

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.01/78.03

И. Ергиев

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИЗАЦИИ АРТИСТИЧЕСКИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ

В статье актуализирована проблема дефиниции «исполнительский стиль» в ее артистических показателях, предпринимается попытка конкретной типологии артистических исполнительских стилей в аспекте психологии мышления личности-артиста, характерной для постнеоклассического художественного метода. Последний проявляется в «живой» интонационности творчества музыкантов-инструменталистов, объективизирующей их исполнительскую интерпретацию в системе визуальных средств выразительности, сценической художественной технике. Методологической основой решения данной проблемы послужили теории: «образа мира», исторических музыкальных стилей, соционики, коммуникации.

Ключевые слова: артистический исполнительский стиль, исполнительская интерпретация, музыкальный стиль, образ мира, музыкальное мышление, творчество.

Понятие «исполнительский стиль» не является новым для музыковедения, однако предложенный нами артистический ракурс данной проблемы, попытка конкретной типологии именно артистических стилей осуществляется впервые.

В обширном массиве исследованной нами музыковедческой литературы обращаем внимание на следующие основные аспекты: «стилистическая симультанность исполнения» (Е. Маркова); «архетипы музыкально-исполнительского высказывания» (Л. Опарик); «стиль исполнительской интерпретации» (П. Муляр); «исполнительская специфика стилизованных проявлений фортепианной музыки XIX–XX ст. (Д. Андросова); «исполнительские стили в жанрах фор-

тепианних дуэтов» (О. Щербакова); «стильность игры как критерий исполнительства» (Н. Давыдов); «индивидуальный стиль деятельности музыкантов-исполнителей» (Ю. Цагарелли); «индивидуальный стиль исполнительской деятельности музыканта-инструменталиста» (Е. Йоркина); «стильное исполнение» (А. Малинковская); «системная связь темперамента личности музыканта-исполнителя с его исполнительским стилем» (Т. Сирятская); «стилевая типология фортепиано-исполнительской интерпретации» (О. Потоцкая); «сценические аспекты исполнительской техники», «артистически-театральные аспекты художественного воздействия» (В. Князев); «диалог жанрово-стилевых форм» (А. Самойленко); «исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль» (А. Сокол), др.

Стиль как самое общее и всеохватывающее философское понятие одного из типологических подходов к действительности звучит как «характерное физиономическое единство к[акого]-л[ибо] явления человеческой жизни и деятельности, типич[еская] форма его *внешнего выражения*» (курсив здесь и далее наш. — *И. Е.*) [3, с. 49]. В теории искусства понятие **стиль** употребляется «...для характеристики *физиогномического единства* отдельного произведения, целой группы произведений и даже отдельного периода в развитии искусства...» [15, с. 135]. Обращаем также внимание на значение понятия «стиль» как «...совокупности *средств* художественной выразительности и творческих *приемов*, используемых в каком-либо направлении литературы и искусства в определенную эпоху конкретным автором или в конкретном произведении...» [6, с. 765].

Термин **стиль музыкальный** употребляется в искусствоведении и характеризует «*систему средств выразительности*, которая служит воплощению того или иного *идейно-образного содержания*» [11].

Л. Мазель в своем определении не ограничивается рамками средств музыкальной выразительности, но связывает «музыкальный стиль» с «определенным *мировоззрением*», взращенным на «определенной социально-исторической почве» и возникающей на его основе «*системой музыкального мышления*, идейно-художественных концепций, образов и *средств* их воплощения...», добавляя при этом, что «...в понятие стиля входят и *содержание* и *средства* (форма) музыки» [2, с. 18].

Определение Б. Асафьева отмечено подходом к **стилю** не только как к «некоторому постоянству *средств выражения* и *технической манеры*», но как постоянству «*музыкально-интонационного почерка*»

эпохи, народа и личного композиторского, что и обуславливает **характерные повторяющиеся черты музыки** как «живого языка...» [3, с. 29]. В данном определении обращает на себя внимание фактически исполнительская интерпретация понятия *стиль* как «живого языка», который и может возникнуть только в результате *живого музицирования*. М. Михайлов определяет понятие стиля в музыке через «...единство организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления» [3, с. 117].

