

УДК 159.9

Е. С. Гусева

*Новосибирский государственный университет
ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия*

h2q@ngs.ru

**О НЕОКАТАРСИЧЕСКОМ ВОЗДЕЙСТВИИ МУЗЫКИ
НА СОЗНАНИЕ ЧЕЛОВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ Г. УСТВОЛЬСКОЙ)**

«Ты понял, в тебе произошло изменение,
произошел катарсис...»
М. Мамардашвили

В контексте проблемы катарсического воздействия искусства анализируется образно-смысловое содержание сочинений Г. Уствольской (Композиция № 1, Соната № 6, Симфонии № 2, 4). Отмечаются факторы, которые проблематизируют эффект катарсиса. В процессе интерпретации в аспекте бинарности и в аксиологическом ключе духовного реализма сочинений Г. Уствольской показывается, что их содержание апеллирует к рефлексивному восприятию, побуждает к экзистенциальной рефлексии. Это обуславливает возможность эффекта неокатарсиса, т. е. катарсиса, воздействующего на сознание и побуждающего к гармонизации отношений с миром. Данное наблюдение подтверждается вербально выраженной рефлексией музыкантов и музыковедов. Отмечается, что предпосылки к неокатарсическому воздействию прослеживаются на уровне внутритекстового смыслообразования, связанного с «логикой преобразования» негативной образности. Вывод: музыка Г. Уствольской, при условии рефлексивного восприятия и слышимая в аксиологическом ключе духовного реализма, способна дать опыт этического неокатарсиса, катарсиса, оздоравливающего сознание человека.

Ключевые слова: музыка Г. Уствольской, катарсис, неокатарсическое воздействие, бинарность, негативная и позитивная образность, рефлексия, смысловосприятие.

Гусева Е. С. О неокатарсическом воздействии музыки на сознание человека (на примере сочинений Г. Уствольской) // Reflexio. 2017. Т. 10, № 2. С. 167–189.

В современном искусствознании и, в частности, работах по музыкальной психологии, довольно распространенным является мнение о том, что произведения так называемой «высокой» («серьезной», классической) музыки способны оказывать благотворное и катарсическое воздействие на человека. В таком действии зачастую отказано произведениям поп-, рок-музыки, джазу. Влияние этого жанрового пласта на психофизиологию, интеллект и мировоззрение часто оценивается как негативное, и даже как антикатарсическое, например, в исследованиях В. Е. Семенова [1994; 1996]. Интересно, что ученый указывает на деструктивное воздействие не только произведений массового искусства XX в., но и авангардистского, причем как в эмоциональном аспекте (вызывает «состояние угнетенности, униженности, страха... агрессивности»), так и в эстетическом («выражает чувство дисгармонии, хаоса, безобразия»), а также в этическом плане («порождает антигуманные чувства, отчужденность, агрессивность») (см. об этом: [1994. С. 117–118]).

Избегая столь крайних и однозначных оценочных суждений, выскажем с целью подведения к проблеме катарсического воздействия искусства музыки Г. Уствольской, в которой авангардистское начало (в системе музыкального языка и художественной образности) является ярко выраженным, три наблюдения.

Первое. Важно понимать, что воздействие искусства всегда глубоко индивидуально, а произведения, несущие в себе огромный катарсический потенциал, вовсе не обязательно могут оказывать катарсическое, преображающее воздействие. В связи с этим уместно будет вспомнить слова Л. С. Выготского о том, что воздействие искусства «может привести к совершенно различным результатам и последствиям» [2008. С. 275]. «Как нож и как всякое другое орудие, – поясняет ученый, – оно само по себе не хорошо и не дурно, или, вернее сказать, включает в себе огромные возможности и дурного и хорошего...» [Там же].

В этом плане интересно исследование Е. И. Леер, в котором с помощью метода нелинейной стохастической кардиоинтервалометрии было выявлено позитивное воздействие рок- и хаус-музыки, а именно, оптимизация у мальчиков и юношей сенсорно-перцептивных процессов, в отличие от девочек и девушек, которых оптимизируют духовные песнопения и классическая музыка [2017. С. 168]¹.

¹ Интересны и такие результаты работы исследовательницы: «...достоверно более высокие показатели общего и невербального интеллектуального развития отме-

Второе. Также важно понимать значимую роль эмоций страха в классическом катарсисе, эстетическое воздействие которых и их проживание, наряду с состраданием, определяет механизм катарсического «очищения» в психоэмоциональной сфере. Напомним, что в аристотелевском понимании катарсис есть очищение души на некоторое время² от сильных эмоциональных аффектов «посредством сострадания и страха» [Аристотель, 1998. С. 1072], и связан он с распознаванием (осознаванием) аффектов. Отметим, что в современном искусствознании и в психологии понятие «катарсис», следуя толкованию Аристотеля, обычно трактуется как своего рода душевная разрядка, т. е. как воздействие, связанное с изменением психоэмоционального состояния личности. Однако в катарсисе важна не просто разрядка аффектов, но и следствие такового – гармонизация внутреннего состояния человека.

Третье. Катарсис как эффект воздействия не обязательно может быть связан с действием на психоэмоциональную сферу, он может затрагивать и сферу сознания и мышления. Вовсе не случайно Г. Г. Шпет рассматривает катарсис как «доведение противоречия *до сознания*» (курсив наш. – Е. Г.) (цит. по: [Зинченко, 2006. С. 6]), а М. Н. Эпштейн пишет о катарсисе мышления [2001. С. 86], об интеллектуальном катарсисе (см.: [Эпштейн, 2007]).

Важно понимать, что катарсис (будь то психоэмоциональный, эстетический, философский) производит такие изменения в психике, в сознании человека, которые гармонизируют его как личность.

Цель статьи. В контексте проблемы катарсического воздействия искусства весьма интересной представляется музыка Г. Уствольской,

чаются у юношей, предпочитающих рок- и хаус-музыку, и у девушек, предпочитающих классическую музыку и духовное песнопение» [Леер, 2017. С. 167]; «...юноши, предпочитающие классическую музыку и духовное песнопение, равно как и девушки, отдавшие свои предпочтения рок- и хаус- музыке, характеризуются более низкими показателями интеллектуального развития в сочетании с эмоционально-личностными проблемами [Там же. С. 168–169].

