыкантом; Шиву — Богоподобный пророк, изобретатель вины; Кришну, который всегда изображался с флейтой. Из фактов жизни Моисея мы знаем, что он услышал божественное повеление на горе Синай в словах Museke — «Моисей внимли», а откровение, снизошедшее на него, состоялось из тона и ритма. Послание Давида, дошедшее из глубины веков, известно нам благодаря песне и стиху. Орфей — певец любви, знакомый нам из греческих мифов, знал также тайну тона и ритма. Кстати, известная индийская бо-

гиня Сарасвати всегда изображалась с виной. Памятники буддийской храмовой архитектуры и доныне хранят изображения танцующего Будды с флейтой. Известно, что Аполлон — покровитель профессиональных музыкантов и вообще всех, кто связан с музыкальным искусством. Он был изобретателем струнного инструмента — кифары. Египетский универсальный ученый Тот (Гермес) открыл принцип хорового многоголосия и изобрел первичную форму гитары (лиры), в то время как изобретение флейты приписывают Осирису.

Сказанное доказывает, что гармония в мире имеет сущность в музыке. И сама музыка есть картина Мироздания. Музыка — весь человек! Альфред Шнитке, сопоставляя ее с религией, заметил, что музыкальное искусство — как человек со всеми его разнонаправленными, стремлениями, из него есть выход и в высшее, и в низшее [3].

Итак, главной проблемой, связанной с осмыслением роли музыки в воспитании личности, является ее особая, ни на что не похожая специфика. Необходимо выделить основные черты, которые выгодно отличают ее среди других видов искусств. Первая и главная особенность музыки, порождающая все другие, кроется в интонационной природе этого вида искусства. В своих «Эстетических фрагментах» философ Г. Шпет справедливо отождествил о музыке как о *колыбельном* имени всякого художественного искусства [4].

Музыка — ровесница человеческой речи. Известный ученый, автор книги по средневековому музыкальному искусству Герцман Е. В. рассказывает нам в своих исследованиях о том, что на заре становления общественной жизни, когда язык и звуковая речь стали средствами общения между людьми, возникли и первые образцы вокальной музыки — *музыки голоса*. Музыка стала близкой и понятной человеку в силу сходства с интонациями человеческой речи. Самый древний инструмент — человеческий голос — воспроизводит мелодически и ритмически оформленную речь, зовы, кличи, восклицания. Исторические свидетельства говорят нам о том, что в I веке, когда были созданы канонические Евангелия и послания Нового Завета, формировалась христианская музыка. «Христианская церковь родилась в песне» [5]. Неумолимые законы времени не позволяют нам услышать и воссоздать ту величественную христианскую песнь, которую принес Иисус Христос людям при земной жизни. Его духовная песнь, обращенная к иудеям, была гимном любви, мудрости, исцеляющим, дающим прозрение заблудшим и слепым, окрыляющим, преображающим сознание.

Интонарование в музыке как проявление речи, сознания и мысли глубоко раскрыто в трудах академика Б. В. Асафьева. «Искусство интонируемого смысла», — так афористически определил музыку он [6]. И в самом деле, природа музыки не звуковая, как принято считать, а интонационная. Благодаря Б. В. Асафьеву, «интонация» стала каждодневным словом в практике отечественных музыкантов, а также распространилась в этом значении за рубежом. В книге «Музыкальная форма как процесс» ученый сближает музыкальную интонацию с интонацией речевой и, кроме того, с немецким понятием «тон», относящемуся к звуку музыкальному в отличие от звука физического, акустического «klang». В доказательство приведем его высказывания: «Вот это явление или «состояние тонового напряжения», обуславливающее и «речь словесную», и «речь музыкальную», я называю интонацией» [7]. По Асафьеву, «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни

со словом, ни с танцем, ни с пантомимой...», она есть «осмысление звучания» и принадлежит «конкретной среде» [8]. Интонация рассматривается им как фундамент, как звуковыраженная «музыкальная» мысль, которая лежит в основе музыкального образа, содержания, формы, творческого метода и стиля, многих других сторон музыкального произведения [9].

Холопова В.Н. предлагает свое толкование этому термину: «Интонация в музыке — выразительно-смысловое единство, существующее в невербальной звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» [10]. Главный художественный, эстетический и гуманистический смысл произведения заложен в характерной для данного сочинения музыкальной интонации. Асафьев вводит термин «*зерно интонации*». Он рассуждает: «Музыка не выдумывается, а плавится из реальности» [11]. Перефразируя его слова, продолжим: главное в восприятии музыкального произведения состоит в том, чтобы услышать «смысл интонационного смысла».

