

*На правах рукописи*

**КРИВОШЕЙ Ирина Михайловна**

**КОГНИТИВНАЯ ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО РОМАНСА**

**Специальность 17. 00. 09 – Теория и история искусства**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание учёной степени**

**доктора искусствоведения**

**Саратов – 2016**

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова»**

**Научный консультант:**

**Шаймухаметова Людмила Николаевна**  
доктор искусствоведения,  
заслуженный деятель искусств РФ,  
профессор ФГБОУ ВО  
«Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова»,  
профессор кафедры теории музыки

**Официальные оппоненты**

**Амрахова Анна Амраховна**  
доктор искусствоведения,  
доцент ФГБОУ ВО  
«Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»,  
доцент кафедры теории музыки

**Девуцкий Владислав Эдуардович**

доктор искусствоведения,  
профессор ФГБОУ ВО  
«Воронежский государственный институт искусств»,  
профессор кафедры теории музыки

**Зайцева Марина Леонидовна**

доктор искусствоведения, кандидат философских наук,  
доцент ФГБОУ ВО  
«Московский государственный университет дизайна и технологии»,  
профессор кафедры аналитической методологии  
и педагогики музыкального образования

**Ведущая организация:**

ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского»

Защита состоится «16» ноября 2016 г. в 12 часов на заседании диссертационного совета Д 210.032.01 при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, пр. Кирова С. М., д. 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова Автореферат помещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ (<http://vak.ed.gov.ru>) и на сайте ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» (<http://www.sarcons.ru>).

Автореферат разослан «        » октября 2016 года.

Учёный секретарь диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, профессор



Полозова И. В.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** В современных условиях культурной глобализации, когда борьба за жизненные интересы и ценностные установки отдельных народов происходит в условиях жёсткой конкуренции, проблемы национальной идентичности, культурной памяти и целостности русской культуры приобрели особую значимость.

Многовековая русская история и культура оказали колоссальное влияние на значимость и авторитет России в мировом социокультурном пространстве. Для сохранения и процветания русской цивилизации особенно важно недопущение разрыва нити великих русских культурных традиций. Последнее возможно лишь при постоянном изучении, сохранении, актуализации художественного наследия, интерпретации и реконструкции национальной специфики текстов, экспликации базисных ценностей, обуславливающих существование мегатекста русской культуры.

Многоаспектная проблема национальной идентичности в отечественном исследовательском пространстве рассматривается исходя из принципов голографичности: человек является частью культуры, которая присутствует в человеке на уровне языка, традиций, ментальных импульсов, определяющих деятельность человека, в том числе, и творческую.

Многочисленные попытки осмысления в различных дисциплинах концептов, дающих обобщённое представление о «русских корнях» коллективных традиций, высветили насущную потребность прояснения этого вопроса в музыковедении – на примере русской камерной вокальной музыки. Так сложилась концепция культурной целостности русского романса, объяснение которой с позиции детерминированных русской культурой констант и определило актуальность настоящего исследования.

Тема диссертационной работы «Когнитивная философия русского романса» не только ставит проблему предельных оснований русского романса, но и

обозначает способ её осмысления с позиции когнитивного подхода. Его отличительной особенностью является установление связей между различными областями знания для решения задач, которые не могли быть целостно рассмотрены в рамках одной дисциплины. В настоящей работе термин «когнитивная философия» акцентирует особую роль когнитивной науки в проблематизации взаимосвязи культуры и принадлежащих к ней текстов на уровне мировоззренческих констант.

Когнитивная наука как междисциплинарный проект нацелена не только на интеграцию знаний, но и на интеграцию методов исследования. Известный учёный-когнитивист Б. Величковский подчёркивает: «Каждый, кто... просто интересуется особенностями «человеческого фактора», должен разбираться в том клубке идей, методов и фактов, который принято называть сегодня “когнитивной наукой”»<sup>1</sup>. Диалог когнитивных практик философии и гуманитарных наук предопределяет взаимодействие когнитивного и ценностного начал, вовлечение научных и вненаучных знаний в исторический и социальный контекст, подключение художественного и религиозного опыта, связи с языком, культурой, человеком, который мыслит и «живёт метафорами» (В. Лекторский, Л. Микешина, И. Черникова, Ю. Хабермас). «Когнитивный поворот» в изучении «несущих элементов» культуры мотивировал переосмысление одной из фундаментальных проблем философии и гуманитарных наук – проблемы категоризации. Подключение когнитивных практик гуманитарных наук сделало очевидным то, что в основании категории может лежать система ценностей, в формировании которой участвуют не строгие логические понятия, а концепты, когнитивные образы и сценарии. В таком контексте отечественная гуманитария осуществляет рефлекссию над «константами русской культуры» (Ю. Степанов), «ключевыми идеями русской культуры» (А. Зализняк, И. Левонтина, А. Шмелёв), «основаниями культуры» (Л. Микешина), «ценностными универсалиями» (Н. Мотрошилова) и «мировоззренческими универсалиями» (В. Стёпин).

---

<sup>1</sup> Величковский Б. М. Когнитивная наука: Основы психологии познания: в 2 т. – Т. 1. – М., 2006. – С. 10.

В проблемном поле философии вопрос об универсалиях соотносится с проблематикой целостности культуры, на формирование и воспроизведение которой оказывают влияние мировоззренческие установки. Универсалии культуры (концепты, константы) – это вбирающие исторические и социальный опыт предельные основания культуры, которые представлены в самых различных формах духовного бытия человека. Академик В. Стёпин подчёркивает, что «рациональная экспликация в философии смыслов универсалий культуры начинается со своеобразного улавливания общности в качественно различных областях человеческой культуры, с понимания их единства и целостности»<sup>2</sup>.

Транспонирование новых методологических принципов осмысления целостности культуры в проблемное поле музыкознания означает осуществление процессов категоризации не на уровне элементов языка, а с позиции базисных ценностей, являющихся «ключом» к своеобразию определённой культуры. В таком контексте предоставляется возможным за внешним разнообразием обнаружить предельные основания русского романа – обусловленный русской культурой ментальный каркас, скрепляющий отдельные произведения в единую *культурную целостность*.

«Материальное» отражение ментальных особенностей в русском романе бесконечно разнообразно. Найти тот нерв единства, который скрепляет разные романы в культурную целостность, даёт возможность когнитивный подход, нацеленный на объяснение взаимосвязи текста и культуры, знаковых структур и мышления с позиции теорий когнитивных моделей, концептуализации, категоризации и прототипической семантики. В таком контексте синтез когнитивных практик философии и гуманитарных наук предоставляет шанс масштабно рассмотреть русский роман на уровне универсалий культуры, подводя итог тому, что наработано по вопросам национальной идентичности и мировоззренческих установок в различных дисциплинах, в том числе, и музыкознании. Таким образом, проблематизация культурной целостности различных по содержанию и авторству русских романов указывает не только

---

<sup>2</sup> Стёпин В. С. Цивилизация и культура. – СПб.: СПбГУП, 2011. – С. 211.

на актуальность темы, но и объективную необходимость обращения к когнитивным стратегиям для её исследования.

**Степень научной разработанности проблемы.** Отечественное музыкознание всегда было отмечено интересом к изучению национальной специфики русской музыкальной культуры. Поставленная ещё в XIX веке проблема перевода «ощущений национального» на «технический язык» музыки (В. Одоевский) в современном отечественном музыкознании решалась в процессе изучения идейно-художественных основ, музыкальных традиций, образного мира, особенностей жанра, формы, языка.

Придавая проблеме изучения «русского» стиля приоритетный статус, музыковеды неоднократно подчёркивали, что анализ национальной специфики музыкального произведения должен не только опираться на привычный круг элементов (жанр, особенности ладовой структуры, интонации и т. д.), но и учитывать ментальные особенности русской культуры (М. Арановский, Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, М. Смирнов, Н. Шахназарова). Изучение «особости» русской музыки было связано с исследованием глубинных импульсов творчества русских композиторов – «этичности эстетического» (Б. Асафьев, И. Рыжкин), национальной традиции, которую образуют фольклор, православие, «музыка в быту», профессиональное композиторское творчество (Н. Шахназарова), духовного начала, народно-национальных истоков и всеприродных и вневременных явлений (Н. Бекетова, А. Демченко, И. Немировская, Е. Полоцкая), эмоционально-психологического единства, объединяющего разные стили и направления в пределах одной национальной культуры (Г. Головинский, В. Девуцкий, М. Смирнов). В трудах музыковедов высказывается мысль о существовании исходных величин в русской музыкальной культуре<sup>3</sup> (М. Арановский, Н. Бекетова, Е. Дурандина, И. Немировская, М. Смирнов).

---

<sup>3</sup> Музыковеды также делают вывод о существовании в различных национальных музыкальных культурах мобильных элементов на фоне константных – «координат национальной традиции» (Н. Шахназарова), «константных элементов ТНК» (В. Дулат-Алеев), «архетипических символов» (А. Амрахова).

На рубеже XX–XXI веков в музыковедении наблюдается возрастающий интерес к когнитивному подходу, открывающему широкие перспективы для глубокого и полноценного изучения «своей» музыки в междисциплинарном ключе: когнитивный подход предопределён «встречей» различных областей знания. Появился ряд исследований, в которых рассматриваются ключевые концепты творчества русских и современных российских композиторов (А. Демченко, Е. Китаева, Н. Королевская), осмысляются процессы влияния «национальных идей» на функционирование русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков (Е. Лобанкова).

Несмотря на глубокое и всестороннее рассмотрение национальной сущности русского музыкального искусства, следует признать, что исследований, посвящённых специально «русской проблеме», крайне мало. Очевидно и то, что исключительные по ценности замечания корифеев отечественного музыковедения о национальной специфике русской камерной вокальной музыки, в большинстве своём, подчёркнуто связаны с определённым произведением или творчеством отдельного композитора.

В исследовательском пространстве музыковедения русский романс никогда не рассматривался как *культурная целостность*, которая обусловлена не общими для авторов «объектами описания», а доминирующими в русской культуре мировоззренческими установками.

Экспликация культурной целостности не может ограничиться реконструкцией идиостилей творцов русского романса: русских композиторов даже одной исторической эпохи отличают разные эстетические, идеологические и аксиологические установки. Однако художник всегда творит в рамках того ментального пространства, к которому принадлежит, и русская камерная вокальная музыка не может не содержать элементы «коллективной памяти», определяющие контуры индивидуального переживания мира. В таком случае проблема состоит в том, чтобы выяснить, каковы те «ментальные автоматизмы», которые определяют контуры идиостилей и обуславливают генетическое родство разных по авторству и содержательности русских романсов.

Ментальные установки в композиторских текстах романсов не самоочевидны. «Русское» не всегда есть что-то явное, очевидное, наоборот, оно есть нечто *скрытое* (Б. Вышеславцев), связанное с *гаммой чувств* (К. Касьянова), *неопределимое* ни по каким рационально уловимым признакам (Н. Бердяев). «Русское» невозможно обнаружить в конкретном содержании, но «русскими» маркерами становятся имплицированные в различных пластах культуры особенности восприятия мира человеком, его эмоциональная сфера, строй мышления, мотивация поступков и система ценностных ориентиров, указывающих на существование у носителей русской культуры системы инвариантных образов мира. Культура едина, и мировоззренческие универсалии пронизывают все области человеческой деятельности. Синтез когнитивных практик позволяет интегрировать знания по национальной идентичности из различных дисциплин и увидеть, что тексты русских романсов (явно или латентно) содержат информацию о специфике национального мировидения: объяснение связи между мыслью и ее репрезентацией как раз и является основным принципом когнитивного подхода.

Междисциплинарность исследования мотивировала выбор универсальной системообразующей единицы – *константы*, востребованной в различных дисциплинах. Сами константы в русском романсе не несут информацию о «русском», но они служат основанием авторских концептов, которые репрезентируют индивидуальное представление о доминирующей в культуре «теме» и мотивируют знаковые реалии композиторских текстов. Множественная интерпретация формального признака констант позволяет им оставаться стабильными и неуязвимыми при разнообразии эстетических предпочтений творцов русского романса, смене эпох, художественных направлений и даже политического строя. Таким образом, реконструкция констант как «постоянного принципа в культуре» (Ю. Степанов) подводит к объяснению, каким образом некие универсальные идеи, имеющие значение для русской культуры, задают общие контуры для частных явлений в русском романсе на протяжении длительного времени.