² Кратковременность эффекта катарсического действия очень хорошо раскрыта в следующем художественном фрагменте из повести А. Платонова «Котлован»: «К бараку подошла музыка и заиграла особые жизненные звуки, в которых не было никакой мысли, но зато имелось ликующее предчувствие, приводившее тело Вощева в дребезжащее состояние радости. Тревожные звуки внезапной музыки давали чувство совести, они предлагали беречь время жизни, пройти даль надежды до конца и достигнуть ее, чтобы найти там источник этого волнующего пения и не заплакать перед смертью от тоски тщетности. Музыка перестала, и жизнь осела во всех прежней тяжестью» [Платонов, 2009. С. 422]

значимую роль в которой играет негативная образная сфера, сопряженная с трагическим началом. Именно эта сфера является «камнем преткновения» для слушательского сознания, порождая различные в содержательном и аксиологическом плане толкования. Нам хотелось бы показать, опираясь на вербально выраженную рефлексию слушателей (в том числе, исполнителей, композиторов и музыковедов), как по-разному и почему по-разному могут восприниматься и пониматься сочинения композитора, воздействуя на слушателей негативным образом (на уровне психоэмоциональных переживаний), либо как исцеляющие сознание человека. Также нам хотелось бы показать, при каких условиях возможно катарсическое воздействие музыки Г. Уствольской на сознание человека в такой его форме, как этический неокатарсис (подробно о нем будет сказано далее).

В методологическом плане в качестве подтверждения наблюдений о возможности неокатарсического воздействия музыки Г. Уствольской на сознание слушателей мы будем задействовать вербально выраженную рефлексию музыкантов-исполнителей (Масаюки Ясухара, Е. Г. Пупкова,), музыковедов (Л. И. Раабен, Т. В. Чередниченко), композиторов (А. М. Изосимов). В контексте проблематики данной статьи их высказывания, связанные с впечатлением о музыке Г. Уствольской, выполняют верифицирующую роль.

Начнем с указания на то, что сам технический план содержания произведений Г. Уствольской, т. е. система музыкально-выразительных средств, используемых композитором, может проблематизировать катарсическое воздействие ее музыки. Это и провокативная неэстетичность музыкальных звучностей с повышенной звуковой диссонантностью музыкальной ткани (что, в отличие от консонансов, вряд ли воздействует благоприятным образом на психофизиологию человека), значимая роль кластерной техники, повышенный уровень громкостной динамики (*ffff*, *fffff*).

Названные средства могут эпатировать и шокировать своим звучанием слушателей, вызывая подчас эмоционально отторгающую реакцию в виде оценки «это – не музыка». При каком условии? Назовем самое очевидное: если слушательское сознание в ценностно-мировоззренческом и эстетическом плане ориентировано на музыкально-языковые нормы классико-романтической музыки. В этом случае музыка Г. Уствольской – а ее стиль не случайно характеризуется как «крайняя точка авангарда» и как «предел, за которым искусство смыска-

ется с неискусством»³ – может небезосновательно восприниматься, например, как «диссонанс от начала до конца» и как разрушительная и иконоборческая музыка⁴. Не удивительно, что в дискуссиях об академической музыке (на интернет-форумах) можно встретить высказывания, свидетельствующие об антикатарсическом действии музыки Г. Уствольской на психофизиологию человека⁵.

Однако «камнем преткновения» для слушательского сознания может выступать и художественный план содержания сочинений Г. Уствольской, в особенности сфера негативной образности, которая играет значимую роль в художественном мире композитора. Так, негативная образность обычно интерпретируется исследовательским сознанием как образы зла, состояния страха (Е. Борисова [2004. С. 45]), ужаса и отчаяния (И. Г. Райскин [2009]), «страшные эмоции» (С. Бокман, цит. по: [Хиллари..., 2007]). Приведем еще несколько выразительных высказываний музыковедов. О. И. Гладкова пишет: «Темные лабиринты звукового мира Уствольской страшны безысходной тупиковостью» [1999. С. 147]. В таком же ключе исследовательница характеризует, в частности, художественную образность финала Октета для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано Г. Уствольской, выразительно описывая «сухие, зловещие кластеры» и семь «стучащих ударов, гнетущих и страшных, проникающих в мозг» [Там же. С. 57–58]. Сходным образом характеризует образное содержание фортепианных Сонат № 5 и 6 В. Н. Холопова, отмечая, что они «полны мрачной давящей силы, выражающей негативное начало жизни, зло» [2015. С. 187]. Как «творчество абсолютной безысходности» характеризует музыку композитора С. Бокман (см. об этом: [Музыкальный альманах..., 2008]).

Как видно из приведенных высказываний, негативная образность в произведениях Г. Уствольской часто воспринимается и интерпретируется слушательским сознанием в эмоционально-психологическом ключе. Это во многом определяет аксиологическую ее оценку как музыки трагически-безысходной.

Может показаться, что подобное восприятие и понимание музыки Г. Уствольской, в том числе, восприятие обыденным слушательским сознанием по горизонтальной оси эмоционального содержания, а так-

³ См. об этом: [Кривошеева, 2007. С. 105].

⁴ Из отзывов американских критиков на музыку Г. Уствольской (см. об этом: [Гладкова, 1999. С. 106]).

⁵ См., например: Любимый современный композитор [Архив]. 2005. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-3342.html> (дата обращения 29.08.2017).

же условно-рефлекторным способом ⁶, несколько проблематизирует эффект катарсического воздействия (в классическом его понимании) сочинений композитора. Однако, если принять во внимание значимую роль эмоций страха в осуществлении катарсической реакции, а также высказанное Л. С. Выготским в работе «Психология искусства» положение о том, что действие искусства определяется далеко не только механизмом заражения эмоциями, но и их преобразованием в содержании произведения искусства, то в совокупности это вовсе не исключает возможность *эстетического* катарсиса. Пр процитируем исследователя: «Если бы стихотворение о грусти, – пишет Л. С. Выготский, – не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства скорее напоминает другое евангельское чудо – претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства» [2008. С. 259].

Продолжая теоретические рассуждения, укажем, что, наряду с эстетическим катарсисом, нельзя исключить возможность несколько иного механизма катарсического воздействия музыки Г. Уствольской – «резонансного» психоэмоционального катарсиса, сходного с аристотелевским, т. е. реакцию по принципу «подобное вытесняется подобным», когда в процессе переживания негативных эмоций происходит их высвобождение («сжигание»), но не их подавление, в результате чего слушатель может испытывать на некоторое время состояние эмоционального очищения. Заметим, в таком механизме есть определенное сходство с катарсическим методом в психоанализе З. Фрейда.