Заслуживает специального внимания разработка ученого и теоретика в области музыковедения В. Медушевского, который в 70 — 80-е гг. XX века продолжил в целом комплексе своих работ развивать интонационную концепцию Б. Асафьева. «Музыкальная интонация воспринимается как живая потому — пишет исследователь, — что в ней отражен живой человек. Живой — значит прежде обладающий плотью. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промышляется дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела. Звук и смысл замыкаются отнюдь не в *ratio* — эти две стороны интонации соединяются еще в теле. Любой музыкальный знак или интонация — это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца» [12]. Именно поэтому музыка закономерна по отношению к человеческой онтологии. Мы уяснили, что, интонируя, человек выражает свои мысли, чувства, отношение к миру. Поэтому музыкальную речь, состоящую из ряда интонационных единиц, можно трактовать как *образно-познавательную деятельность сознания*, непосредственно связанную с выражением звукоидей, звукообразов. Если принято считать, что восприятие музыки, индивидуальной музыкальной интонации, «зерна интонации» предполагает некую сопряженность с человеческой личностью, значит, через нее с мыслями и чувствами конкретного человека. Это, в свою очередь, позволяет нам воспринимать музыкальное произведение как отражение души и разума индивида. Как видим, онтологическое понимание в основании анализа сущности музыки восходит к фундаментальным причинам бытия, а отсюда музыка сама по себе не является чистой случайностью, некоей метаморфозой духовных поисков и дерзаний. Музыкальный мир человека свободен и целостен, потому что музыка очеловечивает, осчастлививает, эвдемонизирует круг человеческого бытия, она постоянно его дополняет и расширяет. Она играет великую роль в драме жизни, чей конец и цель — совершенствование человеческой природы.

Вторая сторона специфики восприятия и понимания музыкального образа заключается в особенностях его гносеологического статуса. Австрийский критик Эдуард Ганслик в XIX веке выдвинул предположение о том, что музыка ничего не выражает и выражать не может: «Красота музыкального произведения, — говорит он, — специфически музыкальна... Язык, как и музыка, искусственный продукт, для них

не существует прообразов во внешней природе». Здесь само содержание музыки мыслится независимым от реального мира, чисто символическим. В своем трактате «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслик сделал фантастически идеалистический вывод, дескать, музыка не содержит в себе ничего, кроме звуков, а точнее, звуковых движущихся форм» [13]. Однако это утверждение Э. Ганслика весьма спорно, поскольку музыка подтверждает свое существование и наличное бытие бесчисленными общественно-историческими опытами, бесчисленными и множественными фактами восприятия звуков, музыкальных мысле-формул, символов, образов, «языка души». В начале XX века знаменитый русский скрипач Л. Ауэр метко сказал: «Музыка, будучи искусством веков, тем не менее живет только в мгновенном выражении» [14]. Правда, Ганслик не отрицает за музыкальным искусством способности вызывать яркие чувства и эмоции. И тут же говорит, что в результате музыкально-аналитического анализа в тексте кроме звуковых формул мы обнаружить и увидеть ничего не можем.

Ошибочна точка зрения Ганслика и в том, на наш взгляд, что музыку можно использовать примитивно в качестве освобождения от своих субъективных, внутренних переживаний и восстановить свое внутреннее равновесие. Не в этом первостепенная задача музыки. Ганслик ошибался, когда переносил в область музыкального искусства философское понятие «содержание», которое является совокупностью элементов из которых образуется явление (в искусстве это называется формой), тогда как содержание — превращенная в материальную форму идеально полученная информация (в знаковых системах).

Приведем другую точку зрения американской писательницы и философа XX века Сьюзен Лангер: «Если музыка несет в себе какое-нибудь значение, то оно является семантическим, а не симптоматическим. «Значение» музыки заключено, очевидно, не в стимуле, вызывающем эмоции, а так же не в сигнале, объявляющем о них; если музыка обладает эмоциональным содержанием, то она «обладает» им в том же самом смысле, в каком язык «обладает» своим концептуальным содержанием, то есть символически» [15]. Значение музыки, — пишет она, — обычно заключено не в воздействиях, к которым она стремится, хотя с определенными оговорками можно сказать, что музыка всегда говорит о них. С. Лангер убеждена, что музыка не может быть причиной возникновения чувств и тем более средством избавления от них, она скорее их логическое выражение.

У музыкального искусства есть своя объективная основа, но лежит она не в натуралистическом воспроизведении эмоций, не в воссоздании картин предметного мира. Трудность решения проблемы отношения музыки к действительности обусловлена ее спецификой в ряду других видов искусства. В произведениях скульптуры, живописи, литературы, театра, кино перед нами со всей очевидностью предстают образы реального мира. И надо обладать весьма изощренной культурой философского агностицизма или субъективного идеализма, чтобы перечисленные виды искусства не являлись отражением объективной реальности. Когда же мы дело имеем с музыкальным искусством, ситуация оказывается существенно иной (здесь речь идет о «чистой» инструментальной музыке, а не программной).

Находясь в музыкальном пространстве, человек интонирует о себе, о мире. Интонируемая речь, как ранее уже говорилось, всегда облачена в форму музы-

кального языка и от этого превращается в художественный язык. О чем нам может поведать музыка? Бесспорно, она обладает меньшей предметной конкретностью, по сравнению с другими видами искусства. «Музыка кончается там, где начинаются слова» — эту крылатую фразу издавна приписывают немецкому поэту Гейне. «Сценографией чувств» называл музыку Л. Н. Толстой. «В звуках выраженную жизнь души» — ни раз повторял критик и композитор XIX века А. Н. Серов.

Сокровеннейшие, тончайшие стороны человеческой души, то, что порой невозможно пересказать и передать на привычном языке человеческого общения, становится доступным выражению музыкальными звуками как основы образности в музыке. Музыкальные звуки, особым способом переработанные, построенные в определенную ладовую, ритмическую систему, являются в индивидуально заданном порядке в музыке И.-С. Баха, Л. Бетховена, В.-А. Моцарта и др., как бы вырастая из душевных побуждений и чувств великих авторов музыкальной мысли. Это, по сути, является лаконичной схемой генезиса музыкальной интонации, хотя смысловая нагрузка значительно шире и весомее. С точки зрения диалектики музыкального познания, музыка как вид искусства отражает действительность не прямо, а косвенно, не так узнаваемо, воссоздавая мир чувств и образов, она являет вторичный образ бытия той субъективной трансрациональной реальности.