К общим смысловым установкам, которые с завидным постоянством «оказывали давление» на воспроизводство русской камерной вокальной музыки, относятся: *идея об определяющем значении русской природы в формировании национальной ментальности, идея о самоидентификации русского человека через библейские заповеди, идея любви как сути человеческого бытия.*

Вариативное представление этих идей в разных по авторству и содержанию романсах позволяет говорить о существовании в русском романсе ментального каркаса в виде констант, смысловой объём которых мотивирует их номинации: *«Человек – Природа – Вселенная», «Диалог с Библией», «Любовь».* При осязаемом разнообразии жанровых, тематических, содержательных и т. д. признаков романсы заданной константной категории репрезентируют общие характеристики, преломлённые в названии констант, и формируют представление о культурной целостности русской камерной вокальной музыки.

**Объект исследования** – русский романс как феномен русской культуры.

**Предмет исследования** – культурно обусловленные художественные константы, конституирующие систему концептов русского романса.

**Цель работы** – определение роли культурно обусловленных художественных констант в формировании многообразной в своих проявлениях целостности русской камерной вокальной музыки.

Для достижения поставленной цели было предпринято решение следующих задач:

- обозначить общий гуманитарный контекст исследования и определить когнитивные стратегии реконструкции констант и переменных русской культуры в художественных текстах русской камерной вокальной музыки;
- рассмотреть доминирующие идеи русской культуры как детерминанты системы концептов русского романса;
- установить пресуппозиции, отражающие ментальный статус констант *«Человек – Природа – Вселенная», «Диалог с Библией», «Любовь»,* и определить их структуру в русском романсе;

- конкретизировать иерархический статус констант в системе концептов русской камерной вокальной музыки;
- выявить вербальные и музыкальные репрезентанты индивидуальных авторских концептов;
- изучить особенности варьирования устойчивых концептов в русской вокальной музыке;
- установить корреляции между авторскими индивидуальными концептами и константами русской культуры;
- определить художественные константы «Человек – Природа – Вселенная», «Диалог с Библией», «Любовь» как смысловые конструкты культурной целостности русской камерной вокальной музыки.

**Материалом диссертационного исследования** послужили романсы<sup>4</sup> русских композиторов XIX–XX веков. Каждый романс мог быть рассмотрен как репрезентант концептуальных признаков ключевых констант: чем больше выявляется авторских индивидуальных концептов, тем устойчивее становится их исходный константный элемент. Однако в работе не ставилась цель представить обзор всех авторских концептов в русской камерной вокальной музыке по причине её разнообразия. Критерием отбора романсов послужили тематическое многоголосие поэтических первоисточников, разнообразие почерков композиторов, принадлежащих разным временным эпохам, стилям, направлениям.

**Методологической основой** работы является когнитивный подход, базирующийся на философских, исторических, лингво-культурологических, искус-

---

<sup>4</sup> Термин «романс» в диссертации понимается в том значении, которое ему придавали классики отечественного музыковедения Б. Асафьев и В. Васина-Гроссман: отличный от песни-романса, стоявшего близко к домашнему быту (А. Варламов, А. Гурилёв, семья Титовых), «художественно-индивидуалистический романс» (русский классический романс), эволюцию которого музыковеды рассматривают с 20-х годов XIX века (начиная с творчества М. Глинки). Сознательное ограничение рассматриваемого материала серединой XX века связано с изменением эстетических категорий поэтики русской камерной вокальной музыки в контексте глобальных социо-культурных процессов.

ствоведческих положениях, имеющих отношение к изучению ментальных особенностей русской культуры.

На концепцию оказали влияние труды, в которых выдвигаются идеи о том, что уникальный каркас любой культуры задают «мировоззренческие универсалии» (В. Стёпин), «ментальные установки» (А. Гуревич), «этнические константы» (С. Лурье), «константы национального мира» (Г. Гачев), «концепты культуры» (Д. Лихачёв), «константы культуры» (Ю. Степанов), «универсалии культуры» (Ю. Лотман), «ключевые слова культуры», «фундаментальные константы культуры», (А. Михайлов), «фундаментальные величины» (М. Арановский), «векторы культуры» (А. Соколов), «совокупность аксиологических модусов» (В. Дулат-Алеев), «система канонов» (Е. Скурко).

Важное методологическое значение имели исследования, в которых формулировался вопрос о целостности Текста национальной культуры (М. Арановский, В. Дулат-Алеев, Д. Лихачёв, Е. Лобанкова, А. Михайлов, М. Смирнов, В. Топоров, Н. Шахназарова, А. Шмелёв и др.).

Серьёзное внимание уделялось работам, в которых исследуются когнитивные аспекты смыслообразования (А. Е. Кибрик, Е. Кубрякова, Дж. Лакофф, Р. Павилёнис, Т. Черниговская и др.), подчёркивается значимость содержательно-концептуальной стороны информации в выявлении идейных основ художественного творчества (А. Демченко, Н. Королевская), акцентируется приоритет когнитивного (А. Амрахова, С. Вартанов, А. Хохлова, Н. Aksnes, М. Spitzer, L. Zbikowski) и информационного (М. Арановский, М. Михайлов, С. Полозов) подходов к интерпретации музыкального искусства.

Исследование русского романса как элемента русской культуры актуализировало необходимость обращения к трудам философской и культурологической направленности (С. Аверинцев, С. Аскольдов-Алексеев, М. Бахтин, Н. Бердяев, И. Ильин, Д. Лихачёв, А. Лосев, А. Михайлов, В. Стёпин и др.).

Важную роль в осмыслении культурной целостности русской камерной вокальной музыки сыграли труды по библеистике (Е. Верещагин, А. Лопухин, Д. Щедровицкий) и русской религиозной философии (С. Булгаков, Н. Лос-

ский, Е. Трубецкой, П. Флоренский), а также исследования, связанные с изучением христианской идеи Преображения (Н. Бекетова, А. Макаров) и Евангельского текста в русской литературе (И. Есаулов).

**Научная новизна исследования:**

- впервые русская камерная вокальная музыка рассматривается как многогранная в своих проявлениях культурная целостность;
- раскрыта значимость когнитивного подхода, позволяющего выработать новые позиции в основной области исследования – искусствоведении;
- выявлена возможность адаптации выработанных в других дисциплинах принципов реконструкции «русского кода» к материалу музыкального искусства;
- на материале русской камерной вокальной музыки теоретически обоснован постулат современной науки о когнитивной мотивированности знаковых структур текста;
- предложена терминологическая схема *«художественная константа – художественный концепт – когнитивная модель»* для исследования механизма релевантных связей между смысловыми категориями русского романса и ключевыми идеями русской культуры об особой роли климатических и природных условий и христианского православия как религии любви в жизни русского человека;
- выявлены обусловленные русской культурой художественные константы, конституирующие многогранную в своих проявлениях целостность русской камерной вокальной музыки.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в формировании углублённого представления о ментальных особенностях русского романса, выявлении общих тенденций в исследовании национальной идентичности текстов русской культуры, предложении новой методологии для исследования проблемы культурной целостности русского музыкального искусства.

**Практическая значимость** работы обусловлена возможностью использования данной методологии в исследовании национальной идентичности и

культурной целостности вокальной музыки других стран и народов. Материалы диссертации могут быть использованы в исполнительской практике, курсах анализа музыкальных произведений, истории музыки, истории и методики преподавания ансамблевого искусства, а также на практических занятиях в классах сольного пения и концертмейстерского искусства музыкальных училищ и вузов.

**Положения, выносимые на защиту:**

- русский романс обладает внутренней неповторимостью и национальной самобытностью. Несмотря на ощутимое разнообразие жанровых, тематических, содержательных признаков, русскую камерную вокальную музыку конституируют художественные константы, генетически связанные с доминантными для русской культуры идеями, которые сыграли особую роль в жизни русского человека и формировании Российского государства. В русском романсе к таким относятся идеи *об определяющем значении русской природы в формировании ментальности русского человека, о самоидентификации русского человека через библейские заповеди, о любви как главном предназначении человека;*
- многоаспектная проблема смысловых корреляций русского романса и русской культуры на уровне мировоззренческих констант мотивировала необходимость обращения к когнитивному подходу, нацеленному на интеграцию знаний из различных дисциплин для успешного решения задачи в основной области исследования – искусствоведении. Установление связи между знаниями по проблеме национальной идентичности позволило эксплицировать коррелятивные отношения между константами русской культуры и константами русского романса;
- механизм экспликации культурно обусловленных констант в композиторских текстах романсов с позиции аксиологических установок отразила сформулированная в процессе исследования схема «художественная константа – художественный концепт – когнитивная модель». Центральным звеном терминологического ряда был выбран концепт, формирующий скрепы между знаниями из различных дисциплин, значением и смыслом,

универсальным и национальным, текстом и культурой, различными знаковыми системами;

– многоликость авторских концептов с общими для них признаками указала на очевидность того, что русская камерная вокальная музыка представляет собой не сумму смыслов, а культурную целостность, в которой все элементы находятся в определённых отношениях в рамках детерминированных русской культурой констант *«Человек – Природа – Вселенная»*, *«Диалог с Библией»*, *«Любовь»*;

– исследование культурной целостности с позиции мировоззренческих универсалий предполагает дальнейший поиск алгоритма реконструкции национальной идентичности русской камерной вокальной музыки и открывает перспективы дальнейшего исследования не только русского романса, но и всей русской музыки как отражения национального менталитета и традиций русской культуры.

**Апробация работы.** Содержание диссертации нашло отражение в 43 опубликованных работах автора общим объёмом 27,2 печатных листов. Диссертация была выполнена и обсуждалась на заседаниях Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова. Основные положения работы были изложены в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки РФ, а также в других журналах и сборниках. Материалы диссертации апробировались в виде докладов на 20 научно-практических международных и всероссийских конференциях в Магнитогорске (2004), Астрахани (2007), Мюнхене (2012), Одессе (2012), Новосибирске (2012, 2013, 2014), Ростове-на-Дону (2006, 2013), Петрозаводске (2013), Москве (2012, 2013, 2014), Саратове (2013), Тамбове (Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» – 2013, 2014); во время участия в Московском международном салоне образования (2014). Основные положения и выводы диссертации апробировались в педагогической работе, осуществляемой на кафедре камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государствен-

ной академии искусств, в лекциях и мастер-классах в рамках КПК.

**Структура работы.** Работа состоит из Введения, четырёх глав, Заключение, Списка литературы, а также приложения, содержащего нотные примеры. Библиографический список охватывает 579 наименований. Нотное приложение включает 86 нотных примеров.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дана общая характеристика работы: обозначена проблема, раскрыта актуальность темы, разъяснены методологические позиции, указана источниковая база, определены цель и задачи, положения, выносимые на защиту, раскрыта научная новизна работы, аргументированы её теоретическая и практическая значимость. Сообщено о структуре и объёме диссертации.

Первая глава **«Теоретико-методологические предпосылки исследования констант русской культуры в русском романсе»** посвящена вопросам теории, методологии и перспективам когнитивного подхода к исследованию культурной целостности русского романса.

В первом параграфе **«Проблема культурной целостности русской камерной вокальной музыки и перспективы междисциплинарного диалога в её исследовании»** обоснована назревшая необходимость экспликации детерминированных отечественной культурой смыслообразующих констант, позволяющих воспринимать «пёстрое множество» русских романсов как культурную целостность с учётом индивидуальных стилей разных композиторов. Делается вывод о неизбежном обращении к когнитивному подходу, предоставляющему возможность выстроить знания по национальной идентичности из разных дисциплин в систему, в рамках которой проблема «текст – культура» будет рассматриваться с позиции мировоззренческих констант.

Необходимость исследования «русской матрицы», из которой «произрастают» романсы русских композиторов самых различных стилей, школ и

направлений, возникла в силу определённых причин, к которым относятся: смена парадигмы научных исследований в отечественной гуманитарии, одна из главных задач которой на рубеже XX–XXI веков означена как «поиск национальной идентичности и анализ этноментальных констант»; накопление уникальнейшего материала по проблеме национальной специфики русской музыки; исследовательский акцент в отечественном музыкознании на роли интегративных факторов, затрагивающих все сферы русской музыкальной деятельности.