Данные дефиниции понятия «стиль» могут, на наш взгляд, служить основанием в поисках наиболее точного определения понятия «исполнительский музыкальный стиль» и осуществления конкретной типологии артистических исполнительских стилей, в особенности в аспекте психологии мышления личности-артиста, актуальной для постнеоклассического художественного метода, проявляющегося в *живой* интонационности академической и неоклассической манер игры инструменталистов, объективизирующих свое мышление в системе визуальных средств выразительности, сценической художественной технике в целом.

Так, В. Москаленко относит вышеуказанное определение М. Михайлова и к *музыкально-исполнительскому творчеству*, мотивируя это тем обстоятельством, что первичное «единство организованных элементов музыкального стиля» в формате композиторского творчества «...подвергается некоей коррекции в соответствии с *индивидуальной манерой* исполнителя, его музыкальным мышлением» [4, с. 81] и подчеркивает важность «...наличия у исполнителя *собственного стиля*» [4, с. 90]. Последний в совокупности с *активностью интерпретирующего мышления* способствует возникновению вторичной (концертной) «жанрово-коммуникативной ситуации» [5, с. 22]. А. Сохор видит возможность применять понятие *стиль* наряду с «художественным творчеством» и к «исполнительству» [13, с. 5]. Хотя данное разделение, на наш взгляд условно, так как высшие артистические формы исполнительства и есть форма творчества. Во всех существующих определениях музыкального стиля базовым сущностным феноменом, определяющим выбор тех или иных средств художественной выразительности, является **музыкальное мышление** (образно-художественное).

Исполнитель академического направления ограничен рамками стабильных выразительных средств музыки, написанной другим ав-

тором. Однако его исполнительское музыкальное мышление, *образ мира* определяют его определенную свободу в выборе исполнительских выразительных (*мобильных* по Н. Давыдову) средств (артикуляции, штрихов, динамики, ритмодинамики, агогики, акцентуации, фоничности, педализации, вибрации, психосемантики, кинесики, ритмики, хореографии, др.) для воплощения *личностного артистического смысла* того или иного музыкального произведения, которые в совокупности также могут образовывать достаточно стойкую систему, а именно — *стиль исполнительский*.

Обращаем внимание на следующие основные типы «образа мира»: *обыденный, мифологический, эстетический (художественный), научный* [12, с. 51]. Естественно, основные («чистые»), явно выраженные образы мира дают их различные сочетания.

Наиболее подходящими сочетаниями являются те, в основе которых *художественный* образ мира как фундамент творческого восприятия музыки — «общего компонента всех видов музыкальной деятельности» [16, с. 33]. Это художественно-обыденно-мифологический, мифологически-художественно-обыденный, художественно-мифологически-обыденный и др.

Следующей важнейшей теоретической посылкой для нашей концепции артистических исполнительских стилей стали результаты исследования Т. Сирятской, а именно ее убедительная аргументация «системной связи между типом *темперамента* и *психологической структурой* личности, которая интерпретирует», выявляя при этом «аспект генеза исполнительского стиля» и доказывая «*принципиально психологический* характер исполнительской деятельности» [1, с. 65].

За основу типологии артистических исполнительских стилей нами взята методология Б. Яворского, который, основываясь на музыкальных ремарках-образах, осуществляет попытку обоснования музыкальных стилей «...по четырем направлениям, группам». К примеру, в первой группе «...подбор ремарок идет вокруг общего стилевого понятия — свойств личности, стиля эпохи...» [12, с. 94].

Бесконечное множество ремарок-образов, зачастую синонимичных, крайне усложняет процесс классификации исполнительских стилей и приводит в конце концов к весьма размытой их формулировке. Однако некоторые из них: *моторность, темпераментность, эмоциональность* как личностные психологические ремарки могут оказать при дальнейшем рассмотрении существенную пользу в нашем исследовании.

Специфика музыкального мышления музыканта определяется спецификой деятельности музыканта, а именно: сочинение музыки, ее исполнение, анализ, слушание-потребление. Вполне очевидно также, что особенности мышления индивида зависят от его психотипа.

