

методичного забезпечення всіх типів закладів, оновленням змісту освіти та методів корекційного навчання й виховання, активізуванням наукових досліджень особливостей психофізичного розвитку всіх категорій дітей, удосконаленням професійної підготовки працівників спеціальних шкіл. До основних напрямів соціально-педагогічної роботи з підлітками з особливими потребами в середніх спеціальних навчальних закладах належали такі: виховний, діагностичний, корекційний.

#### Література

1. Дьячков А.И. Вопросы теории обучения в специальных школах / А.И. Дьячков // Специальная школа. – 1968. – № 2, 3, 4.
2. Дьячков А.И. Основные этапы развития советской дефектологии / А.И. Дьячков // Специальная школа. – 1968. – № 1. – С. 8–14.
3. Єременко І.Г. Розвиток спеціальної педагогіки в Українській РСР / І.Г. Єременко // Питання дефектології : республік. наук.-метод. збірник. – 1970. – Вип. V. – С. 3–13.
4. Засенко Н.Ф. Розвиток системи підготовки сурдопедагогічних кадрів в Україні / Н.Ф. Засенко // Педагогіка і психологія. – 1996. – № 4. – С. 153–157.
5. Ярмаченко М.Д. Виховання і навчання глухих дітей в Українській РСР / М.Д. Ярмаченко. – К. : Радянська школа, 1968. – 320 с.

КАЛАШНИК М.П.

### КАРНАВАЛЬНОСТЬ И ИГРА КАК СПОСОБЫ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕЗАУРУСА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ: К ПРОБЛЕМЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ УЧАЩЕГОСЯ-КОМПОЗИТОРА

Одна из задач академического курса современной музыки усматривается в постоянном пополнении произведениями молодых композиторов, в том числе тех, которые вызывают живой интерес в кругу исполнителей и слушателей, к которым относятся произведения Антона Лубченко, одного из наиболее перспективных представителей Санкт-Петербургской школы.

Обозначенная проблема раскрывается в статье на конкретном примере: раннем творчестве Антона Лубченко (г. р. 1985) – ныне одного из наиболее ярких, перспективных молодых композиторов России. Рассматриваемые в ней произведения относятся к периоду обучения Антона в Харьковской средней специальной музыкально-школе-десятилетке и младших классах Санкт-Петербургской консерватории. Относящиеся к числу первых профессиональных опытов юного дарования, они наглядно демонстрируют процедуру превращения “чужого” в “свое” и одновременно – взаимосвязь технологической оснащенности, навыков сочинительства с музыкальным багажом, системой слуховых и художественных впечатлений. В совокупности с личностными качествами начинающего автора комплекс знаний и навыков порождает подлинно современные по содержанию, но прочно опирающиеся на музыкальное наследие искусство, в котором уже нет ничего “школьного”, но которое предстает результатом действия определенной педагогической методики, школьного обучения. На ранних этапах творчества устанавливаются особые контакты формы-рующей индивидуальности с наследием, нередко принимая формы карнавальности и игры с собственным знанием.

Рассмотрение путей и способов претворения широко понимаемой градации как школы и композиторского опыта прошлого на конкретном примере – *цель предлагаемой статьи.*

