

Вятский государственный университет

**ВЕСТНИК
ГУМАНИТАРНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Н а у ч н ы й ж у р н а л

№ 4

**Киров
2017**

Главный редактор

В. Н. Пугач,

кандидат экономических наук, ректор ВятГУ

Заместители главного редактора

Е. М. Вечтомов,

доктор физико-математических наук, профессор, заведующий кафедрой, ВятГУ

В. Т. Юнгблюд,

доктор исторических наук, профессор, президент ВятГУ

Ответственный секретарь

Н. А. Низовских,

доктор психологических наук, профессор ВятГУ

Состав редакционного совета

В. В. Блажеев, кандидат юридических наук, профессор, председатель Совета УМО по юридическому образованию, ректор Московского государственного юридического университета имени О. Е. Кутафина (г. Москва);

И. Р. Гафуров, доктор экономических наук, профессор, ректор Казанского (Приволжского) федерального университета (г. Казань);

В. В. Лаптев, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) РАО, проректор по научной работе, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург);

В. Г. Маралов, доктор психологических наук, профессор кафедры психологии и педагогики, Череповецкий государственный университет (г. Череповец);

А. А. Махнев, доктор физико-математических наук, профессор, член-корреспондент РАН, заведующий отделом, Институт математики и механики УрО РАН (г. Екатеринбург);

Е. Е. Сапогова, доктор психологических наук, профессор кафедры психологии развития ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет» (г. Москва);

Е. Protassova, доктор педагогических наук, профессор-адъюнкт, отделение современных языков, Хельсинкский университет (г. Хельсинки, Финляндия)

Состав редакционной коллегии

П. И. Кононов, доктор юридических наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

Л. А. Мосунова, доктор психологических наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

М. И. Ненашев, доктор философских наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

Н. О. Осипова, доктор филологических наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

О. А. Останина, доктор философских наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

В. Я. Перминов, доктор философских наук, профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва);

В. А. Поздеев, доктор филологических наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

О. Ю. Поляков, доктор филологических наук, профессор, ВятГУ (г. Киров);

Ю. А. Сауров, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, ВятГУ (г. Киров);

Г. И. Симонова, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой, ВятГУ (г. Киров)

Научный журнал «Вестник гуманитарного образования» как средство массовой информации зарегистрирован в «Роскомнадзоре» (Свидетельство о регистрации СМИ Пи № ФС77-67555 от 31 октября 2016 г.)

Учредитель журнала ФГБОУ ВО «Вятский государственный университет»

Адрес издателя/редакции: 610000, г. Киров, ул. Московская, 36,

тел. (8332) 208-964 (Научное издательство ВятГУ)

Редактор О. И. Коробкова

Компьютерная верстка: К. А. Ашихмина

Дизайн обложки: А. Ю. Чепурных

Редактор выпускающий А. Н. Петрова

Цена свободная

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

<i>Помелов В. Б.</i> Ведущие зарубежные философско-педагогические концепции XX-XXI вв.....	6
<i>Бушмелева Н. А., Окулов С. М.</i> Единый государственный экзамен: прогресс или регресс образования?.....	12
<i>Харунжева Е. В.</i> Делопроизводственная культура студентов и методы ее формирования при изучении информационных дисциплин.....	16
<i>Попова П. В., Клементьева Н. В.</i> Самостоятельная работа студентов в контексте современной оптимизации гуманитарного образования.....	20
<i>Синчуков А. В.</i> Дидактический потенциал WolframAlpha в преподавании математических дисциплин в экономическом университете.....	23
<i>Власов Д. А.</i> Особенности организации самостоятельной работы студентов экономического бакалавриата в рамках учебной дисциплины «Теория игр».....	27
<i>Корчемкина М. А., Прозорова Т. Г.</i> О подготовке цикла занятий по математике для участников образовательной лагерной смены для младших школьников.....	31

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

<i>Симонова А. Г., Низовских Н. А.</i> Связь субъективного переживания одиночества со смысложизненными ориентациями и самоактуализацией личности во втором периоде зрелого возраста	34
<i>Донога А.</i> Особенности социальных установок в мотивационно-потребностной сфере старшеклассников и родителей.....	39

