

# Гісторыя і тэорыя музычнага выканальніцкага мастацтва і адукацыі

УДК: 785.7.071.2

Польская И. И.

## КОММУНИКАТИВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА



*Польская Ирина Ильинична – профессор кафедры теории и истории музыки Харьковской государственной академии культуры, доктор искусствоведения*

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам коммуникативности в ансамблевом исполнительстве. Излагается авторская концепция коммуникативно-психологической специфики ансамбля. Анализируются типология и основные принципы внутриансамблевой исполнительской коммуникации. Выявляются важнейшие уровни внутриансамблевого общения и взаимодействия в камерном ансамбле. Характеризуются основные функционально-ролевые модели ансамбля.

Одной из самых драматичных антиномий человеческой культуры является противостояние массы, толпы, и отдельной личности, индивидуума. Соотношение сил переходит из одной крайности в другую, приводя к растворению человека в идее человечества или же к усилению индивидуализма и некоммуникабельности. При этом лишь установление определенного равновесия между коллективным и личным, упрочение некоего устойчивого срединного состояния между ними ведет к подлинной духовной и социальной гармонии. Оптимальной представляется ситуация, при которой возможно свободное самовыражение каждого индивидуума при ощущении им себя как части некоего замкнутого целого, своего рода микрокосма в макрокосме мира.

В музыкальном искусстве подобное срединное положение (между сольными и коллективными исполнительскими жанрами) занимает камерно-ансамблевая культура, объединяющая в себе лучшие качества обоих жанров – ощущение самоценности каждой личности и в то же время совместности, нераздельности, сплоченности общего бытия.

Феноменологический анализ природы ансамбля опирается на принцип культурантропоморфизма, позволяющий видеть в жанровых характеристиках черты личностных взаимоотношений. Перефразируя знаменитую формулу Бюффона «стиль – это человек», можно сказать, что «ансамбль – это взаимодействие людей». Главными здесь являются именно «человеческие» аспекты бытия ансамбля: социокультурный

(ансамбль как форма социальности), коммуникативно-психологический (ансамбль как способ совместного персонифицированного общения и взаимодействия), этико-эстетический (ансамбль как форма личностной и художественной гармонии).

Нами была разработана методология исследования жанровой системы музыкального исполнительства с позиций меры их совместности, ансамблевости. Концептуальной основой такого анализа является авторская теория всеобщей ансамблевости, диалогичности музыкального исполнительства, проявляющейся на различных уровнях его экзистенции – от микроансамбля (сольное исполнительство) до макроансамбля (коллективное и концертное исполнительство). Важнейшим компонентом этой теории является концепция коммуникативной специфики ансамбля и ансамблевого взаимодействия.

По глубокому убеждению автора, ансамблевые принципы являются фундаментом всего музыкального искусства и культуры. Ю. Лотман в статье «Художественный ансамбль как бытовое пространство» подчеркивал: «Античная поговорка гласит: “Музы ходят хоромом” <...> греки неизменно видели в искусстве именно хором, ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности» [7, с. 574-575].

Основополагающим для данного исследования является понятие ансамблевости, отражающее коммуникативную и эстетическую специфику сосуществования разных художественных компонентов.

В работах автора данной статьи [9, 10 и др.] была предложена следующая дефиниция этого понятия: «Ансамблевость есть особое свойство согласованного взаимодействия, обусловленное внутренними предпосылками совместимости составляющих музыкальное целое элементов, характеризующееся гармоничной совместностью их сочетания и осуществляющееся как симультанно, в одномоментности, так и процессуально, во времени» [10, с. 79].

Именно с категорией ансамблевости связан баланс совместности, согласованности и гармонии музыкального исполнительства.

Средоточием ансамблевости как таковой, ее субстратом является камерный ансамбль – наиболее художественно ценная область ансамблевой музыкальной культуры, обладающая исторически сложившимися жанровыми и семантическими характеристиками.

Ансамблевое исполнительство представляет собой своеобразную ролевою модель социально-личностного общения. Это ярче всего проявляется в камерном ансамбле, которому присущи равноправный характер функционально-ролевого общения партнеров, доминирование «принципа соратничества» (М. Лобанова [6, с. 112]), реализация творческого потенциала личности музыканта как *homo ludens* – «человека играющего».

Специфика камерно-ансамблевого исполнительства детерминирована личностно-психологическим характером ансамблевого взаимодействия.