⁶ Говоря об условно-рефлекторном способе восприятия, мы исходим из классификации способов восприятия искусства, предложенной В. И. Кузиным в его работе [2003]. Упорядочивая их по степени сознательной активности воспринимающего, ученый выделяет два способа и один промежуточный вариант: 1) безусловно-рефлекторный способ восприятия (сознательная активность минимальна); 2) рефлексивный, когда эффект воздействия возникает вследствие осознанных действий воспринимающего; 3) условно-рефлекторный, при котором переживания, испытываемые при восприятии произведений, тождественны жизненным, житейским переживаниями (подробнее об этом см.: [Там же. С. 4–35]).

В практическом плане в контексте проблемы катарсического воздействия музыки Г. Уствольской любопытным представляется то, что катарсическую реакцию может проблематизировать не только технический план содержания сочинений композитора (о чем было сказано в начале статьи), и не столько сама сфера негативной образности, но и акцентирование слушательского внимания на волевом (позитивном) начале, ярко заявленном в художественном мире Г. Уствольской и прочитываемом при рефлексивном способе восприятия. Так, например, Т. В. Чередниченко, характеризуя художественное пространство сочинений композитора как ухваченное «в грандиозном стремлении к самопреодолению», отмечает следующее: «Но расслабляющий катарсис, сопутствующий достижению цели, не наступает» [2002].

И действительно, прослушивание сочинений Г. Уствольской (например, Композиции № 1, фортепианной Сонаты № 6, Симфоний № 2, 3, 4, 5) вряд ли может дать опыт «расслабляющего катарсиса». На наш взгляд, воздействие музыкальных произведений композитора связано с иной формой катарсической реакции – с так называемым «неокатарсисом», который, по объяснению М. О. Переясловой, использующей это понятие для характеристики воздействия русской прозы на читателей, «несет не безусловное обретение гармонии и ясности, но неустрашимый порыв к их достижению», и который есть «катарсис будоражащий, тревожащий, не дающий умиротворения» [2012. С. 8].

Подчеркнем, что неокатарсис как эффект воздействия, будучи производным от классического катарсиса и являясь одной из его форм, способен дать не столько психоэмоциональное очищение и просветление в результате разрядки аффектов, сколько ментальное и духовное прозрение, имеет этическую окрашенность, а значит, способен влиять на сознание человека.

Для нас очевидно, что одним из важнейших условий для эффекта неокатарсиса, наряду с психоэмоциональным восприятием и таковым же переживанием художественного содержания произведений искусства (что актуально для условно-рефлекторного способа, удваивающего обыденные, житейские эмоции), является их *осознанное от-рефлексирование* и осмысление. Это становится возможным при рефлексивном способе восприятия.

В связи со сказанным чрезвычайно важно отметить, что сама музыка Г. Уствольской, онтологической модальностью которой является духовное содержание, а методом и стилем – духовный реализм, за-

печатлеват действие не столько эмоций, сколько действие духовных сил в человеке.

Определяя метод и стиль Г. Уствольской как духовный реализм и заимствуя это понятие из современного литературоведения, поясним, что под ним мы понимаем, в отличие от стиля реализма как натуралистичности изображения видимого мира, реалистичность в выражении внутренней субъективно проживаемой и рефлексивной человеком духовной реальности, реальности его внутреннего бытия, связанной с экзистенциальными переживаниями и с осмыслением вопросов подлинности и неподлинности личностного существования.

Отличаясь высокой степенью рефлексивности, музыка Г. Уствольской, ценностно-смысловым содержанием которой является экзистирование о подлинном и неподлинном существовании человека, апеллирует к рефлексивному способу восприятия. Интересно, что сама композитор осознавала, что ее музыку «очень трудно понимать» [Композитор Галина Уствольская, 2017], и подчеркивала следующее: «Если я всю себя, все свои силы вкладываю в свои сочинения, то и слушать меня надо по-новому, тоже вкладывая свои силы!» [Г. И. Уствольская..., 1994].

В целях подтверждения возможности неокатарсической реакции в музыке Г. Уствольской, обратимся к конкретным ее произведениям, например, к Сонате № 6 (1988 г.). Рассмотрим в аспекте бинарности⁷ структурно-смысловую организацию текста этого произведения, а также попробуем осмыслить художественный план его содержания в аксиологическом ключе духовного реализма как метода и стиля Г. Уствольской, акцентируя при этом внимание на некоторых особенностях их структурно-смысловой организации и особенностях смысловосприятия.

⁷ При таком ракурсе рассмотрения мы будем задействовать метод бинарного анализа-интерпретации, разрабатываемого автором статьи. Основывается он на структурно-семиотическом и герменевтическом подходах, а также включает опыт феноменологического постижения образно-смыслового значения бинарных оппозиций. Алгоритм бинарного анализа выстраивается из трех этапов: 1) структурный анализ текста в аспекте бинарности; 2) семантический анализ выявленных бинарных структур; 3) истолкование ценностно-символического и метафорического значения бинарных оппозиций. Поясним, что третий этап апеллирует к рефлексивному способу восприятия – не только к способности слышать в музыкальном звучании «миметические» смыслы, например, прочитывая содержание музыкального текста как запечатленные в нем эмоции и переживания человека, но и к способности воспринимать скрывающийся в них метафорический и символический смысл.

В связи с обозначенной выше установкой необходимо пояснить, что творчество Г. Уствольской видится благодатным полем для исследования в предлагаемом бинарном аспекте. К этому предрасполагает как музыкальный язык композитора, изобилующий приемами контрастных протвопоставлений, так и рельефно выраженный в ее сочинениях дуализм образной сферы⁸.

Выделим для герменевтической ориентации в образно-смысловом пространстве музыки Г. Уствольской два смысловых полюса (сферы): позитивный и негативный.

Первый полюс связан с духовно-возвышенной и лирической образностью, с волевым движением, присутствующим почти в каждом сочинении композитора, с молитвенным началом – личностным и соборным (Композиции, Симфонии). В музыке Г. Уствольской молитвенное начало получает два способа выражения: вербальное и на имманентно-музыкальном уровне. Вербальный способ связан с использованием программных религиозных названий и подзаголовков, данных автором ряду своих сочинений (Композициям и Симфониям), а также – с введением молитвенных текстов в их партитуру⁹.

