

ориентировать на подробный исторический контекст. Ведь важно понять, не чем отличаются постановки, а какие исторические обстоятельства и фактами общественной жизни их порождают. Убедительно преподнесенный этот параметр длительной жизни произведения и может убеждать в неиссякаемой ценности классики и готовить слушателя воспринимать его в гармонии с культурой.

Список литературы

1. Брук П. Блуждающая точка. – СПб., М.: Малый драматический театр, 1996.
2. Корн И. Проблемы театральности оперы. – Автореф. дисс. доктора искусства. – Вильнюс, 1986.
3. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. – Автореф. канд. иск.-ния. – Казань 2004
4. Ногайбаева-Брайтмен Е. Опера на экране: принципы воплощения. – Автореферат дисс. канд. иск-ния. – Магнитогорск, 1992.

Мазурина Наталья Геннадьевна,
кандидат филологических наук, доцент кафедры
теории и методики преподавания искусства.
*Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка, г. Минск, Беларусь*

ВАРИАНТНОСТЬ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПСИХОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Явление импровизации известно с древнейших времен. Ее важнейшая роль в возникновении и развитии ряда искусств, в том числе инароднопесенного, подчеркивается в исследованиях таких фольклористов, как К.В. Чистов, В.П. Аникин, А.М. Астахова, Б.М. Путилов, В.М. Гацак и др. Значение ее подтверждается наблюдениями над фольклорной творчеством народов, у которых дольше сохранились некоторые формы культуры ранних

ступеней общественного развития (например, в музыкальных культурах восточных народов импровизационное варьирование определенной мелодической модели составляет основную форму музицирования). Осмысление механизмов импровизации необходимо для осознания многих вопросов процесса образования вариантов в фольклоре, прежде всего, в песенном.

В целях раскрытия фольклорного процесса не с позиций изучения его результатов, а изнутри протекания его творчества, необходимо проанализировать взаимоотношения между импровизационной стороной и традиционно устойчивыми чертами фольклора, а также соотнести их с психологическими механизмами процесса импровизации. В этом нам помогут знания из фольклористики, музыковедения и психологии.

Импровизация присуща фольклору на всех стадиях его развития и обеспечивает вариативность (изменяемость). Импровизация (от лат. *improvisatio* – неожиданный, внезапный) – создание художественного произведения непосредственно в процессе его исполнения, искусство мыслить и выполнять одновременно. Это также и восстановление произведения с моментальным созданием и/или изменением отдельных его частей, образов, интонационного строя. Неслучайно ее иногда называют непосредственной, мгновенно композицией. Без импровизации не существует творческого использования компонентов жанрового фонда, она охватывает весь фольклор, присутствует при любом варьировании, без нее не обходятся контаминированные произведения. В разных жанрах пространство для импровизирования имеет свои пределы, которые обусловлены особыми творческими возможностями и фондом приемов жанра. В каждом из них существует свое сочетание устойчивых традиционных свойств и подвижных компонентов. По характеру изменения этих компонентов можно судить про особенности импровизации в том или ином жанре, о масштабе импровизационных процессов в них.

При всей своей важности явление импровизации остается малоисследованным, и не только в фольклористике. Понимание ее природы и

характера в разных жанрах фольклора могут дать работы, посвященные исследованию коммуникативной системы фольклора (К.В. Чистов) и «фольклорных» или «эпических знаний» (Б.М. Путилов, В.М. Гацак и др.). Несмотря на очевидную для отечественных психологов связь процесса импровизации с деятельностью опережающего или, как сегодня говорят, антиципирующего мышления, психологические механизмы импровизации остаются малоисследованными из-за их сложности, многообразия, иногда неосознанности.

При анализе фольклора необходимо иметь в виду не только формы существования текстов и вариативность коммуникативных ситуаций, включающих многие моменты. Но нужно помнить и о «вариативности каждого из трех компонентов коммуникации – субъекта коммуникации (экспедиента) – «текста», что играет роль медиатора (посредника) коммуникации – реципиента (того, кто воспринимает), который при следующем акте воспроизводства текста может превратиться в экспедиента»[4, 123].

