

## КОММУНИКАТИВНЫЕ УСЛОВИЯ ПОСТИЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

Проблема национальной специфики художественного творчества принадлежит к числу основных и наиболее обсуждаемых теоретических вопросов искусствознания. Особую актуальность осмысление проблемы *национального* как целостного культурного феномена и многообразия его проявлений приобретает в последние десятилетия, когда с научных позиций активно рассматриваются такие явления как ментальный комплекс нации-этноса, формы и варианты его реализации в различных сферах культурного творчества нации. В искусствоведении и философии обсуждаются такие категории как «национальный образ мира», «национальный стиль», «национальная картина мира» и т.д. *Объектом* в данной статье является национальный менталитет, *предметом* – проявление связей музыкального искусства с национально-этническими принципами художественного мышления в музыкальной практике XX века. Данная статья разрабатывает теоретические положения, изложенные в магистерской работе «Принципы претворения еврейского образа мира в инструментальной музыке (на материале творчества Э. Блоха)» (автор – Немировская Елена, Харьков, 2010), выполненной под руководством автора статьи. *Цель* данного исследования – в продолжении разработки теоретических аспектов и обнаружении системности в проявлении национальной ментальности в музыке.

В современной науке построение концепции менталитета ведется в рамках общегуманитарного дискурса, включающего общественное и индивидуальное самосознание, базовые и производные формы культуры (национальную философию, искусство, науку и др.), сложившиеся социальные практики. Ментальные структуры наличествуют в сознании субъектов и в процессе межличностного общения (диалога) путем повторения, «схематизации». Понятия, образы, идеи служат не только способом выражения знаний о мире и человеке, но и составляют основу поведения, создают определенную «цивилизационную» схему, детерминируют различные поведенческие стереотипы. Все это – векторы исследований таких школ как «психология на-

родов» (Лацарус), понимающая психология (Дильтей), социология.

В этнопсихологических исследованиях феномена ментальности (в особенности в отечественной традиции) четко не сформулирована научно-обоснованная теория национального характера, хотя современные издания изобилуют такими терминами как «ментальность», «национальный характер», «культурный стереотип» и т.д. Разнообразие научных подходов к данному вопросу сходится в признании очевидности того факта, что «...этнопсихологические черты и особенности этноса – явления историко-генетического свойства» [16, с. 10]. В более уточненном варианте «mentality» – это «видение мира» и именно такое понимание предлагает А. Я. Гуревич [6], чьи исследования посвящены постижению самого феномена ментальности и логики формирования менталитета. По его словам, «ментальность означает нечто общее, лежащее в основе сознательного и бессознательного, логического и эмоционального, то есть глубинный и потому трудно рефлекслируемый источник мышления, идеологии и веры, чувств и эмоций» [6, с. 82]. С точки зрения функций, ментальность «состоит в создании фундаментальных матриц мышления и социальной деятельности человека» [6, с.89]. Это своеобразные «коллективные автоматизмы» (Ле Гофф), лежащие в сфере культурного сознания.

В рамках весьма популярной в современной гуманитаристике<sup>1</sup> понимающей методологии (в противовес методологии объяснительной) проблема достаточно прозрачна: как же соотносятся понятия ментальности и культуры? Очевидно, что каждое явление культуры несет на себе отпечаток образа мира той эпохи и той культурной целостности, к которой оно принадлежит. Это позволяет говорить о «духе культуры» различных эпох, ее «внутренних формах».

Примечательно, что при рассмотрении проблемы национального стиля искусствоведы обосновано обращаются к психологии, а психологи, пытаясь объяснить специфику конкретного ментального комплекса, апеллируют к искусству.

В результате учеными сформулированы следующие альтернативы, образующие различные уровни проявления национального в культурной сфере:

---

<sup>1</sup> См. исследования Г. Гачева, Э. Смита, Л. Шкляра, Л. Кинарской, Л. Гумилева и др.

- динамики – статики (по Гумилёву) – на уровне ритмических формул-архетипов;
- мужского – женского (по Бердяеву) как определяющих ментально-национальное качество человеческих сообществ на уровне нации-этноса;
- музыкально-певческого – музыкально-двигательного/танцевального в формировании архетипов культуры.