Второй полюс – сфера негативной образности, которая, как уже было сказано, обычно интерпретируется музыковедами как образы зла, состояния страха. Важную роль в воплощении негативной образности играют такие художественно-выразительные приемы, как механистично-обездушенное скандирование в духе секвенции «*Dies irae*» (в частности, аллюзия на нее звучит в Октете, Прелюдиях для фортепиано, в Симфонии № 4), агрессивное или отчаянное звучание мно-

⁸ На дуальность образной сферы во многих сочинениях Г. Уствольской как на важнейшую характеристику их содержания обращают внимание многие музыковеды, интерпретируя это смысловое качество не обязательно в аксиологическом ключе духовного реализма. Например, Н. В. Васильева указывает на две «крайние точки эмоциональной шкалы» в сочинениях Г. Уствольской (в Композициях, Симфониях, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Октете, Большом виолончельном и Скрипичном дуэтах) – оппозицию «образов страшных наваждений (дьявольских кружений, угрожающих шествий) и состояний молитвенного транса, полной прострации» [Васильева, 2004. С. 18]. В близком духе проговаривает содержание музыки композитора И. М. Некрасова: как разыгрывание мистерии души и «внутреннее рождение света из тьмы» [2005. С. 114].

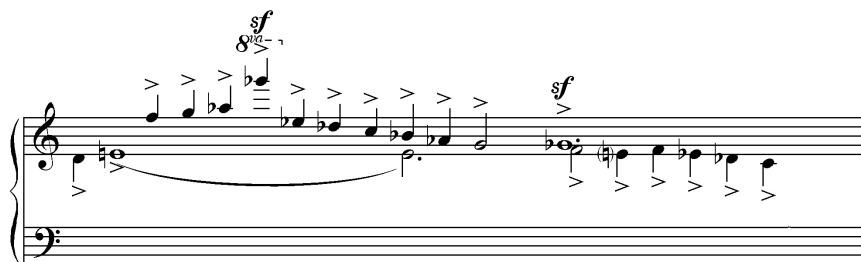
⁹ Так, за исключением Первой симфонии, остальные четыре имеют молитвенные подзаголовки: «Истинная, вечная Благость!», «Иисусе Мессия, спаси нас!», «Молитва», «Аминь». Тексты молитв непосредственно вводятся в Третью, Четвертую и Пятую симфонии. Религиозны названия Трех Композиций (1970–1975 гг.): «*Dona nobis pacem*», «*Dies irae*», «*Benedictus, qui venit*». В партитуру каждой из них также вводятся молитвенные слова.

гократно повторяемых кластерных комплексов, повышенная диссонантность музыкальной ткани.

Дуальность образной сферы в музыке Г. Уствольской проявляется на разных «этажах» в иерархической структуре музыкального содержания (образ, тема, идея). Назовем такие логико-семантические полярные оппозиции, присутствующие во многих сочинениях композитора, как «действенность – созерцательность», «волевое движение – медитативность». На взаимодействии этих оппозиций выстраивается образная драматургия во всех анализируемых в данном разделе сочинениях Г. Уствольской (Сонаты № 2, 6; Композиция № 1; Трио для кларнета, скрипки и фортепиано). Названные образно-семантические оппозиции могут выстраиваться на различных масштабных уровнях композиционной структуры музыкальных текстов композитора: интонационно-мотивных взаимодействий, тематических, на уровне крупных разделов и частей. На уровне художественной темы образно-семантические пары («действенность – созерцательность», «волевое движение – медитативность»), если учитывать их музыкально-языковую связь с жанрово-семантической «прообразностью» духовно-религиозной музыки (монодийность, хоральность, колокольность), допускают интерпретацию как сопряженных с оппозициями «вечное – временное», «возвышенное – земное», «личностное начало – надличностное». В экзистенциально-смысловом поле духовного реализма, вбирающего в себя и молитвенное начало, обозначенные семантические и образно-смысловые оппозиции («действенность – созерцательность», «волевое напряжение – медитативность», «личностное – надличностное», «временное – вечное», «земное – возвышенное») предрасполагают к ценностно-символическому прочтению и допускают их истолкование как экзистенциальных антиномий. Это антиномии «вера – безверие», «свет – тьма», «жизнь – смерть», «отчаяние – надежда», «противление несвободе – устремление к духовной свободе». Будучи сопряженными между собою, эти экзистенциальные антиномии, подобно двум разнонаправленным движениям души, образуют смысловое ядро многих сочинений автора.

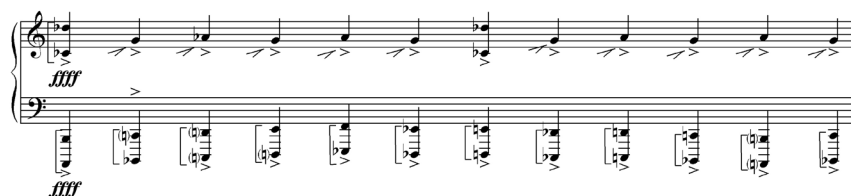
Своеобразным образом двухполюсность художественного мира и экзистенциальное содержание проявляются в Сонате для фортепиано № 6 (1988 г.) Г. Уствольской. Так, на уровне технического плана содержания музыкальный текст этого произведения выстраивается классическим бинарным способом: как разновременное противопоставление двух тематических линий (разделов). В первом из них –

«консонантном» – господствуют подчеркнуто «выпрямленные» гаммообразные мелодические линии (см. нотный пример 1).



Нотный пример 1. Г. Устольская. Соната № 6. Экспозиционный раздел, первая тематическая линия (фрагмент)

Второй раздел (тематическая линия) – «диссонантный» – основан на хроматических кластерных многозвучностях, исполняемых локтями и кулаком (см. нотный пример 2).



Нотный пример 2. Г. Устольская. Соната № 6. Экспозиционный раздел, вторая тематическая линия (фрагмент)

Заметим, что бинарность прослеживается также в общей композиционной логике сонаты (на уровне крупных разделов): в парадоксальном одномоментном сочетании статики и динамики, «острейшего накала экспрессии» и одновременно «гипнотизирующей статичности», по точной характеристике Н. В. Васильевой [2014. С. 90].

