

Ключові слова: богослужіння, Страсна седмиця, символ, духовність, канонічний текст, драматургія богослужіння.

*Osadchaya S. Semantics divine services of Holy Week in the «St. Matthew Passion» ep. Hilarion (Alfeev).* The article is devoted to consideration of the Passion Week's symbol as unique thematic and text basis of cycle «Passions of Matthew» by bishop Ilarion (Alfeev). Fixation of analyzed definite mode of postscoring prayer text, the stability of its place in the Lenten service in general.

Key words: worship, Holy Week, a symbol of spirituality, the canonical text, dramaticworship.



УДК 78.01

*И. Ергиев*

## **АРТИСТИЗМ ИСПОЛНИТЕЛЯ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА КАК ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ**

*В статье категория «артистизм» анализируется как феномен художественного сознания исполнителя-инструменталиста, генерирующего возможность целенаправленного воспитания его артистической техники.*

*Ключевые слова: артистизм, «игра» сознания, образ мира, синергия, сознание, художественное сознание, эмоциональное мышление, эстетические чувства, эстетические эмоции, энергия.*

Для искусствоведения категория «артистизм» не является новой. В отечественном, в том числе советском, музыкознании мы встречаем данную категорию в фундаментальных работах Н. Корыхаловой, В. Дельсона, В. Москаленко, Н. Давыдова, А. Черноиваненко и др. Наиболее заметными для этих работ являются такие общие черты, как:

1. Художественно-публицистическое толкование феномена «артистизм» с характерной синонимичностью понятий: «музыкант» — «исполнитель» — «артист»; «исполнение» — «игра» — «артистизм»; «театральность» — «артистизм».
2. Отсутствие четкого научного понимания феномена (в том числе в музыкознании), осознания его сущности, структуры и принципов функционирования.
3. Понятия «артист», «артистизм» в музыкальной педагогике рассматриваются как данность, как природная эманация, не требующая

специальных толкований, что в свою очередь дает повод для педагогического нигилизма в вопросе воспитания артистизма у исполнителей.

По нашему мнению, в исполнительском музыкознании назрела необходимость исследовать категорию «артистизм» на уровне междисциплинарных связей: психологии, психоаналитики, соционики, теории театрального и хореографического искусства, культурологии, социологии и др. Рассматривать как мировоззренчески содержательную категорию, как феномен художественного творчества, искусства «игры» в широком смысле, реализующей среди прочих функций музыки и суггестивную, отмеченную магнетизмом влияния личности интерпретатора на зрительно-слушательскую аудиторию.

В этой связи актуальными, на наш взгляд, предстают самые современные исследовательские разведки украинских и российских ученых, прямо или косвенно затрагивающих проблему артистизма. Это работы Т. Сирятинской, С. Саврук, Ю. Цагарелли, К. Федоровой, В. Комарова и др.

Так, к примеру, К. Федорова определяет «артистическую направленность» в сфере искусства как выражение «определенной концепции личности» и предлагает анализировать феномен артистизма как «интегральное качество» на основе общенаучной триады: «сознание — отношение — деятельность» [13].

Данная методология исследования артистизма, позволяющая «...уточнить значение идеальных феноменов сознания, конституирующих эмоционально-смысловую сферу личности» и зафиксировать внимание на том, что *целью* и *смыслом* творческой деятельности является «...познание действительности через осмысленное переживание искусства» (здесь и далее выделено мною. — *И. Е.*) [13] является действенной в вопросах развития сознания исполнителя-инструменталиста до уровня художественного и воспитания его артистической техники.

*Художественная деятельность* музыканта-исполнителя академической традиции, основанная на *переживании* личностного смысла интерпретируемого музыкального произведения как самовыражения своего отношения к «чужому» нотному тексту другого автора, — это *звуко-интонационный, подражательно-выразительный, эстетически-эмоциональный, моторно-артистический продуктивный акт*. Изучение феномена артистического исполнительского продуктивного акта невозможно без категории «сознание» — высшей и уникальной формы творения природы.

