

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 78.074

doi: 10.17223/26188929/6/4

Евгений Штейнмиллер

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ФИЛАРМОНИЯ: ЭМОЦИОНАЛЬНО-СУГГЕСТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

В статье обозначаются два направления просветительской деятельности: 1) обращенное к *ratio*; 2) обращенное к *emotio*. В первом случае действует лектор, читающий основной текст + музыкальные фрагменты, несущие иллюстративную функцию; во втором случае на первом плане оказываются сами певцы. В отличие от детской аудитории, взрослым всегда предлагаются концерты, представляющие собой последовательность музыкальных фрагментов, не связанных между собой. Тем не менее в рамках развития эмоционально-суггестивного направления просветительской деятельности (для взрослых, которые уже не «поверят» сказочному сюжету) можно считать перспективным такое направление концертной деятельности певцов, как ролевая композиция. Она, в отличие от детских сценических композиций, основана на соединении ключевой идеи и иррационального потока сознания. Роль здесь «не закреплена» за тем или иным конкретным исполнителем. Поток сознания, не действующий ни предметные, ни логические конструкции человеческого мышления, обращен непосредственно к психологическому миру слушателя, обладая, тем самым, обширными эмоционально-суггестивными свойствами.

Ключевые слова: эмоционально-суггестивный, поток сознания, ролевая композиция, солист филармонии.

Просветительская деятельность как таковая существует практически столько же времени, сколько живет человечество. Просветительская деятельность граничит с педагогической, а педагогическая деятельность, очевидно, – вечна, пока существует исторический процесс смены поколений. Просветительская деятельность – способ передачи культурного и практического опыта от старших к младшим.

Будучи в роли «младших», независимо от возраста мы переняли у прежних поколений массивы речи, музыки, живописи, мифологии – огромный пласт человеческой культуры и человеческого познания.

Ровесница просветительской деятельности – сфера творчества певцов. На протяжении истории человечества певцы играли ряд значимых ролей в жизни государств и их эстетическом миропонимании. Длительный период истории человеческой культуры понятия «певец», «поэт» и «композитор» были синонимами, обозначающими свойства синкретической личности античного мира и Средневековья. Если в Античности это объяснялось спецификой древнегреческого языка – опирающегося не на ударные и безударные, а на длинные и краткие гласные (следовательно, изначально поющего), в Средневековье, при тонической (ударно-безударной) природе европейских языков, огромное значение для кристаллизации особенностей личности певца / актера / поэта / композитора / акробата имела система профессиональных цехов (и в целом пласт менестрельной культуры, сформировавшийся во Франции, на юге Прованса).

Певец обладает специфическими свойствами, позволяющими говорить об эмоционально-суггестивном воздействии на аудиторию (публику). Личность певца – предмет особого разговора. Оговорим, что речь идет не о личности певца-человека (это уже сфера психологии), а о личности певца-образа. То есть нас интересует певец как образ, воспринимаемый зрителем / слушателем, певец как воплощение того или иного персонажа / лирического героя. Е. Приходовская предлагает следующую гипотезу: вокальный образ имеет **«трехуровневое строение: целостный психологический вектор – эмоциональная окраска – фактуальная конкретика** (выделено авт. – Е.Ш.). К целостному психологическому вектору мы относим комплекс характеристик личности персонажа, включающих, помимо уже упомянутой специфики тембра – громкость, скорость речи, артикуляцию, дыхание, а также рост, внешний вид, жестикуляцию и т.п. Эмоциональная окраска передает специфику отношения персонажа к той или иной ситуации, находящего воплощение преимущественно в интонационных особенностях образа. Фактуальная конкретика содержится в основном в рамках вербального текста¹» [1].

¹ Иногда ее передают символические музыкальные образования (например, «лейтмотив меча Зигфрида» у Р. Вагнера).