Отметим ценностную неоднозначность консонантной сферы. Так, в самом столкновении консонантных и диссонантных образных сфер настораживает утрированная, буквально «кричащая» консонантность первого раздела. В подчеркнутой «белоклавишной» диатоничности звучания гаммообразных пассажей (первая тематическая

линия), если учесть сознательную «перпендикулярность» музыкального языка и мышления Г. Уствольской нормам советской официальной музыкальной эстетики, можно услышать своего рода пародию на музыкально-языковые стереотипы советской массовой культуры, «выпрямляющей» сознание «человека общественного»¹⁰.

Образно-смысловая двойственность сферы негативной образности ощущается также во втором тематическом разделе. Это качество отчетливо проявляется в драматическом кульминационном разделе сонаты. Он выстраивается на длительно выдерживаемом иступленном скандировании «зловещих» кластеров на пределе максимальной громкости. Для понимания их художественно-выразительной роли очень важны слова самой Г. Уствольской, сказанные по поводу исполнительской интерпретации содержания своих сонат: «Сила (*fff*) и покой (*ppp*) в них должны быть осмысленными, а не просто меняющейся динамикой» (цит. по: [Васильева, 2014. С. 83]). И тогда в предельной диссонантности этого раздела, в звучании кластеров – «сила (*fff*)» – можно услышать, мощный волевой напор, несущий в себе чувство протеста, и смысловые коннотации семантики набатной колокольности.

Важно сказать о том, что на уровне художественной темы, прочитывающейся в аксиологическом измерении духовного реализма, волевое протестное начало, проявляющееся в негативной образности второго раздела, может быть интерпретировано как связанное с темой духовной свободы, которая раскрывается в таком смысловом качестве, как противление несвободе.

Важно сказать о том, что смысловое ядро Сонаты № 6, как и многих других сочинений композитора, прочитываемое в вертикальном измерении духовного реализма, образует сопряженные между собою такие экзистенциальные антиномии, как «отчаяние – надежда», «противление несвободе – устремление к духовной свободе».

Интересно отметить, что смысловые коннотации темы духовной свободы, содержащиеся в музыкальных текстах Г. Уствольской (кроме Сонаты № 6 назовем, к примеру, Сонаты № 3, 5, Двенадцать фортепианных прелюдий), прочитываются и рядом других исследователей и музыкантов. Так, Т. В. Чередниченко (в аспекте восприятия музыки композитора) пишет об ощущении «разрывания оков» [2002],

¹⁰ Не случайно Е. Налимова в своей диссертации, посвященной творчеству Г. Уствольской, рассматривает ее музыку «как форму сопротивления советской музыкальной традиции и общепринятым формам выражения» [Nalimova, 2012. P. 108].

а пианист Масаюки Ясухара отмечает, что в сочинениях Г. Уствольской «присутствует стремление к свободе» [2001. С. 106].

Укажем, что в аспекте смысловосприятия нельзя исключить и социально-идеологическую подоплеку художественного содержания негативной образности в музыке Г. Уствольской, особенно если учесть драматизм социокультурной ситуации, в контексте которой создавались сочинения композитора. В этом внешнем контексте так ясно слышимые в Сонате № 6 образы зла и отчаяния оказываются связанными с выражением чувства протеста против творимого в стране социально-политического ужаса¹¹.

Так, И. А. Лихачев по поводу Октета Г. Уствольской высказал следующее впечатление: «Это мог написать только тот, кто был с нами в проклятых лагерях, на лесоповале» (цит. по: [Райскин, 2013. С. 6]). В схожем ценностно-смысловом плане интерпретирует содержание фортепианной музыки Г. Уствольской исполнительница Е. Г. Пупкова: «Более мрачной и безысходной музыки я никогда не играла. Я вижу в ее музыке концентрационные лагеря и слышу вопли жертв»¹².

На наш взгляд, трагедийный «ужас» негативной образности, воспринимаемый и понимаемый в аксиологическом ключе духовного реализма и в сопряжении с религиозным содержанием музыки Г. Уствольской, можно интерпретировать как «секуляризованную» апокалиптичность, отражающую ситуацию «богоутраты» и состояние «богоотставленности», однако несущих в себе по принципу «от противного» чувство несогласия и протеста против такого экзистенциального состояния человека.

Обратим внимание, что приведенные выше интерпретации содержания музыки Г. Уствольской (Т. В. Чередниченко, Масаюки Ясухара, Д. Лихачева, Е. Г. Пупковой), независимо от содержательных различий, свидетельствуют о способности образно-смыслового содержания сочинений композитора оказывать будоражающее действие на сознание человека, включать механизм рефлексии, апеллировать к этическому осмыслению мира. Именно этой своей способностью музыка Г. Уствольской, и, в частности Соната № 6, обуславливает неокатарсическое воздействие на сознание человека.

¹¹ Этот содержательный аспект и подтекст музыки Г. Уствольской акцентируется во многих зарубежных исследованиях, посвященных творчеству композитора, например в работах Е. Налимовой [Nalimova, 2012], С. Попович [Popowich, 2011].

¹² Пупкова Е. Г. В искусстве главное – искренность. Интервью А. Кузнецова с Е. Г. Пупковой. URL: <http://pupkova.ru/pressa/fortepiano-2-2004-v-iskusstve-glavnoe-iskrennost/> (дата обращения 29.08.2017).

В качестве еще одного подтверждения способности музыкальных сочинений Г. Уствольской оказывать неокатарсический эффект на сознание слушателей, обратимся к Композиции № 1, имеющей название «*Dona nobis pacem*» – «Даруй нам мир» (1971 г.). Абсурдизм музыкального звучания этого сочинения, например «мышинный писк» флейты и «квакающие звуки» тубы [Суслин, 1996. С. 146], никак не соотносимые с заявленным автором религиозным названием, может шокировать слушательское сознание.

В аспекте художественного восприятия (суть – рефлексивном способе восприятия) и при восприятии в аксиологическом измерении духовного реализма, образную сферу Композиции № 1 в ценностно-символическом плане можно интерпретировать как взаимодействие оппозиций «абсурдное – осмысленное», «неподлинное – подлинное».

Отметим, что в этом сочинении, как и в других инструментальных произведениях композитора (например, в симфониях), происходит парадоксальное сцепление внешней неэстетичности с этическим звучанием художественного смысла. Данное качество в целом присуще художественной образности современного искусства. Вспомним, например, оперу А. Шнитке «Жизнь с идиотом» (в основе ее либретто лежит одноименный рассказ В. Ерофеева), в которой «испытание ужасом» ее сценического действия в этическом плане оборачивается испытанием на человечность [«Жизнь с идиотом»..., 2004].