Изучение в мельчайших подробностях национального своеобразия идиостилей композиторов закономерно подвело исследование русского романса к такой стадии, на которой стало важным обнаружение не различий, а тех общих для русских композиторов аспектов миропонимания, которые получают своё выражение в художественных текстах русского романса и позволяют услышать «русские обертоны» в русской вокальной музыке, невзирая на авторство и временные рамки.

Исследование культурной целостности русского романса не может ограничиться репрезентацией стилей отдельных композиторов: «русское» в русском романсе не самоочевидно, и текстовые структуры русской камерной вокальной музыки не обладают достаточными критериями для обнаружения ментальной матрицы, как впрочем, и вольная фантазия или интуиция. Становится необходимым поиск таких константных элементов коллективной памяти и традиции, которые бы объединяли разноголосицу эстетических предпочтений различных композиторов в некую общность с позиции мировоззренческих универсалий русской культуры.

По проблеме целостности русской культуры и взаимосвязи её элементов в самых различных дисциплинах накоплен обширный материал. В известном смысле подступиться к целостному видению проблемы, которую рассматривают отдельные дисциплины, позволяет когнитивный подход, отличительные черты которого – *антропоцентризм* и *междисциплинарность*.

Принципиально новым в этой диаде считается следующее. Во-первых,

обращение к междисциплинарному диалогу мотивировано не просто накоплением энциклопедических знаний, но способностью выстроить разрозненные знания из самых различных дисциплин в систему, в которой изучаемая проблема получала освещение в новом ракурсе. Во-вторых, «человеческий фактор» в когнитивно ориентированных исследованиях подчёркивает роль индивида в отборе междисциплинарных знаний и установлении связи между этими знаниями (научными, донаучными, вненаучными) для решения проблемы, которая не могла быть успешно исследована в рамках отдельно взятой науки.

Вопрос о перспективах использования когнитивных практик не мог быть поставлен без учёта того, что в контексте современных междисциплинарных разработок во многих идеях отечественного музыкознания обнаруживаются точки соприкосновения с фундаментальными положениями когнитивной психологии, философии, лингвистики и культурологии о роли концептуальных структур в процессах смыслообразования и понимания (М. Арановский, Б. Асафьев, М. Бонфельд, Л. Казанцева, Д. Кирнарская, Е. Назайкинский, В. Медушевский, М. Смирнов, В. Холопова и др.). Важно и то, что в последние десятилетия в музыковедении начала формироваться новая научная парадигма, связанная с когнитивными стратегиями (А. Амрахова, А. Демченко, М. Карасёва, И. Мациевский, В. Холопова, А. Хохлова и др.). Сам принцип когнитивно ориентированного подхода, основанный на интеграции знаний и различных методов, подразумевает исследование культурной целостности русского романа с опорой на музыковедческие традиции и на общегуманитарные знания по исследуемой проблеме. Ценным оказался и существующий в музыковедении опыт, связанный с интеграцией дисциплинарных областей знания (М. Арановский, Б. Асафьев, М. Зайцева, Н. Коляденко, Г. Консон, Е. Назайкинский, В. Холопова).

Таким образом, обращение к когнитивным стратегиям открывает в музыковедении перспективы постановки проблемы общегуманитарной значимости – осмысление предельных оснований русской камерной вокальной музыки как составляющей русской культуры.

Во втором параграфе «**Междисциплинарные стратегии исследования культурной матрицы в русском романсе**» даны основные положения по адаптации принципов реконструкции «русского кода», выработанных в других дисциплинах к материалу музыкального искусства.

Для исследования культурной целостности русского романса было важно, что учёные самых различных областей знания неизменно задавались вопросом о существовании неких единых принципов мышления, которые сводят частные явления культуры к единому центру (М. Арановский, Н. Бекетова, В. Виндельбанд, Э. Кассирер, А. Михайлов, М. Смирнов, Н. Шахназарова и др.). Наиболее значимым для работы оказался тезис о том, что за целостность, единство культуры отвечают мировоззренческие универсалии – категории культуры, идеи, концепты (Ю. Степанов, В. Стёпин), без реконструкции которых разговор о принадлежности текстов к определённой культуре теряет всякий смысл (Ю. Лотман).

Реконструкция обусловленных отечественной культурой констант, направленная на выявление сходства или относительного тождества во внешнем разнообразии русской камерной вокальной музыки, мотивировала обращение к принципам когнитивной категоризации, в которой решающую роль играют не обязательные признаки, а некие «целостности», «вообще похожести» (Р. Фрумкина), «идеальные когнитивные модели» (G. Lakoff), репрезентирующие «прототипические эффекты». Например, в русском романсе прототипический признак «встреча с Богом» мыслится как «молитва», «ощущение гармонии мира», «милосердие к ближнему», «поиск иного Града», «творческое озарение». Очевидно, что множественные интерпретации ценностной составляющей русского мировидения обусловлены ментальными автоматизмами. Роль связующей функции между «ментальным» и «материальным» в различных областях культуры берёт на себя *концепт*. Он признан в отечественной гуманитарии содержательной единицей человеческой ментальности и ценностным кодом культуры, связанным с языковыми (не языковыми) образами и символами (С. Алексеев-Аскольдов, Г. Гачев, В. Колесов, Е. Кубрякова, Д. Лихачёв,

М. Пименова, Ю. Степанов и др.). Современными учёными концепт понимается как «ментальная проекция элементов культуры» (В. Карасик, Г. Слышкин), в первую очередь, потому, что концепт, номинированный словом, указывает на национальную культуру. По В. Стёпину, концепты как «культурные универсалии» позволяют свести в целостность «все явления действительности, попадающие в сферу опыта человека определённой культуры»<sup>5</sup>.

Заместительная функция концепта, его направленность на образы и органичный союз со словом сделали концепт востребованным объектом отечественной гуманитарии: «акцентируя те реалии, к которым отсылает слово, он позволяет отвлечься от лексического понятия»<sup>6</sup>. Этим же концепт оказался привлекательным для исследования вокального произведения, состоящего из двух текстов – словесного и музыкального: лексика словесных первоисточников позволила увидеть, как в русском романсе язык задаёт смысловое пространство, детерминированное русской культурой. Но культура едина, и это даёт возможность описать связи между вербальными, музыкальными и концептуальными структурами не на уровне аналогий, а на уровне универсальных организующих принципов, определяющих их взаимоотношение. Таким образом, концепт как когнитивная единица культуры позволяет на системном уровне выявить значимые устойчивые коллективные установки, базисные ценности, вариативно представленные в творчестве каждого композитора.

В третьем параграфе **«Основные принципы экспликации констант, детерминированных русской культурой»** изложена авторская точка зрения на реконструкцию этнически устойчивых элементов, конституирующих культурную целостность русского романса.

К определяющим принципам реконструкции констант, релевантных ментальным стереотипам русской культуры в русском романсе, относятся: 1) подключение пресуппозиций в качестве обязательной составляющей концепта; 2) исследование реалий композиторских текстов, объективирующих стоящие за

---

<sup>5</sup> Стёпин В. С. Цивилизация и культура. – СПб., 2011. – С. 61.

<sup>6</sup> Фрумкина Р. М. Психоллингвистика. – М., 2001. – С. 45.

ними когнитивные структуры – авторские концепты; 3) экспликация когнитивных моделей, позволяющих установить связи между индивидуальными концептами и художественными константами.

История свидетельствует о том, что попытки систематизировать характерные черты русской культуры предпринимались неоднократно и волновали передовые умы России на протяжении столетий и даже тысячелетий. Неслучайно автор «Словаря русской культуры» Ю. Степанов подчёркивал: «Объединяющие идеи русской культуры (“концепты”) не требуется создавать заново, они уже есть, они – константы. Но, конечно, среди них можно выбирать, что высвечивать»<sup>7</sup>.

В ряду факторов, формирующих русскую культуру и человека (творца русской культуры), русские мыслители особое значение придают *климатическим и природным условиям, идеям христианского православия, феномену любви как основополагающей характеристике бытия человека*.

Ментальные особенности культурных универсалий «Природа», «Бог» и «Любовь» сформировали базовые концепты русской культуры, которые при всей их естественной эволюции остаются *константными* на протяжении веков, воплощаясь в различных формах культурного наследия. Русский романс как часть русской культуры не мог не впитать ауру этих констант: художник, соотносящий себя с определённой культурой, всегда находится в плену её традиций (Г. Зедльмайр, Ю. Кристева).

Для реконструкции авторских концептов, соотносимых с художественными константами, была предложена ключевая схема «художественная константа – художественный концепт – когнитивная модель», которая позволяет выявить механизм перехода с ментального уровня на текстообразующий и установить связи между текстовыми реалиями, смысловыми категориями романа и доминирующими идеями русской культуры.

*Художественная константа* – системообразующий термин, подчёркивающий доминирование в течение длительного периода идеи, которая отражает

---

<sup>7</sup> Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2001. – С. 4.

универсальное представление об отношении человека определённой культуры к миру и обеспечивает продуцирование художественных образов в различных областях искусства.

В экспликации художественных констант участвуют *художественные концепты* – единицы ментальности, которые на категориальном уровне отражают обусловленные культурой знания человека об окружающем мире и мотивируют семантику текстовых структур.

Концептуальные признаки, соотносимые с константой, организуют *когнитивные модели* – ментальные образования, которые фиксируют повторяющуюся особенность, характерную для всех вариаций авторских концептов.

Во второй главе **«Художественная константа “Человек – Природа – Вселенная” как репрезентант ментальных традиций в русском романсе»** анализируются концепты, которые дают целостное представление о русском «вокальном пейзаже» на уровне доминирующих идей русской культуры о влиянии необозримых пространств на судьбу России и роли созерцания в зарождении пейзажных традиций русского искусства.

В первом параграфе **«Русский романс в контексте русских пейзажных традиций»** рассматриваются причины возникновения мегатекста русского «вокального пейзажа» на уровне художественной константы *«Человек – Природа – Вселенная»* и составляющих её концептов *«Природа»* и *«Вселенная»*.

Формирование у русских «особого» видения природы во многом объясняется выработанными веками и научно обоснованными представлениями о значении географической среды (ландшафта, климата) в жизни русского человека. Тезис И. Ильина о том, что русская природа стояла у колыбели русской поэзии и всей русской культуры, находится в ряду многочисленных высказываний С. Аверинцева, Б. Асафьева, А. Вышеславцева, Н. Бердяева, Б. Яворского, Д. Лихачёва, Н. Лосского, Г. Гачева, В. Кожинова и др. Их единодушное признание того, что русская культура творится из глубины русской души, тяготеющей к сердечному созерцанию огромных пространств и чувственной сопричастности к природному хаосу, во многом объясняет, почему в русском ис-

кусстве «пейзажи души» занимают исключительное место.

Как показал анализ, целый пласт русских романсов объединяет константа «Человек – Природа – Вселенная» и составляющие её концепты «Природа» и «Вселенная», которые, при все авторской индивидуальности, репрезентируют ментальную целостность русского романа на уровне соотносящихся с культурной традицией стереотипов мировосприятия – стремления человека ощутить в созерцании природы «уколы родства» с окружающей действительностью и услышать зов Космоса в своих грёзах.

Во втором параграфе «**Концепт “Природа” и его когнитивные модели**» проанализирован смысловой объём концепта «Природа» через призму сложившихся в отечественной культуре когнитивных моделей «Природа в художественной оценке Человека созерцающего» и «Природа в художественной оценке Человека воспринимающего».

Принципиальное разведение понятий «человек созерцающий» и «человек воспринимающий» обусловлено следующим. «Человек созерцающий» в русском романсе склонен к эстетическому «взиранию» бескрайних просторов – земных и небесных, тогда как «человек воспринимающий» не только созерцает красоту окружающего мира, но и осмысляет увиденное через призму ассоциаций, ощущений, воображения.

Созерцание природы является онтологической характеристикой любой традиционной культуры. Однако русское созерцание, основу которого составляют свобода, мечтательность, чувство, сердечность, удивление миром – чудом, сотворенным Богом, отлично от «интеллектуального созерцания», традиционного для западной культуры. Русский человек, «рождённый для созерцания» (И. Ильин), называет бескрайние дали «простором» и соизмеряет его со Вселенной, домом для жития (В. Даль), окном к Богу (И. Ильин), состоянием души (Н. Бердяев), исполненной любованием окружающей природы и «сочувственно» воспринимающей её, тоскующей по воле, надеющейся на покровительство высших сил. «Простор» для русского человека – это не только и не столько природный локус, «простор» – это состояние души.