Что касается понятия «образ мира», то А. Леонтьев, собственно автор этого термина [8] подчеркивает: значения выступают не как то, что лежит **перед** вещами, а как то, что лежит **за** обликом вещей – в познанных объективных связях предметного мира, в различных системах, в которых они только и существуют, только и раскрывают свои свойства: *«Образ мира является тем постоянным и никогда не исчезающим фоном, который предваряет любое чувственное впечатление»* [8, с. 9]. Иначе говоря, схема (образ) мира имеет характер ядерной структуры по отношению к тому, что на поверхности выступает в виде той или иной модально оформленной и, значит, субъективной картины мира (зрительной, слуховой и т. д.).

В музыковедении толкование понятий «национальный образ мира», «национальный стиль» отмечены достаточной степенью разработанности (см. [3]; [4]; [9-11]; [13-15]; [17]). Так, например, В. Артеменко национальным образом мира считает «координированную исторически национальной традицией, культурой восприятия и мышления синтезирующую систему философских, эстетических, религиозных и мифологических представлений про сущность бытия» [1, с. 5], а воплощение национального образа мира в музыке как «континуальное пространство смысла, организованное устойчивыми психолого-познавательными установками данного этноса и выраженное претворением особенных музыкально-интонационных моделей, которые имеют относительно устойчивый характер» [1, с.6]<sup>2</sup>. Национальный стиль

<sup>2</sup> В упомянутой диссертационной работе предложена и методика национально-стилевого анализа, которая включает как анализ «словаря музыкально-интонационных моделей» конкретных авторов (индивидуальный тезаурус), так и национально выраженный коллективный тезаурус (при музыкальном перевоплощении национального образа мира, который в виртуальной форме присутствует как опорный фактор музыкального мышления композитора, и исполнителя. Среди уровней анализа наци-

можно мыслить как категорию, вмещающую в себя содержательность культурной традиции, исторически развивающуюся через сложное взаимодействие с другими культурами и выражающую явные приоритеты в альтернативах «статическое-динамическое» и «свое-чужое»<sup>3</sup>.

Указанные альтернативы (свое-чужое, статическое-динамическое, вокальное-танцевальное) находят свое воплощение на разных уровнях музыкального текста и связаны с системой коммуникативных средств, общими для которых являются важнейшие функции коммуникации: *информационная*; *экспрессивная* (коммуникативные средства способны выражать не только смысловую, но и оценочную информацию) и *прагматическая* (так как средства способны передавать коммуникативную установку, предписывающую определенное воздействие на коммуниканта и его адекватную реакцию).

В функциональном плане коммуникативные средства равноправны, хотя и не равноценны. Но их функциональная общность позволяет рассматривать их в обобщенном плане – как *знаки*.

В музыкальном искусстве, ориентированном на ассоциативно-образное восприятие, знаковость коммуникативной системы выражается совокупностью средств (компонентов структуры, характерной для определенного музыкального жанра), и их разнообразием (мелодии, ритма, гармонии, тембра и регистра и др.), которые образуют сложный знак – музыкальный образ (более высокая степень обобщенности)<sup>4</sup>.

Такое уровневое представление коммуникативных средств способствует системности проявлений коммуникативных функций в музыкальном искусстве.

Общим требованием к любой системе является наличие трех признаков системности – *объектность* – элементы некоего множества или совокупности, *структура* – сеть отношений и связей между эти-

---

онального образа мира исследовательница называет художественную картину мира, интонационный тезаурус, жанровую систему и музыкальную драматургию.

<sup>3</sup> См. указанные выше исследования, посвященные национальному стилиобразованию – Н. Герасимовой-Персидской, С. Тышко, Е. Чайко, А. Овсянниковой-Трель и др.

<sup>4</sup> Адекватному восприятию информации способствует тесная связь музыкального образа с тематическим материалом (тематическим комплексом, темами первого и второго рода и т.д.) произведения.

ми элементами и *целостность* – свойство данной совокупности элементов функционировать как некое единство, в котором целое зависит от элементов, а элементы – от целого. Целостность системы определяется: а) ее способностью функционировать в конкретных условиях общения, то есть обеспечивать передачу и восприятие информации, б) наличием вариативности – выбора коммуникативных средств, не нарушающего функционирование, в) онтологической однородностью коммуникативных средств. В музыкальной коммуникации, так же как и в языковой системе, целостность имеет относительный характер.