Интерес к творчеству А. Лубченко со стороны исполнителей и слушательской аудитории, в особенности, молодежной, заставляет задуматься над секретом его воздействия. Ключ к разгадке “феномена Лубченко” в высоких коммуникативных свойствах музыки композитора при отличной технической оснащенности и художественной инициативности. Складывается впечатление, что музыка Антона вмещает в себя всю остроту и проблемность нынешней культуры, усиленную присущим молодости “нетерпением сердца”. Вопрос коммуникативности произведений А. Лубченко непосредственно заставляет сформулировать проблему его отношения к традиции. Устанавливая типологические различия в направленности новаторства по отношению к музыке XX в., Ю. Холопов пишет: “Мы должны разделять традиционное новаторство, развивающее старые принципы европейской музыки..., метатрадиционное новаторство, выводящее за пределы принципов европейского мышления..., экстремистское новаторство в арсенале неоавангардизма...” [9, с. 54]. Творчество Лубченко, бесспорно, относится к первому из названных исследователем типов, более того, молодой композитор не приемлет никаких музыкальных экспериментов, непосредственно не обусловленных внутренней потребностью автора к моделированию собственного видения мира. Отсюда культурные традиции и индивидуальные стили, составляющие его творческие ориентиры, могут расцениваться как своего рода метафорическое выражение его собственного “Я”. Метафора представляет собой результат переноса сущностных свойств одного предмета-явления на другой, уподобление одного другому. В данном контексте речь идет о совпадении духовных алгоритмов нашего современника и композиторов прошлого, среди которых следует назвать немецких романтиков (Шумана и Брамса), Чайковского и Мусоргского, а в XX в. – Рахманинова, Стравинского и Шостаковича, отчасти Прокофьева (на уровне отдельных приемов и образных средств); к этому же ряду принадлежит и музыка барокко (суммарно), с которой произведения А. Лубченко корреспондируют и непосредственно (в использовании полифонических форм и методов развития, обращении к жанрам сарабанды, инструментальной арии, речитатива в духе пассионов И. Баха), и опосредованно – через музыкальный мир Шостаковича. Данные явления музыки прошлого выступают не только объектами наследования молодым автором, но и своего рода субъектами, благодаря достаточно очевидным стилевым аллюзиям или “прочти – цитатам”. На первых порах облачение в маску заимствованного стиля нередко носило характер игры – как дополнительного смыслового обертона лирической по существу концепции сочинений. Однако в процессе эволюции, возрастания меры и весомости самобытных языковых и формообразующих средств, чужие слова стали не только повиноваться авторской воле, складываясь в задуманный им самобытный сюжет, но и вплетаться в собственное слово, составляя вместе с ним подлинную полифонию смыслов, значений. Материалом данной статьи избраны фортепианные концерты композитора, что объясняется рядом причин. Сам жанр концерта предрасполагает к проявлению композиторской инициативы не в плане разрушения или переосмысления сложившихся художественных норм, а с точки зрения созидательности, творения нового без нарушений “правил игры”. Это, в свою очередь, предоставляет молодому композитору возможность в полной мере осознать свою творческую индивидуальность, заявить о ней, не порывая с широко понимаемой традицией. Наконец, учитывая непосредственность эстафеты, принимаемой современным автором от XX в., жанр концерта предстает наиболее концентрированным выражением наследуемого опыта, ибо при всем многоцветье жанровой палитры му-

зыкального искусства минувшего века в ней ясно выделяется концертная доминанта, давая право назвать его “веком концерта”. Не углубляясь в этот вопрос, назовем лишь имена композиторов XX в., активно обращавшихся к жанру концерта: Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Стравинский, Барток, Хиндемит, Шенберг, Веберн, Берг, Щедрин, Губаренко, Шнитке, Денисов, Губайдулина, Бибик и др. Отметим, что концерт – едва ли не самый неканонизированный жанр инструментальной музыки, с точки зрения композиционно-драматургических закономерностей. Действительно, если, скажем, симфония обладает некоей “идеальной моделью”, сложившейся в эпоху венского классицизма, то концерт предстает широкой областью инструментализма, охватывающей различные исторически сложившиеся подвиды [2; 6].

Что же определяет сущность концертного жанра? Наиболее устойчивыми его признаками целесообразно считать:

1) игру, как род деятельности и модус отражения действительности с целью ее познания и самопознания личности;

2) диалогичность как тип мышления и средство реализации игры;

3) концерттирование как способ бытия того и другого в музыкальном искусстве.

Названные признаки концерта отвечают этимологии самого слова, обозначающего данный жанр, которое одновременно означает “соревнование”, “состязание” – и “соучастие”, “событие”. Как отмечает М. Лобанова, заложенная в жанровом “имени” концерта двузначность отражает двойственную природу самого жанра, что побуждает выделить в концерте XIX в. два его наклонения: виртуозное и симфонизированное; что же касается бытия концерта в XX столетии, то оно характеризуется вариантной множественностью, хотя и допускает относительно устойчивую классификацию по принципу композиторской ориентации на определенные исторические прообразы (соответственно, эпоху барокко и виртуозный концерт, либо симфонизированный), а также состава (подмена оркестрово-симфонической партитуры ансамблевой) [5, с. 111–112]. Как показывает творческая практика минувшего столетия, а еще ранее – эпохи барокко, виртуозность в концерте понимается как демонстрация не только исполнительского, но и композиторского мастерства.