При акцентировании эмоциональной составляющей человеческого сознания в процесс восприятия образа слушателем активно включается механизм *эмпатии*. Эмпатия, согласно словарным определениям, представляет собой «способность идентифицироваться с другим человеком, почувствовать то, что он ощущает» [2]: «Эмпатия (от гр. *empathēia* – сопереживание) – постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека. Термин... введен Э. Титченером, обобщившим развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса» [3]. Именно эмпатия опирается на закономерности одной из сфер психологического пространства личности – эмоциональности¹.

Таким образом, обозначим два направления просветительской деятельности:

- 1) обращенное к *ratio*;
- 2) обращенное к *emotio*.

В первом случае – задействуется лектор, читающий основной текст + музыкальные фрагменты, несущие иллюстративную функцию; во втором случае на первом плане оказываются сами певцы.

После античного мира в формировании творческих принципов (как творчества, так и восприятия) сыграла важную роль эпоха Возрождения: «На развитие эстетических воззрений Ренессанса огромное влияние оказало открытие “Поэтики” Аристотеля» [5, с. 178]; здесь можем наблюдать известную преемственность понятий и объектов внимания. В эпоху Возрождения возникают «традиции гражданского гуманизма» [6, с. 56], опирающиеся на «новое понимание достоинства человека» [7, с. 43]: «Человек – “смертный бог”, возвышающийся над прочими существами не только благодаря способностям своего разума, но и в силу богатства эмоций» [8, с. 49]. В эпоху Возрождения, как можно увидеть, как раз и формируется взгляд на Человека как на «меру всех вещей» и главного «арбитра» мировой жизни. Именно в эпоху Возрождения из многоголосных композиций выделяется сольная песня с сопровождением.

¹ Здесь прослеживается то же, относимое прежде всего к многоперсонажной опере, «знание души народной» [4, с. 145]; однако более адекватным представляется знание души *человеческой* вообще, безотносительно той или иной национальной принадлежности.

Со времени Возрождения антропоцентрическая специфика мировосприятия не изменялась; особое значение именно для просветительской деятельности имела эпоха, носившая соответствующее имя – эпоха Просвещения. Тогда были разработаны многие тезисы и направления просветительской деятельности, но преимущественно в связи с педагогикой. В эпоху Просвещения сформировались также принципы салонного музицирования.

Традиции салонного музицирования актуализировались в начале XX в., в рамках направлений так называемого Серебряного века. На Западе в это время (в творчестве А. Веберна) появляется пуантилизм, знаменующий собой «эмансипацию звука», в России царствует эпоха декаданса, в русской литературе происходит та же «эмансипация звука», в творчестве В. Хлебникова, например:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

<1908–1909>

Те же тенденции распространялись тогда и на музыкальный театр – достаточно вспомнить знаменитую оперу «Победа над Солнцем» («“Победа над Солнцем” – футуристическая опера Михаила Матюшина и Алексея Кручёных, целиком построенная на литературной, музыкальной и живописной алогичности. Издание “Победы над Солнцем” – книжечка с либретто и музыкальными фрагментами оперы, продавалась в дни спектакля (1913)»¹).

Именно здесь, видимо, кроются истоки подхода, который выявляет эмоционально-суггестивную сущность деятельности певца. Алогичность предполагает отсутствие сюжета, последовательности, повествовательности – и этим вполне соответствует «поток сознания», о котором речь пойдет далее.