ЮРИДИЧЕСКИЕ НАУКИ

<i>Кирилловых А. А., Сурманидзе И. Н.</i> Управление вузом в условиях глобализации экономики: предпринимательско-правовой аспект.....	45
<i>Утробина А. А.</i> Специальная оценка условий труда: смена терминологии или новое направление государственной политики?.....	49
<i>Кодолов В. А., Зорин, С. Л.</i> К вопросу о наказании как структурном элементе юридической ответственности в российском праве.....	54
<i>Кодолов В. А., Зорин С. Л.</i> Об антикоррупционном праве как комплексной отрасли российского права	57
<i>Гондюхина Е. А.</i> Становление и развитие института саморегулирования предпринимательской деятельности в России и за рубежом.....	60

ГУМАНИТАРНЫЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРЫ

<i>Ненашев М. И.</i> О двух идеальных моделях исполнения музыкального произведения.....	65
<i>Злотникова Т. С.</i> Экранный дискурс массовой культуры: философско-эстетические парадоксы.....	70
<i>Летина Н. Н.</i> Версии «русского» дискурса современной массовой культуры.....	78
<i>Максимова Д. А.</i> «Ювенильная мифология» в системе культурных универсалий советского кино 1930-х гг.....	82
<i>Мельникова А. Ю.</i> Генезис и факторы развития молодежной культуры.....	88

РЕЦЕНЗИЯ. КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

<i>Сапогова Е. Е., Сауров Ю. А.</i> Необходимая психология для нашего вечного будущего.....	95
<i>Сведения об авторах</i>	98
<i>Information about authors</i>	100

ГУМАНИТАРНЫЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРЫ

УДК 781.1

М. И. Ненашев

О двух идеальных моделях исполнения музыкального произведения

Преодолевается взгляд, согласно которому версии исполнения одного и того же музыкального произведения отличаются лишь степенью близости к некоторому подразумеваемому образцу. На основе идей Рихарда Вагнера и Эриха Лайнсдорфа вводятся две противоположные идеальные модели: движение от частей к целому и движение от целого к частям, между этими моделями можно распределить различные версии исполнения музыкального произведения. Тем самым обосновывается точка зрения, что следование законам прекрасного и гармонии предстает в виде качественно различных возможностей. Различаются исполнение одной и той же музыкальной пьесы в виде демонстрации мастерства, опыта и виртуозности музыканта либо в виде спонтанности, когда дается слово самой пьесе как особому субъекту.

Overcome opinion, according to which versions of the performance of the same musical piece differ only in the degree of proximity to some implied sample. Based on the ideas of Richard Wagner and Erich Leinsdorf, there are two opposite ideal models: the movement from the parts to the whole and movement from the whole to the parts, between which it is possible to distribute different versions of a performance of a musical work. Thereby substantiates the view that adherence to the laws of the beautiful and harmony is realized in the form of qualitatively different possibilities. Different versions of the same musical work to demonstrate the skill and virtuosity of the musician or in the form of spontaneity when the music piece acts as the subject.

Ключевые слова: музыкальная пьеса, дирижирование, прекрасное, спонтанность, исполнение.

Keywords: a piece of music, conducting, beautiful, spontaneity, performance.

В своей книге «Дирижер и дирижирование» В. А. Каюков следующим образом рассматривает проблему взаимоотношений автора и исполнителя в музыке. В XVI-XIX вв. композитор почти всегда был единственно возможным исполнителем своих произведений. Однако в XX столетии ведущая роль стала отводиться дирижеру-интерпретатору, почти все современные дирижеры являются яркими интерпретаторами, «то есть соавторами исполняемых произведений». Делается вывод, что не верность академическим трактовкам, но и не слепое стремление к постоянной новизне способствует успеху дирижера, а внутренняя сила осмысленной интерпретации [1].

Здесь настораживает мысль по поводу соавторства дирижера с композитором. Ведь очевидно, что это должно означать соизмеримость творческих потенциалов *современных* дирижеров и тех композиторов, на соавторство с которыми эти дирижеры якобы претендуют. Но эту соизмеримость невозможно даже представить в качестве темы для реального обсуждения. И что означает конкретно выражение «внутренняя сила осмысленной интерпретации»? Мы попробуем выйти за рамки такого рода метафорических описаний проблемы исполнения музыкальных произведений.

Рихард Вагнер в работе «О дирижировании» пишет, что музыка, которая за роялем или при чтении партитуры казалась ему наполненной одухотворенностью, теряла эту одухотворенность при исполнении многими современными ему дирижерами, и что необходимо добиваться при исполнении музыкальных произведений соответствия истинным замыслам великих композиторов.

