

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Белюнайте Л.С. Юродство в творчестве Галины Уствольской // Человек и культура. 2024. № 2. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.2.40696 EDN: GMXOZI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40696](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40696)

## Юродство в творчестве Галины Уствольской

Белюнайте Лидия Сигитасовна

ORCID: 0000-0002-2438-5385

аспирант кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

190000, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Театральная Пл., 3

✉ [belyunayte@mail.ru](mailto:belyunayte@mail.ru)



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.2.40696

### EDN:

GMXOZI

### Дата направления статьи в редакцию:

09-05-2023

**Аннотация:** Предметом статьи является феномен юродства в творчестве Галины Уствольской. Автор предлагает рассматривать во внешних проявлениях данного феномена (протест, обличение) подспудное трагическое содержание. По мнению автора статьи, стремление к крайностям, как характерная черта творческого облика Уствольской, является желанием композитора скрыть эмоцию в своих сочинениях. Именно эмоциональное напряжение является и причиной интонационной амбивалентности музыкального языка Уствольской. В этой связи автор обнаруживает в творчестве композитора сходство с юродством, описанным в монографии Натальи Ростовской «Человек обратной перспективы». В этом исследовании фигура юродивого сравнивается с иконой, обратная перспектива в которой предполагает множественность точек зрения. У Уствольской подобная множественность смыслового наполнения превращается в особый метод — жанровую диффузию. Научная новизна представленного исследования заключается в авторской интерпретации метафоры юродства в творчестве Уствольской в контексте философского обоснования данного феномена. Особым вкладом автора в исследование темы является анализ некоторых специфических особенностей стиля музыкальной речи Галины Уствольской на примере

ее фортепианного творчества. В статье приводятся нотные примеры из Двенадцати прелюдий для фортепиано, а также Третьей и Четвертой фортепианных сонат, как наиболее ярко иллюстрирующих позицию автора. Объектами внимания в представленных сочинениях становятся интонационная и жанровая сфера, а также намечен дальнейший путь развития этих сфер.

#### **Ключевые слова:**

Галина Уствольская, соната для фортепиано, юродство, парадоксальность, амбивалентность, плач, икона, молитва, детскость, трагизм

«На премьерe Композиции №1 для флейты пикколо, тубы и фортепиано в публике откровенно смеялись. Смех был злой, язвительный, даже глумящийся. Когда сочинение закончилось, раздались довольно жидкие аплодисменты, и то, благодаря решительным стараниям тех, кто был потрясен этой музыкой. На сцену вышла она: в белой кофте и темной юбке. Вся ее пластика напоминала движения механической куклы. Лицо выражало почти детское непонимание, но глаза смотрели куда-то поверх зала, словно им виделось то, что недоступно было нам, слушателям. Она как-то неловко поклонилась и вышла со сцены в полной тишине (аплодисменты уже стихли). Тогда ее выход мне показался чуть ли не сомнамбулическим. Сегодня же я понимаю, что так являл себя миру “блаженный”, юродивый — то ли ребенок, то ли пророк» [Из конспекта лекций И. Е. Рогалева об Уствольской в Санкт-Петербургской консерватории (конспект принадлежит автору статьи)].