Последующая эпоха в России – целиком и полностью эпоха владычества соцреализма. Ни о какой алогичности речь здесь идти,

¹ Библиотека русской и советской классики. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html>

разумеется, не могла; напротив, логика и последовательность изложения сюжета были на первом плане. Крайние проявления эмоционально-суггестивной составляющей искусства, имевшие место в период Серебряного века, отступили теперь далеко назад, если не сказать, исчезли. Зато просветительская – и в целом дидактическая – функция искусства активно подчеркивалась. Именно в это время возникают филармонии как специальные социальные институты; именно в это время формируется ряд программ (нарративно-информационных) и традиций филармонии – в частности, поездки в дальние уголки области или края. Яркая тому иллюстрация, например, – фразы из известного послевоенного фильма «Девчата о приезде в клуб рабочей молодежи «артистов из города». Можно увидеть в этом встречную тенденцию – встречную в отношении эмоционально-суггестивного направления деятельности певцов. Серебряный век, непосредственно предшествующий эпохе соцреализма, дает мощный толчок развитию эмоционально-суггестивного направления в искусстве; эпоха соцреализма – просветительским функциям искусства.

В современную нам эпоху, не ставшую еще достоянием истории, неизменным со времен Возрождения и Реформации, осталось значение Человека и в связи с этим – значимость эмоционально-суггестивного направления, равноправного логическому, нарративному, вербально-информационному.

Итак, следует утвердить, что оба направления просветительской деятельности певцов – как вербально-информационное, так и эмоционально-суггестивное – существуют в равноправном и нерасторжимом единстве, как и оба полушария мозга человека, как аполлоническое и дионисийское (по словам Ф. Ницше), как два начала – *ratio* и *emotio*, которые с достаточной степенью согласованности управляют человеческим сознанием.

Как известно, в деятельности певцов филармонии всегда существует «страница», посвященная маленьким зрителям (дошкольного и младшего школьного возраста). Здесь, как правило, музыкальные «номера» объединяются в целостный сюжет, выступающий основой сценической композиции.

Приведем образцы подобных композиций – сценарии, созданные В.С. Тимофеевой в рамках филармонических программ.

В отличие от детской аудитории, взрослым всегда предлагаются концерты, представляющие собой последовательность музыкальных фрагментов, не связанных между собой. Тем не менее в рамках развития эмоционально-суггестивного направления просветительской деятельности (для взрослых, которые уже не «поверят» сказочному сюжету) можно считать перспективным такое направление концертной деятельности певцов, как *ролевая композиция*. Она, в отличие от детских сценических композиций, основана на соединении ключевой идеи и иррационального потока сознания. Роль здесь «не закреплена» за тем или иным конкретным исполнителем. Поток сознания, не действующий ни предметные, ни логические конструкции человеческого мышления, обращен непосредственно к психологическому миру слушателя, обладая, тем самым, обширными эмоционально-суггестивными свойствами.

Согласно словарным определениям «поток сознания» (англ. Stream of consciousness) – прием в литературе XX в. преимущественно модернистского направления, непосредственно воспроизводящий душевную жизнь, переживания, ассоциации, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления всего вышеупомянутого, а также часто нелинейности, оборванности синтаксиса. Примером одной из ранних попыток применения подобного приема может служить прерывающийся и повторяющийся внутренний монолог главной героини в последних частях романа Льва Толстого «Анна Каренина» (предсмертный монолог Анны Карениной, находящейся в измененном состоянии сознания под влиянием постоянного употребления морфия)».

В сфере психологии термин «поток сознания» принадлежит американскому философу-идеалисту Уильяму Джеймсу: «Сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, “нелогично” переплетаются».

По словам У. Джеймса, «сознание... становится полем для активных исследований из-за огромного интереса, который люди проявляют к различным областям психологии в ее широком понимании». Особое значение приобретают так называемые *измененные состояния*.

Измененные состояния сознания можно понять с помощью гипноза, медитации, психоделики, глубокой молитвы, да и вообще

глубокой сосредоточенности, а также острого психоза. Бессонница или посты могут способствовать появлению таких состояний. Эпилептики или люди, страдающие мигренью, часто переживают измененные сознания, находясь в ауре, предшествующей приступу. Изменение сознания может произойти и в результате какой-то гипнотической монотонности, как в одиночном полете на большой высоте в реактивном самолете. Электронная стимуляция мозга, воздействие на него посредством управления ритмами мозга, проявление ясновидения или телепатии, тренировка релаксации, изолированное существование (как, например, где-нибудь в Антарктиде), а также светостимуляция (свет, мигающий на определенных скоростях) могут способствовать острым изменениям сознания. Как можно предположить, именно такой эффект «работал» в деятельности древнегреческой Пифии, которая дышала парами, поднимавшимися из расселины, прежде чем изречь предсказание.