Одним из важнейших факторов очеловечивания ансамблевой коммуникативности является семантическая специфика функционально-ролевого взаимодействия различных инструментов и голосов, ансамблевых партий, персонификация тембров и идентификация их с определенными личностными типами и эмоционально-психологическими образами.

Ансамблевое исполнительство отличается ярко выраженным *персонифицированным* характером функционального взаимодействия между отдельными партиями, инструментальными тембрами, а также между самими участниками. Огромную роль при этом играют репрезентативная функция тембра и механизмы его идентификации.

В то же время характер ролевого взаимодействия между ансамблевыми партиями отражает их внутреннюю иерархию, основанную на исполнении конкретных музыкальных функций, особенностях музыкальной драматургии и игровой логики развития тематического материала произведения. Ансамблевые функции тех или иных исполнительских партий являются во многом переменными, производными от общего характера и логики музыкально-драматургического развития, но в то же время оказывают на нее непосредственное влияние и часто становятся определяющими.

Согласно концепции, выдвинутой в работах автора статьи [9, 10, 12], ансамбль представляет собой своеобразную музыкальную модель социума.

Методологической основой данной концепции являются принцип антропоморфизма, методы игрового

моделирования и игровая теория искусства, а также логический метод аналогии. В современной психологии, социологии, теории управления и проч. широко применяются различные ролевые игры, основанные на методах игрового моделирования реальных жизненных ситуаций в разных сферах (социальной, производственной). Для исполнительских же видов искусства игровое моделирование жизни, ролевая игра есть непосредственный способ существования, форма адекватного отражения бытия собственными специфическими средствами.

Камерно-ансамблевая культура связана с отражением внутреннего духовного мира личности и нацелена, по словам Э. Песикова, на «постижение сокровенных глубин человеческой психологии» [8, с. 15].

Главным содержанием ансамблевой коммуникативности является моделирование в ансамбле человеческих личностных отношений на основе принципов дружелюбности и взаимопонимания. Именно этим определяется этико-социальная и коммуникативно-психологическая специфика ансамбля.

Камерно-ансамблевый тип коммуникативности принципиально отличается от прочих исполнительских типов функционально равноправным характером ролевого общения партнеров. На главенство данного принципа в ансамбле указывал еще Г. Аберт: «Главный принцип струнного квартета – строжайшее равноправие всех четырех голосов» [1, с. 161], отмечая, что «когда какой-либо голос временно берет на себя ведущую роль, подчинение ему остальных голосов является добровольным, они не уподобляются ... оркестровым “заполняющим” голосам ... каждый голос не только поддерживает верхний, но комментирует сказанное им, словно выражая реакцию, вызванную главной мыслью в душах остальных исполнителей» [1, с. 162]. Подобное поочередное концертное происходит «как бы по свободному согласию всех четырех участников» [Там же].

Согласно Аберту, эта особенность отражает этико-психологическую специфику ансамблевой коммуникативности: «Так возникает искусство, освобожденное от всего физического ... обращенное лишь к идеальному, психологическому ... проникающее вглубь и обнажающее тончайшие духовные связи, недоступные для других инструментальных комбинаций» [Там же].

Подобное равноправное партнерство – исключительная прерогатива ансамблевого исполнительства и ансамблевой коммуникативности. Именно в этом заключается специфика ансамбля и его привлекательность.

Существуют две основные концепции формирования ансамблевого целого как единого художественного организма:

1) создание ансамблевого единства происходит путем взаимного самоограничения индивидуального «я» партнеров;

2) возникновению ансамблевой целостности способствует активное проявление личностного начала каждого из участников ансамбля.

На наш взгляд, данные концепции ансамблевого взаимодействия являются не антагонистическими, противоречащими друг другу, а взаимодополняющими, находящимися в диалектическом единстве; при этом каждая из них в целом верно отражает определенный аспект проблематики. *Общая концепция ансамблевого взаимодействия* должна быть основана на синтезе обеих тенденций. Необходимость подчинения частного целому не только не мешает, но зачастую непосредственно способствует выявлению артистической индивидуальности партнеров, наличие которой – обязательное условие формирования совместной «индивидуальности» ансамбля.

Культурологической детерминантой подобного синтеза представляется отмечаемая многими исследователями (в частности Э. Фроммом) диалектическая взаимосвязь между постоянно существующими в человеческом обществе тенденциями к индивидуализму и разобщенности, с одной стороны, и к коллективности, совместности – с другой.

