

УДК 78.491

*Ірина Чернова (Львів)*

**РЕФЛЕКСІЯ У СУЧАСНОМУ  
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

*Чернова Ірина. Рефлексія у сучасному камерно-інструментальному виконавстві*

Досліджуються актуальні аспекти проблеми рефлексивності у сучасному камерному музично-виконавському мистецтві.

*Ключові слова* : сучасне музично-виконавське мистецтво, академічне камерно-ансамблеве виконавство, рефлексія, творчість як рефлексія, медитація.

***Чернова Ирина. Рефлексия в современном камерно-инструментальном исполнительстве***

Исследуются актуальные аспекты проблемы рефлексивности в современном камерно-инструментальном исполнительстве.

*Ключевые слова* : современное музыкально-исполнительское искусство, академическое камерно-ансамблевое исполнительство, рефлексия, творчество как рефлексия, медитация.

***Chernova Irina. Reflexion in the modern chamber instrumental performing art***

The urgent aspects of the problem of spiritual conditionality and reflexion in the academical instrumental performing art is investigated.

*Keywords* : modern musical performing art, academical chamber performance art, reflexion, creativity as a reflexion, meditation.

*“...Музыка сфер, що стала музикою душі, і музика метушливого світу, яку слухаємо, та не чуємо, адже слухати і чути лише себе, відкривши у собі Бога, – вище покликання умиротвореної душі”*

*Св. Августин*

Двадцятье сторіччя подарувало надзвичайне багатство та розмаїття форм камерної музики, а водночас і модифікацій камерно-інструментального виконавства, позначених високим рівнем рефлексивності. *“Мистецтво чи не вперше стало носієм спонтанного руху образів свідомості, їх мінливості і багато мислення”* [2, с. 128]. Це зумовлене, з одного боку, розсуванням меж свідомості до масштабів космічного мислення, небачених у попередні епохи, а з іншого, – тенденцією до заглиблення у таємниці духовного життя, намагання розгадати містичність існування Людини. Трагічна дисгармонія соціального існування, психологічно поглиблена, репрезентуюча світ як у суб’єктивному струмені, так і об’єктивній поліфонії свідомостей, формує рефлексивний погляд на світ зсередини людського Я, артикуючи зростання інтравертності, медитативності, самопізнання, спричинених заангажованістю до ментальних засад національної історії і відродженням духовно-релігійної традиції тощо.

Водночас, ніколи ще в історії європейської музики *“свідомість не ставала образом музики, здатним охопити собою усю повноту буття, цілісність і глибину людського Я так, як у музичній практиці ХХ століття”*

[13, с. 21]. Отож, у сучасній соціокультурній ситуації проблема рефлексії як феномена музичної культури стає особливо актуальною, що передбачає залучення багатовекторного розгляду цього поняття у різних дискурсах: філософсько-богословському, культурно-антропологічному, музично-семіотичному, а також, музично-виконавському.

Питання рефлексії у музичній творчості лише в останні десятиріччя почало привертати увагу вчених, зокрема, В. Медушевського [9], М. Бонфельда [3]. Монографія Л. Шаповалової “Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості” [13] стала подією у вітчизняному музикознавстві. У своєму концептуальному дослідженні автор наголошує: *“З точки зору когнації сучасної музичної культури (герменевтики і філософії музики) рефлексивна особистість виявляється сталою величиною – парадигмою наукового пошуку, що відбиває досвід живої композиторської практики”* [13, с. 12]. Щоправда, музично-виконавський аспект цієї проблеми залишився поза увагою. Що ж до виконавського музикознавства, то тут зазначена проблема не знайшла допоки свого осмислення, що і визначило мету даної статті, а саме: *проаналізувати феномен рефлексивності у сучасному камерно-інструментальному мистецтві та на матеріалі Альтової сонати Д. Шостаковича розкрити його специфікацію у інтерпретації С. Ріхтера та Ю. Башмета.*

Почнемо з того, що поняття “рефлексія” було впроваджене у науковий обіг французьким релігійним філософом П’єром Тейяр де Шарденом. У своїй програмній праці “Феномен людини” (1946) [14] вчений визначав, що рефлексія (від лат. *reflexio* – відображення, повернення назад) – це здатність свідомості концентруватися на самій собі, здатність не лише знати, а й пізнавати саму себе. Згідно Шардена, рефлексія – унікальна суто людська властивість, яка власне і робить людину людиною. Тобто рефлексія – це процес внутрішнього життя людини (логіка, абстрагування, обдуманний вибір і образотворення, математика, пораховане сприйняття простору і тривання, тривоги, фантазії, уявлення, мрії тощо), без якого неможливим було б виникнення людської психіки, думки, розуму, душі, культури.