Исследователи указывают на различные факторы процесса импровизации. Это и разница конкретных коммуникативных ситуаций, и «фольклорные знания», которые включают не только тексты, но и все то, что помогает их восстанавливать: знание мотивов, сюжетов и законов сюжетосложения, поэтических и музыкальных формул, приемов сочетания формульных сегментов текста с неформульными, интонационного словаря и т.д. Одну из важнейших ролей играют способы и правила запоминания и воспроизводства текстов. Последние, по мнению К.В. Чистова и других фольклористов, зависят от различных жанров и групп и варьируются от точного запоминания (пословицы и поговорки; сакральные произведения – обрядовые песни и заговоры, недопустимость импровизации в которых связана с представлениями о потере их магических качеств) к воспроизводству только общей композиционной схемы и достаточно свободного содержания по довольно общим правилам (голошения). В остальных жанрах степень импровизационности разная.

Безусловно, в импровизации большое значение имеет творческий потенциал каждого народного певца, его талант и отношение к тому, что он выполняет-создает.

Следует различать импровизацию как конечный результат, созданный импровизатором, и как сам процесс создания импровизации, как бы импровизация импровизации. В первую очередь нас интересует рассмотрение психологических механизмов импровизации как процесса в народном песенном творчестве.

Поиски механизмов создания музыки и моделей творческого мышления музыканта широко проводились в США. П. Вебстер в своем исследовании «Креативное мышление в музыке» приводит более 80 фамилий американских исследователей, которые изучали проблему творческого мышления и импровизации в музыке в период с 1950 по 1988 годы. Он сделал вывод, что на творческий процесс импровизации оказывают воздействие различные факторы, но «способность двигаться между конвергентным и дивергентным мышлением» [5, 77] является ее «сердцем».

Творческая личность характеризуется целым рядом качеств, среди которых немаловажное значение имеют бессознательные компоненты, необходимые для творческих решений. По мнению Н.Ф. Вишняковой [1], к ним относятся: воображение, фантазия, эмпатия и идентификация, и что наиболее значимо для нашего исследования – интуиция и антиципация (с англ. – интуитивное предвидение). Два последних компонента очень взаимосвязаны и действуют таким образом, что решение проблемы формируется в подсознании, а затем «всплывает» в сознании творческой личности в готовом виде, как озарение. Однако, «без предварительной, иногда очень длительной и мучительной работы мысли, никакая интуиция не могла бы дать плодотворного результата» [1, 132]. Поэтому можно говорить, что в основе не только интуиции, а также и импровизации лежит определенный опыт и знания, но они приводят к неожиданному видению проблемы и ее решения.

Психологи считают, что основой всего процесса импровизации является мышление, которое предвосхищает, – антиципирующее мышление [2]. Процесс антиципации, в соответствии с концепцией о ее уровнях Б.Ф. Ломова и Е.М. Суркова, происходит на пяти уровнях: субсенсорном (подсознательном), сенсомоторном, перцептивном (восприятия), на уровне представлений, на уровне вербализации.

Все уровни взаимосвязаны и на каждом из них происходит активное включение в деятельность различных феноменов – моторики, сенсорики, долго- и кратковременной памяти, эмоций и чувств, фантазии, вербального и образного мышления. Для характеристики процесса антиципации существенно, что исходная цель, которую представлял себе человек, приступая к деятельности, меняется. И это изменение отражает переход от имовренности к определенности в ситуации каждого отдельного момента музыкальной импровизации, где имовренность того или иного развития определяется текущим положением мышления импровизатора.

На первых двух уровнях антиципации во время вокальной импровизации ведущую роль играет подсознательная корреляция между музыкальным слухом и моторикой. В момент импровизации связь между восприятиями зрительными, слуховыми и моторными настолько тесная, что нужно говорить о слышащем голосе импровизатора. Это необходимый посредник между текущими слуховыми представлениями и синхронными движениями, благодаря чему моторика импровизатора способна неосознанно, легко и мгновенно подчиниться любому приказу слуха и воссоздавать те созвучия, которые разворачиваются в данный момент в представлении народного певца. Безусловно, мгновенная готовность ответить на приказ слуха не является врожденной; это результат всей практики жизни и пения в атмосфере народнопесенной традиции.

На этих же уровнях существенную роль играет долговременная память, потому что, народный певец-импровизатор не творит произведение заново, а составляет ее из готовых блоков – музыкальных отрезков, хранимых в памяти.