Далее он пишет: если объединить все факторы, от которых зависит должное исполнение дирижером музыкального произведения, то в конечном счете все сведется к правильному темпу. Однако найти этот правильный темп можно только при условии правильной концепции исполнения. Эту сторону дела, пишет Вагнер, хорошо ощущали старые мастера: «Так, Гайдн и Моцарт обычно обозначали темп довольно общими терминами: помещая *andante* между *allegro* и *adagio*, они исчерпывали этим почти все простейшие виды изменений, которые казались им необходимыми. У Баха мы почти никогда не встречаем обозначения темпа, что с точки зрения истинной

музыки является абсолютно правильным. Видимо, Бах рассуждал примерно так: "Кто не понимает моей темы, моих фигураций, не чувствует их характера и выразительности, тому не поможет даже самое "сверхитальянское" обозначение темпа".

Мера достигаемого эффекта определяется единственно законами прекрасного, которые только и «намечают крайние точки полностью сдержанного либо, наоборот, полностью раскованного движения, и каждая из этих крайностей вызывает потребность и необходимость в переходе к противоположному» [2].

Получается, что решающим для реализации истинных замыслов великих композиторов оказывается понимание законов прекрасного, которые, однако, невозможно непосредственно вычитать из указаний в партитурах. А это значит, и вот эту сторону дела мы хотели бы подчеркнуть, что законы прекрасного должны пониматься исполнителями произведений великих композиторов на собственный страх и риск. Но в таком случае эти законы не являются однозначно определенными, они предоставляют, скажем так, некий веер возможностей, которые есть нечто большее, чем раскрытие истинных замыслов великих композиторов в рамках количественной шкалы «более правильно - менее правильно».

Чтобы уточнить мысль о законах прекрасного как веере возможностей, обратимся к тому, как проблема правильного понимания (интерпретации) классической музыки представлена в книге Эриха Лайнсдорфа «В защиту композитора».

Лайнсдорф весьма сочувственно цитирует рецензию австрийского критика Эдуарда Ганслика на концерт, состоявшийся под управлением Вагнера в Вене в 1872 г. Речь идет о дирижировании «Героической симфонией» Людвиг ван Бетховена. В рецензии пишется о том, что концерт Вагнера можно понять в качестве практической иллюстрации к его трактату о дирижировании, в котором утверждается, что у наших дирижеров нет никакого понятия о темпе, так что «истинный Бетховен», знакомый нам по концертным исполнениям, по-прежнему остается для нас просто-напросто химерой. И действительно, пишет рецензент, вагнеровская энергичная, тонкая и с отчетливыми нюансами интерпретация симфонии Бетховена доставила нам истинное наслаждение. Но в то же время «едва ли кто усомнится, что все эти модификации идут от Вагнера, а не от Бетховена».

Лайнсдорф соглашается с рецензией, и с тем, что, конечно же, люди идут на концерт не ради того, чтобы дирижер им демонстрировал, как Бетховену следовало бы писать симфонии [3].

Однако в рецензии Эдуарда Ганслика можно обнаружить две мысли. Первая мысль состоит в том, что Вагнер представил энергичную, тонкую и с отчетливыми нюансами интерпретацию симфонии Людвиг ван Бетховена, но другие дирижеры (Гербек и Дессофф) также способны на первоклассные исполнения симфонии Бетховена, пусть несколько в иной интерпретации.

Вторая мысль состоит в том, что нельзя усомниться в том, что вагнеровские модификации музыки Бетховена идут не от самого Бетховена. Но в рецензии не подчеркивается, что другим дирижерам, в отличие от Вагнера, удалось исполнить именно музыку Бетховена, хотя и в разной степени убедительности! Тем самым рецензент неявно признает, что и другие первоклассные дирижеры также дают лишь свои модификации бетховенской музыки.

Реальная же мысль рецензента состоит в том, что возможны различные способы первоклассного исполнения бетховенской музыки с множеством впечатляющих тонких оригинальных находок и эффектов.

Но вернемся к мысли Лайнсдорфа о том, что люди идут слушать ту музыку, которую Бетховен написал, и в таком исполнении, какое он задумал. Лайнсдорф фактически повторяет мысль Вагнера из трактата «О дирижировании» о необходимости при исполнении музыкальных произведений великих композиторов соответствовать их истинным замыслам. Но теперь эта мысль формулируется в качестве упрека самому Вагнеру и его претензиям на исполнение музыки великих композиторов в соответствии с их истинными замыслами.