Продовжуючи цей логічний ряд, констатуємо, що рефлексія є атрибутивною якістю музичного мислення. З позицій рефлексивного бачення музика постає у декількох онтологічних модусах, кожен з яких входить до герменевтичного кола музичної творчості, її пізнання й розуміння. Як дефінює Л. Шаповалова, рефлексія музична є ієрархічною структурою смислообразів художнього твору, скерована на зустріч з досвідом

особистості мистця. Звідси онтологічні функції рефлексії у структурі музичного твору, їх спорідненість із психологією душі (*homo animus*), з одного боку, а з іншого – відкритість назустріч духовній енергії, єднання з Іншим (світом, Я людини, Абсолютом Бога) [13. с. 136].

Слід зауважити, що інструментальна камерна музика, кореспондуючи до самоспоглядання, інтроспекції, роздумів і філософічності, володіє особливими можливостями творення найтонших градацій духовних станів людини. Очевидно, що її онтологія, як і усієї музики взагалі, вивершується у музично-виконавському мистецтві. Отож, рефлексивність можна розглядати як когнітивну парадигму, яка, відображаючи філософське осмислення дійсності засобами камерної музики, утверджує духовно-інтелектуальну функцію камерно-ансамблевого мистецтва у духовному просторі культури. Щобільше, соціокультурний стан камерного музикування – тонкий індикатор стану культури суспільства, критеріїв мистецьких пріоритетів та духовно-інтелектуального рівня у цілому.

Важливо зазначити, що медитативність (від лат. *meditation* – роздум, самозаглиблення) як носій рефлексивного Я мистця, має своїм предметом нескінченне (*Unendliche*) і відкриває простір, що має мало спільного із зовнішнім, чуттєвим світом. Адже відповідно до умов – культових, релігійно-філософських (зокрема, індійська йога, дзен-будизм, платоніки і неоплатоніки доби античності, “екзерциції” – духовні вправи єзуїтів, вчення суфіїв тощо) – метою медитації є досягнення злиття людини з вищим началом життя, яке у різних традиціях дістає різні означення: Бог, Дух, Абсолют, Всесвіт тощо. Духовне напруження інспірує відродження містичного чуття, тобто позитивного чуття присутності нескінченного, божественного в усьому земному – у природі і в душі людини.

*“Для мене музична форма – це дух, тому що у ній відбувається преображення музичної матерії у символ, а символ є одкровенням вищої реальності – проекцією багатовимірного смислу на простір із меншою кількістю вимірів. Множинність стає єдністю, Відтак, аби досягти такої єдності, треба розіп’яти вертикаль багатовимірного Божественного смислу горизонталлю часу. Ідея по-суті трагічна. Ось чому художній твір завжди уявляється мені в образі розп’яття”* [12, с. 64], – зазначає С. Губайдуліна. Насправді, духовний смисл багатьох музичних опусів сучасності наближається до піфагорійського екстазу споглядання числа, чи до містичного зачарування злиттям зі світом-божеством, що нагадує про неоплатоніків, які визначали магію музики через розкриття Божественної

Ідеї, Краси, Добра, втілення потаємних глибин людського духу в найтіснішому зв'язку з Божественним.

Утім, якщо для композитора рефлексивність – це певна вихідна творча установка, спосіб світовідчуття, внутрішня мова автора про світ і про себе (згадаймо метафору В. Сильвестрова “Музика – це спів світу про самого себе”), зафіксована у музичному тексті, то для музиканта-виконавця вона постає вихідним моментом інтерпретації “чужої свідомості” як власної. При цьому важливим є те, що у діалозі з “іншим” вирішальну роль відіграє власний персоніфікований творчий досвід музиканта-виконавця. Отже, діалог суб’єкта творчості з своїм досвідом постає як *солілоквія*, механізмом здійснення якої як внутрішнього діалогу виступає рефлексія. Властиво солілоквія та рефлексія вивершують діалог як онтичний, сутнісний феномен, а не лише як акт спілкування, комунікації.

Цікаво, що аналізуючи природу піанізму Артура Шнабеля, професор М. Смірнова вважає, що найяскравіше вона виявилася в сфері споглядання і рефлексії. Споглядання (*contemplation*), зауважує автор, означає входження у сферу рефлексії і дає ключ до розуміння переходу від тимчасового до позачасового. При цьому вирішальну роль у грі А. Шнабеля дістає експресія миті, підвищена *увга до деталей*, що спричинює багатоепізодність, де укрупнена деталь при текучості форми породжує розсередження кульмінацій [11, с. 114].