Рассмотрим с обозначенных позиций фортепианные концерты А. Лубченко. В актив наших размышлений вошли три фортепианных концерта. Обращает на себя внимание частота обращения к жанру фортепианного концерта, что связано с естественностью высказывания на этом инструменте самого автора и возможностью беспрепятственного исполнения произведения без посредничества приглашенного солиста. Прототипами Первого и Третьего концертов стали произведения Рахманинова, отчасти Прокофьева и Шостаковича. Несколько особняком в плане очевидных преемственных связей с историческими моделями жанра стоит Второй фортепианный концерт. Не случайно от него потянутся нити в последующие концертные произведения автора. Стилиевые особенности концертов раскрываются в ориентации автора на тему-мелодию как основной носитель образного содержания, классические способы организации (во всех произведениях используется сонатная форма), тональное мышление в условиях двенадцатитонового звукоряда композиции концертов варьируются: Первый и Третий – в традициях трехчастных циклов, Второй – одночастный. С точки зрения специфики концертного жанра, примечательно отношение А. Лубченко к существующей традиции: он как бы играет с ней, вступая то в соревнование-спор, то в соучастие, событие с ней. Данные тенденции

ярко прослеживаются в Первом фортепианном концерте. В нем демонстративно очевидные стиливые аллюзии на музыку Рахманинова, Моцарта, Чайковского образуют пеструю аппликацию, за которой скрывается собственная мысль автора; напротив, драматический Второй концерт раскрывает побуждения молодого композитора представить собственное видение мировых катаклизмов посредством готовой стиливой формы – чужой, но адекватно отражающей свое. В Третьем фортепианном в едином смысловом срезе сосуществуют все предшествующие модусы отражения: представление собственного “я” через стиль-посредник (в данном случае в качестве такового выступает рахманиновский в лирическом тематизме первой части и шостаковический в скерцозном), присущее первым двум концертам, обладает одновременно и игровой интенцией, и драматической, финальное же Adagio, свободное от интонационных аллюзий.

Как же конкретизируются эти общие модусы концертности в каждом из названных произведений? “Чужое слово”, на которое автор опирается в Первом фортепианном концерте, предстает не в условно-символической, отвлеченно-знаковой форме, а во всей полноте и полнокровности своего подлинного бытия, если угодно, в своем иконическом выражении. В этом, собственно, и состоит здесь фокус игры: автор словно пытается убедить нас в том, что перед нами – он сам, но при этом предъявляет визитные карточки Рахманинова, Шостаковича, Прокофьева, Моцарта, Чайковского. Складывается типично игровая ситуация, которую целесообразно обозначить метафорой “интонационно-стилистического театра”, карнавального действия, которое разыгрывается “языковыми масками” [1, с. 79]. Ведущим этого инструментального спектакля служит солирующее фортепиано, то выступающее от своего имени, то представляющее другие маски. Уже первые такты концерта обнаруживают эту роль солиста, который начинает проводить свою тему при полном молчании оркестра. Лишь постепенно в игру втягиваются остальные инструменты, словно заведенный пианистом механизм “музыкальной шкатулки”. Однако в самой музыке ничего игрушечного или автоматического нет, она как бы нарастает на лирической эмоциональной волне, и, таким образом, в концерте изначально закладывается смысловая амбивалентность, при которой игровой прием используется как бы не по назначению, пробуждая к жизни стихию непосредственного, богатого оттенками, эмоционально открытого высказывания. Игровая двойственность концерта обуславливает его композиционно-драматургические особенности, повинующиеся логике фрагмента. Несмотря на обращение к классическим музыкальным формам – сонатной в крайних и вариационной в средней частях, композитор мыслит их как правила игры, предложенные традицией, но ничуть не препятствующие инициации автором собственных идей, в качестве которых выступает монтаж разновеликих фрагментов и возникающих вследствие этого разнородных контрастов: языковых и речевых, связанных с масками-аллюзиями и выходами солиста либо оркестра. Наиболее последовательно принцип фрагмента реализуется в вариациях второй части, трактуемых как своего рода театральные, оперно-балетные, дивертисменты. В первой вариации царит солирующее фортепиано, в интерпретации которого тема выглядит “странно знакомой” (если воспользоваться выражением Новалиса): она постоянно остраивается жесткими вертикалями, как бы искривляясь в сказочном зеркале троллей, комментируется ироническими гримасами долгих форшлагов в крайних регистрах, расслаивается в каноническом изложении (канон в верхний тритон), приобретая зловеще угрожающие черты, а затем и вовсе исчезает, сменяясь тихим хоралом. Во второй вариации тема вовлекается в