А далее у Лайнсдорфа мы обнаруживаем ссылку на законы искусства: «В основу больших музыкальных полотен - симфонии, оперы, оратории, квартета, как и любых крупных технических сооружений человека, положен принцип пропорциональности. Ни одно крупномасштабное творение, создано ли оно архитектором, драматургом или композитором, не могло бы существовать, если бы все в нем не отвечало определенному плану. Такое творение не будет долговечным, если оно не построено *по законам искусства* (курсив наш. - М. Н.)» [4].

Итак, и у Вагнера, и у Лайнсдорфа речь идет о необходимости следовать законам искусства, или прекрасного. Но критика Лайнсдорфом вагнеровского способа исполнения музыки Бетховена показывает, что следование законам искусства и прекрасного необязательно должно совпадать с тем, как эти законы видит Вагнер. Эти законы можно видеть иначе, например, так, как их

видели первоклассные дирижеры Гербек и Дессофф, а также (можно добавить) такой выдающийся дирижер, как Эрих Лайнсдорф.

Важно, что речь идет о претензиях каждого из первоклассных дирижеров понимать законы искусства и прекрасного наиболее правильным образом и исполнять произведения великих мастеров в соответствии с их замыслами. И в то же время очевидно, что они по-разному воспринимают законы искусства и прекрасного и соответственно разными способами исполняют произведения великих мастеров.

Поэтому мы должны принять, что лишь кто-то один из многочисленных дирижеров действительно понимает законы искусства и прекрасного, а также замыслы великих мастеров. В таком случае совершенно невозможно будет определить этого единственного понимающего все правильно дирижера, потому что оценка его творчества другими дирижерами, скорее всего, будет состоять снова в признании того, что все эти прекрасные «модификации музыки Бетховена идут не от самого Бетховена».

Либо мы должны допустить возможность отличных друг от друга способов реализации законов искусства и прекрасного, но не в количественном смысле: «более правильно - менее правильно» - по отношению к замыслам великих мастеров, а в смысле различия между цветами радуги. В результате мы возвращаемся к мысли о законах прекрасного как веере возможностей.

Попробуем определить, в чем состоит конкретное различие между Вагнером и Лайнсдорфом в понимании замыслов великих мастеров и законов искусства. В пятой главе своей книги «В защиту композитора» Лайнсдорф соглашается с Вагнером, что верный темп и есть интерпретация, но хотя все исполнители считают фактор темпа решающим, они редко бывают единодушны при определении надлежащего темпа в конкретном случае [5].

Сам Лайнсдорф предлагает говорить не о темпе, но о *темпах*. Приведем место, где он определяет темп в финале второго акта оперы «Свадьбы Фигаро».

Лайнсдорф задает вопрос о роли первых музыкальных фраз в разделе, сопровождаемом указанием *molto andante* (очень спокойно, не спеша). И отвечает, что они должны имитировать тревожно-беспокойное биение сердец графини и Сюзанны, опасующихся за исход своей проделки над графом. Поэтому если *molto andante* прозвучит слишком медленно, то по заторможенно-флегматичным ударам сердец создается впечатление, что обе женщины погружаются в летаргический сон. Без нервно-напряженного пульса сцена теряет весь свой драматизм. Далее, овладев собой, Сюзанна снова готова подшучивать над графом. Однако как только граф дает понять, что его подозрения не рассеялись, напряженный ритм первых тактов, поддерживаемый то группой струнных, то двумя валторнами, возобновляется.

Таким образом, истинный темп всего раздела состоит из трех сменяющих друг друга темпов: отражающего тревожно-беспокойное биение сердец графини и Сюзанны, затем короткую безмятежность Сюзанны, затем возвращение к напряженному ритму первых тактов.

Лайнсдорф также пишет, что если связать эмоциональные переживания с каждой из мелодических линий второго *allegro* из «Свадьбы Фигаро», то можно выделить нервозность графини; далее, спустя четыре такта, заверения Сюзанны, что все уладилось; и, наконец, смешанно-противоречивые реакции графа, сопровождаемые ироническими репликами обеих женщин. В дальнейшем эти линии музыкально-драматического развития сплетаются в очень искусно написанное трио, которое приводит к столь сложному построению, что подобный эпизод мог бы стать частью отдельной камерной пьесы. Главная трудность здесь - определить темп, «в котором бы ни одна из трех линий не потеряла свою рельефность» [6].