Непосредственно в отношении национального образа мира, то можно отметить три уровня его проявленности в музыке:

- интонационно-структурный;
- композиционно-драматургический;
- семантический (программный).

**Семантический (либо программный)** связан с теми произведениями, в которых автором затрагиваются либо образы, либо сюжеты, связанные с определенной культурой.

**Интонационно-структурный** обнаруживается в произведениях, в которых с очевидностью воплощаются особенные интонационные модели (на уровнях мелодии, гармонии, ритмики, фактуры).

Наконец, **композиционно-драматургический** выявляет сходство с построением и особенностями принципов развития в рамках отдельного произведения.

Приведем пример, который с достаточной подробностью проанализирован в указанной магистерской работе – творчество Э. Блоха. Здесь же укажем лишь то, что касается обобщающих характеристик.

В творчестве Э. Блоха, как, пожалуй, ни в одном другом, органично сочетаются уровни, определяемые нами как структурный (интонационный), композиционно-драматургический и семантический (программный), так как композитор постоянно обращается к знаковым фигурам и сюжетам еврейской истории. Так, импровизация «*Baal Schem*» названа именем главного героя, которого принято именовать Баал Шем Това – основателя мощнейшего направления в иудаизме – хасидизма. Вот почему у Блоха звучит музыкальная интерпретация хасидских притч – с их философской глубиной, поэтичностью и наивностью одновременно. Композиция «Нигун» – музыка, навеянная

драматической поэмой Эфраима Лессинга «Натан Мудрый», основанной на древней легенде. В его сюите «Три картины из хасидской жизни» каждая из трех частей соответствует одному из священных дней еврейского календаря: Рош-Хашана, Иом-Кипур и Симхас-Тора.

Композиционно-драматургический уровень проявленности национального образа мира ярко представлен в импровизации «Нигун». Этот жанр – хасидский напев без слов (идиш: «nigunim on verter») – своеобразное проявление свободы в выборе форм молитвенного поведения. Передаваемый изустно, тогда как основные священные тексты транслируются с опорой на развитую письменную традицию, он способен вбирать в себя элементы, изначально не предназначавшиеся для сакрального действия. В нигунах встречаются мелодические обороты песен и танцевальной музыки, что с невероятной тщательностью воплощается в музыке Блоха.

Синтез европейской и национальной характерности (альтернатива «свое-чужое») с особенной ясностью проявился в сонате № 2 для скрипки и фортепиано, названной композитором «Мистическая поэма». Уже эпизод *Andante moderato*, E-dur начинается соло скрипки. Несмотря на выписанность тональности, в самом начале сонаты мелодия идет по звукам трезвучия с пропуском терцового тона, что создает ощущение прозрачности и «пустоты», подчеркнутое высоким регистром инструмента. Четыре такта представляют собой своеобразный «зачин». Композитор применяет метод мелодического «раскачивания» (в 1 такте мелодия имеет диапазон кварты через октаву, во втором – уже кварты через две октавы). В третьем такте появляется новая интонация – восходящей секунды. В четвертом – мелодия словно «зависает», удерживаясь на фермате перед вступлением партии фортепиано.

Таким образом, в начале поэмы композитор совершенно определенно заявляет исключительно сольный модус, являющийся толчком для последующего образно-тематического развития). Это *моно*-логическое высказывание, что особенно ощущается при вступлении фортепиано, которое поначалу фактурно оформлено как фон (гармонические фигурации, фактурные пассажи-заполнения) и словно призвано не нарушить звучания скрипки. Лишь в конце первого раздела тема отрешенно и прозрачно звучит в верхнем регистре партии фортепиано.

Не углубляясь в дальнейший подробный анализ поэмы, укажем лишь на то, что даже в произведении, ассимилирующем концепцию европейского жанра, композитор прибегает к модусу высказывания, свойственному еврейской музыке. Речь идет о сольном звучании скрипки, наличии переменной метрики (которая затем сменяется достаточно четко метричностью), принципиальном чередовании эпизодов, основанных на метрической свободе (*Tranquillo, tempo iniziale*) и строго организованных (эпизоды *Animato*), «горизонтальной» (мелодической) и «вертикальной» (гармонической) проекциях кварто-квинтовой интонации, которая пронизывает всю интонационную форму поэмы. Кстати, что касается формообразования, то здесь композитор следует законам жанра в листовском варианте (за исключением сюжетной программности) – опора на монотематизм, принципы трансформации и т.д. Хотя в одном из центральных эпизодов над нотами скрипичной партии Э. Блох подписывает тексты *Credo* и *Gloria*, что, конечно, конкретизирует образно-смысловой уровень музыкального содержания сонаты.