Впервые на связь юродства с творчеством и жизнью композитора обратила внимание Полина Беляева. В своей статье «Творчество Галины Уствольской в контексте феномена православного юродства» она отмечает «безразличие Уствольской к внешнему успеху, нежелание потворствовать гордыне, ее следование принципам беспощадной самокритики» [1, с. 19]. Эти проявления «пассивной» [6] стороны юродства сочетаются у композитора с «активной» [6]: «неотвратимо в творчестве Уствольской начинает формироваться бескомпромиссная позиция юродивого, который неустанно обличал существующее вокруг него зло и несправедливость» [1, с. 19], а в 1970-х годах, пишет Полина Беляева, «во время торжества всеобщего атеизма и советского антирелигиозного воспитания Уствольская, как и положено юродивому, пошла против течения и обратилась к Богу» [1, с. 20]. Безусловно, жизнь и творчество Галины Уствольской обнаруживают поразительное сходство с феноменом юродства. Вместе с тем, если мы попытаемся глубже проникнуть в суть самих сочинений Уствольской, мы услышим в них за агрессивным напором лирическую эмоцию, трагичную по своей природе, ибо это эмоция оплакивания. Именно эта эмоция, скрывающаяся за протестом и обличением, на наш взгляд, составляет суть «активной» стороны юродства в творчестве Уствольской. Позволим себе в этой связи развить метафору Беляевой: обличительный и протестный пафос в творчестве Уствольской являются скорее не целью, а защитным средством для «внутреннего», скрытого, трагического содержания, подобно тому, как юродивый, по словам Татьяны Недоспасовой «прячет внутреннюю святость во внешнюю оболочку бродяги и хулигана» [5, с. 35].

Желанием «скрыть» эмоцию объясняется, на наш взгляд, и стремление Уствольской к крайностям, что не раз отмечалось исследователями творчества композитора. Виктор Суслин пишет о Композиции №1 так: «Динамика редуцирована до почти барочной

ступенчатости, хотя именно ей как раз и свойственен предельный экстремизм<...>с резчайшими контрастами fffff и rrrrr. Предрасположение Уствольской к крайностям выражается не только в динамике, но также в выборе неповторимого (уникального) состава исполнителей<...>» [\[10, с. 145\]](#). Об этом же сочинении ранее писал и Борис Кац в своей статье «Семь взглядов на одно сочинение»: «Перед нами как бы симфония в конспекте, оставившем только самое необходимое и показательное: из оркестровых тембров и регистров — крайние, из динамических градаций — предельные, из эмоциональных состояний — полярные» [\[2, с. 10\]](#).

Графическое, словно лишенное переходных «оттенков» состояние, свойственное музыкальному повествованию Уствольской, с одной стороны, сродни восприятию мира юродивым. Как пишет Сергей Юрков, «область крайностей, экстремализм является точкой приложения активности подвижника, — компромиссы, этическое примирение ему незнакомы» [\[13, с. 111\]](#). С другой стороны, эта бескомпромиссность подобна детскому восприятию мира, ведь в глазах ребенка мир словно разделен на «черное» и «белое».

Между тем за этим стремлением к крайностям скрывается, на наш взгляд, чрезвычайное эмоциональное напряжение, на что и обратил внимание в цитированной статье Борис Кац: «музыка Уствольской может производить впечатление некоей загадочности, даже зашифрованности. И вместе с тем, внимательное вслушивание обнаруживает в ней обнаженное чувство, едва ли не исповедь» [\[2, с. 17\]](#). Именно на эту остроту и обнаженность чувства указывает и Татьяна Чередниченко в своей книге «Музыкальный запас, 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи»: «Пятикратное форте Уствольской означает превышающую условные мерки волю к самой сущности громкого — к истинной дали, к перспективе, не ограниченной скудостью человеческих представлений» [\[11, с. 363\]](#). Подобно тому, как юродивый, по словам Сергея Юркова, «не следит за “качественным”, внешним оформлением содержания своих действий, его цель — их необходимое экспрессивное наполнение, в чем он доходит до крайней экзальтации» [\[13, с. 118\]](#), так и для Уствольской пять форте или пять пиано, представляющиеся неисполнимыми, особенно в фортепианной музыке — форма выражения эмоционального содержания.

Исследователи творчества Уствольской часто пишут о парадоксальности композиторского метода. Сергей Коробейников, например, в своей статье о Шестой сонате для фортепиано пишет следующее: «Антиномии и парадоксы в музыке Уствольской имеют системный и стилеобразующий характер. Поэтому парадоксальность как способность соединять несоединяемое, может быть названа одним из свойств творческого мышления петербургского мастера» [\[3, с. 80\]](#). По словам автора статьи, эта парадоксальность проявляет себя в сочетании несочетаемых элементов, в частности, интонации *lamento* и ударного начала.