Джеймс выделяет четыре свойства сознания:

1. Каждое «состояние сознания» стремится быть частью личного сознания.

Мысли каждого личного сознания обособлены от мыслей другого: между ними нет никакого непосредственного обмена, никакая мысль одного личного сознания не может стать непосредственным объектом мысли другого сознания. Ни одновременность, ни близость в пространстве, ни качественное сходство содержания не могут слить воедино мысли, которые разъединены между собой барьером личности. Разрыв между такими мыслями представляет одну из абсолютных граней в природе.

2. В границах личного сознания его состояния изменчивы.

Мы то смотрим, то слушаем, то рассуждаем, то желаем, то припоминаем, то ожидаем, то любим, то ненавидим, наш ум попеременно занят тысячами различных объектов мысли. Джеймс приводит пример: «Трава, на которую я гляжу из окошка, кажется мне того же цвета и на солнечной, и на теневой стороне, а между тем художник, изображая на полотне эту траву, чтобы вызвать реальный эффект, в одном случае прибегает к темно-коричневой краске, в другом – к светло-желтой».

Вообще говоря, мы не обращаем особого внимания на то, как различно те же предметы выглядят, звучат и пахнут на различных расстояниях и при различной окружающей обстановке. Мы стара-

емя убедиться лишь в тождественности вещей, и любые ощущения, удостоверяющие нас в этом при грубом способе оценки, будут сами казаться тождественными.

Наши ощущения в зависимости от изменчивости нашей чувствительности постоянно изменяются.

3. Всякое личное сознание представляет непрерывную последовательность ощущений.

Непрерывным рядом можно назвать такой, в котором нет перерывов и делений. Мы можем представить себе только два рода перерывов в сознании: или временные пробелы, в течение которых сознание отсутствует, или столь резкую перемену в содержании познаваемого, что последующее не имеет в сознании никакого отношения к предшествующему. Положение «сознание непрерывно» заключает в себе две мысли:

а) мы сознаем душевные состояния, предшествующие временному пробелу и следующие за ним, как части одной и той же личности.

Сознание всегда является для себя чем-то цельным, не раздробленным на части. Такие выражения, как «цепь» или «ряд» психических явлений, не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно: в сознании нет связей, оно течет непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору «река» или «поток»;

б) перемены в качественном содержании сознания никогда не совершаются резко.

Даже в границах того же самого сознания и между мыслями, принадлежащими тому же субъекту, есть род связности и бессвязности, к которому предшествующее замечание не имеет никакого отношения.

4. Одни объекты оно воспринимает охотно, другие отвергает и вообще все время делает между ними выбор.

Соответственно, возникает идея, восходящая к существующей идее *тотального театра*, где «возрождается», можно смело сказать, синкретическая природа действия – правда, уже не сакрально-го. Можно только предполагать в этом некоторую тенденцию современной культуры в целом.

Примеры сценариев ролевых композиций (сценарии написаны, но не реализованы в сценическом варианте):

КОНЦЕРТ-НОЧЬ

Солисты:

Люда – меццо-сопрано

Аня – сопрано

Вика – сопрано

Рома – баритон

Володя – баритон

Марина – сопрано

Наташа – колоратурное сопрано

Владимир – тенор

В полной темноте начинается музыка. Постепенно зажигается неяркий свет – канделябры на стенах, подсветка на рояле, пустой пока экран и т.д. Стена над сценой оформлена как темное окно, по бокам – легкие синие шторы, но они раздвинуты, только подобраны сбоку.