Третья отличительная черта музыки — это громаднейшая сила психологического и физиологического воздействия на человека. Известно, что древние греки использовали музыкальное искусство как средство врачевания от телесных и психических недугов. В Древней Греции было расхожее мнение: «Любая болезнь — это музыкальная проблема». В те времена были посвященные жрецы, которые обучались в школах-мистериях Платона или Пифагора. Для греков красота и благо были близнецами. Прославление богов у греков выражалось полностью в прославлении физического тела. Эстетика и этика на тот период были неразрывно связаны. Отметим, что в греческой музыке был один существенный недостаток — в ней не хватало четверти тона, который способен пробуждать мудрость, также в ней не доставало гармоничного аспекта. Тогда бы большая часть греческой любви к физической красоте могла бы устремиться к высшему Сознанию, к Духу и гармонии. В Древнем Египте существовали различные виды музыки: успокаивающая эмоции, но и такая, которая будоражила их. В обиходе египтян были флейты, трубы, литавры, барабаны. В целом нрав египтян был уравновешен. Музыка была очень тесно сплетена с будничной жизнью. Падение высокоразвитой египетской культуры было также связано с падением музыкальной, в которой жрецы и маги потеряли элемент чистой духовности. Положение музыки в Древнем Риме было достойно сожаления, потому что одной из причин распада Рима явились военная, духовая музыка и культ мужества. Если бы римская музыка добавила несколько составляющих ингредиентов в свой «бульон» от музыки Спарты, то Рим никогда не стал бы воинственно-материальным, возможно, и не испытал такого бесславного и жалкого конца.

Музыка — искусство временное, интонационно-звуковое, материалом и физической основой которой является звук («топ»). Действие слуховых волн на органы слуха происходит объективно, хотя физиологи утверждают, что система слухового человеческого восприятия не самая совершенная. Справед-

ливо будет заметить, что мы слышим не то, что звучит, а то, что мы можем услышать. Звуковой импульс передается через ухо в слуховой нерв в мозг, порождая звуковые ощущения. Громкость звука, высота, тембр, продолжительность звука имеет не только специфическое художественно-образное значение, но и физически воздействует на человека, вызывая в нем определенные физиологические реакции и состояния. Научные наблюдения показывают, что звук является более сенсорным раздражителем, чем свет и цвет. Человеческий слух способен воспринимать различия в высоте от 16 до 20 тысяч колебаний в секунду. Нарушение как верхнего, так и нижнего порога способно вызывать серьезные нарушения в человеческом организме. Авторитетные источники утверждают, что в «живой» инструментальной музыке, непосредственно воздействующей на слушателя, используются звуки в пределах от 16 до 4000 колебаний в секунду. Такой диапазон связан с давно сложившейся исторической практикой человеческой речи и пения. Вплоть до XX века не было музыки, действующей разрушительно. В 1906 году вдруг появилась музыка, имеющая диссонанс. Теми, кто создал музыку, направленную на атаку, разрушение, были И. Стравинский, Р. Штраус, А. Шёнберг, а также еще один или два их последователя. Требовался настоящий мощный «удар мечом» или «удар молотом», чтобы разбить старые мыслеформы в музыкальном эфире на куски. Доказано, что диссонансы обладают силой изменить контуры мыслеформ самоуверенных, задыхающихся в условностях людей и сделать их более покладистыми и восприимчивыми к новым идеям. Человек XXI века, сталкиваясь с новым неприятным феноменом, который не был известен на протяжении тысячи лет: *акустическое загрязнение окружающей среды*, музыкального эфира и души человека. Конечно, такой шум расстраивает психику и физику тела. Искусство будущего как инструмента высшего развития человека не должно иметь ультрадиссонансную фазу музыки. Думается, что люди, наконец, задумаются и создадут музыку гармоничную, с красивыми вибрациями.

Итак, отмечены три главные особенности музыкального искусства: его интонационно-выразительная природа, гносеологические корни и конкретно-чувственное, физиологическое воздействие на человека — позволяют приблизиться к вопросу о колоссальном влиянии, которое способно оказывать музыка на развитие и становление личности. Потому что, как говорит С. Лангер: «Музыка — это символическая передача функций организма и эмоциональной жизни человека».

Следует признать новизну постановки вопроса и анализа инновационного характера выводов и обобщений, касающихся функционально-психологического воздействия музыки на духовную культуру человека, а также использование теологического подхода и связи с семантико-интонационными особенностями музыкального искусства. Полученные результаты могут с успехом использоваться в разработке новых подходов в педагогических технологиях музыкального образования, получаемого в творческих вузах, высших и средних специальных заведениях культуры и искусства, консерваториях, в частности в г. Омске: в колледже культуры и искусств, педагогическом колледже № 3, музыкальном училище им. Шубалина, на факультете культуры и искусств Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского. Важность этих разработок для Омского региона определяется гуманизацией содержания музы-

кального образования и развития в нем экологии музыкальной культуры.