Мы видим, что Лайнсдорф на первое место ставит определение темпов фрагментов *внутри* раздела, отличающихся друг от друга содержательно и эмоционально. Из таких скрупулезных определений микротемпов внутри каждого раздела складывается общий темп всей оперы как нечто суммарное. В общей форме такой подход можно определить как *движение от частей к целому*. Этот принцип можно принять как идеальную модель, которая в чистом виде в качестве варианта исполнения конкретного музыкального произведения едва ли реализуема.

Теперь предположим, что вагнеровский стиль исполнения музыкальных произведений в качестве существенно отличного от стиля Лайнсдорфа должен ориентироваться на противоположную идеальную модель, то есть на *движение от целого к частям*. Понятно, что и эта модель исполнения не воплощается в чистом виде в реальной режиссерской работе. Обе модели являются полюсами, между которыми, как нам представляется, можно умозрительно расставить способы исполнения музыкальных произведений, характерные для различных дирижеров. И вот на этой оси, соединяющей оба полюса, можно расположить Вагнера, Лайнсдорфа, упомянутых в рецензии Эдуарда Ганслика первоклассных дирижеров Гербека и Дессоффа, а также, как нам представляется, иных, в том числе современных, дирижеров.

Для проверки предположения, что исполнительский стиль Вагнера тяготеет ко второму полюсу нашей условной оси, обратимся снова к его работе «О дирижировании».

Вагнер пишет о том, что правильный темп исполнения может быть найден только в соответствии с особым характером произведения в целом. При *Adagio*, пишет Вагнер, выдержанный звук является как бы законодателем, здесь ритм растворяется в чистой и самодовлеющей жизни звуков. И как бы мы ни старались неторопливо играть нежное *adagio*, оно никогда не будет достаточно медленным. И то, что в *allegro* выражается сменой фигурации, в *adagio* проявляется через бесконечное разнообразие и гибкость тона. Малейшая смена гармонии поражает в этом случае неожиданностью. Дальнейшее же развитие гармонии ощущается как нечто подготовленное благодаря непрерывной напряженности восприятия. Если проследить, продолжает Вагнер, за главными мотивами *allegro*, то можно обнаружить, что в них всегда доминирует напевность, заимствованная у *adagio*. Поэтому у Бетховена в самых значительных построениях *allegro* господствует какая-либо главная мелодия, которая в своей глубокой основе присуща именно *adagio*.

Итак, важнейшим при определении темпа произведения выступает то, что Вагнер называет главной мелодией. Вернемся к фразе Вагнера: в мотивах *allegro* доминирует напевность, заимствованная у *adagio*. То есть оба противоположных темпа - *allegro* (скоро) и *adagio* (медленно) - как бы пронизывают друг друга, и то, что доминирует в одной части, оказывается заимствованным в другой части.

Таким образом, если вернуться к сформулированной выше оппозиции двух идеальных моделей - движение от частей к целому и движение от целого к частям, то можно признать, что вагнеровские идеи относительно исполнения музыкального произведения тяготеют ко второй модели.

Пусть теперь речь идет об исполнении чисто музыкальной композиции. Очевидно, что это исполнение должно соответствовать определенным законам и правилам музыкальной гармонии, и здесь не должно быть места чему-то случайному. А. В. Малинковская пишет об открытии закономерных взаимосвязей между артикуляционными и другими выразительными и формообразующими средствами музыки - метро-ритмикой, динамикой, агогикой [7]. Отметим в скобках, что агогика - это не обозначаемые в нотах незначительные отклонения (замедления или ускорения) от темпа, обеспечивающие выразительность музыкального исполнения. Эти темповые отклонения часто взаимно компенсируются, чем обеспечивается целостность музыкальной композиции.

Очевидно, что в сферу необходимого входит неизбежное влияние стиля, определяемое характером эпохи, а также достигнутым уровнем совершенства инструментальной техники.

Наша мысль состоит в том, что точное исполнение чисто инструментальной пьесы в любом случае предполагает следование соответствующим законам и закономерностям, и исполнительское мастерство измеряется степенью точности и виртуозности, с которой это следование законам и закономерностям выполняется. А это значит, что вообще виртуозное исполнение музыкального произведения можно представить как сферу реальности, в которой господствует то, что можно назвать осознанной необходимостью.

Очевидно, что здесь вполне можно говорить о многообразии версий исполнения одной и той же пьесы, отличающихся степенью виртуозности, мастерства и способности достижения совершенной точности и чистоты звука.