Наиболее перспективным, не вызывающим сомнений и аксиоматичным из известных шестнадцати соционических *типов информационного метаболизма (ТИМ)* для воспитания артиста является *этико-интуитивный экстраверт* («Артист» по Е. Филатовой), который в процессе коммуникации «способен воздействовать на окружающих широким диапазоном собственных чувств — от мощного взрыва, насыщенного драматизмом, трагедией или восторгом, — до способности... молчать. Яркая *эмоциональность*, драматизм *переживаний*, отклик на малейшее изменение настроения собеседника, — весь богатый мир *чувств*, разнообразных оттенков *эмоций*, в силу экстравертности этого психотипа, немедленно *демонстрируется* окружающим» [14, с. 106].

Для сферы академического исполнительства все четыре психо-коммуникативные энергетические функции: *мыслительная (рациональная)*, *чувственная (эмоциональная)*, *сенсорная*, *интуитивная* являются важными, так как трудно представить себе исполнителя-артиста, не обладающего этими свойствами, или *игру* такого исполнителя — бессмысленную, неэмоциональную, бесчувственную, не озаренную творческой фантазией и т. д., не приносящую удовольствия публике.

Однако практика и логика научного анализа подсказывают, что среди возможных комбинаций функций в структуре сознания (*ТИМ*) наиболее перспективными для формирования артистического стиля игры оказываются те, в которых *этическая* и *интуитивная* функции стоят на сильных местах в первом блоке. *Эмоциональная (этическая) функция* составляет саму суть исполнительской деятельности, так как без художественных эмоций музыка лишается своего смысла. *Интуитивная функция* сопряжена с *художественной интерпретацией* как результатом взаимодействия между *интуитивно-бессознательным* и *сознательным*, является реализацией лирического способа отношения к миру, одним из показателей *творческих* возможностей исполнителя. Ее основное целевое предназначение — создание *нового* в искусстве с высокой степенью эстетической полезности, а именно — *заразительного-суггестивного катарсического* результата. Именно *озарение* как

пусковой механизм исполнительского творческого акта и суггестивно-катарсическое воздействие на публику как конечная цель и результат обеспечиваются *интуитивной функцией соционического типа артиста*, связанной с улавливанием и ретрансляцией космической энергии.

Для нас также принципиально важным в определении понятия «артистического исполнительского стиля» является теоретическое обоснование В. Москаленко *исполнительского стиля* как *вида музыкального творчества*, выраженного в *индивидуальной манере* исполнения, определяемой *его* (т. е. личностным) музыкальным мышлением.

Исполнитель, ставящий цель стать артистом, должен обладать не просто *музыкальностью* как комплексом способностей для занятий музыкой, но природной *творческой музыкальностью* как комплексом способностей, без которого невозможно осуществлять артистическую деятельность.

При этом сотворчество исполнителя академической традиции, как правило, исполняющего музыку, им не написанную, выражается в индивидуально-неповторимой интерпретации, но в соответствии со стилем произведения, стилем композитора, стилем эпохи.

Наличие творческого начала у исполнителя, способности создавать художественное исполнительское произведение как законченную по форме реализации идею-концепцию личностного смысла — одно из важнейших условий как формирования артистического исполнительского стиля, так констатации его наличия у исполнителя.

Обратимся к некоторым уже существующим специальным типологиям исполнительских стилей. Так, Е. Потоцкая предлагает собственную *стилевую типологию* фортепиано-исполнительской интерпретации на основе дифференциации способов исполнительского познания авторского замысла. В данной типологии автор «делает акцент на свойствах *личности* исполнителя, который выступает не только посредником между композитором и слушателем, но и соавтором, комментатором и исследователем» [8, с. 12].

По ее мнению, установление определенного типа художественной коммуникации между исполнителем и слушателями, собственно выполнение своих «...коммуникативных функций зависит от жизненного и исполнительского опыта, эмоционального состояния, уровня и направленности развития *сознания* исполнителя» [8, с. 12].

Доминирующая теоретическая мысль Е. Потоцкой состоит в том, что исполнительская интерпретация рождается на «...пересе-

чених композиторського і виконавського стилей» [8, 13]. В зв'язі з цим вона позначає основні види музичально-виконавських стилей, що відображають особистісно-суб'єктивний аспект інтерпретації на основі епохальних історических композиторських стилей: барокового, класического, романтического і імпресіоністического. Відповідно фортепіанні інтерпретаційні виконавські стилі в її транскрипції отримали наступні назви: *риторизований, раціоналізований, емоціонізований і сенсуалізований*.