Библиографический список

1. Платон, Государство. Соч. в 3-х т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 83.
2. Там же. — С. 85.
3. Холопова, В.И. Музыка как вид искусства. — М., 2000. — С. 316.
4. Шпет, Г. Эстетические фрагменты. — М., 1922. — С. 57.
5. Герцман, Е. Гимн у истоков Нового Завета. — М., 1996. — С. 12.
6. Асафьев, Б.В. Речевая интонация. — М., Л., 1965. — С. 7—8.
7. Там же. — С. 8.
8. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. — М., 1974. — С. 355.
9. Холопова, В.И. Музыка как вид искусства. — М., 2000. — С. 56—57.

10. Там же. — С. 58.
11. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. — М., 1974. — С. 365.
12. Медушинский, В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. — М., 1984. — С. 235.
13. Ганслик, Э. Трактат О музыкально-прекрасном. — М., 1895. — С. 183.
14. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. — М., 1914. — С. 146.
15. Лангер, С. Философия в новом ключе. — М., 2000. — С. 195.

ЧУПАХИНА Татьяна Ивановна, доцент, заместитель декана факультета культуры и искусств по учебной работе Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского.

Статья поступила в редакцию 15.01.2009 г.

© Т. И. Чупахина

УДК 159.9:782.1

Е. А. ПРИХОДОВСКАЯ

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

ЦЕЛОСТНАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ УСТАНОВКА ПРИ СОЗДАНИИ КОМПОЗИТОРОМ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ОПЕРЕ

В статье рассматривается механизм действия психологической установки при создании композитором сценического образа в опере. Показывается, что специфику драматургии оперного спектакля и синтеза всех его составляющих определяет целостная эмоционально-стилистическая установка. Новизна исследования, применимого в сфере творческой практики певцов и композиторов, состоит в открытии зонной природы установки, соответствия темперамента героя тембру голоса исполнителя, а также значения тесситурной драматургии вокального произведения.

Ключевые слова: психологическая установка, сценический образ, вокальный, тесситура, эмоционально-стилистический.

Опера как синтетический жанр требует от своего создателя особого целостного подхода. Все элементы, взаимодействующие в завершённом музыкально-театральном действии, изначально находятся в нерасчленённом (синкретическом) единстве в сознании композитора. В данном случае в качестве «порождающего импульса» действует эмоция. Эмоция обуславливает цельный энергетический выброс («протуберанец»), стимулирующий то или иное действие (или высказывание, но высказывание тоже можно отнести к своеобразному действию). Именно этот энергетический выброс требует воплощения в слова, звуки, жесты и так далее. Этот же психологический импульс создаёт «целостно-личностные состояния», о которых, ссылаясь на исследования Р. Г. Натадзе и Д. Н. Узнадзе, говорит И. Е. Герсамия [1]. Принимая во внимание позицию исследовательницы, в центре научных интересов которой оказывается понятие установки, нельзя не признать, что подобные импульсы актуальны не только для вокалиста, исполняющего романс, но в одинаковой степени и для поэта, пишущего

стихотворение, и для композитора, пишущего музыку на конкретный вербальный текст.

Если понятие целостной психологической установки оказывается столь важным даже при создании маломасштабного камерного вокального произведения (романса), при обращении к монументальному синтетическому жанру оперы оно становится решающим. Понятие установки имеет философское обоснование в явлении дедукции (движение «от общего к частному», процесс анализа). Соответственно, процесс «расслоения» целостной (синкретической) установки на творческие импульсы драматурга, либреттиста, композитора, режиссёра, певца и т.д. — есть дедуктивный процесс.

Рассмотрим этот процесс в несколько упрощённом виде: на примере камерно-вокального сочинения, ограниченного в процессе реализации, то есть в концертном исполнении — тремя творческими импульсами: поэта, композитора и певца.

«Вокальное произведение, как правило, пишется на поэтический текст. В нём находят органическое

сочетание творческое вдохновение поэта и музыкальные переживания, вызванные у композитора поэтическими образами», — свидетельствует И. Е. Герсамия [1]. Однако если у композитора переживания вызывает *поэтический текст* (т. е. музыка в данном случае выступает в качестве *реакции* на стимул, заданный словом), а у певца — *поэтический и музыкальный* (написанный композитором «под впечатлением» поэтического), мы получаем цепочку «затухающих колебаний», «искажающихся отражений», что противоречит самой идее *целостной психологической установки*. В большей степени, чем такое «последовательное соединение цепи», теории установки соответствует схема «параллельного соединения», где все проявления творческого сознания (и слова, и музыка, и пение) имеют единый источник — целостную психологическую установку, проявляющуюся в каждом случае по-разному. Композитор пишет музыку не «на стихи», а «на эмоцию», заложенную в этих стихах, опять же — только в том случае, если ему близка в данный момент эта эмоция (в его индивидуальном преломлении).

Участие в создании камерно-вокального произведения *трёх* практически независимых и располагающих разными средствами выражения сознаний (поэта, композитора, певца, не говоря уже о четвёртом — зачастую важнейшем — воспринимающем сознании слушателя) требует понимания *зонной природы* не только темпа, ритма и слуха (о чём говорит Н. А. Гарбузов [3], [4]), но и *самой психологической установки*. Являясь единым «полем» для трёх продуцирующих сознаний (поэта, композитора, певца), психологическая установка каждый раз «попадает» в новый контекст индивидуального сознания. Оставаясь при этом единой, такая установка, тем не менее, с неизбежностью каждый раз приобретает новый «оттенок», новую «точку зрения», о чем свидетельствует феномен *интерпретации*.