Ну а если исполнения одного и того же произведения отличаются не степенью технического совершенства и мастерства, а как-то иначе? И вот здесь мы вынуждены допустить возможность появления в исполнении особой составляющей, которая не вытекает с неизбежностью ни из композиционного построения, ни из индивидуальных черт исполнителя, ни из закономерностей взаимосвязей между различными средствами музыки и стиля эпохи. Но связана с некоторым сдвигом в сознании исполнителя, который уже не выступает необходимостью, поэтому может и не произойти. Но если такой сдвиг происходит, то исполнитель из следования осознанной необходимости оказывается в иной ситуации.

Попробуем охарактеризовать эту ситуацию, опираясь на аналогию с описанием процесса стихосложения в романе «Доктор Живаго» Бориса Пастернака: «...После двух-трех легко вылившихся строк и нескольких, его самого поразивших, сравнений работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и не состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык - родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека... И тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна. льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных. В такие минуты Юрий

Андреевич (Живаго. - М. Н.) чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она (поэзия. - М. Н.) пришла в это движение» [8].

Выделим в этом фрагменте то, что нам представляется главным: в какой-то момент первенство получает не человек и не эмпирическое состояние его души, а язык, который начинает думать и говорить за человека.

Пастернак описывает особенности *создания* произведений, имеющих эстетическую ценность. Но, как представляется, вполне допустима параллель с процессом *исполнения* музыкальной композиции, или музыкальной пьесы. В том смысле, что сама музыкальная композиция может выступить реальным субъектом, который использует, если можно так выразиться, музыканта в качестве инструмента, чтобы реализоваться способом, соответствующим уникальности места и времени. И задача музыканта состоит уже не только в том, чтобы сыграть с присущим ему мастерством и виртуозностью музыкальную композицию, но в том, чтобы позволить самой композиции осуществиться через музыканта.

Таким образом, мы имеем две реальности. Первая - сфера действия необходимых законов музицирования, которым мастерски следует исполнитель-виртуоз. Вторая реальность - музыкальная пьеса, сама выступающая субъектом исполнения.

Очевидно, что в качестве такого субъекта музыкальная пьеса реализуется лишь при наличии у музыканта определенного уровня мастерства, опыта и виртуозности. Этот определенный уровень является необходимым и в этом смысле первичным условием. Но - недостаточным, потому что речь идет о событии, не вызываемым автоматически никаким мастерством и никаким опытом. Такое событие можно назвать *спонтанным*, то есть таким, причина которого «не определяется в свою очередь никакой другой предшествующей причиной по необходимым законам» [9]. Это событие не вызывается также по желанию или усилием воли. Но к нему должно себя готовить и к нему должно стремиться. И вот тогда, *возможно*, это произойдет. Отметим в скобках, что такая же спонтанность возможна в танце, когда тело движется как бы само по себе, подчиняясь чему-то большему, чем ты сам.

Но очевидно также, что неотразимое действие на слушателя может произвести исполнение всей пьесы за счет технического мастерства, опыта и виртуозности со стороны музыканта.

А это значит, что мы имеем два основных способа бытия одной и той же музыкальной пьесы: в виде спонтанности, когда музыкант дает слово самой пьесе, и - в виде демонстрации мастерства, опыта и виртуозности музыканта.

Как нам представляется, две идеальные модели исполнения музыкального произведения, описанные выше, - в виде движения от частей к целому и движения от целого к частям, соответствуют двум музыкальным реальностям: в качестве более или менее совершенного следования необходимым законам музицирования и следование самой музыкальной пьесе, выступающей самостоятельным субъектом исполнения.

Примечания

1. Каюков В. А. Дирижер и дирижирование. М. : Изд-во «ДПК Пресс», 2014. С. 94-97.
2. См.: Вагнер Р. О дирижировании. СПб. : Изд-во П. И. Юргенсона, 1900. URL: <http://archive.is/Xbbe> (дата обращения: 18.07.2016).
3. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. М. : Музыка, 1988. С. 74-77.
4. Там же.
5. Там же. С. 111.
6. Там же. С. 115-119.
7. Малинковская А. В. Теория фортепианного интонирования - всегда была, все еще впереди // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 3. С. 117.
8. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. : в 11 т. Т. IV. 2004. С. 434-435.
9. Кант И. Критика чистого разума. М. : Мысль, 1994. С. 280.