Так, например, И. Кант писал об *объективном единстве самосознания*, благодаря которому все данное в созерцании многообразии объединяется в *понятие об объекте* и благодаря чему для человека и его *сознания* конституируется весь познаваемый им *предметный мир* (в гносеологическом смысле). Опыт, а следовательно, и естествознание оказываются, таким образом, возможны, благодаря не только наличию в рассудке априорных категорий, но и их приспособлению к *чувственным данным* индивида.

Г. Гегель выделяет три этапа в развитии *сознания* как первой из трех ступеней развития феноменологического духа:

1. *Чувственный*, когда объект является совершенно непосредственным, сущим именно для *чувственного сознания*. Но эта непосредственность, считает Гегель, не содержит еще в себе никакой истины; от нее следует перейти дальше к существенному бытию объекта.

2. *Воспринимающий*, когда сущность вещей становится предметом сознания. Сознание, по Гегелю, вышедшее за пределы чувственности, стремится воспринять предмет в его истине не только как непосредственный, но и как опосредствованный, рефлексированный в себя и всеобщий. Этот предмет поэтому представляет собой соединение *чувственных* и расширенных *мыслительных* определений конкретных отношений и связей. Тем самым тождество сознаний с предметом не есть уже только абстрактное тождество достоверности, но тождество определенное, — *знание*.

3. *Рассудочный*, когда предмет возвышается до явления некоторого для себя сущего внутреннего (живого существа). Здесь Гегель указывает на то обстоятельство, что с момента рассмотрения этого *живого* и загорается *самосознание*; ибо в живом существе объект превращается в нечто субъективное, — *сознание* открывает тут само себя как существенное предмета, рефлексивирует из предмета в самое себя, *становится предметным для самого себя*.

На третьей ступени развития сознания у исполнителя-артиста на этапе присвоения авторского («чужого») текста музыкального произведения происходит *творчески субъективное опредмечивание мира*.

В свете самого главного вопроса философии — *самоосмысления* и *самооправдания* существования человека (смысла жизни) суть исполнительского искусства артиста в ракурсе его сознания (мышления) можно определить как *самоидентификацию*, *самовыражение* и *самоопредмечивание мира* в музыке.

В этой связи чрезвычайно продуктивным, на наш взгляд, является изучение феноменологии Э. Гуссерля, в которой он придавал огромное значение *чувственным созерцаниям (восприятиям, представлениям)* в составе сознания как основополагающим элементам, лежащим в основе всех остальных *переживаний* сознания (ценностных, волевых, пр.). Для нас крайне важным является постулирование им бытия (жизни), возможности непосредственного созерцания (идеации) идеальных объектов (например, музыки), а также положения данной теории о том, что основные инструменты — феноменолого-психологические и эйдетические *редукции* — позволяют осуществить «выключение» реального мира, данного в *естественной установке*, и перейти к сосредоточению на самих *переживаниях сознания*.

Выделяя *интенциональность* как фундаментальное свойство сознания, то есть свойство быть «сознанием о...», сознанием «чего-то» — а именно интенционального предмета, который может быть не только реальным (вещью в пространстве и времени), но и идеальным (сущностью, значением), Э. Гуссерль обосновывает основополагающее различие реального и интенционального содержания сознания в установке трансцендентальной редукции: *ноэсиса— переживания* сознания, взятого независимо от всякого стоящего за ним бытия и *ноэмы — смысла переживания*, указывающего на это трансцендентное бытие (предмет, реальный или идеальный).

Именно *переживание музыкального смысла* как идеальной сущности, идеального значения, делают *ноэсис* и *ноэму* альфой и омегой процесса исполнения музыкального произведения в академическом музыкально-исполнительском искусстве.