Будучи основой исполнительского искусства, интерпретация нередко становится «камнем преткновения» в спорах как исполнителей, так и композиторов (имеются в виду сомнения относительно «правомерности» той или иной манеры исполнения, а также «правомерности» «искажения» авторского замысла). В то же время, если принять тезис о зонной природе установки, порождающей все конкретные проявления образа, противоречия в этих спорах оказываются весьма сомнительными. Здесь нельзя не согласиться с Е. Гуренко [2], по словам которого, разные исполнители «вправе» трактовать произведение по-разному, поскольку «художественно-творческая деятельность не замыкается целиком в системе «автор». Она только начинается в ней...». Другими словами, музыкальное произведение не существует без исполнителя по той простой причине, что фиксация произведения в нотном тексте — лишь приблизительный «набросок», не способный отразить всей полноты смыслов и средств выразительности. Более того, даже авторское исполнение не всегда может быть «эталонным» исполнения того или иного музыкального текста, да и есть ли вообще «эталон исполнения»? Как свидетельствует И. Е. Герсамия, например, говоря о Втором фортепианном концерте С. В. Рахманинова, — темпы в авторском исполнении почти вдвое отличались от тех, которые были указаны композитором в нотном тексте.

Ещё более значимой оказывается зонная природа установки в оперном искусстве, особенно в условиях современного «режиссёрского театра», где «произведение» рассматривается как статический комплекс выразительных средств. Диктат режиссёра делает

центральной (и даже единственной) его установку: произведение константно, актёр полностью подчинён (его функция — лишь выполнять пожелания режиссёра). Это может сделать смысловое поле произведения более цельным, но неизбежно скрадывает его объёмность (объёмность, «стереофоничность» смыслов — природное свойство синтетических, особенно театральных жанров). Такое нарушение одного из родовых свойств жанра приводит к сопротивлению подчиняемого материала, а сопротивление материала, в свою очередь — к появлению малоубедительных результатов. В опере это сопротивление ещё более заметно: опера — жанр прежде всего музыкальный, и центральным, «несущим» элементом в ней служат *голоса певцов*. Опера создаётся «для певцов», вплоть до XX века она вообще не нуждалась в должности «режиссёра». В более ранний период она не нуждалась даже в дирижёре — дирижировал и управлял спектаклем сам композитор. Соответственно, изначально опера представляла собой «диалог установок» композитора и певцов. Главенство *голоса* в оперном жанре приводило к конфликтам между композиторами и солистами, но никогда не нарушалось. Характер героя, стилистика эпохи, оттенок эмоции — всё это воплощается в голосе, в его неисчерпаемых красках. Режиссёр, в данном случае, властен только над мизансценами, тогда как «носителем» смысла, его «монополистом» является *певец*.

Таким образом, одним из важнейших вопросов оперного искусства является психология творчества певца — точнее, соотношение психологии певца и героя. С этой точки зрения, весьма важно принимать во внимание зависимость устойчивости установки от типа темперамента. «Что касается возбудимости и формирования установки, — пишет И. Е. Герсамия, — то в этом плане школой Узнадзе выделены следующие психологические типы установки (экспериментальные исследования проводились В. Г. Норакидзе): сангвинический, флегматический, холерический, меланхолический — соответственно известным типам темперамента» [1]. Если говорить о типах темперамента, надо отметить прежде всего их решающее значение при изначальной характеристике голоса, даже при распределении партий в опере «по голосам» (что делается ещё в процессе формирования композиторского замысла). Связь личностного темперамента и тембровой характеристики голоса объясняется, с одной стороны, объективной физиологической закономерностью (скоростью нервной реакции), с другой стороны — существующей традицией оперных амплуа (хотя, скорее всего, сама традиция сформировалась в зависимости от физиологических закономерностей певцов).

Типы темперамента не всегда реально соответствуют личным характеристикам певцов, обладающих тем или иным тембром (что делает менее значимым физиологический фактор), но, как правило, соответствуют образам персонажей, рассчитанным на эти тембры («тенор — любовник», «бас — мудрец» или «комический старик», и т.д.). Несмотря на то, что в жизни люди могут «не соответствовать» традиционным представлениям о героях, которых они играют на оперной сцене, в обиходе музыкантов присутствуют «бытовые характеристики» голосов: «Ты нервный, как тенор», «Суетишься, как колоратура» и т.д., которые нередко можно услышать в будничных разговорах. Такие характеристики, безусловно, слишком преувеличены, но всё же имеют некоторые основания. Если же соотнести бытовые наблюдения с оперной практикой, можно получить «таблицу соответ-

ствий» тембра и темперамента, слишком условную для всего существующего многообразия голосов и характеров, но принятую в оперной традиции:

Мужские голоса

тенор — *холерик* или *меланхолик* (Хозе, Канио, Ленский, Лыков, Альмавива, Водемон, Андрей Хованский, Герман, Альфред, Рудольф);

баритон — *сангвиник* (Фигаро, Мизгирь, Роберт, Эскамильо, Онегин, Марсель);