Notes

1. Kayukov V. A. *Dirizher i dirizhirovanie* [Conductor and conducting]. M. Publishing house "DPK Press". 2014. Pp. 94-97.
2. See: Wagner R. *O dirizhirovanii* [On conducting]. SPb. Publishing house of P.I. Jurgenson. 1900. Available at: <http://archive.is/Xbbe> (date accessed: 18.07.2016).
3. Lajnsdorf EH. *Vzashchitu kompozitora: Alfa i omega iskusstva interpretacii* [In defense of the composer: the alpha and omega of the art of interpretation]. M. usic. 1988. Pp. 74-77.
4. Ibid.

5. Ibid. P. 111.

6. Ibid. Pp. 115-119.

7. Malinkovskaya A. V. *Teoriya fortepiannogo intonirovaniya - vsegda byla, vse eshche vpered* [Theory of piano intonation - always has been, still ahead] // *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke - Humanities and social sciences in Eastern Siberia and the Far East*. 2012, No. 3, p. 117.

8. Pasternak B. L. *Poln. sobr. soch.: v 11 t.* [Full. Coll. of works: in 11 vol.] Vol. IV. 2004. Pp. 434-435.

9. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of pure reason]. M. Mysl'. 1994. P. 280.

УДК 008

Т. С. Злотникова

Экранный дискурс массовой культуры: философско-эстетические парадоксы* *

Массовая культура в мире и в России превратила экран в мощное средство эстетического и психологического воздействия, заменив и изменив непосредственную межличностную коммуникацию и живое эстетическое восприятие. Экран (он же гаджет) в современной массовой культуре - это важнейший дискурсивный феномен. Мы обращаемся не просто к факту присутствия экрана в художественной, социальной и обыденной жизни, но к алгоритму приобщения людей к экрану-предмету и отторжения от экрана-«партнера». Экран как иконический знак являет собой бинарность художественного и психологического бытования «вырезанного прямоугольника», будучи субъектом культуры и объектом восприятия, понимания и интерпретации. Экран как предметная реальность и метафорический, нематериальный элемент произведения искусства, как «рамка» и метафорическое оформление образа, как способ организации художественного мышления в не визуальном искусстве - масштабное культурное явление.

Popular culture in the world and in Russia shows a screen as a powerful means of aesthetic and psychological impact, replacing and changing direct interpersonal communication living and aesthetic perception. Screen (gadget) is a very important discursive phenomenon in the modern popular culture. We don't refer just to the fact of the presence of the screen in the artistic, social and everyday life, but the algorithm of introducing people to the screen-the subject and exclusion from the screen-"partner". The screen as an iconic sign is a binary artistic and psychological existence "clipping rectangle", being the culture-subject and object of perception, understanding and interpretation. Screen as a substantive reality and a metaphorical, intangible element of the work of art as "frame" and the metaphorical design of the image, as a way of organizing artistic thinking in non-visual art is a major cultural phenomenon.

Ключевые слова: экранный дискурс, массовая культура, парадоксы, метафора, предметная реальность, кино, театр, литература.

Keywords: on-screen discourse, popular culture, paradoxes, metaphor, objective reality, cinema, theatre, literature.

Массовая культура, формировавшаяся и развивавшаяся в мире и в России на протяжении последнего столетия, превратила скромные прямоугольники ткани или другие плоскости, на которые проецируется изображение, в мощное средство эстетического и психологического воздействия, заменив и изменив непосредственную межличностную коммуникацию и живое эстетическое восприятие. Экран (он же гаджет) в современной массовой культуре - это важнейший дискурсивный феномен, история развития которого и особенности бытования постоянно привлекают внимание исследователей. Нам же важно обратиться не просто к факту присутствия экрана в художественной, социальной и обыденной жизни, но к алгоритму приобщения людей к экрану-предмету и отторжения от экрана-«партнера» в этих сферах.

Радикальное изменение зрелища как культурного феномена под воздействием научно-технического прогресса актуализировалось в феномене *экрана*, который Р. Барт сравнивал с вырезанным прямоугольником, настаивая на геометрическом дискурсе любых художественных параметров, сопоставимых с экраном. Говоря о театре, кино, о «традиционной литературе», Р. Барт отмечал, что там «вещи всегда увиденны с какой-то одной стороны, - это необходимое геометрическое основание представления». Он даже ввел понятие «диоптрические искусства», к которым