Проявление данного диалектического единства в специфике ансамблевого диалога отмечает и Л. Сидельников, подчеркивая его чрезвычайное сходство с типом общения, наиболее характерным для ренессансных гуманистов: «Диалог гуманистов, в том числе – музыкально-ансамблевый – общение “надбытовое”, осуществляемое на основе общих интеллектуальных и художественных интересов, и в то же время позволяющее личности раскрыться со всей полнотой ее неповторимой индивидуальности. Каждое “я” выступает ... как гарант существования “мы”, и наоборот, – общность духовных интересов и возможностей коллектива “приподнимает” личность над самой собой. Личность суверенна, но это не означает романтического отчуждения от “другого” [13, с. 45-46].

Согласно выдвинутой нами концепции ансамбля, *специфика ансамблевой коммуникативности во многом детерминирована двойственностью, амбивалентностью самого процесса формирования ансамблевого целого*: с одной стороны, постоянного соотношения индивидуального «я» каждого из участников с совместным «мы» ансамбля, определенного подчинения частных интересов и стремлений отдельных партнеров общим художественным интересам и задачам; с другой стороны, в ансамблевом общении происходит выявление разных творческих личностей, соединение и умножение нескольких художественных индивидуальностей, взаимодействие которых создает в результате неповторимый облик целостного ансамбля.

Указанное ансамблевое взаимодействие партнеров осуществляется исключительно *методом консенсуса*. В отличие от коммуникативной дуалистичности концертного исполнительства, характер ансамблевого общения обусловлен прежде всего доминированием «принципа сораатничества» [6, с. 112]. Ансамблевое общение и взаимодействие основано на полном взаимопонимании партнеров, которые здесь обязательно являются единомышленниками (или становятся ими в процессе совместной творческой деятельности – в

процессе превращения группы музицирующих индивидуумов в единый ансамблевый организм).

Коммуникативно-психологическая специфика ансамблевого общения отражает типические черты разных видов исполнительского взаимодействия (центростремительного и центробежного, интеграционного и диалогического).

С позиций ансамблевой ориентации как таковой, осуществления внутриансамблевого сосуществования самих исполнителей, способа их психологической взаимосвязи между собой и с окружающей средой коммуникативная специфика ансамблевых жанров характеризуется постоянным взаимодействием *двух основных тенденций общения: центростремительной*, связанной с психологической «нацеленностью» исполнителей друг на друга, стремлением к целостности ансамблевого континуума и внутренним взаимодействием замкнутого типа (вне зависимости от наличия или отсутствия потенциальных слушателей); *центробежной*, обусловленной общей совместной ориентацией исполнителей на слушательское восприятие, на реакцию окружающих, акустические особенности помещения и пр.

В совместном исполнительстве осуществляется *двухединный процесс ансамблевого общения*, отражающий баланс общего и частного, коллективного и индивидуально-личностного внутри самого ансамбля:

1) процесс эмоционально-психологического, акустико-слухового, художественно-интерпретационного, моторико-технологического сближения исполнителей, возникновения между ними корпоративной общности слуха, восприятия, вкусов, формирования целостного ансамблевого организма;

2) процесс творческого самовыражения каждого из участников ансамбля, проявления его индивидуально-личностного начала.

Действие этих внутриансамблевых коммуникативных процессов можно схематически отразить следующим образом:

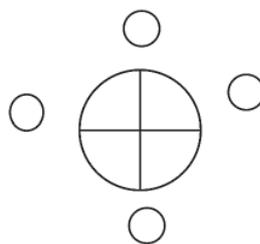


Рис. 1.

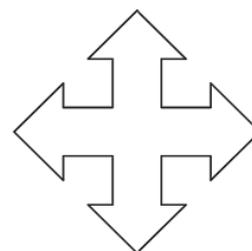


Рис. 2.

Соответственно, существует два принципиально различных типа ансамбля:

– ансамбль, трактующийся как *взаимоотношение разных индивидуальностей, стремящихся к равноправному сосуществованию на паритетных началах, к определенной самостоятельности и взаимному диалогу*;

– ансамбль, основанный на *совместном стремлении к интеграции, к нераздельному единству и общности ансамблевого целого*.