бас — *флегматик* (Собакин, Сусанин, Досифей, Пимен, Кончак, Иван Хованский, Греммин);

Женские голоса

колоратурное сопрано — *холерик* (активные, действующие героини: Царица Ночи, Людмила, Линда ди Шамуни, Шемаханская Царица, Мюзетта);

лирическое сопрано — *меланхолик* (все «героини-жертвы», как правило, обладают таким голосом: Лиза, Волхова, Марфа в «Царской невесте», Иоланта, Снегурочка, Леонора в «Трубадуре» Верди, Виолетта, Мими);

центральное сопрано — *сангвиник* (Джоконда, Татьяна, Леонора в «Силе судьбы», Турандот, Кума, Мария в «Мазепе»);

меццо-сопрано — *флегматик* (этот тезис достаточно спорен, так как обычно героини-меццо — страстные, глубокие, сильные натуры, даже роковые — как, например, Марфа в «Хованщине», Любаша, Далила, Кармен).

Надо отметить, что на сцене, в стрессовой для актёра ситуации (ситуация выступления на сцене — всегда выброс энергии, максимальное напряжение сил), проявляется природный темперамент певца (не всегда совпадающий с темпераментом его героя), что влияет, возможно, и на специфику индивидуальной интерпретации образа, в каждом конкретном случае по-разному. Подобные наблюдения подводят к философскому обоснованию самого явления исполнительской интерпретации.

Платоновское соотношение «эйдоса» и конкретных предметов (множества воплощений эйдоса в чувственном мире) аналогично соотношению образа и множества его интерпретаций. Образ героя в опере можно рассматривать как константную (хоть и неопределённую) единицу, но ни одно реальное исполнение не соответствует ему; каждый раз мы видим одну из множества бесчисленных вариаций на известную тему. Таким образом, любой конкретный предмет — сочетание абстрактного «эйдоса» (существующего в «мире идей») и конкретных условий чувственного мира, в которых он воплощается, обретая уникальность. Этот тезис восходит также к знаменитому примеру Аристотеля о «меди и шарообразности». Так же в оперной роли соединяется психологический облик персонажа (не обладающий наглядной определённой, но представляющий собой «поле трактовок») — идея «шарообразности» — и конкретные, реально существующие особенности личности певца (вещество «медь», «в которой» воплощается «идея шара»). Характеристики личности певца — во всём её комплексе, со всеми техническими и жизненными особенностями и проблемами — индивидуальны и неповторимы подобно качествам конкретного вещества. Характеристики персонажа *преломляются* в личности певца, более того — их стабильный набор (достаточно «обобщённый» портрет, герой всё-таки узнаётся во всех интерпретациях) каждый раз обогащается новыми свойствами, что, собственно, и создаёт явление «интерпретации».

Нет единственной «правильной» интерпретации образа — как нет одного «правильного» воплощения

эйдоса, есть множество равноправных вариантов. Не только степень возбудимости установки (о чём говорит И. Е. Герсамия), но сама содержательная специфика установки образуется на пересечении темперамента певца и предполагаемого темперамента героя.

Ещё одним важнейшим психологическим фактором в выстраивании образа оперного героя — при условии главенства голоса, что мы оговорили выше — является «тесситурная драматургия» произведения. Тесситура голоса как одно из важнейших выразительных средств изучено пока недостаточно. Тесситура является специфически *вокальным* средством выразительности, отличающим оперу и от драмы, и от симфонии. Ни один инструмент оркестра, и даже весь оркестр в целом, не обладает той силой энергетики, которой обладает человеческий голос. Поднимаясь в верхний регистр, скрипка переходит на флажолеты, флейта звучит резче — и только; любая скрипка, любая флейта — независимо от её индивидуальных свойств. К тому же, напряжение исполнителя при игре на инструменте в принципе одинаково по всему диапазону звучания. А в драматическом спектакле интонационные колебания голоса актёра сравнительно невелики, даже при резком переходе с шёпота на крик, поэтому в нём тесситура не может выделяться как отдельное выразительное средство.

В вокальном произведении тесситура — показатель и энергетического тонуса героя (голоса), и напряжённости, интенсивности эмоции (ситуации). «Высокие ноты» — богатейший ресурс для построения кульминационных зон у композиторов и животрепещущая тема у исполнителей-певцов. Подъём тесситур у певца физиологически связан с увеличением уровня нервного возбуждения, а значит, энергетического заряда, передаваемого в зал. Исходя из этого выстраивается «динамика напряжений» в оперной партии. В качестве примера можно вспомнить две знаменитые партии: Грязного и Онегина. Обе они по общей тесситурной структуре — крещендирующие; обе встроены в сюжетную линию, завершающуюся катастрофой и поражением героя. Партия Грязного вообще не относится к числу низких; но если сравнить первую арию («Куда ты, удаль прежняя, девалась? ..») и последнюю сцену, с кульминацией на словах «Люблю, как буйный ветер любит волю», сразу заметен значительный тесситурный перепад. То же замечание можно отнести к Онегину (ария «Когда бы жизнь домашним кругом...» — и вся последняя картина). На тесситурных «эффектах» строятся и многие ансамблевые фрагменты; одни и те же ноты у разных голосов относятся к разной тесситуре, что можно использовать для изображения «эха» или «пародии», как, например, в терците Альмавивы, Розины и Фигаро в финале «Севильского цирюльника» (Фигаро «пародирует» лирические фразы влюблённого графа, призывая скорее покинуть дом).