Русский романс, обращаясь к идее созерцания красоты русских просторов, оказывается генетически связанным с древнейшим памятником Древнерусской культуры. Главная идея «Повести о погибели Русской Земли», в которой, возможно, впервые дана эстетическая оценка Земли Русской, коррелирует с мыслью о том, что само существование Древней Руси проистекает из красот русской природы: «О светло светлая и украсно украшена земля Руськая! И многими красотами удивлена еси...»<sup>8</sup>.

*Когнитивная модель «Природа в художественной оценке Человека созерцающего»* объединяет самые разнообразные признаки авторских концептов, коррелирующих с укоренившейся в отечественной культуре идеей: созерцание необозримого простора в русской традиции – это не просто любование и восхищение дальним видом, но умение в созерцающей мечтательности ощутить гармоничную целостность Мира. К неизменным признакам авторских концептов, в которых актуализируется *когнитивная модель «Природа в художественной оценке Человека созерцающего»*, в русском романсе относятся *необозримость, оппозиция земля / небо, тишина*.

Ощущение вселенского разворота природного пространства создаёт, в первую очередь, поэтический первоисточник, эксплицирующий сотворённость земли и неба, целостность мира через пространственные и звуко-красочные характеристики описания природы. В когнитивной связке со словом музыка романсов репрезентирует свои концептуальные признаки безграничности простора – земного и небесного. Иллюзию масштабности пространства создаёт использование в партитуре романсов традиционных для русского и европейского музыкального искусства метафор, соответствующих понятию «необозримое пространство». К особым коннотациям, запечатлевшим коллективные традиции русской музыкальной культуры в создании пространственных образов, можно отнести «воздушные септимы», которые обычно применялись в народных пес-

---

<sup>8</sup> Повесть о погибели русской земли. – [Электронный ресурс]. – URL:

[http://old-russian.chat.ru/08o\\_pogib.htm](http://old-russian.chat.ru/08o_pogib.htm)

нях, когда в них пелось о просторах («Ещё томительно горя» А. Гречанинова на сл. Ф. Сологуба). Дополнительную широту звучанию русскому романсу придаёт скрытая полифония, истоки которой в русском музыкальном искусстве связаны с русским народным многоголосьем («Полдень Н. Метнера на сл. Ф. Тютчева»).

Для русского созерцания (в отличие, например, от восточной традиции) характерно не только одухотворение природы, но и её олицетворение. В русском романсе признаки авторских концептов, отражающих взаимосвязанность и взаимозависимость человека и природы, характеризуют когнитивную модель «Природа в художественной оценке Человека воспринимающего».

*Когнитивная модель «Природа в художественной оценке Человека воспринимающего»* реализуется посредством следующих признаков: взаимоолицетворение женщины и природы; ментальная особенность русского характера – воля, максимализм в поступках; единый эмоциональный ритм человека и природы. Их множественная интерпретация связана с ценностными предпочтениями русской культуры, так или иначе оказывающей «давление» на творцов русского романса.

Так, упорное обращение русских композиторов к концептуальной метафоре «женщина-природа» как строительному материалу русской камерной вокальной музыки свидетельствует не столько о следовании композиторов эстетической традиции, сложившейся в мировом искусстве, сколько о неосознанной причастности творцов русского романса к системе феминных ценностей, которые участвуют в построении ментальной конструкции русской культуры. Ментальный опыт обуславливает и репрезентацию «пейзажа русской души» в русском романсе: в отечественной традиции доминирует идея о том, что стремление человека нарушить привычный порядок и «вырваться на волю», обусловлено (в том числе) непредсказуемостью, своенравностью климата и широкими просторами (Н. Бердяев, И. Ильин, В. Ключевский, Н. Лосский). С этой же идеей в русской культуре коррелирует понимание «человека эмоционального». Мир созерцаемой природы в русском сознании традиционно является одним из

способов метафорической концептуализации эмоционального мира человека: «диапазон настроений русскому дан от природы», – неоднократно подчёркивал И. Ильин<sup>9</sup>.

Вступая в диалог, слово и музыка обладают разными возможностями экспликации в романсе признаков концептуальной метафоры «человек – это природа», но именно это обстоятельство открывает перспективы преумножения смысла произведения. В целом ряде романсов взаимодействие слова и музыки образуют идеальный семантический ансамбль. Например, в «Протяжной песне» Г. Свиридова на сл. А. Прокофьева совершенно русская по духу метафора «ты – моя травинка полевая» органично вписывается в музыкальное пространство русской протяжной песни. Однако, даже находясь в «объятиях слова» (А. Михайлов), музыка способна безвозвратно изменить смысл стихотворения и, по сути, не допустить альтернативных интерпретаций. В романсе М. Мусоргского на сл. А. Голенищева-Кутузова «Видение» словесный первоисточник попадает в зависимость от композиторской ремарки *religioso*, «церковных гармоний» (Е. Ручьевская), риторических знаков «страдания Христа» и «истой веры» и полностью подчиняется музыке, которая принуждает воспринимать женский образ волшебной ночи через призму христианских интуиций.

Приоритет музыки заметен и в актуализации многомерного концепта «пейзаж настроения», который в русском романсе представлен как «пейзаж тоски и печали» и «пейзаж радости и счастья». Особенно это очевидно при анализе разных музыкальных версий на одни и те же стихи. Например, Н. Римский-Корсаков трактует стихотворение А. К. Толстого «На нивы жёлтые» как классическую элегию, окутанную дымкой лёгкой печали. В одноимённом романсе П. Чайковского представлен сценарий, кульминацией которого является «разлука с любимой», обернувшаяся трагедией одиночества, неизжитой тоской, что, естественно, разрушает «правила игры», обозначенные жанром элегии в словесном первоисточнике. Эмоциональный модус ситуации «красота природы

---

<sup>9</sup> Ильин И. А. Сочинения в 10 т. – Т. 6. Книга 2. – М., 1996. – С. 374.

– гармония чувств» в стихотворении А. Фета «Шёпот, робкое дыханье» М. Балакиревым прочувствован как переход от «безглагольной» созерцательности слова к пылкому восклицанию. По-иному пережита и интериоризирована ночная природа в одноимённом романсе Н. Метнера. И слово, и музыка, переплетаясь, дополняя друг друга, создают один и тот же образ: в сонной красоте волшебной ночи «нежится» страстное чувство влюблённых.

Значимость музыкальной составляющей заметна и в том случае, когда звуковые образы становятся необходимым условием формирования авторских концептов. Так, музыкальная реализация «итальянского пейзажа», всегда ассоциировавшегося в России с «идеальным» райским локусом, в русском романсе опирается на «память жанра» (канцоны, баркаролы) и способность воспроизводить звуковые приметы Венеции – плеск волны, шум фонтанов, звон колоколов, звучание мандолины («Венеция ночью» С. Танеева на сл. А. Фета, «Близ мест, где царствует Венеция златая» А. Глазунова на сл. А. Пушкина).

Экспликация концептуальных признаков, указывающих на характерную черту русского человека – стремление к воле – происходит, главным образом, в слове. Музыка привносит коннотативные детали, в основном, дублирующие идею, выраженную в слове. В словесных первоисточниках романсов «воля» переосмысливается через образы летящей птицы, ветра, морского простора, бури, которые ассоциируются с подвижностью и неуправляемостью. Не опускаясь до иллюстративного уровня, музыка преумножает смысл, заложенный в словесном первоисточнике: стремление к воле, попытка вырваться из оков в музыкальном тексте русского романса – это ладовые контрасты, «борьба» метров, различных типов фактуры и мелодико-ритмического рисунка, динамики, «вольный», не укладывающийся в классические рамки русский пятидольник и, конечно, *ostinato* (ритмическое, мелодическое), в контексте слова символизирующее ясность, непоколебимость намерений («Песнь тёмного леса» А. Бородина, «Так и рвётся душа» Н. Мясковского на сл. А. Кольцова).

В третьем параграфе **«Концепт “Вселенная” и его когнитивные модели»** анализируется концепт «Вселенная», когнитивная матрица которого эксп-

лицурует «космическую грёзу» о включённости человека в космический пейзаж. Космическое мироощущение в русской вокальной музыке связано с самым разнообразным спектром чувств, присущих русскому человеку – от страха перед бездной, тоски одиночества и трагизма от предопределённости вселенских событий до невольного восхищения красотой, величием, полнотой мироздания и способности осознать себя частью этого мироздания.

Если «созерцание простора» начинает точку отсчёта с «мира для нас», то космическая грёза моделируется через преодоление реальности. Концепт «Вселенная» представлен различными концептуальными метафорами: «Вселенная – сумерки», «Вселенная – ночь», «Вселенная – сон», в основе которых лежит когнитивная ситуация – грёза о Вселенной.

*Когнитивная модель «Вселенная-сумерки»*, получившая воплощение в романах Н. Метнера, Н. Черепнина, В. Золотарёва на слова Ф. Тютчева «Тени сизые смешались...», акцентирует значимость концепта «Сумерки» в русской вокальной музыке и подчёркивает факт существования его многоярусной структуры в русской культуре в целом. Об этом свидетельствует творчество Ф. Достоевского, К. Коровина, И. Левитана, В. Набокова, Б. Пастернака, С. Рахманинова, Л. Толстого, П. Чайковского и др.

Тютчевская идея глубокого одиночества человека, погружённого в тьму Вселенной – внешней и той, которая его окружает в грёзах, в романсах получила различное смысловое наполнение: в сумеречных романсах диалог музыки и слова построен не на принципе взаимодополнения, а на принципе взаимодействия знаковых систем, в результате которого появляются новые смыслы. Например, Черепнин делает попытку «развести» *земное* и *вселенское* и акцентирует в фортепианном заключении внимание на вводном терцквартаккорде с квартой, который в контексте словесного первоисточника обретает знаки трагического. В романсе Метнера *Dolcissimo* Ля-бемоль мажора, смягчающее слова «в час тоски невыразимой», высвечивает «русские обертоны»: в русской традиции тоска нередко находилась в одном ряду с «таинственной сладостью» (И. Бунин), «надеждой и спасением» (Н. Бердяев).

*Когнитивная модель «Вселенная – ночь»* функционирует в пространстве авторских концепты с общим для них признаком – ментальной особенностью русского человека – обнять не разумом, но сердцем соприродность древнему, «родимому хаосу», исконному началу. Осознание таинственной связи с природой, а через неё – с космосом – будит в человеке страстное желание прикоснуться к тайне ночной беспредельности («Над рекой» М. Мусоргского на сл. А. Голенищева-Кутузова) и слиться с «врачующим простором» («День отошёл» А. Аренского на сл. А. Голенищева-Кутузова). Несмотря на то, что слово в романсе позволяет объективировать образы и мотивы, дающие представление о русских особенностях мировосприятия, музыка достаточно самостоятельна в создании концепта *ночной Вселенной* через сложившуюся в западной и русской музыкальной культуре семантику *звучащей* и *не звучащей* ночной Вселенной. К музыкальным структурам, имплицитным в наиболее общем виде «льющиеся» вселенские образы, относятся самые различные варианты «знака волны», который не столько носит изобразительный характер, сколько связывает наше восприятие с образами бесконечного. Однако музыка не только репрезентирует базовые признаки концепта «Вселенная» (тишина и хаос), но в контексте слова высвечивает дополнительные оттенки и грани смысла. Например, в романсах Н. Метнера и Ю. Шапорина «О чём ты воешь, ветер ночной?..» на сл. Ф. Тютчева слово соперничает с музыкой в создании образов, но в диалоге человека с «родимым хаосом» именно музыкальный текст романсов указывает на фатальную неизбежность слияния вопрошающего «я» с желанной беспредельностью ночи. У Метнера – это аллюзия на «Гамму судьбы»<sup>10</sup>, у Шапорина – «Ритм судьбы». Другими словами, в русском романсе концепт «Вселенная» пересекается с ключевым концептом русской культуры «Судьба», к когнитивным признакам которого в русской традиции относятся (в том числе) «законы и порядок вселенной, с неизбежными, неминуемыми последствиями их для каждого» (В. Даль).