Данная типология ансамблевой коммуникации была выявлена нами в кандидатской диссертации «Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке» [11] при исследовании характера ансамблевого взаимодействия и дуэтного письма в четырехручном фортепианном дуэте: «Основными типами дуэтного письма являются: а) ансамбль как равноправный диалог между двумя индивидуальностями; б) ансамбль, основанный на стремлении к интеграции, изображении двумя исполнителями одного» [11, с. 198].

Указанный принцип (с определенными коррективами) впоследствии был распространен нами на всю ансамблевую сферу, результатом чего явился вывод о доминировании в камерном ансамбле двух ведущих системно-структурных моделей внутриансамблевого взаимодействия: 1) ансамбль, представляющий собой равноправный диалог (полилог) нескольких индивидуальностей; 2) моноансамбль, основанный на совместном стремлении к интеграции и целостности, изображении несколькими исполнителями одного.

Исследование коммуникативной специфики ансамбля и общих тенденций внутриансамблевых взаимосвязей позволяет также сделать вывод о наличии в ансамблевом исполнительстве нескольких различных уровней внутриансамблевого взаимодействия и общения, отражающих реальное многообразие параллельно действующих планов совместного физического и социокультурного сосуществования партнеров:

– *пространственный уровень* (композиция и мизансцена ансамбля);

– *временной уровень*, включающий в себя: а) общность событийного, фабульного времени произведения; б) общность реального репетиционного времени, исполнительского темпоритма; в) выключенность из реального окружающего времени;

– *исполнительский уровень*: а) общность культурного уровня; б) общность профессионального уровня; в) общность профессионально-исполнительской школы, подготовки; г) общность делания, профессиональной работы; д) типологическая общность исполнительских действий; е) общность трактовки, интерпретации, общность исполнительской технологии;

– *психологический уровень*: а) общность психических процессов (общность памяти, воли, эмоций, внимания, воображения, интеллектуальная общность, общность темпераментов); б) *социально-психологическая общность* (общность интересов, целей, дружелюбность, взаимная симпатия, поддержка, взаимопонимание);

– *биофизический уровень* (биологическое ощущение «соседства», «заслона», физического удобства и неудобства, «энергетики» друг друга).

Комплексный анализ всех этих планов внутриансамблевого взаимодействия и их специфики является, на наш взгляд, перспективной задачей, решение которой требует проведения дальнейших исследований, посвященных данной проблематике.

*Структура ансамблевого общения* основана на действии целого ряда коммуникативных моделей, важнейшими из которых являются следующие:

- 1) модель групповой игры;
- 2) модель «вдвоем на людях»;
- 3) модель дружеской беседы;
- 4) модель драматического конфликта.

В основе большинства из названных коммуникативных моделей лежат типологические схемы «ансамбля (диалога) согласия», «ансамбля (диалога) обсуждения», «ансамбля (диалога) конфликта».

Рассмотрим детальнее характер данных моделей.

**Модель групповой игры** отражает наиболее общие свойства ансамблевой коммуникативности, детерминированные проявлениями в ней игрового начала.

Исходя из игровой теории искусства (Ф. Шиллер) и культуры (Й. Хейзинга), игра является важнейшей сущностной категориальной функцией искусства и человеческого существования (*homo ludens*). Соответственно, освобождающее игровое начало воплощается в первую очередь в исполнительских искусствах, прежде всего в тех из них, которые связаны с ансамблевым или коллективным взаимодействием, с совместностью игрового процесса и отражением совместного действия, социального функционирования.

Выдающийся музыковед М. Друскин отмечал: «Есть немецкое выражение *Spielfreudigkeit*, которое следует перевести как радость в процессе игры» [5, с. 113]. Эта радостная грань игрового начала очень ярко проявляется в ансамблевом искусстве. Друскин особо подчеркивал огромную роль игрового ансамблевого начала в барочных формах «концертирования, то есть свободного волеизъявления в формах свободной игры, – в далекие времена под “концертом” подразумевалось ансамблевое музицирование» [Там же], указывая, что возрождение принципов игрового концертирования в искусстве XX в. обусловлено «желанием высвободить духовные силы личности из оков цивилизации и, в противоположность культу технизма, породившего *homo faber*, “делающего”, делового человека, выдвинуть *homo ludens*, человека играющего» [Там же].

Именно это и осуществляется в ансамбле, где музыкант, личность выступает именно как *homo ludens* благодаря осуществлению названной игровой модели.