Выстраивание «тесситурной драматургии» оперной партии — для композитора задача непростая и связанная со множеством смежных знаний (прежде всего в области вокального исполнительства). Знать, что диапазон, например, баритона — от *do* малой октавы до *sol* первой — значит практически ничего не знать о баритоне. Есть разные исполнительские школы; разные манеры исполнения; удобные или напряжённые подходы к высоким нотам; обязательные «каденционные» фрагменты и обязательные фрагменты «отдыха» (в средней, но не слишком низкой тесситуре); удобные и неудобные на определённых нотах гласные, и так далее. Человеческий голос — самый совершенный, но и самый «капризный» инст-

румент¹, возможно, именно потому, что он не отделён от всего организма личности (певца), а значит, и от его психики.

Этим объясняется — в очередной раз — необходимость целостной психологической установки. Хотя в отношении вокального произведения следует говорить не об одной (образно-артистической) установке, но о целом комплексе установок, на которые ориентируется певец. Среди подобных факторов, например, немалой важностью обладает *исполнительская традиция*. Перед певцом стоит не только задача «художественного исполнения», но и ещё множество разных целей, сводящихся в основном к одной — самореализации. Он должен быть «признан», должен быть востребован, поэтому, особенно в молодости, у него есть все причины стремиться к соответствию принятой традиции (показывать на сцене «оригинальный художественный подход», пожалуй, имеет смысл уже при наличии известности и какого-либо влияния). К тому же, традиция возникает не на пустом месте и обладает собственной убедительностью.

Попробуем рассмотреть ряд установок, которые формируют подход певца к произведению:

1) **ОБРАЗНАЯ** установка — о ней много говорит И. Е. Герсамя; это установка **эмоции и образа героя**, представленного в произведении. Для этой установки справедливы замечания относительно психологического состояния, эмоции, целостной личностной «настройки». Именно варианты образной установки определяют разницу в интерпретации того или иного персонажа. Ориентироваться в формировании образной установки певец может только на своё собственное восприятие образа: произведение (как и персонаж оперного спектакля) каждый раз «рождается заново». *Поёт* певец, а не поэт и не композитор, поэтому главным в момент исполнения становится **убедительность** образа для певца — не «объективность» и «соответствие авторскому замыслу», что вообще достаточно спорно как воплотимая задача — а убедительность вообще, в первую очередь для самого исполнителя. Если образ убедителен для исполнителя — он убеждает и слушателей.

2) **СТИЛИСТИЧЕСКАЯ** установка — хорошо знакомая исполнителям всех профессий, часто встречающимся на конкурсах с замечанием «Не в стиле», часто слышащим от педагога: «Не играй Прокофьева как Рахманинова!», «Не пой Верди как Пуччини!» и т.д. Это очерчивает для исполнителя ещё одно «поле», налагающееся на «поле», связанное с образной установкой. Стилистическая установка определяет не характеристику образа, но *специфику отношения к образу*, специфику подхода и понимания того или иного героя. Со стилистической установкой связано и решение принципиального вопроса — что превалирует в произведении: техническая сторона (например, в россиниевских партиях их выразительность и содержание заложены в самой музыке, что требует для воплощения образа максимально точного следования тексту и «блестящей» техники) или образно-интерпретаторская (в операх европейских веристов и русских операх). Со стилистической установкой тесно связана ещё одна, очень важная для певца:

3) **ТЕХНИЧЕСКАЯ** установка — то, что называют *манерой* исполнения; например, партии графа ди Луна из «Трубадура» Верди и Роберта из «Иоланты» П. И. Чайковского, хоть и предназначены обе для лирического баритона, исполняются в совершенно разной манере. Это зависит и от языка, на котором написано произведение, и от стилистики эпохи, и от

индивидуального стиля композитора (именно поэтому техническая установка тесно связана со стилистической). От этой установки зависит даже выбор репертуара: индивидуальная специфика голоса — более плотного или лёгкого, драматического или лирического; например, теноровые партии в операх Россини и Доницетти несопоставимы в одном репертуаре с партиями из опер Пуччини. Хотя такая разборчивость характерна не для всех певцов: были в истории вокального искусства универсальные фигуры наподобие Марии Каллас, певшей и Розину, и Кармен, и Тоску с одинаковой образной убедительностью. Но характеристика голоса не статична, она может меняться с возрастом, со сменой семейного положения, ещё в зависимости от многих факторов. Тем не менее техническая установка играет огромную роль.

«Тесситурная драматургия» оперной партии вырабатывается в соответствии не только с образными, но и стилистико-техническими задачами. Исторически сложившийся жёсткий «канон» построения оперного спектакля (стабильный «набор» арий, ансамблей и речитативов), имевший место до появления в опере сквозной драматургии, оптимален именно со стилистико-технической стороны. Равновесие «напряжения» и «отдыха» (и эмоционального, и технического, что не всегда совпадает) осталось необходимым условием построения оперной партии и при разрушении «канона». В любой опере позднего периода (например, «Богема» Пуччини) можно проследить те же драматургические закономерности, что и в любой более ранней опере (например, «Идоменей» Моцарта). Обязательно присутствует развёрнутый сольный номер главного героя (или героини), зачастую не один; присутствует определённое количество ансамблевых сцен (или диалоговых, в зависимости от стилистики); обязательно наличествуют речитативные эпизоды. Распределение этих необходимых составляющих по цельной ткани спектакля производится не только в зависимости от сюжетной и образно-эмоциональной необходимости, но и в связи со стилистико-техническими особенностями произведения.