ШОПЕН НОКТЮРН C-MOLL (ИЛИ CIS)

В середине или в конце ноктюрна – но ПОКА ЗВУЧИТ МУЗЫКА – медленно – в темном длинном платье – выходит Люда. Сценасимвол типа молитвы. Возможно где-то на стене свеча и образ.

ВЫГРАНЕНКО «РЫБКА»

На экране начинается вьюга, сначала понемногу, потом все более активно – мелькает снег, ветер, хорошо бы фонограмму, только тихо – свист зимнего ветра. Люда уходит, как будто ее, как призрак, уносит ветром, – около выхода со сцены встречается с Ромой, выходящим на сцену. Рома как будто пытается ее удержать – свидание теней в Дантовском аду. Все это время звучит текст (говорит Люда):

Что творится в моем опустевшем доме?

Лишь летучие мыши об этом знают,

Да бродячие тени в полночной дреме

Иногда в темноте по нему блуждают...

Даже звери обходят его стороною,

Время умерло в нем: что века, что мгновенья...

Все давно погрузилось в молчанье покоя,

Поросло тишиной – тишиной забвенья.

*Лишь порою в полете летучие мыши,
Задевая крылом догоревшие свечи,
Будят память того, кто последним вышел,
Кто задул их тогда, в тот последний вечер.*

*Нелегко нам сквозь вечность простить друг друга,
Но послушай – давно наш очаг потушен...
Как неистово молится ночью выюга,
Чтоб прощение вымолить нашим душам...*

И уже начинается – аттасса – вступление к арии, может быть сцена-символ у того же образа со свечой, но другого рода, чем у Люды (это должна быть мужская молитва). Люда уже ушла.

«PIETA, SIGNORE»

На отыгрыше в конце арии Рома берет свечу с иконы и, уходя со сцены, передает ее Вике (Вика в светлом, длинном, «ангельском»), встретившись с ней у входа на сцену. Экран незаметно меркнет.

Россини «GIUSTO CIEL» – поет Вика. В конце молитвы ставит свечу около образа.

На отыгрыше молитвы появляется Аня, одетая почти как Вика, медленно подходит к Вике, произнося текст. Вика в это время стоит молча, опустив голову – как бы продолжая молитву. На экране появляются медленно идущие гроззовые облака.

*Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чуждом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.*

*Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.*

*И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.*

*И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.*

Одновременно играет последняя пьеса из «Детского альбома» Чайковского, очень тихо, почти невесомо. Почти незаметно музыка переходит во вступление к «Stabat Mater».

«STABAT MATER» ПЕРВЫЙ ДУЭТ из Перголези – поют Аня с Викой, и *attacca*

«VIDIT SUUM» поет Аня, Вика медленно идет к выходу и зовет ее за собой. На отыгрыше, уходя, Аня задувает свечу, говорит текст (несколько строк Данте) и уходит уже на начале фортепианного номера. Вика ждет Аню у выхода, они уходят вместе.

Текст – из «Божественной комедии» Данте (или, еще лучше, из сонета Данте, максимум строчек восемь) на музыке до-минорной прелюдии Шопена или последней части b-моллной сонаты («Ветер над могилами»). Ф-ный номер звучит при пустой сцене, на экране движение облаков ускоряется, они проносятся как тени. Музыка *attacca* переходит во вступление к романсу. На вступлении выходит Рома, подходит к «окну», задерживает шторы. Одновременно с его жестом гаснет экран.

ВАРЛАМОВ «ОДИНОЧЕСТВО» или МОСОЛОВ «ТА ЖИЗНЬ ПРОШЛА» поет Рома, на втором куплете появляется Наташа в чем-то светлом, легком, «струящемся», как будто ангел-хранитель. Она зажигает свечу, стоящую у иконы, передает ее Роме, который медленно уходит – пока он уходит, Наташа уже начинает говорить текст.