Подытоживая, определим, что же составляет предметность национального еврейского образа мира в музыке.

1. Программность замысла, безусловно, является одним из основных качеств. Она может проявляться на уровнях использования текстов, сюжетов или являться скрытой (написанной «по мотивам»), либо носить более обобщенный характер (при использовании жанровой программности – определенных названий праздников, традиций и т.д.). Так, об обобщенной программности речь идет в симфонии «Израиль», Еврейской сюите для скрипки и фортепиано, Трех еврейских поэмах для оркестра и т.д. Более конкретизированная программа свойственна произведениям «Шеломо» и «Нигун».

2. Наиболее распространенным в жанровом отношении в профессиональной среде стала еврейская молитва. В разных произведениях соблюдаются и каноны еврейской молитвы (например, яркая эмоциональность, которая в музыке сказывается в наличии драматических волн, взрывов-кульминаций и т.д.). В творчестве Э. Блоха есть как прямое использование данного жанра («Нигун»), так и косвенные ассоциативные связи с ним. Среди других жанровых наименований, связанных с еврейским образом мира, назовем Псалмы и синагогальную службу Аводат Хакодеш.

3. Среди основных средств следует особенно назвать тембр скрипки как сольного импровизационного инструмента, характерного для еврейской культуры. Например, в спектакле «Поминальная молитва» именно тембр скрипки несет огромную смысловую нагрузку (особенно в конце, когда главный герой Тевье говорит «Играй, скрипач, играй») и актеры уходят под звуки импровизирующего инструмента. Хотя музыка к спектаклю написана композитором Михаилом Глузом, но он придает мелодии национальную характерность, выражая состояние души). Импровизационной предстает скрипка и в «Нигуне», «Мистической поэме». Если распространить подобное утверждение и на другие струнные инструменты, то невозможно не указать на свободно трактованную ритмику и импровизационность в партии виолончели в рапсодии «Шеломо».

4. В музыкальной стилистике произведений практически обязательным становятся следующие компоненты:

В мелодии – наличие характерных для Ближневосточной культуры увеличенных секунд, четвертитонов (свойственных мелодике еврейских песен), ладовой модальности, обильной мелизматике. Все это подобно еврейскому скандированию (характеру речи), хотя буквальные аналогии очень редки.

В ритмическом плане – использование ритмов еврейского языка, подражания разговорному идишу (в литературе есть даже понятие «ритм Блоха»), частое изменение метров и темпа, повторность, большая свобода в ритмическом отношении.

В области гармонии – избегание использования традиционной соразмерности, использование контрапункта, параллельных интервалов, лент аккордов, неразрешенных аккорды, унисонов для создания особых акцентов.

Все вышперечисленное позволяет говорить о целостности еврейского национального музыкального образа мира при четкой дифференцированности коммуникативных функций.

Итак, подытожим вышесказанное.

1. В приведенном примере нашла свое воплощение оппозиционность, характеризующая любую систему проявления национального (указанные альтернативы свое-чужое, статическое-динамическое, вокальное-танцевальное).



2. Данные оппозиции нашли свое воплощение на разных уровнях музыкального текста, так как в данном случае реализуется разнофункциональность музыкальной коммуникации.

3. При этом была обнаружена системность коммуникативных средств, проявляющаяся в наличии функции коммуникации (*информационной* – интонационно-структурный уровень; *экспрессивной* – через концентрацию смысловых компонентов; *прагматической* – так как сложившийся тезаурус способен передавать коммуникативную установку, предписывающую определенное воздействие на коммуниканта и его адекватную реакцию).

4. Развивая данную мысль, укажем, что все, что связано в музыке с национальным образом мира, связано и с определенным – **семиотическим** – уровнем коммуникации, на котором происходит накопление конкретных коммуникативных средств и историческая преемственность их оценочных характеристик. При когнитивном подходе к этим аспектам в рамках исследования музыкальной коммуникации они могут получить более глубокую содержательную интерпретацию.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Артеменко В. М. *Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття* : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / В. М. Артеменко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 18 с.