Нам видится, что образно-смысловое содержание Композиции № 1 побуждает к экзистенциальной рефлексии, к осознанию мира и себя в этом мире. Это подтверждает, в частности, композиторская рефлексия В. Суслина, связанная с осмыслением и переосмыслением образов зловещего, абсурдного цирка как образов зла и хаоса, которые царят в мире (подробнее об этом см.: [Суслин, 1996]).

Таким образом, в Композиции № 1 заложен потенциал неокатарсического воздействия на сознание слушателей. Однако, если учесть эпатажный характер музыкального звучания этого сочинения, а также важную смыслообразующую роль оппозиции «абсурдное – осмысленное», то можно увидеть, что своим содержанием это произведение, при условии рефлексивного восприятия, обуславливает возможность и несколько иной формы катарсической реакции, связанной с так называемым негативным катарсисом.

Поясним, что под негативный катарсисом Ф. А. Пономарев, использующий его для типологии катарсических эффектов в русской прозе, понимает «катарсис от противного, который рождается...

в глубоком несовпадении мира художественного и мира реального», вызывающий «ужасание», что «может заставить читателя пережить очищение и оптимистично воспринимать реальность». Формулой его действия является «очищение посредством страха через абсурд» [Пономарев, 2007. С. 22–24], «очищение абсурдом» (как, например, в произведениях Ю. Мамлеева, В. Пелевина и других современных писателей).

Так, обращаясь к произведениям Ю. Мамлеева, Ф. А. Пономарев отмечает, что в них «легко вычленивается еще одна разновидность катарсического воздействия, так называемый негативный катарсис <...> этот вид катарсиса рождается в соприкосновении с реальностью» [2004. С. 136]. Далее ученый поясняет: «Катарсис в данном случае рождается не столько во внутритекстовом пространстве, сколько в контакте текста с окружающим реальным миром. “Ужасание” до физического неприятия, до физиологического отторжения может заставить читателя пережить очищение и оптимистично воспринимать реальность» [Там же. С. 138].

Продолжая рассуждения и наблюдения за эффектом неокатарсиса в сочинениях Г. Уствольской, укажем на то, что предпосылки к неокатарсическому воздействию прослеживаются и на уровне внутритекстового смыслообразования ее произведений, например, в Симфониях № 2, 4, 5, заложены в саму композиционную их структуру, в художественную логику этих произведений, которую можно назвать «логикой преобразования» негативной образности. Проявляется эта закономерность в том, что в текстах названных произведений в процессе антиномичного взаимодействия двух образных полюсов (образов экзистенциальной «тьмы» и молитвенного начала) происходит убывание, «истаивание» негативной образности.

Наглядным образом убывание негативной образности в Симфонии № 2 можно представить с помощью следующего схематического изображения ее композиционной модели: *АВАВАВА А/В АВА* (где *А* – полюс позитивной образной сферы, *В* – полюс негативной сферы). При этом интересно то, что в процессе драматургического развития происходит высвобождение образов «света» изнутри негативной образности.

Так, в Симфонии № 2 после многократного «захода» негативной образности и накопления звуковой агрессии возрастает духовное духовное сопротивление в молитвенном начале и происходит усмирение и просветление этой негативной сферы.

Для доказательности сравним неистовое звучание фортепианной партии во время «захода» негативной образности после молитвенного зова (см. нотный пример 3) со звучанием *solo* фортепиано в заключительном разделе симфонии (см. нотный пример 4).

Нотный пример 3. Г. Уствольская. Симфония № 2. Фортепианная партия (цифры 8–59 партитуры)

Нотный пример 4. Г. Уствольская. Симфония № 2. Заключительный раздел (цифры 271–273 партитуры)

Нам видится, что «логика преобразования», действующая в художественном мире симфоний Г. Уствольской, способна выводить слушательское сознание из состояния экзистенциальной тьмы и отчаяния, т. е. оказывать неокатарсическое действие.

В качестве еще одного подтверждения этого наблюдения обратимся к Симфонии № 4 Г. Уствольской. Рассмотрим ее композиционную структуру сквозь призму бинарной оптики. Здесь в крупном плане

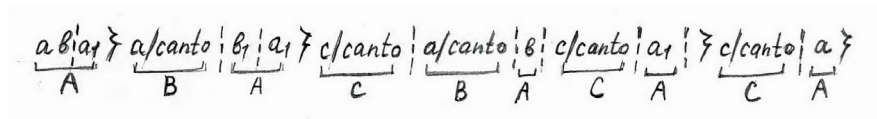
можно выделить три периодически повторяемых раздела: **A B C**. Важно отметить, что каждый из разделов симфонии держится на вертикальных бинарных противопоставлениях (музыкально-языковых и образно-смысловых).

Так, раздел **A** построен на одномоментном сочетании бинарных структур **a / b**, в семантическом плане выражающих волевое устремление (структура **a**) и сдерживающего его обездушенно-механистического начала (структура **b**). В ценностно-символическом плане в этих образно-смысловых противопоставлениях прочитывается оппозиция «личностное – безличностное / обезличенное».

Структуру раздела **B** образует другая бинарная конструкция – семантическая антитеза «вокальное – инструментальное», соотносимая со сферой позитивной образности, явленной в молитвенном начале в партии вокалиста (в партии *canto*) и сферой негативной образности, сконцентрированной в инструментальном начале (структура **a**, повторяемая из раздела **A**). Обозначим структуру раздела **B** как «**a / canto**».

В третьем разделе симфонии – разделе **C** – сохраняется взаимодействие вокального (*canto* из раздела **B**) и инструментального начала (тематический раздел **c**), смысловой образ которого, учитывая его жанровую семантику, ассоциируется с хоральностью и колокольностью. Зафиксируем композиционное строение третьего раздела как «**c / canto**». В ценностно-символическом плане эти две смысловые линии репрезентируют оппозицию «личностное / молитвенное – надличностное / возвышенное».