На наш взгляд, столкновение полярных по своей жанровой природе и выразительности элементов, известное еще со времен Иоганна Себастьяна Баха и проявляющее себя в том, что Тамара Ливанова называет «принципом единовременного контраста» [\[4\]](#), у Уствольской лишь представляется сведением в единое целое несочетаемых крайностей. Это больше и чем внутритематический контраст венских классиков, ибо композитор сопрягает тематические элементы вопреки заложенной в них центробежной энергии, а потому, едва заканчивается экспозиционное построение, эти элементы со все возрастающей энергией устремляются вперед, каждый по своему «маршруту». Так, в Первой из Двенадцати прелюдий для фортепиано по-вертикали сходятся: мотив из двух разнонаправленных малых секст, тематический элемент, основанный на поступенном

движении и появляющийся чуть позднее, плач (ил. 1). Каждый из мотивов обретает свою судьбу на протяжении произведения: песенный мотив, например, будучи включен в общий механический поток токкатного движения, утрачивает свою индивидуальность, превращаясь из самостоятельного, чрезвычайно выразительного элемента в ячейку сметающего все на своем пути токкатного «вихря» (ил. 2).



Ил. 1. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия.

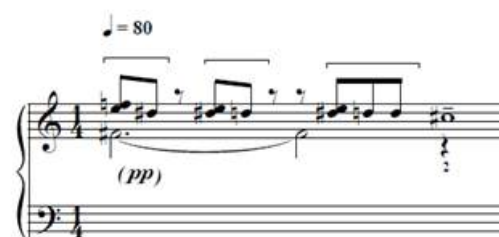
Fig. 1. G. I. Ustvolskaya. Twelve preludes for piano, the First prelude.



Ил. 2. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Девятая прелюдия.

Fig. 2. G. I. Ustvolskaya. Twelve preludes for piano, the Ninth prelude.

На наш взгляд, парадоксальность проявляет себя не столько в сочетании несочетаемого, сколько в выразительной и жанровой *амбивалентности* интонационного словаря композитора. Так, плачевый мотив начала I части *Четвертой сонаты* превращается в подобие фольклорной припевки (танцевальной разновидности частушки). При этом, если в первом случае повторяющийся звук в мотиве усиливает его плачевую природу (ил. 3 а), то в своем варианте этот же повтор придает мотиву танцевальный характер (ил. 3 б).



Ил. 3 а. Г. И. Уствольская. Четвертая соната для фортепиано, I часть.

Fig. 3 а. G. I. Ustvolskaya. Fourth Sonata for piano, I part.



Ил. 3 б. Г. И. Устовольская. Четвертая соната для фортепиано, I часть.

Fig. 3 б. G. I. Ustvolskaya. Fourth Sonata for piano, I part.

Не менее очевидным проявлением амбивалентности представляется и то, как в *Третьей сонате* для фортепиано хорал вследствие ритмического, динамического и фактурного переосмысления превращается в пляс (ил. 4).



Ил. 4. Г. И. Устовольская. Третья соната для фортепиано.

Fig. 4. G. I. Ustvolskaya. Third Sonata for piano.

Данная амбивалентность тесно связано с главной особенностью тематизма сочинений Устовольской — опорой на краткие мотивы, на что в своей статье «Из наблюдений над стилем Г. Устовольской» указывает Кира Южак: «... малообъемность делает попевки формульно-скупыми. В них ладовые процессы как будто свернуты, и потому эти обороты обладают особым выразительным напряжением» [12, с. 88]. Нечто подобное находим и в речи юродивых. С одной стороны, как пишет Александр Панченко, «их высказывания ... всегда кратки, это выкрики, междометия, афористические фразы» [6, с. 395], а с другой — эти высказывания в предельно сжатом виде сообщают суть того, о чем хочет сказать «блаженный»: он ничего не объясняет, а озвучивает лишь результат своей мысли. Речь юродивых на первый взгляд может показаться бессмысленной, но при вслушивании в нее можно обнаружить невероятную содержательную глубину. Так, например, фраза юродивого, святого Михаила Клопского «Ты не князь, а грязь» по своей форме (из-за рифмы) может напомнить детскую дразнилку и вместе с тем содержание этого высказывания трагично.