*Когнитивная модель «Вселенная – сон»* эксплицируется через признак

---

<sup>10</sup> Термин А. Кандинского-Рыбникова.

ментальной особенности «русского сна», запечатлённого в русской литературной традиции как «пятая стихия» (Ю. Лотман), по аналогии с четырьмя элементами мироздания. В русском миропонимании сон – это не просто мир волшебных грёз. Сон для русского человека – это возможность уйти от жизни, «питающейся порядком» (М. Мамардашвили). От избытка порядка русская душа страдает и ищет спасения на воле, просторе. А потому со свойственным для русского характера стремлением к вселенскому простору она ищет *иного* в бесконечном и необозримом. Насыщенный смыслами иного мира, сон семантически связан с водной стихией, издревле являющейся «поставщиком» образов бесконечности пространства и времени, иного, неземного, космического мира. В каждом «сне» музыкальные средства сосредотачивают на себе доминантные стороны содержания поэтического первоисточника. В русском романсе «укачиваемая беспредельность» как модель Вселенной даёт возможность человеку «умчаться в немую высь» («Ты лети, мой сон, лети» С. Василенко на сл. М. Лохвицкой), представить себя плывущим или парящим в бесконечных волнах «пятой стихии» («Сон» С. Рахманинова на сл. Ф. Сологуба), оказаться в объятиях бездны («Песнь ночи» Н. Метнера на сл. Ф. Тютчева). Однако концептуализация «дремотного мира» не может игнорировать медленные темпы, мелодическое *ostinato*, графический рисунок волны, тяготеющий к неизменности, динамику *p, pp*, тональную неопределённость, зыбкость гармоний.

Третья глава «Художественная константа “Диалог с Библией” и национальные особенности её экспликации в русском романсе» посвящена смыслообразующей роли библеизмов в русской камерной вокальной музыке.

При всём интересе отечественного музыкознания к исследованию духовно-религиозных аспектов музыкального искусства, следует признать, что библейские истоки русского романса никогда не были предметом специального рассмотрения. А между тем, целый пласт русской камерной вокальной музыки одухотворён библейскими мотивами, сюжетами, образами, которые на протяжении веков сформировали константную систему образов, манифестирующих непреходящие духовные ценности. Несмотря на востребованность библейских

сюжетов в западноевропейском искусстве в целом, подчеркнём: в камерной вокальной музыке Европы библейская тематика не была приоритетной. Обращение русских композиторов к поэтическим первоисточникам, в которых присутствуют явные и латентные отсылки к Библии, обусловлено всем строем русской культуры, в основе своей связанной с библейским ценностным кодом (Н. Бердяев, Ф. Достоевский, И. Ильин, А. Лосев и др.).

В первом параграфе **«Роль библейских истоков русской культуры в формировании системы концептов русского романа»** рассматривается вопрос о библейских основаниях русской культуры и русского романа в частности.

Распространённое утверждение о том, что в начале русской культуры стояла Библия, можно принять с большими оговорками: к принятию христианства культура древних славян уже пустила мощные корни. Однако сложно представить русскую культуру без библейской составляющей. В X веке с принятием христианства Библия в переводе Кирилла и Мефодия «подарила» Древней Руси «кирилловский алфавит» и церковную письменность. Размышляя об исторической судьбе России, отечественные мыслители неоднократно отмечали, что ценностные ориентации русской культуры формировались в библейском контексте.

Накопленный русской культурой многовековой духовный опыт общения с Библией не мог не передаться русскому романсу: даже при поверхностном взгляде на русскую музыку не вызывает сомнения факт перманентного обращения русских композиторов к поэзии, насыщенной библеизмами. Сложное переплетение библейских сюжетов с авторским контекстом не мешает увидеть, что всё многообразие библейских мотивов, сюжетов, образов в русском романсе объединяет константа *«Диалог с Библией»* и составляющие её концепты *«Молитвенное дерзновение к Богу»* и *«Библейское зазеркалье»*.

Во втором параграфе **«Концепт “Молитвенное дерзновение к Богу” и его когнитивные модели»** рассматриваются концептуальные признаки, которые организуют авторские смыслы на уровне прототипической ситуации «Че-

ловек – просьба о благодати – Бог (Богородица)».

Тяготение русского романса к молитвенному слову мотивировано ментальными особенностями русской культуры. Русские мыслители неоднократно отмечали, что в русском искусстве «молитвенное слово» было не на «поверхности текста», а в самой сущности произведения. В основе молитвенного горения, освящающего каждый миг бытия русского человека, лежит идея заступничества, утоления душевной боли, вечного ожидания Божьего устройства жизни.

Словесный первоисточник целого ряда камерных вокальных произведений содержит «молитвенное дерзновение», позволяющее *напрямую* обратиться к Творцу. В русском романсе образную составляющую концепта «*Молитвенное дерзновение к Богу*» систематизируют две когнитивные модели – «молитва личная (молитва за себя)» и «молитва о ближнем».

Феномен молитвы присутствует во всех культурах без исключения. Однако только для русской традиции характерна ментальная особенность – обращение к небу с просьбой о «ближнем» (незнакомом человеке), готовность принять страдание за несчастье других. В русском романсе к «молитве о ближнем» (иногда под этим подразумевается весь мир) побуждают невозможность примирения с «неправдой», в которую погружён мир, и мечта об идеальной гармонии в мироустройстве и душе человека. Своеобразная рефлексия на «страну, где больно жить» (Н. Огарёв) обусловила то, что в русском романсе молитва о ближнем – это не только просьба о ниспослании благодати, но и почти всегда *трагическое предчувствие невозможности её обретения*. Как правило, точки над *i* расставляет музыкальный текст. Так, предчувствие невозможности «всемирного счастья» в романсе П. Чайковского «На сон грядущий» (сл. Н. Огарёва) реализуется в целом комплексе музыкальных средств: это излюбленный Чайковским «мотив нагнетания» (В. Цуккерман), бас *lamento* и, наконец, гармонический оборот  $D^6_7$ , эксплицирующий в контексте поэтического первоисточника «знак катастрофы». Масштабность трагического образа страдальческой России, напрасно взывающей к Богу («Молебен» Ц. Кюи на сл. Н. Некрасова), в музыкальном тексте романса ощущается благодаря имитации

колокольного звучания – «плачевного звона».

Русский романс обращается к таким первоисточникам, в которых «личная молитва» творится либо в пространстве духовного горения («Владыко дней моих» А. Даргомыжского на сл. А. Пушкина), либо – в состоянии, когда человек признаёт своё глубокое бессилие перед сложившейся в жизни ситуации: апелляция к Небу «подпитывается» чувством *одиночества* («Молитва» М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Метнера на сл. М. Лермонтова) и мучительным *поиском творческого «я»* («Отвори мне, страж заоблачный» Г. Свиридова на сл. С. Есенина, «Молитва» С. Слонимского на сл. М. Лермонтова), пребыванием человека в *состоянии внутреннего распутья* («Молитва» Ан. Александрова на сл. Е. Баратынского) и *глубокого раскаяния* («Молитва» С. Рахманинова на сл. А. Плещеева). Существует бесчисленное множество художественных воплощений таких ситуаций в русском романсе и вне молитвенного жанра. Очевидно, обращение русских композиторов к «молитвенным» стихотворениям было связано с потребностью придать дольнему событию особую значимость: в русской ментальности молитвенное слово всегда занимало особую роль в жизненном самоопределении.

В «молитвенных» романсах музыкальный текст не следует за словом буквально. Музыка естественно «окутывает» слово той смысловой и содержательной аурой, которая способна передать состояние молящегося перед иконой. Музыкальными коннотациями молитвенного диалога с Богом можно считать гармонические последовательности, обретающие в русской традиции семантику «церковного оборота» (Е. Ручьевская) и «знака-комплекса» русской церковной гармонии (А. Мясоедов), мажорно-минорные блики, ассоциирующиеся с эфирной лёгкостью ассиста (божественного света), преобладание тихой звучности, аккордовую статику, спокойное, избегающее кульминации движение вокальной партии.

В третьем параграфе **«Концепт “Библейское зазеркалье” и его когнитивные модели»** рассматривается характерный признак авторских концептов – взаимоотношение Бога и человека в плоскости духовных, нравственных и со-

циальных проблем, который «прочитывается» в когнитивных моделях «Мир как осуществление Божьей воли» и «Путь к Богу».

*Когнитивная модель «Мир как осуществление Божьей воли»* реализуется в метафорических конструкциях «Бог – судия», «Бог – даритель благодати», «Бог – художник мира» через «говорящие библейские имена» и связанные с ними сюжеты.

Концептуальная метафора «Бог – судия» объединяет когнитивные признаки, указывающие на библейские сюжеты о Сауле (1 Цар.), Содоме и Гоморре (Быт.), Страшном суде (Откр.).

Эстетические устремления русских композиторов всегда были сопряжены с системой библейских ценностей и попыткой воплотить доминирующие в русской культуре идеи «падения царств», «грядущего Апокалипсиса», «Божественной предопределённости». И поэтому в романах ощущается диалог «русского» и библейского. «Национальная окраска» угадывается в традиционной для русской церковной музыки последовательности гармоний I–VI–III–IV–I («Голос из хора» Г. Свиридова) и I–V–VI («Песня Саула» М. Мусоргского). Характерные русские «церковные» обороты являются своего рода смысловой связкой, гармонизирующей ценностные пространства Ветхого завета и русской православной культуры. В русское же русло направляет и создающий эффект крайнего напряжения трагический «набат колоколов» (авторская ремарка «колокольно» в романсе Г. Свиридова «Голос из хора»): на Руси испокон веков колокол символизировал «глас Божий», «трубный глас», напоминающий о дне Страшного суда.

«Библейский план» авторских концептов, признаки которых объективируют когнитивную модель «Бог – даритель благодати», в русском романсе преломляются через величественный пафос библейского мифа о Божественном благословлении на пророчество («Пророк» Ц. Кюи и Н. Римского-Корсакова на сл. А. Пушкина) и мотив творчества («Нежданный дождь», «Я потрясён, когда кругом...» Н. Метнера на сл. А. Фета и «Я не пророк» С. Рахманинова на сл. А. Круглова). Неравный потенциал слова и музыки по возможностям экспли-

кации «божественного присутствия» мотивировал композиторов подбирать «музыкальные ключи» (Б. Кац) к тексту первоисточника романсов. Например, в романсе «Я потрясён, когда кругом...» Н. Метнера словесный образ ангела, который «шепчет неизречённые глаголы» гармонично существует в ансамбле с риторической фигурой «полёта ангелов», известной со времён Барокко. В рахманиновском романсе «Я не пророк» на сл. А. Круглова ритм колыбельной (триольное движение на *pp*, *tranquillo* и *dolce*), напрямую не связанный со словом «я волю Господа творю», создаёт ощущение покоя, что является одним из основополагающих состояний православного человека в диалоге с Богом.

Концептуальная метафора «Бог – художник мира» в романсах представлена общим для них прототипическим признаком – отождествлением красоты окружающего мира и Бога. Сложившиеся в русской культуре традиции восхищения красотами окружающего мира как творчеством Всемогущего, берут истоки в «Повести Временных лет», которая свидетельствует о том, что сам процесс «выбора веры» для Киевской Руси не в последнюю очередь был обусловлен эстетическими критериями.

В словесных первоисточниках русской камерной вокальной музыки красота открытого простора даётся как переживание вселенской гармонии через призму представлений об исходных стихиях и содержит аллюзию на библейское: «И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1: 31). «Идеальный пейзаж» объединяет слова, не являющиеся собственно библейскими, но за ними обнаруживается обширный лексический фон, связанный с христианством: Бог сотворил мир, чтобы сообщить о себе. Образ «единения с Богом» через призму созерцания «идеальной природы» нашёл своё воплощение в звуковых метафорах, в частности, в иконографии волны, связанной, помимо прочего, с христианской символикой («Когда волнуется желтеющая нива» Н. Римского-Корсакова на сл. М. Лермонтова, «Здесь хорошо» С. Рахманинова на сл. Г. Галиной, «Мгновение» Н. Мясковского на сл. З. Гиппиус). К музыкальным символам восхищения «творчеством Бога» в романсах «Здесь хорошо» и «Когда волнуется желтеющая нива» можно отнести присутствие одно-

го из вариантов «ритма блаженства», семантика которого сложилась в барочной музыке.