Стихотворение об одиночестве читает Наташа, на последней строфе загорается экран: звездное небо. Одновременно с тем, как вспыхивает экран, на сцену быстро выходит, почти вбегает Володя – он как будто ищет что-то; видит Наташу, останавливается; Наташа легким жестом как будто «благословляет» его и исчезает – как птичка, на миг заглянувшая в окно.

РАХМАНИНОВ «СОН»

МАССНЕ «ЭЛЕГИЯ» хоть в вокальном, хоть в инструментальном варианте – лучше в инструментальном, скрипичном, например. В этом случае Таня выходит незаметно в конце «Сна» и, разумеется, «Элегия» начинается без перерыва. Володя стоит (или сидит на сцене) в задумчивости. «Элегия» – это его мысли. Вступление к «Отрывку из Мюссе» врывается неожиданно, как будто на полуслове, одновременно Володя «просыпается», и как

будто поднимается ветер. Экран ярко вспыхивает и гаснет, Таня почти убегает, как встревоженное сновидение.

РАХМАНИНОВ «ОТРЫВОК ИЗ МЮССЕ», на отыгрыше Володя стремительно подходит к «окну», распахивает шторы, пристально смотрит в «окно», как будто ищет там что-то, и так же стремительно уходит. Ф-но начинает играть вступление к «*Vidit suum*» (!), появляется Аня как была – в чем-то светлом, с первого шага до рояля произносит текст из «Лунного Пьеро» А. Жиро, сразу начинается вступление к арии. Вступление к «*Vidit suum*» в *f-moll*, так же как ария, так что там можно незаметно перейти.

АРИЯ ПРО ЛУНУ F-MOLL. На экране загорается ровный и холодный диск луны.

ДЕБЮССИ «ЛУННЫЙ СВЕТ», разумеется, *attacca*, в течение пьесы выходит Вика, Аня и Вика танцуют какой-то «призрачный танец», может, даже не танец, а просто пару проходов по кругу, главное, чтобы было таинственно и старинно. Аня незаметно уходит, Вика подходит к «окну». На экране в процессе «Лунного света» проходили разные ночные пейзажи – от полей до городов, а теперь там перспектива красивой романтической венецианской улицы.

АРИЯ ЛЕОНОРЫ «ТАСЕА». Вика у окна, как будто там – внизу – она и видит Трубадура.

Текст о волшебстве ночи (мягкий, лиричный) из Бертрана «Ночной Гаспар» говорит Вика, в это время у ф-но звучит музыка «Баркаролы» Россини (надо же арки делать!). Свет на авансцене, Вика стоит у окна, в тени, но смотрит в зал. Появляется Рома в простой одежде, рубашка на средневековый итальянский манер. Он поет как будто о Вике, но ее не видит (обращение «в зал»). На экране – ночные виды Венеции, как будто плывет гондола и мы смотрим с нее.

«ДАВАЙ С ТОБОЙ УВИДИМСЯ ВО СНЕ», в конце у «окна» загорается свет, Рома видит Вику и спешит к ней, они встречаются и отходят вдвоем в сторону рояля, где уже началось вступление к «Венецианской ночи»; Аня выходит быстро, легко, как венецианская маска (кстати, это мысль! Может и в маске? Ну одежда – точно должен быть карнавальный костюм).

ГЛИНКА «ВЕНЕЦИАНСКАЯ НОЧЬ», Аня обращается в зал, как будто призывая всех веселиться. В конце романа подходит к

Роме и Вике, у рояля attassa начинается вступление к «Серенаде Дон-Жуана», они втроем о чем-то тихо и весело говорят, смеются. Володя почти вбегает решительно и стремительно на вступлении к романсу и почти сразу начинает петь, заняв красивую позицию – вполоборота к «окну», вполоборота к залу; он тоже в карнавальном костюме, может быть, с гитарой.