Как понятие материалистической философии, **сознание** — это «высшая, свойственная лишь человеку форма отражения объективной действительности ... Любой **чувственный** образ предмета, любое **ощущение** постольку являются частью сознания, поскольку они **обладают** определенным **смыслом** в системе приобретенных через общественную деятельность знаний. Знания, значения и смысл, сохраненные в языке, **направляют** и дифференцируют **чувства** человека, **волю, внимание** и др. **психические акты**, объединяя их в единое сознание. ...Нельзя, однако, отождествлять С. только с знанием, логическим мышлением. **Внеживой, чувственно-волевой**, активной деятельности всей сферы психической деятельности вообще не существует...» (выделено мною. — И. Е.) [8, с. 374].

Нам также представляются важными определения значения самого слова «сознание» в толковом словаре Ожегова: «... 2. мысль, чувство», а также «3. способность мыслить, рассуждать и определять *свое отношение к действительности* как свойство высшей нервной деятельности человека» (курсив наш. — *И. Е.*) [5, с. 735].

Как мы видим, все вышеперечисленные философские интерпретации понятия «сознание» объединяет субъективно-чувственное переживание смысла. В контексте исследования феномена «артистизм» для нас важным является акцент именно на *чувственной составляющей сознания* — «чувственной ткани сознания» (термин А. Леонтьева) как первопричине созидания музыкантом-исполнителем своей предметности, *своего (личностного) художественного мысле-образа*.

Чувственное переживание неминуемо приводит нас к интерпретации сознания в аспекте психологии, где получает основные характеристики по следующим показателям:

1. Совокупность знаний;
2. Различение субъекта и объекта, «Я» человека и его «Не Я»;
3. Целеполагающая *деятельность* человека;
4. *Отношение* к окружающему миру [7, с. 26].

*Мысль и чувство, интеллектуальное и чувственно-эмоциональное* начала являются неотъемлемыми составляющими целого — **сознания**, которое в свою очередь дает возможность исполнителю-личности *определять* и *выражать* свое отношение (модальность) к предмету (композиторскому нотному тексту), к действительности в целом, проявляя свое *мировоззрение-духовность* в искусстве академической игры на инструменте как способе освоения и *преобразования* действительности.

«*Чувственная ткань*» указывает на неповторимость *творческого сознания* каждого исполнителя, определяя уровень и силу переживаний его сознания в системе диалога личности и окружающей действительности, исполнителя и публики, что в конечном итоге делает сам акт исполнения *фактом художественного творчества*. Иначе говоря, нет процесса чувственных переживаний смысла музыки (эстетических эмоций) — нет артистизма! В данном случае уместна разработка положения о знаковой природе артефакта А. Самойленко как «знаковой атрибутивности» человеческого опыта, которая «...является не столько внешней, сколько психологически мотивированной, выражающей *имманентные* свойства человеческого сознания, необходимость *самопознания, рефлексии*» (курсив наш. — *И. Е.*) [9, с. 13],

отмечающей, что в кругу процессов *сигнификации* «порождающими знаковыми структурами оказываются вторичные *высшие психические функции* человека», среди которых особую важность приобретают так называемые «социальные эмоции», в том числе *этические (познавательные)* и *эстетические «чувства»* как «интегрирующие состояния сознания, в равной мере обращенные и к рационально-логическим и к иррациональным подсознательным структурам его» [9, с. 14].

Артефакты как психологические (чувственно-эмоциональные) многозначности являются не только знаковой структурой сознания исполнителя, определяющей его *способности, потребности, установки, намерения, «взгляды»*, но и содержание (*предметность*) его искусства игры на инструменте.

Исполнительская интерпретация нотного текста музыкального произведения приобретает многомерную полноту художественного явления только в том случае, когда происходит его психологически-артефактное, эмоциональное наполнение. *Эстетические эмоции*, возникающие во время процесса игры на инструменте, фактически являются «интегрирующим состоянием сознания... как целостной реализации (*самовыражения*) человека в резонансе с *миром* и самим собой, как о *чувствовании чувств* и мыслей в их соотнесенности с внешними объектами восприятия и оценки» (курсив наш. — *И. Е.*) [9, с. 14].