Интересным представляется то, что в логике драматургического развития при возрастании молитвенного начала (тематическая линия *canto*) происходит убывание, «истаивание» негативной образности (воплощенной в разделе **A**). Такой алгоритм драматургического развития объективируется в самой композиционной структуре Симфонии № 4. Визуализируем его в виде схемы, зафиксировав в ней как принцип чередования крупных разделов **A B C**, так и внутреннее их тематическое строение:



Как видно из схемы, композиционная структура текста этого сочинения схожа с моделью логогрифа, поскольку в ней (в структуре

композиции), наряду с принципом повтора, действующего на композиционно-драматургическом уровне, прочитывается логогрифический прием «вычитания» и постепенного убывания «рядов» негативной образности, воплощенных в тематических комплексах «а», «в». Как видим, в таком алгоритме драматургического развития – развития по принципу убывания негативной образности – в ценностно-символическом плане, как и в Симфонии № 2, проявляется действие «логики преобразования».

Таким образом, и на уровне внутритекстового смыслопостроения данное художественное качество («логика преобразования»), связанное с усилением и укреплением позитивного начала в процессе драматургического развития, прослеживаются предпосылки к катарсическому воздействию в такой его форме, как неокатарсис.

Важно сказать о том, что столь ярко прописанная в симфониях Г. Уствольской сфера негативной образности, если ее слышать и воспринимать в аксиологическом ключе духовного реализма, раскрывается как состояние экзистенциального ужаса и отчаяния¹³. Также важно сказать, что этот «абджект» («abject»), феномен «отвратительного» и «отвращения» (Ю. Кристева¹⁴) отрицательным, апофатическим образом свидетельствует о позитивном, о полюсе «света».

Иначе говоря, в доминировании негативной образности в структуре художественного мира Г. Уствольской проявляется связь с отрицательной, апофатической эстетикой и апофатическим методом русского искусства, когда «идеал художника» передается «через образы, подчеркнута ему несоответствующие» [Эпштейн, 1999]. Нам видится, что для отрицательной эстетики в целом и апофатического метода как метода художественного важным со стороны воспринимающего сознания является осмысление таких вопросов, как «с какой целью это делает автор?», «каковы авторские намерения и позиция?». Собственно рефлексия над этими вопросами, побуждая к осмыслению этических вопросов, открывает канал для неокатарсического воздействия на сознание человека.

¹³ Учитывая образно-смысловую неоднозначность сферы негативной образности в симфониях Г. Уствольской (как и в фортепианных ее сочинениях), укажем еще раз, что возможны и иные образно-смысловые ее толкования, связанные с социально-идеологическим подтекстом. Показательна в это плане интерпретация содержания Симфонии № 5 голландским музыковедом Элмером Шенбергером: как музыки «словно против Темных веков сталинского и постсталинского Советского Союза» [Schönberg-er, 2011].

¹⁴ См. работу Ю. Кристевой: [Кристева, 2003]. Отметим, что Ю. Кристева видит катарсис как психофизиологическую реакцию исторжения из человека дурного.

Показательны в этом плане следующие суждения музыковеда Л. Н. Раабена, высказанные в его работе «О духовном ренессансе в русской музыке 60–80-х годов» [1998]. Прочитируем исследователя: «Во всех этих сочинениях (речь идет о композициях и симфониях Г. Уствольской. – Е. Г.) окружающий мир дается в трагическом воплощении, как полностью находящийся во власти сил зла, сил тьмы. И отношение автора к этому миру бескомпромиссно. Уствольская его категорически не приемлет, изображая со всей страстью гневного осуждения». «Трагизм ее – это трагизм гневного протеста, активного несогласия со злом, злом духовной опустошенности, нравственного одичания» [Там же. С. 111, 116]. И вот в этом активном несогласии со злом заключается высокий этический и жизнеутверждающий пафос музыки Г. Уствольской как музыки духовного протеста. В таком аспекте смысловосприятия, и это, в частности, подтверждает вербально выраженная рефлексия музыковеда Л. Н. Раабена, проявляется действие эффекта неокатарсиса, неокатарсиса этического, воздействующего на сознание будоражающим, тревожным образом.

Подчеркнем еще раз следующее. Музыка Г. Уствольской, слышимая в аксиологическом измерении духовного реализма и воспринимаемая рефлексивным способом, может оказывать неокатарсическое, духовно-исцеляющее воздействие. Об этой способности музыки Г. Уствольской верно сказал современный композитор А. М. Изосимов: «Ее стиль подобен скальпелю, вскрывающему раны нашего времени, и боль, которую каждый из нас несет в себе, мы слышим явно, обнаженно в любой клеточке сочинений Уствольской» (цит. по: [Гладкова, 1999. С. 87]). И еще: «Тем нашим современникам, что стремятся к жизненным удобствам, тем, кто ищет легких приятных впечатлений, музыка Галины Уствольской покажется непереносимо горькой, быть может, даже ужасной. Но еще раз повторю, предчувствие не обманывает: ее могучая музыка окажется в будущем необходима как источник исцеляющей силы, как свет истины для восстановления духовного здоровья» [Изосимов, 2007].

Подытоживая вышеизложенное, сформулируем главный вывод. Музыка Г. Уствольской несет в себе огромный потенциал неокатарсического воздействия, и при условии рефлексивного восприятия способна дать опыт этического неокатарсиса, катарсиса, оздоравливающего сознание человека и побуждающего его к гармонизации отношений с миром.

Список литературы

Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1392 с.

Борисова Е. Б. Галина Уствольская: за пределами «fine arts» // Музыка и время. 2004. № 8. С. 45–47. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/ustvolskaya/?id=3252&txt=1> (дата обращения 29.08.2017).

Васильева Н. В. Галина Уствольская. СПб.: Композитор, 2014. 168 с., нот., ил.

Васильева Н. В. Творчество Галины Уствольской в аспекте «новой сакральности»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2004. 23 с.

Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2008. 352 с.

Г. И. Уствольская О творчестве. 17 января 1994. URL: <http://ustvolskaya.org/creativity.php> (дата обращения 29.08.2017).

Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. 168 с.

«Жизнь с идиотом» или испытание ужасом. Newsinfo. Культура. 18. 03. 2004. URL: <http://www.newsinfo.ru/articles/2004-03-18/item/523306/> (дата обращения 29.08.2017).

Зинченко В. П. Психологические аспекты влияния искусства на человека // Культурно-историческая психология. 2006. № 4. С. 3–21.

Изосимов А. М. Памяти Галины Уствольской // Санкт-Петерб. муз. вестн. 2007. № 2 (36). URL: <http://www.izosimovs.ru/rezen.html>. (дата обращения 28.09.2017).