В своей монографии «Человек обратной перспективы» Наталья Ростова пишет следующее: «юродивый — тот, кто видит то, что не видят другие, обычные люди. Ибо, став онтологически мертвым для мира, он "выдвинут" в трансцендентную перспективу и из нее смотрит на мир» [8, с. 112]; «юродивый являет собой иное видение мира, противоположное тому, которое принято в обществе» [8, с. 114]. Иное видение мира юродивого позволяет исследователю сравнить его с иконой, в которой применяется не прямая, а обратная перспектива. Как пишет Ростова, «обратная перспектива

предполагает множественность точек зрения, разноцентричность в изображениях, когда рисунок строится так, как если бы на разные его части глаз смотрел, меняя свое место, в отличие от прямой перспективы, которая исходит из единственной точки зрения» [9, с. 107]. У Уствольской такая «множественность точек зрения», с одной стороны, проявляет себя в интонационной амбивалентности, о которой речь шла выше, а с другой — порождает на основе этой двойственности интонации композиторский метод, который можно было бы определить как *жанровую диффузию* — проникновение черт одного жанра в «пространство» другого, часто приводящего к появлению третьего, порой парадоксально соотносящегося с первоначальным вариантом, жанра.

Жанровая диффузия у Уствольской существует в двух видах. Результатом первого вида становится взаимообогащение участвующих в данном процессе жанров. Так, в *Третьей* и *Четвертой* сонатах плач, не теряя своей интонационной выразительности, обретает черты танца, но и танец вследствие этого приобретает трагический колорит. Второй вид жанровой диффузии отличается тем, что в результате сопряжения противоположных друг другу по жанровой природе элементов один из них погибает. Причем зачастую таким элементом является лирическая интонация, как например, в *Двенадцати прелюдиях для фортепиано*. Этот вид диффузии находим и в упоминавшейся выше *Четвертой сонате*, в которой плачевой мотив после своего парадоксального превращения в припевку входит в соприкосновение с чуждой ему сферой — токкатой. Именно она, по существу, убивает этот плач. Суть этой токкаты можно было бы проиллюстрировать цитатой из повести Андрея Платонова «Котлован»: «Вощев пошел туда походкой механически выбывшего человека <...> Он осмотрелся вокруг <...> устало длилось терпенье на свете, точно все живущее находилось где-то посередине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, а осталось лишь направление» [7, с. 160]. Именно в этом неумолимом направлении без цели и заключена разрушительная функция механического движения, уничтожающего «живую», «дышащую» интонацию плача. Результатом этого процесса становится то, что в IV части *Сонаты* в мотиве плача уходит его характернейшая и выразительнейшая интонационная «подробность» — «зона», представляющая собой умножение верхнего звука этого мотива. Исчезает и ритмическая особенность, которая проявляет себя, как было отмечено выше, в повторении второго звука мотива (ил. 5).



Ил. 5. Г. И. Уствольская. Четвертая соната для фортепиано, IV часть.

Fig. 5. G. I. Ustvol'skaya. Fourth Sonata for piano, IV part.

Жанровая диффузия в сочинениях Уствольской наиболее показательно воплощает, на наш взгляд, ту идею несоответствия между «внешним» (формой) и «внутренним» (содержанием) в творчестве Уствольской, о которой шла речь в начале статьи. При этом, с одной стороны, эта форма может придавать содержанию новый смысл, раскрывая и обогащая его, а с другой — его уничтожить.