Мы, таким образом, подошли к главному «продукту» сознания исполнителя — «эмоциональному мышлению» (Л. Выготский), которое, как считает А. Самойленко, «имеет отношение ко *всякой работе мысли*, работе сознания в целом и представляет *смыслопорождающую работу значений*» (курсив наш. — *И. Е.*) [10, с. 22], которая в психологии исполнительского творчества заключается в «мышлении аффектами!» (выражение Л. Выготского) и которое является основой «подтекстовости» артистической «техники *интонируемого смысла*» [2, с. 51]. Встает вопрос, почему же при имманентной эмоциональности «всякой мысли» у *всякого* исполнителя далеко не у каждого, а скорее в единичных случаях достигается уровень «эмоционального мышления в исполнительском процессе как специфического фактора *эстетического воздействия* на слушателя» (курсив наш. — *И. Е.*) [2, с. 293].

Очевидно, это зависит от полноты *универсума* индивида, предопределенного, с одной стороны, его генетической природой (мозгом), а с другой — от обучения, образования, социальной среды, семьи, быта, а также — качества «чувственной ткани» сознания, универса-

лизма его психики как единства *бессознательного, подсознательного, интуитивного (сверхсознательного)* как свойств, образующих вместе бесконечную множественность — *сферу порождения смысла* как «...особое чувственное превращение сознания, достижение им *«вершинных возможностей измененных состояний»* — достижения катарсиса» (курсив наш. — И. Е.) [10, с. 23] а также и уровнем универсальности его художественной артистической техники, реализующей эту сферу.

Очевидно, что нас должна интересовать такая *знаковая конфигурация* сознания исполнителя, которая может явиться предпосылкой его формирования как *артиста*.

Для исполнителя такими *знаками* сознания являются: художественные рецепции, универсальный музыкальный слух и *отношение* к интонации, которые выявляют особенности «художественного образа мира» и его производные типы. Творческие способности исполнителя, а также его творческие намерения (выбор исполнительских средств), художественные потребности и установки создают предпосылки развития артистизма.

Рассматривая артистизм как мировоззренчески содержательную категорию, учитывая эмоционально-моторную природу деятельности исполнителя-инструменталиста, мы неизбежно приходим к чувственному «образу» как психологическому понятию, построение и функционирование которого основываются на предметности и объективированности творческого восприятия мира — к понятию «образ мира», разработанному А. Леонтьевым «...в контексте деятельностной трактовки природы и сущности психического» [11, с.7].

С. Смирнов считает, что «образ мира» является и исходным пунктом, и результатом любого познавательного процесса: «...главный вклад в процесс построения образа предмета или ситуации вносят отдельные чувственные впечатления, а *образ мира* в целом... И предметное значение, и *эмоционально-личностный смысл образа* предшествуют его актуальному *чувственному переживанию* и заданы всем контекстом нашей деятельности, актуализированной (в соответствии с задачами деятельности) частью образами мира» (курсив наш. — И. Е.) [там же, с.142].

А. Сокол предлагает свою типологию «образов мира» на основе четырех основных типов: «*обыденного, мифологического, эстетического (художественного), научного*» [12, с.51].

Среди выделенных А. Соколом типов образов мира — такие как «отсутствие образа мира (пустотность...), антимифологический,

обыденно-антимифологический, некоторые другие абсолютно не подходят для осуществления концертно-артистической деятельности.

Наиболее подходящими комбинациями являются те, в основе которых *художественный* образ мира как основа творческого восприятия музыки — «общего компонента всех видов музыкальной деятельности» [14, с. 33]. Это художественно-обыденно-мифологический, мифологически-художественно-обыденный, художественно-мифологически-обыденный и др.