ЧАЙКОВСКИЙ «СЕРЕНАДА ДОН-ЖУАНА», на отыгрыше «Серенады» Володя берет Аню за руку, они красиво, почти танцуя, выходят на авансцену, туда же выходят Рома и Вика, и Аня поет романтично и восторженно, Володя стоит, чуть приобняв ее за плечи, аналогично Вика и Рома.

РОССИНИ «БАРКАРОЛА», один первый куплет, в конце пары смотрят друг на друга, и вдруг раздаются «аккорды оцепенения» – начало арии Шемаханской Царицы. Вы как бы «замираете» очарованные; медленно выходит Наташа – в чем-то блестящем, белом, торжественном, по-настоящему «царском». Может быть, с волшебной палочкой или каким-то знаковым волшебным предметом.

ШЕМАХАНСКАЯ ЦАРИЦА, в конце, на отыгрыше – Наташа стоит в центре, вы вчетвером склоняетесь перед ней, она повелительно смотрит на вас и в зал – и вдруг начинается

«НЯНИНА СКАЗКА» ИЗ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» ЧАЙКОВСКОГО – эффект такой, как будто прозвучал крик петуха и ночные призраки разлетелись. Аня, Володя, Вика, Рома и Наташа стремительно исчезают, только, разумеется, это должно быть красиво, фантастически. У них на «исчезновение» целая пьеса, хоть и небольшая, и при пустой сцене звучит

«ГРЕЗА» ИЗ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» ЧАЙКОВСКОГО. На экране пейзаж медленно меняется с венецианского на украинский: река из «венецианских каналов» плавно переходит в скромную малороссийскую речку с заросшими травой берегами, над речкой тихие звезды, на берегу неподалеку деревянные избы. Мирная украинская деревня...

Ближе к концу пьесы появляется Владимир, он крадучись подходит к «окну» и начинается песня Левко; лучшие без речитатива.

ПЕСНЯ ЛЕВКО ИЗ «МАЙСКОЙ НОЧИ» «СПИ, МОЯ КРАСАВИЦА»

Текст из Куприна из монологов Назанского: «Спи, моя радость... Спи, возлюбленная моя...» – говорит тоже Владимир, как

бы в продолжение песни, говорит все тише и тише, уходя. На последних словах его текста (звучавшего БЕЗ музыкального сопровождения, «в тишине») начинается вступление к следующему романсу, на экране загорается звездное небо. Почти от «окна», из темноты – быстро выходит Марина, простирает руки к звездному небу (или просто вверх, или к экрану, смотря где будет экран).

«И НОЧЬ, И ЛЮБОВЬ, И ЛУНА...» поет Марина, вся эта сцена – сцена ожидания возлюбленного. В конце на отыгрыше появляется Рома, он тоже почти вбегает, бросается к ней, объятия, радость свидания и attassa.

Красивый, вдохновенный, романтический любовный дуэт (например, ДУЭТ СИЛЬВИО И НЕДДЫ ИЗ «ПАЯЦЕВ») поют Марина и Рома, на отыгрыше они начинают танцевать вальс – или реально, или символично, и музыка плавно переходит в «ЗВЕЗДНЫЙ ВАЛЬС», который поет Вика, незаметно появившаяся на сцене. На экране кружатся звезды, усиливается свет.

В течение «Звездного вальса» все участники концерта выходят на сцену, некоторые – кто парами (Володя с Аней, Владимир с Наташей), танцую, некоторые – просто (Люда). Расположение всех на сцене должно быть не «в ряд», а очень произвольно и красиво, это надо смотреть на месте. Усиливается свет на экране, там с огромной скоростью проносятся, кружатся, летят огромные яркие звезды, а внизу – бескрайнее мерцающее водное пространство, штиль, лунная дорожка, мерцание звезд...

«ЗВЕЗДЫ НА НЕБЕ, ЗВЕЗДЫ НА МОРЕ, ЗВЕЗДЫ И В СЕРДЦЕ МОЕМ» поют все вместе.