*Когнитивная модель «Путь к Богу»* в русском романсе представлена тремя группами концептуальных признаков, связанных с этапами жизненного пути Христа, его деяний, страданий и Воскресения.

Первая группа определяется прототипом «Обращение Иисуса к отдельному человеку и всему человечеству» и объединяет романсы, в которых содержатся евангельские цитаты и художественные реминисценции, передающие не в строгом смысле подлинные слова Христа, но смысл его учения («Из Евангелия от Иоанна (Гл. XV, стих 13)» С. Рахманинова, «Сеятелям» Ц. Кюи на сл. Н. Некрасова). Вторую группу признаков актуализирует прототип – «события Христа» в Гефсиманском саду, подводящие в христианском учении о спасении к важному вопросу: что человек должен сделать в своей жизни, чтобы войти в жизнь вечную? («Симоне, Петр... Где ты? Приди...» Г. Свиридова на сл. С. Есенина, «Легенда» П. Чайковского на сл. А. Плещеева). Третья группа признаков образуется прототипом «путь», реализуемый в романсах как духовное странничество, утрата и поиск рая, обретение Иного града, который концептуализируется не как локус, а как состояние души («Горними тихо летела душа небесами...» П. Чайковского на сл. А. К. Толстого «Ангел» С. Слонимского на сл. М. Лермонтова, «Я, странник убогий...» Г. Свиридова на сл. С. Есенина).

Взаимодействие слова и музыки в «библейских» романсах делает наиболее очевидным разведение семантического и смыслового уровней: для музыки важны не значения слов, а идея, заключённая в них. Например, в романсе С. Рахманинова «Из Евангелия от Иоанна (Гл. XV, стих 13)» библейское слово отсылает к прецедентной ситуации Тайной вечери, на которой главная заповедь христианства прозвучала как прощальное наставление: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». Музыка не нацеливает на аналогии со словом и стремится выйти за рамки текста в сферу историко-культурных обобщений: пересечение образов «земного» (риторическая фигура

*passus duriusculus* на фоне зловещей диссонирующей хроматики, аллюзия на жанр пассакалии) и «Божественного» (иконография волны, как символика Духа святого – Ин. 5:7–8) намекает на то, что произойдёт «в конце времён».

Музыкальный текст в библейских романсах выступает референтом по отношению к словесному и генерирует новые смыслы, вступая в диалог с поэтическим первоисточником. В осмыслении библейских реминисценций значимыми оказываются риторическая фигура *catabasis*, актуализирующая знаки «печали, умирения, Положения во гроб» («Легенда П. Чайковского» на сл. А. Плещеева), реализуемая в музыке библейская символика чисел («Богоматерь в городе» Г. Свиридова на сл. А. Блока), сложившаяся в эпоху музыкального Барокко семантическая ёмкость тональности Ми мажор, символизирующей, в том числе, «разлучение души и тела» («Горними тихо летела душа небесами...» П. Чайковского на сл. А. К. Толстого), аллюзия на колокольный звон, который в русской традиции всегда намекает на устремлённость к Богу, встречу с Ним («Я странник убогий» Г. Свиридова на сл. С. Есенина).

В четвёртой главе **«Художественная константа “Любовь” и воплощение её национальной специфики в русском романсе»** осмысливается проблема концептуализации «любви» в камерном вокальном творчестве русских композиторов.

Обращение к русскому романсу в контексте современных философских, лингво-культурологических и семиотических исследований о русском Эросе позволяет говорить о теме любви как о константе, конституирующей культурную целостность русской вокальной музыки.

Константа «Любовь» реализуется в романсах композиторов, декларирующих разные эстетические позиции, и репрезентирует принципиальное многообразие смыслов. Любовь в русском романсе – это не только страсть, нежность, но тоска, доброта, жалость, жертвенность, не только душевный контакт, но и божественная энергия, творческая сила человека, его духовная связь с Родиной. И каждый из этих образов, гармонично сосуществуя или вступая в конфликт, подчёркивает ментальные особенности русского характера, для которого харак-

терны такие черты, как амбивалентность, соборность, личностное начало, максимализм. Всё богатство смысловых оттенков образов любви в русской вокальной музыке объединяет константа «Любовь» и составляющие её концепты «Любовь к родному краю» и «Диалог влюблённых».

В первом параграфе «**Русская философия любви и русское искусство**» выявляются точки пересечения характерных черт философии русского Эроса и русского искусства. Многозначность представлений о них связано с определением основных линий в русской теории любви – «неоплатонической» (Н. Бердяев, Л. Карсавин, Б. Вышеславцев, Вл. Соловьёв) и «ортодоксально-богословской» (С. Булгаков, И. Ильин, Н. Лосский, П. Флоренский). При всём различии направлений их разделение в какой-то мере условно, поскольку каждое из них обогащалось за счёт другого, а в отдельных случаях эти направления если не сближались, то находили точки соприкосновения. Так, например, яркие представители «неоплатонической» (Б. Вышеславцев) и «ортодоксально-богословской» (И. Ильин) концепций апеллировали к изречению апостола Павла, который в триаде «вера – надежда – любовь» акцентирует внимание на любви: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1Кор. 13: 13).

Есть ещё одна точка пересечения различных представлений о русском Эросе. Русская философия любви, с её стремлением объединить в целое религиозные, эстетические, психологические аспекты, изначально тесно связана с миром русских литературных образов: художественная литература неизменно оказывалась «кладезем самобытной русской философии» (А. Лосев).

Музыкознание также внесло свою лепту в русскую теорию любви. Многочисленные наблюдения, связанные с пониманием амбивалентности и многозначности чувства любви в русской музыке (Б. Асафьев, М. Смирнов, Л. Красинская и др.), нашли своё обобщение в тезисе В. Холоповой, согласно которому чувство любви в музыкальной культуре является вечной темой, формирующей парадигму образов «от любви-страдания – к любви-радости и восторгу»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Холопова В. Н. Музыкальные эмоции.– М, 2010. – С. 311.

Во втором параграфе «**Концепт “Любовь к родной земле” и его когнитивные модели**» рассматриваются авторские концепты, представленные когнитивными моделями, которые реализуют в различных романсах два общих признака – «Любовь к родному краю (природа / человек)» и «Любовь к родному человеку (семья)».

*Когнитивная модель «Любовь к родному краю (природа / человек)»* объединяет романсы, которые репрезентируют важнейшую черту, идентифицирующую русского человека, – острое чувство принадлежности к той стране, в которой он живёт. Своими корнями любовь к родной земле восходит к X веку, когда проблема выбора веры оказалась неразрывно связанной с проблемой существования для верующих «своей земли». Одно из проявлений «любви к родному краю» в русской традиции – любовь к родной природе. Философ И. Ильин пишет: «русский человек должен знать и любить просторы своей страны»<sup>12</sup>.

Ментальное измерение «любви к родному краю» через призму природы характерно и для русской вокальной музыки. Если для поэтического первоисточника важен визуальный код родного края, то музыка, не прибегая к иллюстративности, репрезентирует то, что любимо русским человеком в русском *звуковом* пространстве. Намёк на «русское» в композиторских тестах формируют приметы русской народной песни – духовно-ценностной матрицы культурного кода России («Край ты мой...» А. Гречанинова на сл. А. К. Толстого), имитации колокольного звучания, традиционного для звукового образа Москвы XIX- начала XX веков («Утро в Москве» Г. Свиридова на сл. А. Блока) и тембры народных инструментов – гармони (С. Прокофьев «Песня о Родине» на сл. А. Прокофьева), свирельных наигрышей («Смоленский рожок. Из поэмы «Василий Тёркин» Г. Свиридова на сл. А. Твардовского), балалайки («Русская девчонка» Г. Свиридова на сл. А. Прокофьева).

Вторая *когнитивная модель* – «*Родной человек (семья)*» – эксплицируется в рамках прототипических ситуаций «пение колыбельной» и «родители – дети».

---

<sup>12</sup> Ильин И. А. Религиозный смысл философии. – М., 2003. – С. 259.

Одно из проявлений родительской любви к детям в русском романсе репрезентирует жанр колыбельной, которая является не только песней для убаюкивания младенца, но и средством приобщения к миру и своеобразным оберегом, функционально направленным на создание защищённого от внешнего мира пространства любви. При всём многообразии колыбельных в русском романсе у них есть один общий признак – описание жизни ребёнка (настоящей и будущей). В русском романсе жанр колыбельной вбирает в себя любое словесное содержание, которое контаминирует с темой «сна». Однако даже при ненарушении «колыбельных» традиций («баюкающие» контуры интонаций и у голоса, и в партии фортепиано) музыка не только подчёркивает смысл слова, но и передаёт то, на что в слове только намекалось. К примеру, диалог жанров колыбельной и плача в романсе М. Мусоргского «Спи, усни, крестьянский сын» на сл. А. Островского формирует смысловое пространство, в котором надежда на защиту ребёнка связана с «загробным блаженством».

Широчайшие возможности моделирования прототипической ситуации «дети – родители» представлены в вокальном цикле М. Мусоргского «Детская». Музыка «Детской», не может, да и не пытается вырваться из словесной сферы, преумножая смыслы, щедро «подаренные» словом. Примечательно, что словесный текст к детскому циклу написан самим композитором, в одном из своих писем намеренно подчеркнувшим национальную принадлежность «Детской»: «Все дети в ней россияне, с сильным местным запашком»<sup>13</sup>. «Детский» литературный жанр в XIX веке только начинал складываться, и в цикле «Детская» гений Мусоргского проявился не только на уровне музыкальных новаций, но и на уровне творца русского «языкового портрета» русской семьи, пребывающей в атмосфере любви и доброты.

Для коммуникативной ситуации «родители – дети» характерно построение модели поведения ребёнка в окружающем мире. В романсе П. Чайковского на сл. А. Плещеева «Зимний вечер» во время весёлых игр с детьми мать говорит о любви-сострадании к бедным и сиротам. Такое вовлечение детей в «круг

---

<sup>13</sup> Мусоргский М. П. Письма. – М., 1981. – С. 123.

взрослых» и их проблемы органично вписывается в «поэтику бытового поведения» (Ю. Лотман) русской дворянской семьи, в которой сама идея воспитания была связана с тем, что высокому положению в обществе должны соответствовать высокие нравственные качества. В романсе Чайковского «Зимний вечер» наставления матери «вы, как братьев, детки, приголубьте их» в контексте новозаветных традиций приобретают особенное значение: Бог послал в мир Своего сына для спасения людей, и люди должны сделать всё возможное для спасения ближнего. Ощущение «горько-радостного» чувства (рядом с любовью и добром в мире присутствуют зло и несправедливость) – также одна из ментальных особенностей русского человека. Возможно, на эту особенность намекает «лейт-гармония Чайковского», создающая смысловое пространство, в котором пересекается высокий трагический тон и атмосфера детского веселья: «пляска, песни, хохот, визг и беготня».

В третьем параграфе **«Концепт “Диалог влюблённых” и его когнитивные модели»** анализируются прототипические признаки, которые представляют концепт на уровне трёх когнитивных моделей – мифологической, библейской и романтической.

*Мифологическая модель* представляет концепт *«Диалог влюблённых»* через ситуации, связанные с мифологическим именем: «Имя – стереотип поведения» и «Имя – оппозиция любовь (жизнь) / смерть». Мифологическое имя отсылает к вечным моделям поведения человека: одно из главных свойств мифа – персонификация идеи, «свёрнутой до имени». (А. Лосев, Я. Голосовкер, Е. Мелетинский, М. Эпштейн). Миф (с греческого – «слово») – это рассказанная история, и потому музыкальные «способы удостоверения» (Г. Гадамер) мифологического имени или сюжета возможны только в контексте словесного первоисточника романса. Например, для музыкальной характеристики нимф, поющих о неразделённой любви, в русском романсе оказались значимыми их внешний облик (распущенные волнистые косы) и среда обитания (водоёмы и гроты). Эти признаки нимф актуализируются в «фигурах волн». Музыкальные имена мифологических персонажей в вокальной

сюите Стравинского «Фавн и пастушка» объективируются через сопоставление тембров струнных (Ли́ла) и духовых инструментов (Фавн), символизирующих в мифологической традиции целомудренное и дионисийское начала. Музыкальные коннотации образа Дон Жуана (с гитарой и шпагой) связаны с жанром серенады.