Специфика игровой модели ансамбля связана с гибким балансом сил между свободным творческим самовыражением и эстетическим волеизъявлением каждого из участников ансамбля, непосредственностью его реакций – и согласованностью действий всей группы исполнителей в целом, мастерством «командной игры».

Игровая модель ансамблевого взаимодействия проявляется на различных уровнях функционирования ансамблевых жанров – от средневековых свободных ансамблевых импровизаций до современной ансамблевой алеаторики, от барочного концертирования до джаза. Игровые модели радостного совместного музицирования лежат в основе большинства педагогических концепций XX в. Благодаря

претворению в жизнь игровых ансамблевых моделей современное концертное исполнительство обретает новый блеск и сценическую привлекательность.

Существенная роль среди моделей ансамблевого общения принадлежит модели «**вдвоем на людях**». Именно на уровне этой коммуникативной модели часто реализуется характерный для ансамблевого мышления тип взаимодействия, связанный с отражением так называемого «диалога согласия» и возникающего на его основе «ансамбля согласия». Рождению этой психологической модели, отражающей своеобразную двуплановость бытия камерно-ансамблевых жанров, способствует указанная выше двойственность характера общения: взаимодействие в нем центростремительных и центробежных тенденций.

Модель «вдвоем на людях» отражает «параллелизм одновременного существования личности в своего рода “микрокосме” – замкнутом интимном мире двоих – и в обществе как макрокосме» [11, с. 22] и предполагает определенную «дифференциацию двойственного субъекта от объекта (окружающего мира)» [Там же], при этом основной «смысловой акцент возникает на личностной стороне психологического взаимодействия участников подобного дуэта» [11, с. 22-23].

Примерами жанрового преломления данной коммуникативной модели в различных видах искусства являются, в частности, четырехручный фортепианный дуэт или оперный «дуэт согласия» в музыке, лирический диалог (любовная сцена) – в театре, парный балетный танец или балетное адажио – в хореографии и т. п.

Особенности действия модели «вдвоем на людях» в фортепианном четырехручном дуэте были детально рассмотрены нами в кандидатской диссертации [11], в которой также отмечался параллелизм процессов широкого распространения дуэтного музицирования и вальса в европейской культуре конца XVIII – начала XIX в. и возрастания их социальной роли, что обусловлено близостью ситуации общения, возникающей именно в результате претворения модели «вдвоем на людях».

На наш взгляд, правомочным представляется и типологическое сопоставление модели «вдвоем на людях» в камерно-ансамблевых жанрах с ее проявлением в такой сфере, как телевидение. Это сходство выражается двояко: с одной стороны, при претворении указанной модели в музыкальном, театральном или танцевальном исполнительстве данная «мизансцена общения» как бы «подается крупным планом», делая ее участников более «близкими» для зрителя (слушателя) и создавая характерную атмосферу душевной доверительности, интимности; с другой стороны, на телевизионном экране очень часто возникают «дуэтные» мизансцены подобного рода, когда участники той или иной передачи ведут в студии на глазах у телезрителей диалог якобы наедине.

Особенностью функционирования модели «вдвоем на людях» в камерно-ансамблевом исполнительстве является возникновение следующих кон-

тастных психологических установок: ощущение условности уединения, связанное с присутствием публики, – и ощущение укрытия, «полупрозрачного занавеса» защищенности совместного действия.

В ансамбле благодаря этому чувству совместности делания, ощущения защищенности (уже на психофизическом уровне – защищенности как бы спиной, «телом» партнера) значительно повышается (по сравнению с сольным исполнительством) уровень психического, психологического комфорта, снижается уровень эстрадного волнения, боязни одиночества. Именно поэтому многие прекрасные музыканты (особенно пианисты), не выдерживавшие страха перед сольными выступлениями, боязни психологического столкновения «один на один» с публикой, становились ансамблистами или концертмейстерами.

Ансамблевое исполнительство, в котором, в отличие от концертного или сольного, нет ни напряженного единоборства, соревновательности, ни смелого одиночества на эстраде, требует от музыкантов иных волевых качеств. Его главными психофизическими особенностями являются взаимная эмоциональная и действенная поддержка партнерами друг друга, чувство групповой общности и единства, единой «связки», «чувство локтя», ощущение успокоенности, надежности.