Таким образом, композиция выстраивается не посредством сюжета, а посредством эмоционального движения, эмоционального рельефа «потока сознания». Именно ролевая композиция как форма концерта (для взрослой публики) представляется необходимой для развития эмоционально-суггестивного направления просветительской деятельности филармонии.

Использованные источники

1. Приходовская Е.А. Слово – музыка – вокальная техника: законы создания вокальных сочинений. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
2. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь / под ред. К. Игнешева. М., 2008.

3. *Краткий психологический словарь* / ред. А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский; ред.-сост. Л.А. Карпенко. 2-е изд., расшир., испр. и доп. Ростов н/Д : Феникс, 1998. 512 с.
4. *Асафьев Б.В.* Об опере (Избранные статьи). Л. : Музыка, 1976. 336 с.
5. *Шестаков В.П.* «Поэтика» Аристотеля и теория поэзии // История эстетической мысли. М. : Искусство, 1985. Т. 2. С. 178–184.
6. *Брагина Л.М.* Гуманизм и предреформационные идеи во Флоренции в конце XV века // Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 49–60.
7. *История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения* : учеб. для вузов / Л.М. Брагина, О.Н. Варьям, В.М. Володарский и др. ; под ред. Л.М. Брагиной. М. : Высш. шк., 1999. 479 с.
8. *Манетти Дж.* О достоинстве и превосходстве человека / пер. с лат. Н.В. Ревякиной // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения : сб. текстов / под ред. С.М. Стама. Саратов, 1988. С. 16–19.

Evgeny Shteynmiller

EDUCATIONAL ACTIVITY AND PHILHARMONIC SOCIETY: EMOTIONAL AND SUGGESTIVE EFFECTS

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 19–34. doi: 10.17223/26188929/6/4

The two effects of educational activity are studied in the article:

- 1) turning to ratio and
- 2) turning to emotio.

The lecturer reading the main text + the musical fragments bearing illustrative function are involved in the first case; in the second case – in the singers are in the forefront. Unlike children's audience, the concerts representing sequence of the musical fragments which aren't connected to each other are always offered to adults. Nevertheless, within development of the emotional and suggestive study of educational activity (for adults who "will not believe" a fantastic plot any more) it is possible to consider perspective such direction of concert activity of singers as role composition. It, unlike children's scenic compositions, is based on the connection of key idea and an irrational stream of consciousness. Here the role "isn't assigned" to this or that specific performer. The consciousness stream which isn't involving neither subject, nor logical designs of human thinking is turned directly to the psychological world of the listener, possessing, thereby, extensive emotional and suggestive properties.

Keywords: emotional and suggestive, consciousness stream, role composition, soloist of philharmonic society.

The used sources

1. Prikhodovskaya, E.A. The word – music – vocal equipment: laws of creation of vocal compositions / E.A. Prikhodovskaya. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

2. The short explanatory psycho-psychiatric dictionary / edited by K. Igishev. Moscow, 2008.
3. A short psychological dictionary / Edited by Petrovsky, M.G. Yaroshevsky; L.A. Karpenko. Rostov-on-Don: Phoenix, 1998.
4. Asafyev, B. V. About the opera (selected articles) / B.V. Asafyev. Leningrad, 1976.
5. Shestakov, V.P. Aristotle's "poetics" and theory of poetry//History of esthetic thought. Moscow, 1985. vol. 2. pp. 178-184.
6. Bragina, L.M. Humanism and prereformational ideas in Florence at the end of the XV century//Culture of Renaissance and the Reformation. Leningrad, 1981, pp. 49-60.
7. Cultural history of Western Europe in Renaissance: L.M. Bragina, O.N. Varyam, V.M. Volodarsky. Edited by L.M. Bragina. Moscow, 1999.
8. Manetti, J. About the advantage and superiority of the person. Italian humanity of the Renaissance. Saratov, 1988. pp. 16–19.