В характеристиці історических музичальних стилей Е. Потоцької, по нашому мненню, використаний метод виявлення балансу і переважних проявлень тієї чи іншої сторони змісту музики: емоціональної, образотвірної, символіческої (Ч. Пірс — В. Холопова).

Відповідно, типологія виконавських фортепіанних стилей проводиться на основі переважаючих акцентированих черт в способі представлення композиторського стилю (язика) і, на наш погляд, також може послужити основою класифікації *індивідуальних артистических виконавських стилей*.

Не слід забувати, що основні композиторські стилі формували самі виконавці, котрі в ті часи, як правило, і були авторами.

Важливість і можливість психологіческих компонентів-характеристик стилю виконавця-особистості підтверджує і таблиця «Стилевих образів і груп «стилевих» ремарок в класифікації Б. Яворського» [12, с. 95]:

1. СТИЛЕВІ ПОНЯТТЯ	2. СТИЛЕВІ ОБРАЗІ	3. СТИЛЕВІ ОБРАЗІ АРТИКУЛЯЦІЇ	4. СТИЛЕВІ АРТИКУЛЯЦІЇ
III (Движення): Моторність		Моторні (пластическі)	
IV (Темпераментність): Темпераментний стиль	Темпераментні образи		<ul style="list-style-type: none"> • Темпераментність артикуляції. • Звукоподражателні темброві артикуляції психологіческої епохи

1. СТИЛЕВЫЕ ПОНЯТИЯ	2. СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЫ	3. СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЫ АРТИКУЛЯЦИИ	4. СТИЛЕВЫЕ АРТИКУЛЯЦИИ
VII (Переживание): <ul style="list-style-type: none"> • (Эмоциональность): Эмоциональный стиль <ul style="list-style-type: none"> • Воля • Страстность • (Сентиментальность) Сентиментальный стиль <ul style="list-style-type: none"> • Сенсорность 	<ul style="list-style-type: none"> • Эмоциональные • Волевые • Страстные • Патетические • Сентиментальные 	Эмоциональные образы-арт. на дыхании	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dolce</i> • Страстность артикуляции • Сентиментальность артикуляции
X (Воля)	Волевые образы		
XIII (Общение) : <ul style="list-style-type: none"> • Массовый • Этикетный стиль • Речевой 	<ul style="list-style-type: none"> • Этикетные • Речевые 		
XIV (Обыденный образ мира)	<ul style="list-style-type: none"> • Истовые образы. • Образы истовости 		Созерцательные артикуляции
XIV (Мифологичность)	Идеологические		
XVI (Эстетичность): <ul style="list-style-type: none"> • Стиль brilliant • Романтический стиль • Стиль ампир • Стиль импрессионизма 	<ul style="list-style-type: none"> • Певческие образы • Эстетские образы 		<ul style="list-style-type: none"> • Артикуляции brilliant • Романтические артикуляции • Артикуляции ампира • Импрессионистские артикуляции

Как мы видим из данной таблицы, такие генетические психологические показатели индивида, как *темпераментность* и *эмоциональность*, находятся в непосредственном соседстве. Они, безусловно, являются взаимосвязанными и взаимозависимыми.

Е. Йоркина предлагает следующую *исполнительскую классификацию* темпераментов: «холерик — вулканический; сангвиник — бойцовский; флегмантик — инертный; меланхолик — чуткий; холеро-

сангвиник — **артистичний**; *холеро-флегматик* — конструктивний; *сангвино-флегматик* — пластичний; *сангвино-холерик* — импульсивно-романтичний; *флегмато-сангвиник* — разумний; *меланхоло-холерик* — восхищенный; *меланхоло-флегматик* — лиричний; *холеро-меланхолик* — сумбурный; *флегмат-меланхолик* — пассивный; *сангвино-меланхолик* — боязливый; *меланхоло-сангвиник* — аморфный» [1, с. 46].

Наблюдения и практические эксперименты показали, что наиболее удачным, природным для воспитания артистизма у исполнителей является смешанный тип темперамента — холеро-сангвиник, классифицированный Е. Йоркиной как **артистичний**, а также и поддающиеся артистическому обучению типы: вулканический, бойцовский, чуткий, пластичный, импульсивно-романтичный, восхищенный.