Он использует эти блоками и составляет свой узор. И чем меньше каждый элемент, тем более интересным может быть музыкальное творение-импровизация. О том же говорил в свое время и С.И. Танеев. Народный певец-импровизатор комбинирует собранный слуховой музыкально-интонационный, ладо-попевочный запас и проявляет при этом фантазию и оригинальность в творческой переработке. Причем такая импровизационность не абсолютна. В зависимости от жанра песенного фольклора используются определенные характерные ладовые попевки и ритмоинтонационные обороты. Именно с особенностями первых уровней антиципации связан т. н. «поисковый» характер первой строфы песни, на который указывают Э.Е. Алексеев, А.А. Маслова, И.И. Земцовский. После, от строфы к строфы напев может варьироваться достаточно широко (особенно в лирических песнях), но максимальные отклонения в структуре строфы будут все же в первой. Такое «нащупывание» мелострофы – это не новотворчество, а поиск реализации, причем поиск, который контролируется сознанием (значит, в ней есть конкретный идеал реализации). Это один из доказательств импровизационно-вариативной природы фольклорного текста.

На перцептивном уровне ведущую роль играет восприятие чужой импровизации в ансамбле и своей – «со стороны» в сольной импровизации. Известно, что в процессе импровизации важнейшее значение имеет слуховой контроль. В этом акте восприятия уже объединены два взаимосвязанных и взаимообусловленных моменты:

- момент распознавания музыкального потока, который звучит (функция оценки);
- момент соотнесения распознаваемых структур с исходными эталонами, хранящихся в долговременной памяти, и актуализация последних (функция корректировки).

Можно предположить, что именно в момент актуализации найденных в долговременной памяти возможных вариантов, в деятельность включается

дивергентное мышление, а в момент выбора единого, наиболее адекватного варианта из всех возможных – конвергентное мышление.

Функции оценки и корректировки проявляются в наибольшей степени моменты ошибки слуха в сольной импровизации и при обмене репликами в ансамблевой. Последовательность работы восприятия и антиципирующего мышления в этих случаях будет согласованной и сходной для обоих случаев.

Необходимо отметить, что при внимательном изучении взаимодействия членов фольклорного ансамбля проявляется сложная психологическая система неоднородных контактов-связей между народными певцами. Различные стили народного пения и музицирования вырабатывают свои схемы распределения внутренних функций. Это точно раскрыто в статье Д.В. Покровского на примере южнорусского донского стиля казачьих песен [3]. Пять функций: «лидер», «сублидер», «бас», «дишкант» и «диспетчер», как их условно обозначает Д.В. Покровский, найдены его ансамблем в казачьей песни. Они удивительным и закономерным образом совпадают с пятью основными типами поведения людей, которые характерны для участников любой так называемой «малой группы». Слаженность взаимодействий носителей функций внутри фольклорного ансамбля настолько высока, что с трудом осмысливается в понятиях последовательной коммуникации. Момент опережающего воздействия-общения настолько силен, что коммуникация осуществляется на подсознательном уровне, в автокорелирующем режиме. Культура соощущений такая совершенная, что включение рационального момента осмысления из-за минимального, но неизбежного его опоздания в отношении протекания коллективных пения, может парализовать весь процесс. Участник фольклорного коллектива, который склонен к интеллектуальному контролю над своими действиями и над действиями партнеров, становится настолько непреодолимой преградой в ансамблевом пении, что его, как правило, приходится удалять из коллектива на время или навсегда. Рефлексия одного из певцов оказывается не под силу даже хорошо спетому и гибко настроенному

коллективу, который способен свободно обмениваться ролями непосредственно в процессе исполнения песни.

На последующем уровне антиципации – представлений – происходит предугадывание при помощи слуховых музыкальных и образных немusикальных зрительно-моторных представлений. Синкретическая природа музыкального художественного образа является причиной того, что музыкальные и немusикальные представления тесно связаны и воздействуют на формирование музыкальной ткани при импровизации. Вот почему такое большое значение в создании народнопесенного произведения имеет эмоциональная настройка певцов перед импровизацией-пением, которую формируют вербальные и зрительные представления об образе, что будет рожден. Эта работа чрезвычайно важна, так как направлена на активное подключение эмоционального компонента. Л.С. Выготский, А.М. Леонтьев, Я.А. Пономарев, А.К. Тихомиров и др. психологи указывают, что эмоциональные процессы являются важнейшими «механизмами» творчества.