Таким образом, при создании композитором сценического образа в опере действует не только психологическая, но и **целостная эмоционально-стилистическая установка** (эмоционально-стилистический «ключ» образа), которая определяет специфику драматургии данного оперного спектакля и синтеза всех его составляющих.

Примечание

¹ Можно, конечно, сказать — и такая точка зрения существует — что «диктует условия» в произведении композитор, главное — его художественный замысел, а «капризы» исполнителей учитывать необязательно. Бывают и такие случаи (когда исполнители преувеличивают свои технические недостатки); однако в большинстве певцы стремятся выразить ту или иную мысль, заложенную в произведении, и для них важна *эмоциональная логика* произведения. Композитор, создавая камерно-вокальное сочинение или оперную партию, должен учиться на своих и чужих ошибках, понимая, что специфика того или иного голоса так же объективна, как, например, диапазон и подвижность любого инструмента оркестра.

Библиографический список

1. И.Е. Герсамя. К проблеме психологии творчества певца. — Тбилиси, 1985. — С. 31 — 35, с. 120 — 128.

2. Е.Г. Гуренко. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). — Новосибирск, 1982. — С. 47.
3. Н.А. Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха. — М.-Л., 1948. С. 17 — 19.
4. Н.А. Гарбузов. Зонная природа динамического слуха. — М., 1955. — С. 88 — 89.
5. Л.Б. Дмитриев. Основы вокальной методики. — М., 2000. — С. 102 — 104.

6. Л.Б. Дмитриев. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. — М., 2001. — С. 95.

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, аспирантка кафедры истории, философии и искусствознания.

Статья поступила в редакцию 26.09.2008 г.

© Е. А. Приходовская

Книжная полка

Кармин, А. С. Культурология: экзаменационные ответы для студентов вузов [Текст] / А. С. Кармин, Е. А. Гусева. — СПб. [и др.] : Питер, 2007. — 166 с. — (Завтра экзамен). — Библиогр.: с. 165 — 166. — ISBN 978-5-469-01026-5.

Данная книга представляет собой учебное пособие, которое освещает тематику вузовского учебного курса культурологии в соответствии с утвержденным Министерством образования РФ Госстандартом. В книге дается краткое изложение всех вопросов учебного курса. Она адресована студентам и аспирантам, а также всем, кто интересуется проблемами культуры.

Маслова, В. А. Лингвокультурология [Текст] : учеб. пособие для вузов / В. А. Маслова. — 3-е изд., испр. — М. : Академия, 2007. — 202, [2] с. — (Высшее профессиональное образование). — Библиогр.: с. 194 — 203. — ISBN 978-5-7695-4398-2.

Учебное пособие посвящено разработке основ новой отрасли знания — лингвокультурологии, возникшей на стыке лингвистики и культурологии и исследующей проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке. Показано, как культура формирует и организует мышление языковой личности, языковые категории и концепты, каким образом осуществляется одна из фундаментальных функций языка — быть орудием создания, развития, хранения и трансляции культуры.

Для студентов вузов. Книга может быть интересна и полезна аспирантам и преподавателям русского языка, лингвистики, этнолингвистам, психолингвистам, культурологам.

Культурология [Текст] : учеб. пособие / под ред. А. А. Радугина. — М. : Библионика, 2007. — 303 с. — (alma mater). — ISBN 5-98685-005-X.

Пособие написано в соответствии с государственными требованиями (Федеральный компонент) к обязательному минимуму содержания и уровню подготовки выпускников высшей школы по циклу «Общие гуманитарные и социально-экономические дисциплины». В нем рассматривается сущность и предназначение культуры: основные школы, концепции и направления в культурологии, история мировой и отечественной культуры, сохранение мирового и национального культурного наследия.

Предназначено в качестве учебного пособия для студентов вузов, техникумов, учащихся колледжей, гимназий, старших классов школ.

Дмитриева, Л. М. Неоархаика как феномен современного сибирского искусства [Текст] / Л. М. Дмитриева, А. Г. Кичигина, И. Г. Пендикова ; дар. Л. М. Дмитриева. — М. : Наука, 2008. — 191 с. : ил. — Библиогр.: с. 182 — 191. — ISBN 978-5-238-01564-4.

В монографии определена сущность и проанализирована специфика неоархаики как феномена современного сибирского искусства, охарактеризованы процессы, связанные с художественным освоением древнейших мифологических образов в современном изобразительном искусстве Сибири, прослежены историко-культурные этапы трансляции и интерпретации мифа и основных архетипов, раскрыты причины актуализации архаического наследия Сибири в современном региональном изобразительном искусстве.

В исследовании изучены проявления основных единиц мифологического мышления: архетипов и мифологем — в культурной жизни древней и современной Сибири; проведена классификация проявлений неоархаики в искусстве; выявлены особенности регионального прочтения мифологических образов в художественной практике Сибири; изучены принципы формирования неоархаического образа.

Широкий спектр проявления феномена неоархаики в современном сибирском искусстве проиллюстрирован богатым визуальным рядом.