В камерно-ансамблевом исполнительстве модель «вдвоем на людях» можно рассматривать не только в буквальном смысле (как дуэт), но и как некий архетип совместного психологического взаимодействия, «отгороженного» от окружающего пространства, присущий и другим ансамблевым жанрам с малым количеством участников – трио или квартетам. Типологическими модификациями данной модели в этом смысле являются модели «втроем на людях», «вчетвером на людях» и т. д.

**Модель дружеской беседы** представляет собой один из самых популярных видов камерного «ансамбля обсуждения», базирующегося на соответствующем «диалоге обсуждения» (термин Т. Воскресенской) [4, с. 5, 10]. Коммуникативная специфика этой модели детерминирована принципами равноправного участия партнеров в ансамблевом взаимодействии и отражает общий эмоционально-психологический тонус их совместного сосуществования, обусловленный характерным этосом ансамбля.

Данная модель наиболее свойственна жанру струнного квартета. Как подчеркивает Аберт, «квартет благодаря внутренне присущему ему идеальному сочетанию единства и многосторонности» [1, с. 161] словно создан для выражения высокого духовного начала. Указанное сочетание возникает вследствие тембровой однородности ансамблевого состава, персонификации инструментов-участников и высокому уровню полифонизации ансамблевого письма и фактуры, осуществления в квартете модели дружеской беседы, олицетворяющей духовное родство и связанной с претворением идеалов дружеского общения и взаимопонимания.

Типичность модели дружеской беседы для струнного квартета отмечают многие исследователи. Одним

из первых обратил на это внимание Стендаль, назвавший квартеты Гайдна «беседой четырех приятных людей» [14, с. 36]. Приведем фрагмент из его книги «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазіо»: «Одна умная женщина говорила, что когда она слушает квартеты Гайдна, ей кажется, будто она присутствует при беседе четырех приятных людей. Она находила, что первая скрипка походит на человека средних лет, наделенного большим умом и прекрасным даром речи, который все время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого собеседника, причем такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее склонен соглашаться с мнениями остальных ее участников, чем высказывать свои собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, ученого, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе. Правда, она вносит в разговор известное изящество, и пока она говорит, другие собеседники имеют возможность отдохнуть. У этой дамы, однако, можно подметить тайную склонность к виолончели, которой она, по-видимому, отдает предпочтение перед всеми другими инструментами» [14, с. 36-37].

Данную аналогию подчеркивал и Аберт, анализируя специфику квартетного искусства. «Четыре инструмента, близкие по происхождению и характеру, но разные по индивидуальности, подобны членам высокоразвитой семьи, каждый из которых соответственно его своеобразию самостоятельно выражает свойства всего рода» [1, с. 161]. Модель дружеской беседы и ее модификации находят свое отражение и в ряде других исследований, посвященных специфике камерной музыки.

По словам Аберта, «средоточием тех размышлений, в которых, как гласит излюбленное сравнение тогдашнего времени, принимают равное участие “четыре умные персоны”» [1, с. 164], постоянно остается основной музыкально-тематический материал исполняемых произведений. При этом ученый указывает на принципиальную значимость именно психологических аспектов ансамблевой коммуникации: «Новое ... состоит, однако, не только в том, что каждый отдельный исполнитель подхватывает и продолжает мысль, но и в том впечатлении, которое это продолжение вызывает в душах остальных участников, – так сказать, в мыслях, не выраженных словами, но сопровождающих дискуссию в сердцах четырех» [Там же].

Таким образом, специфическая черта ансамблевого взаимодействия – его ярко выраженный *рефлексивный характер*, причем эта рефлексивность сказывается как на эмоциональном, так и на интеллектуальном уровнях.

Несмотря на то что жанр струнного квартета является наиболее репрезентативным для коммуникативной модели дружеской беседы, ареал ее распространения отнюдь не ограничивается сферой квартетного исполнительства. Модель дружеской беседы достаточно широко представлена и в других камерно-ансамблевых жанрах, как камерно-инструментальных, так и камерно-вокальных.

**Модель драматического конфликта** коренным образом отличается от предыдущей ансамблевой модели. Она находит наиболее адекватное отражение в ансамблевом мышлении контрастно-диалогического типа, где на первый план выступают индивидуальные черты различия, а не сходства личностных психологических качеств «участников», принципиальное отличие, даже противоположность их интеллектуально-философских точек зрения на «предмет разговора» и/или возникающих в связи с этим эмоциональных реакций.