Представления во время импровизации «прокручиваются» в кратковременной памяти, которая сохраняет сигналы от нескольких секунд до нескольких минут и ограничивается 7-2 единицами информации. Исследования последних лет подтвердили значение процессов перекодировки любой информации, позволяют оперировать более крупными единицами действия и увеличить объем кратковременной памяти. В музыке происходят аналогичные явления. Об этом говорит представление, которое сложилось в музыковедении о трех соподчиненных масштабах музыкальных построений: мелкомасштабные (звук, интонация, мотив), среднемасштабные (тема) и крупномасштабные (период, форма в целом). Единицы интонационного уровня (самые мелкие) осуществляют «цепные» предугадывания интонационного процесса.

Последний уровень антиципации в процессе импровизации – уровень вербализации. На нем важную роль играет генетическая связь между языковой и музыкальной интонациями, которую исследовал и Б.В. Асафьев. Новым для этого уровня является использование не только первичных или вторичных

образов предметов, но и знаковых систем, созданных человечеством и в которых зафиксированы его обобщенный и спрессованный опыт.

Таким образом, импровизация представляет собой сложный системный психологический процесс, понимание механизмов которого выясняет многие вопросы образования вариантов в песенном народном творчестве. Она является органической свойством устного типа коммуникации и высшей формой вариативности (изменяемости). Это творческий процесс композиции, который совершается по законам устного мышления. Он неразрывно связан с самими творческими механизмами народной музыки и идет на базе и в пределах возможностей и особенностей жанра. Основой процесса импровизации является антиципирующее мышление (предугадывание), которое опирается на определенный опыт и знания человека. В ее ход активно подключаются моторика, сенсорика, память, эмоции и чувства, фантазия, вербальное и образное мышление конкретных певцов-создателей. В ситуации каждого отдельного момента импровизации имоверность того или иного развития определяется текущим положением мышления импровизатора, что приводит к неожиданным решений-идеям.

Список литературы

1. Вишнякова, Н.Ф. Креативная психопедагогика: Психология творческого обучения / Н. Ф. Вишнякова.– Минск, 1995.– 239 с.
2. Мальцев, С.М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 85 с.
3. Покровский, Д.В. Фольклор и музыкальное восприятие / Д.В. Покровский. – М., 1985. – 205 с.
4. Чистов, К.В. Народные традиции и фольклор: (Очерки теории) / К.В. Чистов.– Л.: Наука, 1986.– 303 с.
5. Webster, P. Creative Thinking in Music / P. Webster// Music Edukation in the U.S.: comtemporaryissais. – The University of Alabama, 1988.– S. 66–81.

Мещерякова Наталья Алексеевна,
кандидат искусствоведения, лауреат международных конкурсов,
и.о. профессора кафедры сольного пения.
*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону. Россия*

ТРАДИЦИИ ДОНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ОТ ТАГАНРОГА ДО ПАРИЖА

Особая историческая роль в становлении вокальной кафедры Ростовского государственного музыкально-педагогического института (ныне – Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова) принадлежит певице, педагогу и просветителю **О.И. Донцовой (1886-1966)**. Ее многогранная творческая деятельность не только подготовила появление в городе музыкального вуза, но и стала историческим мостом, связавшим Донскую консерваторию с Ростовской, органично заполнив собой временной разрыв длиной в четыре десятилетия. Уроженка г. Таганрога Ольга Щучкина, впоследствии сменившая родовую фамилию на псевдоним «Донцова», профессиональное образование получила в Петербурге: вначале – в классе профессора Н.А. Ирецкой, затем в оперной студии З.П. Греннинг-Вильде. Свою сценическую карьеру певица, в которой, по отзывам рецензентов, была заметна «хорошая актриса», начала в Тифлисском казенном оперном театре, где ранее дебютировал Ф.И. Шаляпин. Яркие достижения Ольги Донцовой, отмеченные прессой, связаны с Московской оперой с.И. Зимина и с гастролями в составе его труппы в Екатеринославе, Харькове, Ярославле. Нижнем Новгороде и других городах России. В разноплановый репертуар артистки вошли Марфа и Домна Сабурова в «Царской невесте», Панночка в его же опере «Майская ночь», Прилепа и Лиза в «Пиковой даме», Микаэла в шедевре Бизе «Кармен», Татьяна в «Евгении Онегине» Чайковского и Маргарита в «Фаусте» Гуно, Снегурочка в одноименной опере Римского-Корсакова, Оскар в опере Верди «Бал-Маскарад» и Гретель в опера Хампердинка «Гензель и Гретель» («Ваня и