Именно оплакивание индивидуального лирического начала и смысловая амбивалентность составляют в творчестве Галины Уствольской суть феномена юродства.



Повторимся, оно не просто обличение или протест, ибо Уствольская сострадает, как сострадает и юродивый, который осознает трагизм сущего мира в его принципиальной несхожести со «своим» миром. Юродивый «понимает, что мир — обречен. Но он не безжалостен, он сопереживает миру, молится о его спасении, проникаясь общей трагедией» [13, с. 124]. Уствольская как гениальный художник не могла не сопереживать миру и не молиться о нас. Неслучайно, после премьеры Композиции №1 она дала название этому произведению: «Dona nobis pacem», что переводится как «Даруй **нам** мир».

## Библиография

1. Беляева П. А. Творчество Галины Уствольской в контексте православного юродства // Музыка и время. 2017, №4. С. 17–21.
2. Кац Б. А. Семь взглядов на одно сочинение // Советская музыка. 1980, №2. С. 9–17.
3. Коробейников С. С. Антиномии и парадоксы Шестой сонаты Галины Уствольской // Музыкальная академия. 2018, № 2. С. 74–82.
4. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1: симфонизм. М.: Музгиз, 1948. – 233 с.
5. Недоспасова Т. А. Русское юродство XI-XVI веков. М.: Издательство Пушкинского Фонда, 1997. – 127 с.
6. Панченко А. М. Русская история и культура: работы разных лет. СПб: Юна, 1999. – 515 с.
7. Платонов А. П. Котлован // На заре туманной юности: Повести и рассказы. М.: Дет. лит., 2003. – 328 с.
8. Ростова Н. Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради) / Под ред. проф. Ф. И. Гиренка. М.: МГИУ, 2010. – 140 с.
9. Ростова Н. Н. Человек обратной перспективы как философско-антропологический тип (исследование феномена юродства). Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007, № 11(74). С. 105–111.
10. Суслин В. Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР / Под ред. В. Ценовой. М.: Композитор, 1996, С. 141–156.
11. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 354–368.
12. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Г. Уствольской/ К. И. Южак // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70-х годов: сб. ст. Л.: Музыка, 1979. С. 85–102.
13. Юрков С. Е. Функции гротескной образности в русской средневековой культуре // Verbum. Выпуск 04. Философия Уильяма Оккама: традиции и современность. Альманах Центра изучения средневековой культуры при философском факультете СПбГУ. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001. С. 102–149.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования, судя по заголовку, составляет «юродство», усматриваемое автором в (объекте) творчестве одной из выдающихся учениц Д. Д. Шостаковича Галины Ивановны Уствольской.

Определение основному понятию («юродство») автор дает посредством соотношений его употреблений И. Е. Рогалевым, П. А. Беляевой, С. Е. Юрковым, Т. А. Недоспасовой, А.

М. Панченко, Н. Н. Ростовой, выделяя коммуникативно-антропологическую характеристику юродивого («человек обратной перспективы») Н. Н. Ростовой в качестве универсального свойства сложной совокупности явлений, описываемых посредством этой теоретической метафоры. Несмотря на конкретную отсылку к исследованию П. А. Беляевой, в котором под юродством понимается «духовный поиск, стремление к истине и очищению души путем жесточайшего аскетизма, отречения от традиционных мирских ценностей», что характеризует русских юродивых и находит «отражение в композиторском и жизненном кредо Уствольской», автор имплицитно или намерено не конкретизирует базовую метафору. Это позволяет ему ряд эмпирически выверенных элементов композиторского языка Г. И. Уствольской (динамические, тематические и фактурные контрасты, образные антиномии, жанрово-тематическую амбивалентность и диффузию и др.) трактовать как свойства «неопределенного» коммуникативного феномена (типологические свойства), отождествляемого с общим порядком особого коммуникативно-антропологического типа высказываний, свойственных высказываниям русских юродивых.