В основе данной модели находится отмечаемый Е. Антоновой коммуникативный тип «диалога разногласия» [2, с. 12], или «диалога конфликта». Указанный тип диалога, согласно выдвинутой Антоновой классификации, опирающейся на предложенную Ш. Балли схему деления высказывания на диктум и модус, включает в себя две разновидности, связанные тесно с характером ансамблевого письма, способом изложения музыкального материала, шире – с преломлением идеи взаимодействия ансамблевых партий на уровне композиторского музыкального мышления: 1) «диалог разногласия диктумного типа», в котором «разнотемные реплики вступают в противоречие друг с другом» [Там же]; 2) «диалог разногласия модусного типа», где «тематически единые реплики выражают различные эмоции» [Там же].

Основными параметрами ансамблевого «разногласия» выступают, с одной стороны, темброво-семантические различия (прежде всего в камерно-фортепианных ансамблях), а с другой – собственно эмоциональный модус тех или иных ансамблевых партий.

Функционирование ансамблевой модели драматического конфликта часто предопределяется внутриансамблевым драматургическим контрастом, обусловленным персонифицированной семантикой инструментальных тембров. Так, в камерно-фортепианных ансамблях возникает существенное тембровое противостояние между фортепианной партией и контрастирующим с ней комплексом прочих ансамблевых партий. Это противоречие традиционно приобретает не только фонический, но и содержательно-смысловой характер.

В психолого-эмоциональном аспекте действие модели драматического конфликта обусловлено, в первую очередь, акцентированием индивидуальных различий, личностных особенностей персонифицированных в ансамблевых партиях художественных «я» исполнителей и «персонажей», ролевых и психологических противоречий между партнерами. Данная коммуникативная модель в значительно меньшей степени, чем другие, свя-

зана с воплощением ансамблевого взаимопонимания и согласия, идилической корпоративной общности; в ней отчасти проявляются присущие концертным жанрам черты соревновательности.

Модель драматического конфликта часто встречается в музыке XIX и особенно XX – XXI вв. Она наиболее ярко представлена в сфере оперных, вокально-драматических ансамблей. Хрестоматийный пример подобного рода – знаменитый вокальный квартет из оперы Дж. Верди «Риголетто». В камерно-ансамблевой музыке эта модель характерна скорее для камерно-фортепианных жанров, чем для камерных жанров без участия фортепиано.

К собственно ансамблевым моделям ролевого взаимодействия примыкает и чрезвычайно распространенная функциональная исполнительская модель «соло – аккомпанемент». В основе семантической и функциональной дифференциации этих типов коммуникативных моделей лежат принципиальные различия именно между ролевыми функциями тех или иных голосов и инструментов, ансамблевых партий и их исполнителей, характерными для жанров камерного ансамбля и так называемого сольного инструментального исполнительства с аккомпанементом – при возможной идентичности исполнительских составов в том и другом случае.

Т. Воронина в статье «О камерном музицировании и становлении исполнителя» подчеркивает, что «воплощение музыки, сочиненной для двух или нескольких инструментов и предназначенной для исполнения без дирижера, должно быть отнесено к ансамблевому жанру» [3, с. 66], отмечая при этом наличие определенных функционально-семантических отличий «в произведениях для солиста с сопровождением, по сравнению с ансамблями с равнозначными партиями, иной способ соединения партий, иной род совместности партнеров» [3, с. 10].

Полностью разделяя такую точку зрения на жанровую принадлежность музыки для солирующих инструментов с аккомпанементом, мы считаем подобный вывод абсолютно закономерным и единственно верным. Необходимо рассматривать этот вид музыкального творчества и исполнительства как ансамблевый по всем формальным признакам (ограниченность исполнительского состава, претворение принципа «один инструмент – один голос»), отличающийся от традиционного камерного ансамбля аналогичного состава лишь функционально-иерархически (при возможном полном тождестве инструментов-участников): в камерном ансамбле происходит равноправный диалог или полилог, а в ансамблевом комплексе «соло – аккомпанемент» соподчиненный характер исполнительских ролей, внутриансамблевого взаимодействия партий определен априорно. Именно указанные черты ансамблевости, имманентно

присущие коммуникативной модели «соло – аккомпанемент», являются детерминантами, позволяющими причислить данную модель к ансамблевым.