Вторым исходным элементом мифологической модели, организующим когнитивные признаки концепта *«Диалог влюблённых»* является концептуальная оппозиция «любовь / смерть». В целом ряде романсов репрезентируется тема любовного зова в «иной» мир (любовь – вестник смерти), имплицитно миф о царстве мёртвых, в котором нет несчастий и страданий. Персонажи, выполняющие функцию медиатора с «иным» миром (любовный зов в «иной» мир) в русском романсе находятся в пространстве более сложной системы музыкальной идентификации. Так, например, в романсе А. Бородина «Спящая княжна» царит знак колыбельной, но целотонная гамма в контексте слова выстраивает ассоциативную цепь от мифов о похищении Персефоны и Европы к пушкинской поэме «Руслан и Людмила» и её музыкальному воплощению.

Наряду с мифологической моделью, в формировании концепта *«Диалог влюблённых»* участвует *библейская модель*, исходными элементами которой являются имя-образ Суламиты и сюжет «сад – рай – любовь», отсылающие к «Книге Песни Песней царя Соломона» («В крови горит огонь желанья» М. Глинки, А. Даргомыжского на сл. А. Пушкина). И гитарный аккомпанемент фортепианной партии в романсе М. Глинки, и явные намёки на жанр мазурки (подвижный темп, трёхдольный метр, синкопы на вторую долю) в романсе А. Даргомыжского демонстрируют сознательный отказ композиторов от создания древневосточного колорита в музыкальном тексте. Возможно, музыкальная интерпретация библейской парафразы Пушкина была обусловлена не только авторской эстетической концепцией, но и причинами объективного порядка. Вплоть до 60-х годов XIX века русские переводы Песни песней оказались в пространстве цензурного гонения: несмотря на включение «Песни Песней» в библейский канон, Православие не читает «Книгу Песни Песней царя

Соломона» в своих богослужениях. Заглавие романса М. Мусоргского «Еврейская песня» также не формирует каких-либо библейских аллюзий. Между тем, в основе романса лежит фрагмент стихотворения Л. Мея «Еврейская песня III», в котором содержатся цитаты и прямые отсылки ко II главе «Книги Песни Песней царя Соломона». Библейский тон в романс Мусоргского привносит дорийский лад. С древности дорийский лад характеризовался как «даритель целомудрия и творца чистоты»<sup>14</sup>. Любование и постоянное возвращение к IV повышенной ступени минора погружает в сферу уже «изменённого дорийского лада», характерного для еврейского фольклора.

*Романтическая модель* концепта «Диалог влюблённых» включает базовые когнитивные признаки «счастье» и «страдание». В русской культурной традиции «серединные» характеристики константы «Любовь» единичны: для русской ментальности характерно «всё» или «ничего». В русском романсе образ влюблённого связан либо с восторженным, благоговейным «я люблю тебя», которое (по Р. Барту) упраздняет всякие пояснения, либо – с глубокими коллизиями душевной драмы. Всё многоцветье истории «земной любви» реализуется в рамках диалогических ситуаций «первой встречи», «свидания», «объяснения», «расставания».

Диалог влюблённых не может существовать без имени, поскольку оно является центром любовной речи. Русский романс обращается не только к словам, характеризующим женщину как олицетворение невинности, кротости, красоты, неземного начала («милая», «душечка», «друг прелестный», «ангел»), но и к именам собственным, окутанным особой семантической аурой. Имена Лилетта, Эльвира, Инезилья связаны с сюжетом тайного свидания («Я здесь, Инезилья» М. Глинки, А. Даргомыжского на сл. А. Пушкина). Имя Нина через призму русского мифа XIX века о «роковой женщине» в русском романсе играет исключительную роль в сюжетах о ревности («Всё серебряное небо» А. Глазунова на сл. А. Майкова).

Для музыкальной реализации диалога влюблённых (как счастливых, так и

---

<sup>14</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – Харьков; М., 2000. – С. 654.

страдающих) русский романс обращается к моделированию речи лирического героя. К примеру, музыкальные признаки речи счастливых влюблённых мотивируются ключевыми словами «счастье», «блаженство», «радость». Они связаны с воспроизведением восклицательных интонаций, преобладанием динамики  $mf-f$ , высокого (или относительно высокого) регистра, интервальной и акустической широтой вокальной партии, подвижными темпами волнообразных пассажей и триольной пульсации в партии фортепианного аккомпанемента («Эти летние ночи» С. Рахманинова на сл. Д. Ратгауза, «Проснись, дитя!» Р. Глиэра на сл. М. Лохвицкой).

В репрезентации речи счастливых влюблённых в целом ряде русских романсов участвуют элементы дансантиности (жанры вальса и мазурки), что естественно для русской традиции: начиная с XVIII века в русской традиции бал как уникальная форма общения между людьми был как раз тем местом, где зачастую начиналась история любви («Средь шумного бала» П. Чайковского на сл. А. К. Толстого, «Слова смолкали...» Г. Катюара на сл. К. Бальмонта, «К ней» М. Глинки на сл. А. Мицкевича).

Для воплощения ситуации «расставания влюблённых» русский романс выбирает литературные первоисточники, являющиеся кульминацией или финалом определённого сюжета. Мы видим срез конкретной драматической ситуации, имеющей прошлое и оправдывающей настоящее. Словесная «видимость» ситуации «расставания влюблённых» – это лишь первичный элемент, повод для наращивания смыслов. «Показ» всей гаммы переживаний в русском романсе воплощается, как правило, в музыкальной составляющей композиторского текста, расширяющей смысловой диапазон романса, не всегда равнозначный содержанию поэтического первоисточника. К музыкальным признакам, коррелирующим с ситуацией расставания, относятся интонационные и гармонические «готовые слова» – «Гамма Судьбы»,  $D_7^6$ , связанные с воплощением драматической сферы образов («Примирение» П. Чайковского на сл. Н. Щербины, «Давно в любви» С. Рахманинова на сл. А. Фета), риторическая фигура *suspiratio*, характеризующаяся паузами и обозначающая в музыке вздохи («Скажи, за-

чем...» М. Глинки на сл. С. Голицина, «Я с нею никогда не говорил» П. Чайковского на сл. Л. Мея). Не отрицая западно-европейских музыкальных традиций воплощения драматической ситуации «расставания влюблённых», текстовые структуры русского романса репрезентируют характерные особенности русской культуры. В русской традиции взаимоотношения влюблённых «замешаны» на Судьбе, жалости, тоске, и потому в русском романсе тема любви органично связана с жанром плача-причета («Полюбила я на печаль свою» на сл. А. Плещеева (из Шевченко) и П. Чайковского «Кабы знала я...» на сл. А. К. Толстого.) Обращаясь к жанру страдальной частушки, русский романс объективирует русские фольклорные традиции – потребность женщины выговориться «на людях» о своей тоске-кручине по милому («Страдальная» В. Гаврилина).

В **Заключении** диссертации подводятся основные итоги исследования.

Постановка проблемы культурной целостности русской камерной вокальной музыки была обусловлена тремя моментами, к которым относятся:

- накопление отечественным музыковедением уникального материала по проблеме национальной специфики идиостилей русских композиторов;
- ориентация отечественной гуманитарии на соотнесение дисциплинарных проблем с мегатенденциями исследовательских программ, нацеленных на изучение национальной идентичности в условиях культурного глобализма;
- актуализация во всех областях научного знания тезиса о культурной обусловленности любых видов человеческой деятельности.

Представленная концепция о влиянии доминирующих в русской культуре идей на культурную целостность русской вокальной музыки опиралась на положения различных научных дисциплин о том, что человек живёт в рамках ценностных установок и традиций «своей» культуры. «Правила» и смыслы культуры, передающиеся из поколения в поколение, усваиваются человеком с колыбели и влияют на индивидуальное осмысление и переживание мира, в том числе, и художественное.

Экспликация ментальных констант, обеспечивающих культурную це-

лостность русского романа, обозначила ключевые установки исследования:

1) ментальное содержание пронизывает все области человеческого бытия, а потому идея целостности культуры и взаимозависимости её элементов нивелирует грани между научными дисциплинами и формирует «сквозную» тему, значимую для разных наук;

2) объективация ментального каркаса, определяющего художественную целостность русского романа, возможна только в рамках междисциплинарного комплексного подхода, базирующегося на когнитивных, философских, исторических, лингво-культурологических, музыковедческих положениях, имеющих отношение к изучению русской идентичности;

3) сведение воедино знаний из разных дисциплин для выработки на их основе целостного взгляда на изучаемые явления при сохранении специфики своего предмета является сферой интересов когнитивной философии, координирующей разные методы исследования проблемы «мир – человек – культура».

Обращение к когнитивным стратегиям для выявления культурной целостности русского романа было связано с отсутствием в методологическом инструментарии музыковедения исследовательской единицы, способной эксплицитно обозначить общий «культурный ген», обуславливающий «родство» русской культуры и различных по авторству, содержательности, смысловому наполнению русских романсов. Не отрицая традиционных методологий, позволяющих выявить в композиторском тексте русских романсов «давление культуры» (М. Арановский), междисциплинарный подход предоставил возможность выработать стратегии, выстраивающие мосты между музыкознанием и другими дисциплинами (при сохранении специфики своего предмета) и запустить процесс *поиска, формирования смысла, объяснения*, каким образом русская культура задаёт фундаментальное единство русской вокальной музыки.

Для решения указанной проблемы была сформулирована терминологическая схема «художественная константа – художественный концепт – когнитивная модель», которая позволила выявить механизм исследования взаимосвязи между *композиторскими текстами, авторскими смыслами и доминиру-*

*ющими идеями русской культуры, обеспечивающими культурную целостность русского романа.*

Сформулированная в процессе исследования методологическая схема генетически связана с фундаментальным положением отечественной гуманитарии о том, что универсальные константы приобретают этноментальные обертоны только проходя через историко-культурный фильтр, обусловленный концептами – «сгустками культуры» (Ю. Степанов), отражающими ценностные характеристики понимания и переживания мира. Избрание концепта как единицы экспликации констант мотивировано способностью концептов к формированию скрепов между: а) знаниями из различных областей науки и личным опытом, б) мышлением и языком, в) значением и смыслом, г) разными знаковыми системами, д) общим и частным, е) текстом и культурой, ж) понятийными, образными и ценностными элементами текста.

При этом значимым для реконструкции авторских концептов было положение когнитивной науки о том, что концепт как некий смысл может иметь различное знаковое воплощение. Учитывая синтетическую природу вокального произведения, при анализе романсов подчёркивалось, что признаки концепта могут быть представлены как в вербальной, так и в музыкальной составляющей, независимо от того, «соглашаются» ли слово и музыка или «высказывают» противоположные мнения.

Реконструкция авторских концептов показала, что при ощутимом разнообразии жанровых, тематических, содержательных и всех иных признаков романсы заданной константой категории репрезентируют общие характеристики, преломлённые в предложенном названии констант: 1) единение человека и Вселенной (под которой понимается мир реальный и вымышленный); 2) существование человека в системе библейских ценностей; 3) представление человека о любви как о высшем даре. При номинации констант и представляющих их концептов учитывалась не столько частота использования слов в русской культуре (хотя это и немаловажный факт), сколько способность объединять разные семантические сферы.

Многообразие авторских концептов с общими для них формальными характеристиками позволило установить, что русская камерная вокальная музыка представляет собой не сумму смыслов, а *культурную целостность*, в которой все элементы находятся в определённых отношениях в рамках детерминированных русской культурой констант «Человек – Природа – Вселенная», «Диалог с Библией», «Любовь». Обусловленные культурой концепты в русском романсе не замкнуты в себе и не имеют чётких границ. Система концептов – это система ценностей, в которой один концепт отсылает к другому, один плавно «перетекает» в другой. Концепты, окружающие константы русского романса, «открыты» и отсылают к другим текстам русской культуры. Знаково представленные в музыкальном искусстве, русской литературе, искусстве живописи, театра, кино, они свидетельствуют об их актуальности и значимости для носителей русской культуры на протяжении столетий. Даже тогда, когда русский романс использует мотивы, универсальные для мировой культуры, они наполняются «русским» смыслом.