Выдвигаем гипотезу о *необходимости* и *возможности* формирования особого — *художественного (артистического) сознания* в условиях системы специального музыкального образования как высшего уровня музыкально-психического развития исполнителя применительно к академическому искусству на основе формирования *художественного образа мира*, *слухового* владения музыкально-интонационным языком путем приобретения *знаний* (в том числе о музыке), расширения *слухового* (интонационного) *опыта*, накопления художественных впечатлений в разных сферах искусства, выработки своего неповторимого творческого *отношения* к миру, целенаправленной *концертной деятельности* с целью развития сценичности.

На основании высказываний Л. Выготского о том, что «сознание в целом имеет *смысловое построение...*», «сознание имеет *системное строение*» (курсив наш. — *И. Е.*) [1, с. 165–166], А. Самойленко делает вывод о том, что *сознание* «не одномерно, включает в себя различные *уровни, сферы, состояния*», а значит, и «говорит с нами не на одном, а на многих языках» (выделено мною. — *И. Е.*) [10, с. 20].

Именно *игра сознания*, проявляемая в *игре* восприятия, воображения, представления (для исполнителя главным образом слухового), во всей многомерной вариативности толкования смыслов на основе двух фундаментальных категорий *жанра* и *стиля* музыки и является базовой предпосылкой *артистической игры* музыканта.

В искусстве мы имеем дело с особой формой сознания, обусловленной *видом* первого, а значит, и его *языком*, а в музыкально-исполнительском искусстве — комплексом *стабильных (композиторских)* и *мобильных (исполнительских)* средств (Н. Давыдов): тематизм, звуковысотность, лад, тональность, гармония, темпо-метро-ритм, агогика, артикуляция, штрих, динамика, фразировка, тембр, экспрессия и др., которые у каждого исполнителя в результате переживания (осмысления-прочувствования) получают свою *психологическую*



значимость как выражение личностного отношения в органичном исполнительском художественном образе — презумпции артистизма.

Психологическая специфика исполнения музыки как *чувственно-разумного* (интеллектуального) процесса заключается в индивидуально-неповторимом личностном *предвосхищении, предслышании, предчувствовании* (Н. Давыдов) музыкального материала и его реальному озвучиванию — «моторно-пластической интонационности» [4, с. 30] и, таким образом, *исполнительское представление музыкального произведения* получает двойное содержательное наполнение: *явное (материально-звуковое, физиологическое)* и *потайное (подтекстовое)*.

*Исполнительское сознание* обусловлено его пространственно-временной деятельностью, темпоральностью, возможностью моделировать пространственно-временные отношения, когда исполнитель в состоянии переноситься сам и «переносить» слушателя-зрителя в прошлое и в будущее, что является попыткой *исполнительского сознания* выйти за пределы: пространства, времени, а также «непосредственных чувственных впечатлений-ощущений», стремясь превратить «свои органы ... в *инструменты символизации*» (курсив наш. — И. Е.) [9, с. 17].

В данном случае мы имеем дело именно с *художественной* формой сознания. «*Художественное сознание*, развиваясь, дифференцируется и специализируется в связи, во-первых, с основными каналами восприятия и формами оценок, а именно, *визуальной, аудиальной и понятийной*, во-вторых, в связи с отношениями во времени и пространстве — как к общим надличностным либо как к индивидуализированным» (курсив наш. — И. Е.) [там же].

Кроме того, уместным, на наш взгляд, является постановка проблемы о *художественном исполнительском* сознании в его «измененных состояниях» (ИСС в психологии) [3, с. 403] как об особом типе сознания исполнителя-инструменталиста, генерирующего во время концертного акта глубокий *психологизм* игры, аффектацию в сочетании с органичными *визуальными* физиологическими рефлексиями исполнителя, придающими наряду с аудиальной (звуковой) интонационностью его игре синергетическую силу воздействию на аудиторию.