“Випадіння з часу” дістає вираз в “апроцесуальності” розгортання музичної форми, у статиці, іноді “динамічній статиці” – безперервному русі, котрий не призводить до якісних змін. Так, розмірковуючи над ріхтерівськими інтерпретаціями Ф. Шуберта, Г. Кремер пише: “Він грав дуже повільно, виповнюючи тяглість особливим сенсом... Ріхтер сповідував чисте мистецтво, яке відкривалося нам у своєму вищому призначенні і відмежовувало від сірих буднів, безнадійних і страшних” [6, с. 640]. Сконцентрованість на внутрішньому, на одній думці, одному почутті підкреслюють музичні деталі: окремий звук, інтервал, що стають самодостатніми учасниками безперервно триваючої дії-стану. Звідси – сповільнений темп, розрідженість музичного часу, навіть і музичної фактури (іноді артикуляція крайніх регістрів, особливо – верхнього, чи рух знизу вверх, як “знак” барокової риторичної фігури *anabasis* з її символічним сенсом – рухом до небес).

Як медитація насамоті при повному залі постає виконання Й. Єрмінем фортепіанних творів О. Мессіана і В. Сильвестрова. “Вибрані піаністом

звукові барви – резонуючі педальні звучання, прецизні градації туше, що передають відчуття глибини і багатоплановості простору, витончені відтінки гучності – не є випадковими, а породжені образно-настроевим підтекстом: музикант, а з ним і слухач, ніби віддається вільному плинові думки, споглядає її ширяння у безмежному просторі. Унікальною є у піаніста гама тихих звучностей – він, здається, не знає їм меж, вони виявляються такими самими безконечними, як і можливості заглиблення у нюанси людської думки “[4, с. 265].

У дослідженні “Основне питання філософії музики” О. Лосєв зазначає, що “...музика у чистому виді, музика як безпосередня даність свідомості не має жодного відношення ні до поетичних образів, ні до історичних картин, ні до міфологічної фантастики, ні до зображень явищ природи чи побуту... Саме відкинувши від часового потоку його якісне наповнення, ми отримуємо певною мірою без'якісне протікання часу ... Це є те, що філософи зазвичай називають становленням... Музика... зображає сам процес його народження, його виникнення, хоча тут же і його зникнення” [7, с. 322 – 323]. Хіба не ці процеси визначають онтичний сенс музичного виконавства?

“Життя свідомості” як образ музики дістає гострий запит у багатьох сучасних композиторів, породжуючи особливу систему музичного виразу. Так, духовна концентрація становить визначальну рису музичного мислення А. Пярта, А. Нікодемівича, П. Васкса, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Б. Фроляк та інших композиторів сучасності, інтерпретація творів яких потребує особливої виконавської поетики. Як, приміром, присвячена М. Ростроповичу “Медитація” для віолончелі і камерного оркестру (1972) В. Сильвестрова, що стала етапним твором творчого шляху і маніфестувала поворот композитора до особливої ліричної змістовності, глибинних просторів повільної, медитативної музики.

Радість причетності до ідеального, що “зветься Духом, становить передумову залучення до музики взагалі, зокрема, до стану виконавської гри” [8, с. 28], – зазначає О. Маркова. Інтерпретуючи музику різних стилів, музикант-виконавець вступає у діалог із самим собою, з минулим і сучасністю. І у цьому діалозі є ще одна інстанція – уся повнота духовного простору, оскільки вона є контекстом для безпосереднього протікання діалогу. І тут, як писав М. Бахтін, у будь-який момент розгортання діалогу існують величезні, необмежені масиви забутих сенсів, які у певні моменти подальшого розвитку діалогу, знову пригадаються й оживуть у новому контексті [1, с. 373].

Саме так пригадується і оживає у пам'яті виконання Альтової сонати оп. 147 Д. Шостаковича у Львові, коли духовний заповіт Д. Шостаковича “прочитували” Святослав Ріхтер і Юрій Башмет. Інтерпретація твору Д. Шостаковича, сповненого філософською рефлексією, роздуми автора про сенс “останньої межі”, вражала, передусім, *рефлексивною цілісністю* виконавського задуму. Слід зазначити, що рефлексія музиканта-виконавця, долаючи недоліки чуттєвого пізнання, здатна чітко відрізнити суттєве від несуттєвого, вона ідеалізує, відбирає, пов'язує, фіксує, ритмізує, впорядковує як наявний музичний матеріал, так і саму себе. Тому рефлексія – це визначення меж, але у межах себе самої, це – самоозначення, встановлення внутрішніх імперативів та здатність на всеохоплюючий погляд. Гегель порівнював такий погляд із блискавкою, що раптом серед темряви освітлює увесь пейзаж у цілому. Ця здатність рефлексії дістала назву інтелектуальної інтуїції – миттєвого охоплення музичного твору в цілому.