С формальной точки зрения попытка определения неопределенности посредством другой неопределенности представляет собой логическую ошибку. Однако, как указывал Аристотель, определяя свойство трагедии выражать в фабуле посредством метафоры большее содержание, чем существует в реальности, расширяя тем самым ограниченное пространство формы, этим и отличается практика (творчество) от техники (копирования). Автор рецензируемой статьи при помощи метафоры расширяет научные представления и об объекте исследования (творчество Г. И. Уствольской), и о предмете (юродство), насыщая последний конкретикой эмпирической фактуры музыкально-композиторского творчества как организованного особым образом коммуникативного акта. Соответственно, представленная статья подтверждает позицию П. А. Беляевой, состоящую в том, что уникальные черты композиторского стиля Г. И. Уствольской укоренены в самобытном историко-культурном феномене религиозно-нравственного подвига русских православных юродивых.

Таким образом, предмет исследования раскрыт в достаточной степени. Полученный автором результат позволяет продолжить дальнейшие исследования композиторского творчества (не только конкретно Г. И. Уствольской) с использованием новой исследовательской оптики. Вместе с тем, понятие юродства применительно к описанию коммуникативных феноменов художественного творчества остается дискуссионным, требующим уточнения в каждом конкретном случае.

Методология исследования основана на интерпретации как базовом общетеоретическом методе познания, усиленным авторизованным комплексом общетеоретических (сравнение, анализ, экспликация, обобщение) и специальных (структурно-функциональный анализ средств музыкальной выразительности) приемов. Примененные методы и приемы соответствуют задачам исследования (от раскрытия области применения метафоры «юродство» к характеристике авторского композиторского стиля и мировоззрения Г. И. Уствольской), последовательное решение которых, включая анализ эмпирических примеров, позволило автору обозначить межпредметную проблемную область юродства в художественном творчестве и внести в её раскрытие посильный вклад, ограниченный фактурой проанализированных музыкальных произведений. В целом авторская методология адекватна поставленным задачам и релевантна области изучения художественного творчества. К специфике авторского подхода можно отнести элегантное использование теоретической метафоры юродства, которая, в контексте авторского анализа эмпирических примеров, обретает более конкретные очертания и приближается к категориальной определенности.

Актуальность темы исследования, по касательной (не конкретно) обозначенная автором



посредством обширной цитаты И. Е. Рогалева (!!!в тексте статьи не дана сноска на источник!!!), образно характеризующей загадку творческого кредо одной из выдающихся учениц Д. Д. Шостаковича, выходит за рамки узкоспециального музыковедческого дискурса. По существу, несколько иносказательно автор поднимает «проблему творческого одиночества», которую более конкретно описал Р. Роллан как диалектику отражения великим художником насущных чаяний толпы, предпочитающей в своем невежестве игнорировать собственные духовные потребности в угоду мнимым ценностям. Гений, по мысли Р. Роллана, обречен на одиночество в силу глубокого проникновения в сущность происходящего. Уникальность («ненормальность») гения благодаря метафоре юродства раскрывает глубинные онтогенетические механизмы воспроизводства и обновления культуры: конкретно — русской культуры. Творческая аскеза выдающихся мастеров, таких как Галина Ивановна Уствольская, обретает в этой связи глубинную национальную социокультурную обусловленность, а её конкретные проявления в художественном наследии — значимость ценного нематериального опыта поколений.

Научная новизна представленной на рецензирование статьи состоит в авторской интерпретации (конкретизации) метафоры юродства на примере анализа специфики стиля музыкальной речи Г. И. Уствольской. Автор привел достаточные доводы для отстаивания собственной позиции. Новизна и научность достигнутого результата не вызывает сомнений. Вместе с тем, рецензент рекомендует автору в итоговом выводе все же более конкретно указать, в чем он дополняет достижения П. А. Беляевой, т. е. прояснить для читателя логику получения результата и прибавления научного знания.