2. Гачев Г. *Ментальности народов мира* / Г. Гачев. – М. : изд-во Эксмо, 2003. – 544 с. – (Серия «Менталитет»).

3. Герасимова-Персидская Н. *К проблеме национальной идентичности в музыке* / Н. Герасимова-Персидская // *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. – Минск, 1999. – С. 35-42.

4. Горюхина Н. *Национальный стиль: понятие и опыт анализа* / Н. Горюхина // *Проблемы музыкальной культуры*. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 52-65.

5. Гумилёв Л. *Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению* / Л. Гумилев. – М. : Рольф, 2000. – 384 с.

6. Гуревич А. *Проблема ментальностей в современной историографии* / А. Я. Гуревич // *Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы*. – Вып. 1. – М., 1989. – С. 75-89.

7. Кирнарская Д. К. *Музыкально-языковая способность как компонент му-*

зыкальной одаренности / Д. К. Курнарская // *Вопросы психологии*. – 1989. – № 2. – С. 47–59.

8. Леонтьев А. *Образ мира* / А. Н. Леонтьев // *Избранные психологические произведения*. – М. : Педагогика, 1983. – С. 251–261.

9. Лисса З. *О сущности национального стиля* / З. Лисса // *Вопросы эстетики*. – Вып. 6. – М., 1964. – С. 191–221.

10. Овсяннікова-Трель О. *Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII–XX століть : автореф. дис...канд.. мист-ва. – спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво»* / О. А. Овсяннікова-Трель. – Одеса, 2007 / ОДМА ім. А. В. Неждженової. – 15 с.

11. Романюк І. А. *«Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті* / І. А. Романюк // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – Вып. 15. – С. 209–213.

12. Смит Э. *Национальная идентичность* / Энтони Д. Смит. – К. : Основы, 1994. – 165 с.

13. Тишко С. В. *Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03* / С. В. Тишко ; Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1994. – 33 с.

14. Чайко Е. *Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации : дис...канд. ис-я. – специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство»* / Е. В. Чайко. – Одесса : ОДМА им. Н. В. Неждановой, 2007. – 185 с., прил.

15. Чекан Ю. І. *Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80-х років)* / Ю. І. Чекан // *Українське музикознавство*. – К., 1991. – Вып. 26. – С. 94–103.

16. Шкляр Л. *Этнос. Культура. Личность. Философско-методологические аспекты исследования* / Л. Шкляр. – Киев : Наукова думка, 1992. – 84 с.

17. Якубяк Я. *К вопросу о национальном музыкальном стиле* / Я. Якубяк // *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. – Минск, 1999. – С. 58–65.

**Николаевская Юлия. Коммуникативные условия постижения национальной ментальности в музыке.** Рассматриваются уровни и условия системности проявления музыкальной коммуникации, а также анализируется целостность восприятия национального образа мира, выраженная в музыкальном произведении.

**Ключевые слова:** коммуникативная система, уровни коммуникации, национальный образ мира.

**Ніколаєвська Юлія. Комуникативні умови осягнення національної ментальності в музиці.** Розглядаються рівні і умови системності прояву музичної комунікації, а також аналізується цілісність сприйняття національного образу світу, виражена в музичному творі.

**Ключові слова:** комуникативна система, рівні комунікації, національний образ світу.

**Nikolayevskaya Yuliya. Communicative terms of understanding of national mentality are in music.** Levels and terms of the system of display of musical communication are examined, and also the integrity of perception of national character of the world, shown in the piece of music, is analysed.

**Keywords:** communicative system, levels of communication, national character of the world.

УДК 78.071.2:159.954

*Всеволод Зеленін*

## **САМОАКТУАЛІЗАЦІЙНА МОДЕЛЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ В ПРАКТИЦІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ**

*Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае, необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания.  
Ф. Бузони*

Питання розвитку пам'яті, й зокрема музичної, протягом багатьох століть постає в центрі уваги професійних музикантів-інструменталістів всіх спеціальностей, акторів-співаків і музичних режисерів, музичних психологів і педагогів. Тож, з одного боку, може здаватися,