В зависимости от исполнительского стиля компоненты конфигурации артистизма исполнителя, такие как: подражание, переживание, душевность, чувствование, эстетико-интеллектуальная эмоциональность, воплощение-перевоплощение, художественность, визуализация, психосемантика, кинесика, смысловое интонирование, виртуозность, творческое внимание, сценическое движение проявляются с той или иной силой, то есть становятся более или менее акцентированными.

Существенное влияние на определение артистического исполнительского стиля оказывают объективно визуальные показатели игры исполнителя, которые зависят не только от структуры психического типа, но и, кроме всего прочего, от индивидуальных подходов к построению модели сценической художественной техники исполнителя-инструменталиста.

Так В. Князев на примере выдающихся баянистов Украины, в том числе и автора данной статьи, дифференцирует три типа артистично-театрального самопроявления исполнителей: *спонтанный*, *импровизационный*, *актерский*.

Спонтанный тип самовыражения артиста, характерный, к примеру, для *сенсориков-интравертов*, с акцентуацией на *интонационный артистизм* рассчитан на минимальное использование внешней динамики поведения (*ВДП*) как средства художественной выразительности, и она становится, что называется, «делом случая» в «удобных» местах произведения при максимальной для исполнителя комфортности аудитории.

Импровизационный тип самовыражения, характерный для *интуитов*, зиждится на природной эманации (сверходаренности) исполнителя с изначальной *установкой* на *правду* общения исполнителя и слушателя более, чем на *историческую правду* в соотнесенности композитора и исполнителя.

Актерский (режиссерски подготовленный) метод, характерный для *этиков и логиков*, рассчитан на предварительную сценическую подготовку (моделирование и отработку) музыкального номера.

Можно рассматривать и смешанные подходы, например, *режиссерско-импровизационный*, когда сценарий «актерской игры» инструменталиста, модель сценического поведения режиссируется, а затем модель корректируется исполнителем прямо на сцене в зависимости от жанрово-стилистической ситуации (акустики, условий сцены, наличия электронных средств коммуникации, публики, др.).

В итоге мы получаем выход на *артистическое миметическое образное формообразование* художественного *духо-образа*, что безусловно способствует усилению художественного воздействия артиста на публику.

Таким образом, на основании выявления соционического типа исполнителя, его образа мира, экстраверсии, интроверсии, выявления типа исполнительского темперамента, объективного типа сценической художественной техники, а также общепринятых исторических стилей оказывается возможным определить его личностный артистический исполнительский стиль.

К примеру: *этический, экстравертный, романтический, виртуозно-импровизационный; интуитивный, интровертный, импрессионистический, спонтанный; логический, бивертный, риторический, режиссерский* артистические стили, др.

Кардинальные отличия артистических исполнительских стилей в жанрах академической музыки и альтернативных направлений музыки (поп-, рок-, рэп-, битбокс, др.) традиционно проходят по линии типов коммуникации: интровертность, бивертность — экстравертность; аудиальность — визуальность; естественная акустика — электронная, театрализация — мультимедийность.

Вспомним, что развитие понятия *стиль художественный* (артистический стиль и соотносится именно с художественным явлением) «...неразрывно связано с основными этапами реализации самовыражения и самосознания индивидуума...» [7, с. 680].

В современных условиях глобализированная коммуникативная система (телевидение, интернет-пространство, космическая связь), втягивая в водоворот академическое инструментальное исполнительство, меняет парадигму *слушательского* восприятия на зрительно-слушательское и, адекватно — исполнительскую *артистическую парадигму* с традиционной (аудиальной) на современную (визуально-аудиальную), что приводит также к неизбежной модификации артистических исполнительских стилей в жанрах академической музыки. Возникает, говоря словами А. Самойленко, «диалог жанрово-стилевых форм», который «обнаруживает важность стилистического уровня музыкальной семантики для автономной логики музыкального смысла...» [9, с. 9].

Анализ игровой практики ведущих исполнителей-артистов современности академической традиции (В. Спивакова, Г. Кремера, М. Венгерова, М. Федотова, Д. Мацуева) и нонакадемических направлений музыки (Н. Кеннеди, Д. Гаррета, Р. Гальяно, др.) показывает, что актуальность их интонирования состоит в личностной визуальной *психологически-энергетической* направленности на аудиторию *интонации* (энергии-смысла), воспроизводимой универсальным комплексом средств: души (психики), тела, а также и «имплантированного» третьего — духовного «орудия» (инструмента) с целью эстетического воздействия, раппорта.