Субъективность реконструкции системы концептов русского романса предопределена самой природой концепта, под которым понимается знание индивида о мире или его фрагменте. В таком контексте реконструкция национальной концептосферы русского романса исключает точность определения её границ и предполагает дальнейшее исследование русской камерной вокальной музыки и её ценностных установок, пересекающихся с культурными универсалиями. Алгоритм экспликации художественных констант может быть применён при реконструкции национального кода и культурной целостности камерной вокальной музыки других стран и народов.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

### **Публикации в изданиях, рецензируемых ВАК РФ:**

1. *Кривошей, И. М.* Слово-образ «простор» как художественная константа поэтики русского романса [Текст] / И. М. Кривошей // Проблемы

- музыкальной науки. – Уфа, 2009. – № 5. – С. 175–182. (0,8 п. л.)
2. *Кривошей, И. М.* Библеизмы в системе образных средств поэтики русского романа [Текст] / И. М. Кривошей // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2011. – № 2 (9). – С. 54–59. (0,8 п. л.)
  3. *Кривошей, И. М.* Русский романс: «пейзаж русской души» [Текст] / И. М. Кривошей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 3 (17) в 2-х ч. – ч. II. – С. 99–101. (0,4 п. л.)
  4. *Кривошей, И. М.* Русский романс в системе концептов русской культуры [Текст] / И. М. Кривошей // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – Т. 2. – № 11 (27). – Рига – Москва, 2012. – С. 128–135. (0,5 п. л.)
  5. *Кривошей, И. М.* Образы, мотивы и сюжеты «Книги Песни песней Соломона» в русском романсе [Текст] / И. М. Кривошей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 10 (24) в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 105–108. (0,5 п. л.)
  6. *Кривошей, И. М.* Русский романс в контексте русской культуры: художественный концепт «Человек любящий» [Текст] / И. М. Кривошей // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – М., 2012. – № 4. – С. 157–169. (0,5 п. л.)
  7. *Кривошей, И. М.* Евангельский текст русского романса [Текст] / И. М. Кривошей // Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2012. – № 4 (32). – С. 100–104. (0,6 п. л.)
  8. *Кривошей, И. М.* Русский романс: молитвенное дерзновение к Богу [Текст] / И. М. Кривошей // Известия ВГПУ. Серия социально-экономические науки и искусство. – Волгоград, 2012. – № 9 (73). – С. 100–103. (0,5 п. л.)
  9. *Кривошей, И. М.* Русский романс: концепт «Человек любящий» [Текст] /

- И. М. Кривошей // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2012. – № 2 (11). – С. 214–217. (0,5 п. л.)
10. *Кривошей, И. М.* Ключевые концепты: диалог русского романса и русской культуры [Текст] / И. М. Кривошей // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 2. – URL: <http://www.science-education.ru/108-8911> (0,7 п. л.)
11. *Кривошей, И. М.* Библейские мотивы в камерной вокальной музыке Мусоргского [Текст] / И. М. Кривошей // Музыкаведение. – 2014. – № 5. – С. 30–35. (0,5 п. л.)
12. *Кривошей, И. М.* Когнитивный подход к исследованию русского романса: pro et contra [Текст] / И. М. Кривошей // Научное мнение. – № 5 (Искусствоведение, Философские и Филологические науки). – СПб, 2015. – С. 45–50. (0,7 п. л.)
13. *Кривошей, И. М.* Русский романс: диалог с Библией [Текст] / И. М. Кривошей // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – М., 2015. – № 2. – С. 186–194. (0,5 п. л.)
14. *Кривошей, И. М.* Край родной, навек любимый: репрезентация константы «Человек любящий» в русском романсе [Текст] / И. М. Кривошей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.– Тамбов: Грамота, 2015. – № 9. – Ч. 1. – С. 102–104. (0,4 п. л.)
15. *Кривошей, И. М.* Русский романс из духа русской культуры: созерцание простора [Текст] / И. М. Кривошей // Научное мнение. – № 8 (Искусствоведение, Философские и Филологические науки). – СПб, 2015. – С. 44–49. (0,5 п. л.)
16. *Кривошей, И. М.* Русский романс. К вопросу о корреляции концептов «Природа» и «Диалог с Библией» [Текст] / И. М. Кривошей // Обсерватория культуры. – М., 2015. – № 6. – С. 111–115. (0,4 п. л.)

#### **Монография:**

17. *Кривошей, И. М.* Внемузыкальные компоненты вокального

произведения: монография [Текст] / И. М. Кривошей. – Уфа, 2005. – 152 с. (8,1 п. л.)

**Публикации в иных изданиях:**

18. *Кривошей, И. М.* Вокально-симфоническая сюита И. Стравинского «Фавн и пастушка» (к проблеме «текст – исполнитель» в классе концертмейстерского искусства). Гриф УМО. [Текст] / И. М. Кривошей // Ансамблевые дисциплины в музыкальных учебных заведениях. – Уфа, 2009. – С. 83–97. (1,2 п. л.)
19. *Krivoshey, I.M.* Artistic integrity of Russian romance: key concept of «prostor» [Text] / I. M. Krivoshey // Science and Education: Materials of the II International research and practice conference/. – Vol. II, Munich, December 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup>, 2012 / Publishing office Vela Verlag Waldkraiburg – Munich – Germany, 2012. – P. 488–492. (0,6 п. л.)
20. *Кривошей, И. М.* Русский романс: библейский мотив «Бог – художник мира» [Текст] / И. М. Кривошей // Научный вестник Одесской НМА «Музыкальное искусство и культура. – вып. 15. – Одесса: Астропринт, 2012. – С. 71–82. (0,5 п. л.)
21. *Кривошей, И. М.* «Внемузыкальные компоненты художественных образов романсов С. Рахманинова (к проблеме методологии анализа)» [Текст] / И. М. Кривошей // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Художественный образ в исполнительском искусстве». – Магнитогорск, 2004. – С. 46–56. (0, 6 п. л.)
22. *Кривошей, И. М.* «Театр» как смысловой элемент музыкального текста в романсах С. Рахманинова [Текст] / И. М. Кривошей // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской конференции 26–29 апреля 2004 г. – Уфа, 2005. – С. 319–335. (0,3 п. л.)
23. *Кривошей, И. М.* К методологии изучения «русского» в русском романсе XIX –XX веков [Текст] / И. М. Кривошей // IV Всероссийская научно-практическая конференция. 18–20 декабря 2006 г. Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сборник научных

- статей. – Ростов-на-Дону: издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 96–107. (0,6 п. л.)
24. *Кривошей, И. М.* Романсы Шостаковича в контексте русской камерной вокальной музыки [Текст] / И. М. Кривошей // Международная научно-практическая конференция «Творчество Д. Д. Шостаковича в современном художественном пространстве». – Астрахань, 2007. – С. 224–229. (0, 5 п. л.)
25. *Кривошей И. М.* Феномен театра в культуре Серебряного века и романсы Сергея Рахманинова [Текст] / И. М. Кривошей // Путь в большую науку. К 10-летию Диссертационного совета: сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 68–80. (0,7 п. л.)
26. *Кривошей, И. М.* Внемузыкальные компоненты романсов С. Рахманинова [Текст] / И. М. Кривошей // Этот многообразный мир музыки... Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского. – М.: Государственный Институт искусствознания, 2009. – С. 61–66. (0,4 п. л.)
27. *Кривошей, И. М.* «Музыкальная живопись»: художественная константа русского романа [Текст] / И. М. Кривошей // Современные проблемы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы международной заочной научно-практической конференции (14 августа 2012 г.). – Новосибирск, 2012. – С. 71–74. (0,3 п. л.)
28. *Кривошей, И. М.* Романсы Рахманинова: «стихотворения чудный театр» [Текст] / И. М. Кривошей // Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы международной заочной научно-практической конференции (10 октября). – Новосибирск, 2012. – С. 110–114. (0,3 п. л.)
29. *Кривошей, И. М.* Когнитивные аспекты интерпретации русского романа [Текст] / И. М. Кривошей // Научная дискуссия: инновации в современном мире / Сб. материалов VII международной научно-практической конференции (5 декабря 2012 г.) в 2 ч. – Ч. II. – М., 2012. – С. 142–145. (0,2 п. л.)
30. *Кривошей, И. М.* Анализ содержания русского романа: когнитивный

- аспект [Текст] / И. М. Кривошей // Когнитивные исследования на современном этапе. КИСЭ 2013: сборник статей Четвертой Международной научно-практической конференции (8–9 апреля 2013 г., Россия, Ростов-на-Дону). – Ростов-на-Дону: МАРТ, 2013. – С. 295–298. (0,3 п. л.)
31. *Кривошей, И. М.* «Колокольный звон» в русском романсе: диалог земного и небесного [Текст] / И. М. Кривошей // «Православный звон: прошлое, настоящее, будущее»: сборник трудов Международной научно-практической конференции (28–29 марта 2013 г.). – М.: Колокольный центр, 2013. – С. 264–267. (0,3 п. л.)
32. *Кривошей, И. М.* Русский романс: концептосоставляющие «воли» [Текст] / И. М. Кривошей // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции (16–18 мая 2013 г.). – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2014. – С. 52–56. (0,3 п. л.)
33. *Кривошей, И. М.* Когнитивный подход в изучении камерной вокальной музыки [Текст] / И. М. Кривошей // Текст художественный: грани интерпретации: сборник статей по материалам Международной практической конференции / редкол. Е. Г. Окунева (отв. ред.) и др. – Петрозаводск: Verso, 2013. – С. 93–100. (0,4 п. л.)
34. *Кривошей, И. М.* Мифологема «Рая» в романсах Рахманинова [Текст] / И. М. Кривошей // С. В. Рахманинов и мировая культура: Тезисы V Международной научно-практической конференции 15–16 мая 2013 г. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – С. 60–61. (0,1 п. л.)
35. *Кривошей, И. М.* Музыказнание в контексте других наук: междисциплинарные горизонты [Текст] / И. М. Кривошей // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. № 10 (29): сборник статей по материалам XXIX международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. – С. 99–103. (0,2 п. л.)

36. *Кривошей, И. М.* Русский романс: идея Преображения [Текст] / И. М. Кривошей // Православная история и традиционная культура: тезисы VI международной научно-практической конференции, 24 марта 2014 г. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2014. – С. 29–32. (0,2 п. л.)
37. *Кривошей, И. М.* «Райский локус» в романах Рахманинова [Текст] / И. М. Кривошей // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 г. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка: РИО МУРИ, 2014. – С. 142–147. (0,3 п. л.)
38. *Кривошей, И. М.* Исследование русского романа: возможности когнитивного подхода [Текст] / И. М. Кривошей // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сборник материалов международной научной конференции. 14–19 апреля 2014 г. / Ред. сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. – М.: Нобель-Пресс; Edinbourg, Lennex Corporation, 2014. – С. 349–353. (0,5 п. л.)
39. *Кривошей, И. М.* Смысловые структуры русского романа: слово и музыка в когнитивной связке [Текст] / И. М. Кривошей // Актуальные проблемы теории музыки, современной композиции и исполнительства: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. (18–19 ноября 2013 г.). – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2014. – С. 43–49. (0,4 п. л.)
40. *Кривошей, И. М.* Русский романс: поиск национальной идентичности [Текст] / И. М. Кривошей // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XL международной научно-практической конференции. — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. – № 9 (40). – С. 57– 61. (0,3 п. л.)
41. *Кривошей, И. М.* Ключевые концепты: диалог русского романа и

русской культуры [Текст] / И. М. Кривошей // Научное обозрение: Дайджест лучших публикаций журнала «Современные проблемы науки и образования» (ВАК). Московский международный салон образования. – М, 2014. – С. 43. (0,1 п. л.)

42. *Кривошей, И. М.* Русский романс: портрет возлюбленной [Текст] / И. М. Кривошей // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2014. – № 2. – (4). URL:

<http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1013> (0,4 п. л.)

43. *Кривошей, И. М.* «Слово – музыка – театр» в романах Рахманинова: интермедиальные взаимодействия [Текст] / И. М. Кривошей // *Материалы I Научного собрания памяти С. В. Рахманинова.* – Ивановка, 11–15 мая 2015 г. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2015. – С. 84–88. (0,3 п. л.)

Общий объём публикаций 27, 2 п. л.