В то же время коммуникативная модель «соло – аккомпанемент» принципиально отличается от всех камерно-ансамблевых исполнительских моделей, которым, как неоднократно отмечалось, присущи отсутствие жесткой внутриансамблевой иерархии и принципиально равноправный тип ансамблевых взаимоотношений, предполагающий возможность потенциального солирования всех его участников. Модель сольного исполнительства с аккомпанементом, являющаяся совместной и, соответственно, ансамблевой по определению, основана на принципах соподчиненности, функционального доминирования одной инструментальной партии над другой.

Различие между ролевыми взаимоотношениями в указанных музыкально-исполнительских коммуникативных моделях наглядно выступает, например, при сравнении их с социальными моделями государственного устройства, в частности, представляется уместным следующее структурно-функциональное сопоставление типов взаимодействия: в ансамблевом исполнительстве реализуется (условно) тип демократического общества, а в сольном исполнительстве с аккомпанементом – авторитарного.

Анализируя специфику бытования и функционирования различных ансамблевых моделей, следует в то же время подчеркнуть относительный, условный характер подобной дифференциации, отсутствие жесткого водораздела между названными типовыми схемами. В реальной ансамблевой практике все указанные ансамблевые модели редко присутствуют «в чистом виде». Обычно наблюдается определенная степень их взаимодействия – синтез двух или нескольких коммуникативно-ролевых моделей, в результате которого та или иная модель выявляет себя более ярко, чем другие.

Таким образом, коммуникативно-психологическая специфика ансамблевого исполнительства обусловлена семантикой ансамблевости и персонифицированным характером ансамблевого взаимодействия, ролевым моделированием личностных и социальных взаимоотношений. Наиболее ярко это проявляется в сфере камерного ансамбля. Основными функциональными моделями ансамблевого общения являются: модель «вдвоем на людях», модель дружеской беседы, модель групповой игры, модель драматического конфликта, в которых ярко проявляются черты «ансамбля согласия», «ансамбля обсуждения» и «ансамбля разногласия». Структурно-семантической разновидностью ансамблевых моделей, отличающейся от них на функционально-иерархическом уровне взаимодействия, является модель «соло – аккомпанемент», имманентно обладающая чертами ансамблевости.

#### Список использованных источников

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт : в 2 ч. / Г. Аберт; пер. с нем, вступит. ст., коммент. К. К. Саквы. – Ч. 2, кн. 1 (1783 – 1787). – М. : Музыка, 1983. – 518 с.
2. Антонова, Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Антонова ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1989. – 20 с.

3. Воронина, Т. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. Воронина // О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. Воронина ; науч. ред. И. Тайманов. – Л. : ЛОЛГК, 1986. – С. 6-21.
4. Воскресенская, Т. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано : проблемы, истоки, стадия формирования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Воскресенская ; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1992. – 24 с.
5. Друскин, М. Игорь Стравинский : личность, творчество, взгляды : исслед. / М. Друскин. – 3-е изд. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 208 с.
6. Лобанова, М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / М. Лобанова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / сост. В. Зак, Е. Чигарёва. – Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 110-129.
7. Лотман, Ю. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 574-582.
8. Песиков, Э. Камерная музыка / Э. Песиков. – Пермь : Музыка, 1963. – 35 с.
9. Польская, И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : моногр. / И. Польская. – Харьков : Харьковская гос. академия культуры, 2001. – 396 с.
10. Польская, И. Камерный ансамбль : теоретико-культурологические аспекты : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / И. Польская ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2003. – 435 с.
11. Польская, И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / И. Польская ; Санкт-Петербург. гос. консерватория. – СПб., 1992. – 213 с.
12. Польська, І. Специфіка ансамблевої комунікативності / І. Польська // Культура України: зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. О. Стахевич. – Харків : Харьк. держ. академія культури, 2000. – С. 166-175. – (Вип. 7 : «Мистецтвознавство»).
13. Сидельников, Л. Симфоническое исполнительство : эстетика и теория : историч. очерк / Л. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 286 с.
14. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии / Стендаль // Собр. соч. : в 15 т. – Т. VIII. – М. : Гослитиздат, 1959. – 679 с.

**Summary.** The article deals with the problems of communicability in ensemble performance. It presents the author's concept of the communicative-psychological specifics of the ensemble; analyzes the typology and basic principles of intra-ensemble performance communication; reveals the most important levels of intra-ensemble communication and interaction in the chamber ensemble; characterizes the main functional-role models of the ensemble.

Статья поступила в редакцию 21.02.2017