Таким образом, **артистический исполнительский стиль** — это «физиономическое единство» («художественное единство» по С. Скребкову) характера деятельности-игры музыканта исполнителя, обусловленное соответствующим его «образу мира», а также и соционическому типу музыкальным мышлением и коммуникативной сценической художественной техникой выражения личностных смыслов образно-художественного содержания музыкальных произведений соответствующих исторических музыкальных стилей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — 399 с.
2. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. — М., 1978. — 528 с.
3. Михайлов М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. — Л., 1981. — 262 с.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / Москаленко В. Г. — К. : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.

5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. Новейший словарь иностранных слов и выражений / отв. ред. В. В. Адамчик. — Мн. : Современный литератор, 2007. — 976 с.
7. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. — Мн. : В. М. Скаун, 1998. — 896 с.
8. Потоцька О. В. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Потоцька ; Одеська державна музична академія. — Одеса, 2012. — 19 с.
9. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : [монография] / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
10. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т. О. Сирятська ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — 18 с.
11. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>.
12. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
13. Сохор А. Стиль, метод, направление / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л. : Музыка, 1965. — Вып. 4. — С. 3—15.
14. Филатова Е. С. Искусство понимать себя и окружающих / Е. С. Филатова. — СПб. : Дельта, 1999. — 206 с.
15. Философская энциклопедия. Т. 5. / гл. ред. В. Ф. Константинов. — М. : Советская энциклопедия, 1970. — 740 с.
16. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли — СПб. : Композитор, 2008. — 367 с.

Єрсієв І. До проблеми типологізації артистичних виконавських стилів. В статті актуалізовано проблему дефініції «виконавський стиль» в її артистичних показниках, робиться спроба конкретної типології артистичних виконавських стилів в аспекті психології мислення виконавця, характерної для постнеокласичного художнього методу. Останній проявляється в «живій» інтонаційності творчості музикантів-інструменталістів, що об'єктивує їх виконавську інтерпретацію в системі візуальних засобів виразності, сценічній художній техніці. Методологічними засадами вирішення даної проблеми послугували теорії: «образа світу», історичних музичних стилів, соціоніки, комунікації.

Ключові слова: артистичний виконавський стиль, виконавська інтерпретація, образ світу, музичне мислення, творчість.

Yergiyev I. On the problem of typology of artistic performance styles. In the article the problem of «performance style» definition in its artistic performance is actualized. It's made the attempt of specific typology of artistic performance styles in terms of the psychology of actor's thinking, which is typical for post-neoclassical artistic method. The latter shows itself in «live» intonation of instrumentalists' creativity that objectifies their performing interpretation in the system of visual expression and scenic art technology. The methodological basis for solving this problem was in such theories as the concept of world-view, historical musical styles, socionics and communication.

Key words: artistic performance style, creative work, interpretation, musical style, musical thinking, world-view.



УДК 78.03(477.61)

О. Оганезова-Григоренко

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА АРТИСТА МЮЗИКЛА

Статья посвящена проблеме специфики профессионального мастерства артиста мюзикла в его социокультурном аспекте. Мюзикл рассматривается как феномен не только театральной, но и так называемой массовой культуры. Рассматриваются социально-культурные факторы, которые от истоков становления жанра мюзикла влияли на особенности формирования специфического типа профессионализма артиста мюзикла, обусловленного, с одной стороны, триединой природой жанра — органичный сплав вокала, танца, драмы, и, с другой, наличием сформированной артистической индивидуальности, чутко реагирующей на социально-культурные факторы современного мира и музыкального искусства.

Ключевые слова: мюзикл, артист, профессионализм, социокультурный фактор, синтез.

Мюзикл является одним из самых популярных жанров музыкально-драматического искусства, который получил широкое распространение в современной культуре. В силу своей «упрощенности», доступности и зрелищности (в сравнении с оперным искусством) этот жанр музыкального театра пользуется спросом у современного слушателя самых разных возрастных категорий и степени музыкальной осведомленности. Синтетическая природа мюзикла и доступ-