токатное движение, а в третьей приобретает оттенок маршевости, причем эти две вариации образуют единую образно-семантическую зону. Четвертая вариация представляет тему в инверсии и в сугубо лирическом амплуа, и, таким образом, заложенная в ней изначально двойственность рассредотачивается на разные смысловые грани, превращая слитное амбивалентное качество в оппозицию контрастных начал. Четвертая вариация – это подлинный стоп-кадр, в котором царствует лирическая эстафета тембров: флейты, виолончели, фортепиано. В менюэте пятой вариации органично всплывает почти дословная цитата аналогичной танцевальной темы из сороковой симфонии Моцарта (ц. 43+5), демонстрируя игровой прием отождествления лица и маски. Вихревое фугато шестой вариации мыслится композитором как интонационно-тематическое, но в реальном звучании воспринимается как ряд звуковых потоков, почти поглощающих тему, несмотря на её проведение фортепиано и флейтой пикколо. Картина шабаша сменяется кодой – “рассветом”, где гобой трогательно и нежно проводит тему, последовательно перепоручая ее флейтам, кларнету, фаготу и возвращая все на круги своя – к началу части. Следует упомянуть, что в кульминационный момент фугато в партии меди проводится еще одна цитата-аллюзия, воспроизводящая аналогичную драматургическую ситуацию разработки первой части Шестой симфонии П. Чайковского, что тоже включает в себе эффект уподобления или “игры по правилам”, “по подобию” (ц. 47). Итак, игра в Первом фортепианном концерте предстает в нескольких своих ипостасях: эмоционально-образной, как порождение театральных ассоциаций, то есть непосредственно; драматургической, обусловленной постоянством смены смысловых акцентов через посредство комплекса типовых приемов (очуждения, остраннения, переодевания, отождествления, иронического комментирования); композиционной, проявляясь в принципе монтажа и фрагментарности. Добавим к этому черты монотематизма, просвечивающие через внешне разноликий музыкальный материал всех трех частей цикла, и полифункциональность фортепиано, выступающего то соло, то в качестве “голоса из хора”, то аккомпанирующим звуковым фоном. В Первом фортепианном концерте само авторское начало становится предметом игры, то выступая под различными стилевыми масками, то раскрываясь во всей глубине и серьезности лирического высказывания. В двух последующих образцах концертного жанра оно поворачивается своей остро акцентированной оценочной стороной, обращенной вовне, на показ мироустройства. Теперь спектакль разыгрывается не между персонажами-масками, которые в конечном счете оказываются множественными проявлениями личности композитора, а вокруг двух измерений вселенской игры – хаоса и красоты. Хаос предстает в обоих произведениях не как беспорядочное нагромождение неоформленных звучаний, спонтанно возникающих всплесков энергии, а, напротив, строго организованной, сплоченной единым алгоритмом движения механической стихией, страшной в своей бесчеловечной слепоте, автоматизме, агрессии против всего живого. Именно упорядоченность хаоса создает впечатление его рукотворности, вследствие чего он кажется порождением не космоса, не природы, а человека, и тем больший ужас он внушает. Интонационное осмысление хаоса связано во Втором фортепианном концерте с различными видами остинатности: танцевальной и токатной. Вместе с тем возникает и его персонафикация посредством образа-символа часов, шире – различных ликов времени с помощью приема его квантования и создания звуковых подобий. Впервые этот образ возникает в заключительных тактах первой части Альтового концерта, а затем получает активную разработку во Втором фортепианном, выявляя разнообразные,

вплоть до взаимоисключающих, качества. Тем самым “тварный” образ хаоса возвышается до уровня субстанциональных, мировых начал, оказывается их земным отражением, а потому не подлежит преодолению: он вечен и бесконечен, как сама Вселенная. Отсюда – погружение в неспешный *perpetuum mobile* в заключительном разделе концерта. Своеобразие Второго фортепианного концерта определяется не только абсолютным господством негативной образности и превращением “веселой относительности” игры в “относительность страшную”, но и утратой солирующим фортепиано привычной для него роли носителя личностного начала. Его акустическая трактовка далека от певучести, фонического обаяния, всецело подчиняется доминирующей семантической гамме и даже штрих *legato* используется “не по назначению” – не для плавного ведения мелодической линии, а для фактурного приёма, получившего в истории музыкального искусства значение аккомпанемента, причем проставленная автором педаль охватывает столь масштабные музыкальные пространства, что в конечном счете возникает вязкое, гулкое звучание, выступающее самостоятельным носителем монообраза концерта, каким предстает многоликое в своих проявлениях, но единое по сути вселенское зло. Прием обманутого ожидания срабатывает и на другом уровне: начало произведения сулит персонафикацию солирующего инструмента, его выделенность из оркестровой массы; на самом же деле, подобно безумному капельмейстеру, оно лишь дает “такт” инструментальной капелле масок, принимая на себя обязанности режиссера-постановщика и руководителя всего спектакля. Однако когда хорошо распланированное действие превращается в бесовский экстаз (разработка и в еще большей мере реприза главной темы), оно выходит из-под власти своего устроителя, который сам обнаруживает свою подвластность “небесным господам, дергающим его, словно куклу, за нитки-законы” [12, с. 278].