Лінією єдиного поступального розвитку музиканти об'єднали зосереджено напружену першу частину (*Moderato*) – з філігранною мотивною роботою, тривалими монологами і діалогами, поступовим нагнітанням до драматичної кульмінації і поверненням до тихої звучності – і відчай танка другої (*Allegretto*) з химерною зміною жанрово-танцювальних і пісенно-мелодійних фраз – і загадковість фіналу (*Adagio*) з його бетовенським інтонаційним “знаком” і найглибшою “людяністю” інтонацій. Нескінченна тяглість кантилени, “зм'якшення” контрасту основних тем у першій частині і, водночас, експресивна насиченість звуку у поєднанні з майже екстатичною просвітленістю сповідального тону, повільні підйоми емоційного напруження і пригашені “вибухові” кульмінації, ідеально “впійманий” темп *adagio* у фіналі – сприймалися як важливі складові інтерпретаторської майстерності, надаючи виконанню виміри “над інтерпретації” – повного самоототожнення з “чужим словом”, остаточного його “приручення”, перетворення у власне, особистісне, підкреслено автентичне висловлення, коли коментатор стосовно тексту перебуває у позиції співтворця [5, с. 47 - 48].

Скупі й жорсткуваті, майже позбавлені гармонічного наповнення голоси сонати набули у С. Ріхтера і Ю. Башмета безлічі відтінків. Іноді інструменти немов обмінювалися ролями: альт звучав з молоточковою дзвінкістю, а звук фортеп'яно вібрував. Під магічним впливом сповідальної, пристрасної, хоч і гранично стриманої гри виникало відчуття, що у залі діють колосальної сили “поля естетичного навіювання”. Зрозуміло, кожний з

учасників цього сонатного ансамблю приваблював самобутньою індивідуальністю. Однак музичний смак партнерів, розуміння підтексту духовного змісту твору, ідеальний ансамбль у творенні рефлексивних звукообразів визначали квінтесенцією цього виконання.

Вперше Альтова соната Д. Шостаковича прозвучала у Львові 14 вересня 1982 року. Її виконання С. Ріхтером і Ю. Башметом стало великою подією мистецького життя міста. Інтерпретація Альтової сонати була настільки вражаючою і, певною мірою, несподіваною, що твір того вечора виконувався двічі – вщент заповнений зал філармонії був охоплений якоюсь містичною тишею, перебуваючи у стані катарсичного благоговіння. Своїми враженнями після того історичного концерту ділилися у пресі видатні музиканти, зокрема, Микола Колесса, Олександра Деркач, Олег Криштальський та інші [10]. Лейтмотивом була думка, що вільне розсування семантичної сфери музики через контакт із необмеженим універсумом духу, зрештою, традицією, свідчить: усе духовно вартісне є вічно актуальним.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. К. К методологии гуманитарных наук // М. К. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 381 - 393.
2. Бергер Л. Эпистемология искусства / Л. Бергер. – М. : Русский мир, 1997. – 432 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка как рефлексия. Конец эпохи: Бах, Моцарт, Чайковский, Стравинский / М. Ш. Бонфельд. Искусство на рубеже веков. – Ростов н /Д. : Гефест, 1999. – С. 125 - 136.
4. Кашкадамова Н. Б. Медитація на самоті при повному концертному залі / Н. Б. Кашкадамова. Фортеп'янке мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 264-266.
5. Козаренко О. В. На перехресті композиторських свідомостей / О. В. Козаренко. Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя. – Львів : СПОЛОМ, 2006. — С. 47 - 52. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 13).
6. Кремер Г. Инородный артист: Воспоминания. / Г. Кремер. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 720 с.
7. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 315 - 335.



8. Маркова О. М. Питання теорії виконавства: Матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. / О. М. Маркова. – Одеса : Астропринт, 2002. – 128 с.
9. Медушевский В. В. Интонационная фабула музыкальной формы: автореф. дис. на соискание уч. степени доктора искусствоведения: спец. 17. 00. 02. / В. В. Медушевский. – М. , 1984. – 46 с.
10. Редакційна стаття // Львовская правда. – 1982. – 27 сент.
11. Смирнова М. В. “Мой идеал – Артур Шнабель” /М. В. Смирнова. : Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 112 - 116.
12. Холопова В. София Губайдулина: монографическое исследование: [Интервью С. Губайдулиной Э. Рестаньо] / В. Холопова. – М. : Композитор, 1996. – 360 с.
13. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.
14. Шарден Т. Феномен человека / Тейяр де Шарден.– М. : Наука, 1987. – 240с.