Данный процесс основан на психотехнике: *вживании* в различные психологические образные состояния, *сублимации* — художественной рецепции внешнего мира, высвобождении, *творческом преоб-*

разовании «энергии», переводе ее в аудиопластическую интонацию, «наглядно-чувственные (до-вербальные) образы» [3, с. 410] в звуково-визуальном пространстве, то есть исполнительскую синергию.

Таким образом, воспитание артиста и его артистической (художественной) техники возможно только в процессе *концертной деятельности* на основе формирования особой формы *артистического (художественного) исполнительского сознания*, способного входить в «измененные состояния», обеспечить психологизм, магнетизм, энергетизм игры как следствие личностного *отношения* к содержанию музыкального произведения, *переживания* личностного смысла музыки, придающую исполнительскому акту ту многомерность, которую можно назвать *искусством артистической академической игры*.

*Универсализм художественного сознания — основа воспитания исполнителя-инструменталиста как артистического универсумаличности.*

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Выготский Л. С. Проблема сознания // Выготский Л. С. Собр. соч. в 6 т. / Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского — М. : Педагогика, 1982. — Т.1. — С.156–167.
2. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. — Луцк : Волинская обл. типограф., 2006. — 307 с.
3. Кучеренко В. В. Измененные состояния: психологический анализ / В. В. Кучеренко, В. Ф. Петренко, А. В. Россохин // Психология сознания. — СПб. : Питер, 2001. — С. 403–411.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 157 с.
5. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М., 1960. — 900 с.
6. Петренко В. Ф. Проблемы значения. Психосемантика сознания / В. Ф. Петренко // Психология сознания / [Сост.и общая редакция Л. В. Куликова]. — СПб. : Питер, 2001. — С. 169–182. — (Хрестоматия по психологии).
7. Петровский А. В. Общая психология : [Учебник для студентов пед. ин-тов]. — 3-е изд., перераб. и доп. / А. В. Петровский, А. В. Брушлинский, В. П. Зинченко. — М. : Просвещение, 1986. — 464 с.
8. Розенталь М. М. Философский словарь / М. М. Розенталь. — М. : Издательство политической литературы, 1972. — 496 с.
9. Самойленко А. И. Явление артефакта в контексте психологии искусства / А. И. Самойленко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник

Одеської державної музичної Академії імені А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Астропринт, 2002. — Вип. 3. — С. 12–19.

10. Самойленко А. И. «Язык сознания» и семантический анализ музыки: к постановке проблемы / Самойленко А. И. // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної Академії імені А. В. Нежданової : [зб. наук.статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друк, 2004. — Вип. 4, кн. 2. — С. 18–29.

11. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психологического отражения / С. Д. Смирнов. — М. : Издательство Московского университета, 1985. — 231 с.

12. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.

13. Федорова К. Н. Интерпретация художественного текста как средство развития артистизма в процессе музыкально-художественного воспитания старшеклассников: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 [Электронный ресурс] / Федорова Ксения Николаевна. — Новосибирск, 2005. — 215 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com>

14. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. — СПб. : Композитор, 2008. — 367 с.

**Єрґієв І. Артистизм виконавця-інструменталіста як феномен художньої свідомості та діяльності.** У статті категорія «артистизм» аналізується як феномен художньої свідомості виконавця-інструменталіста, що генерує можливість цілеспрямованого виховання його артистичної техніки.

Ключові слова: артистизм, «гра» свідомості, образ світу, синергія, свідомість, художня свідомість, емоційне мислення, естетичні почуття, естетичні емоції, енергія.

**Yergiyev I. Artistry of performer-instrumentalist as the phenomenon of artistic consciousness and activity.** In The article the category «artistry» is analyzed like the phenomenon of artistic consciousness of performer-instrumentalist that generates the ability a purposeful training of his artistic technique.

Key words: artistry, «game» of consciousness, the image of the world, synergy, consciousness, artistic consciousness, emotional thinking, aesthetic sense, aesthetic emotion, energy.