**Выводы.** Из сказанного следует вывод, что Второй концерт стал новым воплощением идеи карнавальности, раскрытой в Первом, но данной в виде негатива, антикарнавального ужаса. Однако, щедро вылив черную краску на музыкальный холст своего произведения, подвергнув перелицовке все жизненные ценности, молодой композитор нарушает главный запрет любого игрового действия: абсолютизировать что-либо, в данном случае – антибытие, не-жизнь, и тем самым словно бы вступает в игру с самой игрой. Именно это, на наш взгляд, объективно вызвало необходимость создания заключительной, финальной части концертной “трилогии” А. Лубченко – Третьего фортепианного концерта, эпиграфом которого в свете двух предыдущих могла бы служить следующая сентенция: “Ведь зло несамостоятельно, оно – недостаток бытия, недосушее, ложь, имитация” [10, с. 88]. Лирическая, песенная, “рахманиновская” интонация, открывающая первую часть Третьего фортепианного концерта, служит драматургической аркой Первому фортепианному, также начинавшемуся “вокальным” соло фортепиано. Объявленный таким приемом художественный прообраз концерта определяет трактовку жанра, в которой акцентируется виртуозное начало. Как и в Первом концерте, в Третьем фортепиано явно стремится к самоопределению, монологу вне участия каких бы то ни было партнеров. Его блестящий пассаж раздвигает занавес в скерцозной второй части, а в финальном *Adagio* оно принимает на себя роль декоратора и участника ритуального действия, имитируя тяжелую фонику колокола и выводя бесконечную формулу плача.

Как видим, жанр концерта оказался оптимальным способом “выяснения отношений” А. Лубченко с освоенным им музыкальным наследием. В свою очередь,

это выяснение составило необходимый этап формирования его творческой индивидуальности, что, в конечном счете, определяет главную цель обучения профессионального композитора.

#### Литература

1. Барсова И. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) / И. Барсова // А.В. Мосолов. Статьи и воспоминания: Музыка. – М., 1986. – С. 67–81.
2. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя / Н. Зейфас. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.
3. Иванова І.Л. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи) / І.Л. Иванова, А.А. Мізатова // Музична Харківщина : зб. наук. праць Харківського інституту мистецтв. – Харків, 1992. – С. 50–61.
4. Клименко В. Фортепианный концерт G-dur М. Равеля; правило игры – “игра с правилом”? / В. Клименко // Київське музикознавство : зб. ст. – К. : Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 1998. – Вип. 1. – С. 227–239.
5. Лобанова М. Концертные принципы Д Шостаковича в свете проблемы современной диалогистики / М. Лобанова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М. : Советский композитор, 1985. – Вип. 6.
6. Торган Я. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : авт. дис... канд. иск. / Я. Торган. – К., 1978. – 34 с.
7. Тукова И. Роль жанрового обозначения в понимании музыкального произведения / И. Тукова // Семантичні аспекти слова в музичному творі : Науковий вісник НМАУ. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 74–81.
8. Холопова В. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чigareва. – М. : Советский композитор, 1990. – 350 с.
9. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
10. Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма concerto grosso в музыке Барокко / В. Широкова // Ритм и форма : сб. ст. – СПб. : Союз художников, 2000. – С. 58–96.
11. Шнитке А. На пути воплощения новой идеи / А. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 104–107.
12. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 415 с.

КАРАСЬОВА О.В.

## ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ У ХАРКІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Орієнтація України на входження до європейського освітнього простору, приєднання до Болонського процесу вимагає нових стратегічних рішень щодо підготовки майбутніх фахівців, конкурентоспроможних на європейському ринку праці. Головним завданням сучасної вищої освіти в контексті євроінтеграції є досягнення більш високих якісних характеристик навчального процесу шляхом запровадження методів навчання, що сприятимуть формуванню у студентів інтересу до знань, потреби в навчанні, постійному самовдосконаленні, усвідомленні необхідності безперервної освіти протягом усього життя.

Сучасна вища школа перебуває в тісному зв'язку з національними традиціями, історією педагогічної думки України, тому вирішення її сьогоденних проблем пов'язане із систематичним науковим вивченням накопиченого досвіду, оскільки врахування досягнень і помилок у ретроспективному огляді дають змогу вдосконалити шляхи побудови гармонійної системи вищої освіти в незалежній Україні.