Композитор Галина Уствольская // Время культуры. 2017. 18 июня. URL: <http://www.radioblago.ru/vremyakultury/galina-ustvolskaya> (дата обращения 29.08.2017).

Кривошеева И. В. Музыка «классической традиции» сегодня // Музыка изменяющейся России: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. / Под ред. М. Л. Космовской, В. А. Лаптевой, Л. А. Ходыревской. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2007. С. 101–106.

Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Пер. с фр. А. Костиковой. Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

Кузин В. И. О способах восприятия искусства. Новосибирск, 2003. 69 с.

Леер Е. И. Психофизиологические характеристики восприятия музыки разных направлений детьми и подростками: Дис. ... канд. психол. наук. М., 2017. 201 с.

«Музыкальный альманах» с Соломоном Волковым. Радиопрограммы и подкасты // Поверх барьеров. 08. 04. 2008. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/442956.html> (дата обращения 29.08.2017).

Масаюки Ясухара. Галина Уствольская и русская музыка // Русская музыкальная культура на пороге нового века. Саппоро, 2001. С. 102–108. URL: <https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/sympo/2000summer/pdf/102-108.pdf> (дата обращения 29.08.2017).

Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 174 с.

Переяслова М. О. Катарсическое начало в русской прозе конца XIX – XX веков (на материале произведений А. П. Чехова и Г. Газданова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 23 с.

Платонов А. Котлован. М., 2009. 608 с.

Пономарев Ф. А. Катарсические эффекты в творчестве Юрия Мамлеева // Дидактика художественного текста: Сб. ст. / Под ред. А. В. Тараринова, Т. А. Хитаровой. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2004. 158 с.

Пономарев Ф. А. Типология катарсических эффектов в малых формах русской прозы второй половины двадцатого века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2007. 26 с.

Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка; Бояныч, 1998. 351 с.

Райскин И. Музыка лазерного луча // Новая газета. 18 июня 2009. URL: <http://novayagazeta.spb.ru/articles/5102/> (дата обращения 29.08.2017).

Райскин И. Памяти Галины Уствольской // Санкт-Петерб. муз. вестн. 2013. № 5 (100). С. 6. URL: http://www.conservatory.ru/files/mv5_100_2013.pdf (дата обращения 29.08.2017).

Семенов В. Е. . Катарсис и антикатарсис: социально-психологический подход к воздействию искусства // Вопр. психологии. 1994. № 1. 1994. С. 116–122.

Семенов В. Е. Социальная психология искусства: предмет, концепция, проблемы: Дис. ... д-ра психол. наук. СПб., 1996. 83 с.

Суслин В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. Т. 2. С. 141–156.

Хиллари: Женский вопрос, «Дом свиданий» роман о ГУЛАГе Мартина Эмиса, Песня недели, Нью-Йорк смотрит Стоппарда и читает Берлина, «Вавилон», «Музыкальная полка» Соломона Волкова // Ра-

дио «Свобода». 13 февр. 2007. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/377965.html> (дата обращения 29.08.2017).

Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. 226 с. URL: [http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20\(Genres%20and%20Styles\).%20V.Kholopova.pdf](http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20(Genres%20and%20Styles).%20V.Kholopova.pdf) (дата обращения 29.08.2017).

Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 592 с. URL: <http://coollib.com/b/198948/read> (дата обращения 29.08.2017).

Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: «НЛО», 2007. 616 с.

Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация, демонизм и переход от двоичной модели к троичной // Звезда. 1999. № 1. С. 202–220; № 2. С. 155–176. URL: <http://www.intelros.ru/subject/figures/mixail-yepshtejn/11276-russkaya-kultura-na-raspute-sekulyarizaciya-i-perexod-ot-dvoichnoj-modeli-k-troichnoj.html>. (дата обращения 29.08.2017).

Эпштейн М. Н. Философия возможного. СПб.: Алетейя, 2001, 334 с. (Тела мысли).

Nalimova E. Demystifying Galina Ustvolskaya: Critical Examination and Performance Interpretation. Doctoral thesis. Goldsmiths: University of London, 2012. 260 p. URL: http://eprints.gold.ac.uk/8013/7/MUS_thesis_Nalimova_2012.pdf (дата обращения 02.08.2016).

Popowich S. Galina Ustvolskaya: Orthodoxy and Transgression in Soviet Music. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Music and Culture. Ottawa, Ontario: Carleton University, 2011. 139 p. URL: https://curve.carleton.ca/system/files/etd/a0235b99-65f5-4cc2-8c4e-6c09ae35805e/etd_pdf/5fe0bb0e973ed230fb013d696e49a6a0/popowich-galinaustvolskayaorthodoxyandtransgression.pdf (дата обращения 02.08.2016).

Schönberger E. Ustvolskaya, hero, not of, but against the Soviet Union (an introduction to the Ustvolskaya Festival, Amsterdam, The Netherlands, May 27–29, 2011. Festival Brochure). URL: <http://www.elmerschonberger.com/english/images/Ustvolskaya.pdf> (дата обращения 07.08.2016).

E. S. Guseva

*Novosibirsk State University
1 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation*

h2q@ngs.ru

**NEOCATHARTIC IMPACT OF MUSIC ON HUMAN
CONSCIOUSNESS (EVIDENCE FROM THE COMPOSITIONS
OF GALINA USTVOLSKAYA)**

The article analyzes figurative and semantic content of the compositions by Galina Ustvol'skaya (Composition No. 1, Sonata No. 6, Symphony No. 2 and No. 4) in the context of cathartic impact of art. The factors problematizing the effect of catharsis are identified. The interpretation of spiritual realism of Galina Ustvol'skaya's compositions from the binary and axiological viewpoint shows that their content appeals to reflexive perception and prompts to existential reflection. This creates conditions for the possibility of the neocathartic effect, that is, such catharsis which acts upon consciousness and encourages harmonization of relations with the world. This observation is confirmed by the verbally expressed reflection on the part of musicians and musicologists. It is observed that the prerequisites for the neocathartic impact can be traced at the level of the intratextual formation of meanings which is associated with the "logic of transformation" of the negative imagery. It is concluded that the music of Galina Ustvol'skaya, if it is perceived in a reflective way and is listened to in the axiological sense of spiritual realism, is capable of providing the experience of ethical neocatharsis – the catharsis that invigorates the human consciousness.

Keywords: Galina Ustvol'skaya, catharsis, neocathartic impact, binarity, negative and positive imagery, reflection, perception of meaning.