Стиль статьи научный, требуют внимания лишь отдельные технические описки: распространены по тексту лишние пробелы перед знаками препинания, требует уточнения пунктуация в предложении «Именно она по существу убивает этот плач». Структура статьи отражает логику научного поиска.

Библиография в полной мере отражает проблемную область исследования.

Апелляция к оппонентам в целом корректна и вполне достаточна. Требуется пояснения лишь цитата И. Е. Рогалева. Если автор является единственным владельцем источника (например, конспекта лекции), то следует об этом сообщить читателю. В любом другом случае, даже если источник не относится к научной литературе, его следует упомянуть.

Безусловно, интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к представленной статье обеспечен. Отдельные текстуальные и теоретические поправки автор, без сомнений, с легкостью исправит.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Юродство в творчестве Галины Уствольской», в которой проведено исследование уникального стиля советского и российского композитора.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что оплакивание индивидуального лирического начала и смысловая амбивалентность составляют в творчестве Галины Уствольской суть феномена юродства. Своим творчеством Уствольская не просто выражает обличение или протест, но сострадает, по мнению автора, как сострадает и юродивый, который осознает трагизм сущего мира в его принципиальной несхожести со «своим» миром.

К сожалению, автором не представлена информация по актуальности исследования.

Научную новизну составил музыковедческий анализ произведений Г.И. Уствольской в контексте феномена православного юродства. Теоретическим обоснованием послужили труды таких искусствоведов как Беляева П.А., Южак К.И., Кац Б.А., Коробейников С.С. и др. Эмпирической базой выступили произведения Г.И. Уствольской Композиция №1 для флейты пикколо, тубы и фортепиано, сонаты и прелюдии.

Целью исследования является анализ связи темы юродства с творчеством и жизнью композитора Г.И. Уствольской. Методологической основой исследования явился биографический, библиографический и музыковедческий анализ.

Проведя библиографический анализ исследований, посвященных творчеству композитора, автор отмечает единство мнений исследователей в том, что обличительный и протестный пафос в творчестве Уствольской являются скорее не целью, а защитным средством для внутреннего, скрытого, трагического содержания. За агрессивным напором автор слышит лирическую эмоцию, трагичную по своей природе, ибо это эмоция оплакивания.

Автор подчеркивает связь стилистических особенностей произведений композитора с ее жизненным эмоциональным состоянием. Так, стремление к крайностям, редуцированную динамику, графическое, лишенное переходных оттенков состояние автор объясняет чрезвычайным эмоциональным напряжением, остротой и обнаженностью чувств. Такое стилистическое наполнение автор сравнивает с экспрессивным поведением юродивого, бессмысленным с первого взгляда, но имеющим глубокий подтекст.

В своем исследовании автор уделяет внимание анализу музыкальных выразительных средств, подкрепляя его наглядным нотным материалом.

Основываясь на трудах исследователей творчества Уствольской, автор также отмечает парадоксальность композиторского метода. Парадоксальность как способность соединять несоединяемое названа автором одним из свойств творческого мышления петербургского мастера, так как антиномии и парадоксы в музыке Уствольской имеют системный и стилеобразующий характер. Анализируя сонаты композитора, автор констатирует, что парадоксальность проявляет себя не столько в сочетании несочетаемого, сколько в выразительной и жанровой амбивалентности интонационного словаря композитора: плачевый мотив начала I части Четвертой сонаты превращается в подобие фольклорной припевки, хорал вследствие ритмического, динамического и фактурного переосмысления превращается в пляс.

Автор определяет двойственность интонации как основу композиторского метода жанровой диффузии, которая существует у Уствольской в двух видах. Результатом первого вида становится взаимообогащение участвующих в данном процессе жанров. Второй вид жанровой диффузии отличается тем, что в результате сопряжения противоположных друг другу по жанровой природе элементов один из них погибает. Причем таким элементом автор выделяет лирическую интонацию.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение уникального стиля творца и характеризующих его выразительных средств представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также

адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 13 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.