

Соловьяненко А. Теоретические особенности функционирования оперной режиссуры в Украине XX столетия как составляющей художественных процессов. В статье раскрываются теоретические особенности функционирования оперной режиссуры в Украине XX века как составляющей художественных процессов. Показано место оперной режиссуры в контексте культуры как фактора воспитания.

Ключевые слова: сценическая культура, оперное искусство, театральные традиции, художественное воспитание.

Solovyanenko A. Theoretical features of functioning opera director in Ukraine as part of the twentieth century artistic processes. Reveal the theoretical features of the functioning opera director in Ukraine as part of the twentieth century artistic processes. The place of opera direction in the context of culture as a factor in art education.

Key words: scenic culture, opera, theatre tradition, art education.



УДК 78.01

А. Самойленко

ЛИЧНОСТНОЕ ВРЕМЯ КАК КРИТЕРИЙ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Статья посвящена проблеме времени в ее личностно-экзистенциальном аспекте и в связи с явлением юбилейного праздника. Участие творческой личности в организации социально значимого временного процесса рассматривается на основе жизненного пути М. Балакирева, истории русской композиторской школы в целом.

Ключевые слова: личностное время, историческое время, юбилейное время, праздник, память.

Временные параметры человеческой жизни обнаруживают одно из главных ее противоречий — между общим ходом истории и человеческой судьбой. Разрешению данного противоречия, а иногда — его резкому усилению способствуют те внутренние границы — обозначения важных этапов временной экзистенции, — которые относятся к жизненному пути отдельной личности, то есть определяют критерии личностного времени человека, одновременно являясь значительным событием социальной жизни, то есть становясь критерием временной интерпретации последней. Признанным критерием личного

времени становятся такие юбилейные даты, которые обуславливают явление и понятие времени праздничного, то есть превращаются в праздничное со-бытие для подавляющего большинства человеческого сообщества.

Невзирая на отличия в представлениях о юбилейных годах (датах) и связанных с ними действий, обнаруживаются *два важных общих условия юбилея*: он устанавливается по священному распоряжению или церковному предписанию (папой в римской католической церкви, Моисеем у древних евреев): он знаменует *временное достижение* — освоение значительного временного объема, преодоление временной дистанции, важность которой определена общим опытом людей, то есть является единым для всех торжественным, праздничным событием.

Однако в толкованиях, производных от *латинского понятия*, равно как и в принятых сегодня словарных определениях, не усложненных этимологическим анализом, к юбилейным относят и те хронологические измерения, которые относятся к *судьбе отдельного человека, к временным событиям частной жизни*.

В природе явления и понятия о нем, которое очень легко приобретает статус культурологической категории, отражаются весьма общие для человеческой истории антиномии сакрального — *профанного, карнавализованного (церковного — светского), общесоциального и индивидуально-человеческого, усьи и ипостаси*.

Но главной, основополагающей, объясняющей потребность в юбилейных датах, равно как и в праздниках, является антиномия *исторического и личного времени, времени культуры и времени человеческой жизни* — двух этих противоположных направлений временного измерения и временной оценки истории человеческого рода: в сторону накопления, прибавления и сохранения, бесконечного увеличения времени существования человечества; и в сторону растрачивания, отнятия и потери, ограниченной даже по этим своим срокам *уменьшения времени жизни* отдельного человека.

Данную антиномию Э. Фромм представил как центральную экзистенциальную дихотомию человеческой судьбы, и именно она ведет к выяснению причины насыщения истории человеческой культуры юбилейными датами и различного, даже резко отличающегося отношения к ним.

Противопоставляя «пустое время» скуки и занятости — времени праздника, Г. Гадамер замечал, что «при наступлении праздни-

ка данный момент или отрезок времени оказывается наполненным торжеством. Это произошло не потому, что кто-то заполнил время; напротив, само время стало праздничным, как только пришел срок, и с этим непосредственно связан характер праздничного торжества. Это и может быть названо собственно временем, как и то время, что известно нам по жизненному опыту». *Праздник «создает свое собственное время торжественностью», останавливает обычное время, заставляя его застыть: «возможность рассчитывать время, располагать временем, характерная для обычного уклада жизни, в праздник оказывается как бы изъятой»* (курсив наш. — А. С.) [3, с. 310].

Очевидно, что первым, возможно, главным, героем юбилея (юбилеев) является *время, причем время датированное, фактическое, неуклонное*. А «юбилейное время», как время празднования достигнутого временного рубежа, становится способом упорядочивания, разграничения и осмысления представлений о времени, то есть способом, и весьма действенным, «останавливать обычное время», создавать временные остановки — промежутки вечности в течении времени — идти против этого течения, структурируя историю со стороны человеческой судьбы, ценности отдельной жизни, придавая истории, таким образом, более осмысленный «человеческий» характер, обозначив то время, которое *воссоздается в переживании*, вводя, таким образом, *время памятования или воспоминания*.

Так у времени, как фактора установления юбилейных дат, появляется грозный, но необходимый соперник — *память в единстве ее мемориальной и мнемонической сторон*, данная культуре и человеку как для того, чтобы помнить, так и для того, чтобы забывать, следовательно, выбирать из запомнившегося то, что актуально в настоящий момент осуществления исторического процесса.

Время — история — память образуют тот экзистенциальный треугольник, в котором непосредственно человеку принадлежит только память. С ее помощью он создает количественные и качественные показатели времени и сохраняет, передает и преобразует их в истории. Поэтому история — та общая традиция человеческой памяти, для которой главным условием является интерес человека не столько ко времени, сколько к своему праву им распоряжаться, разграничивая те *временные смыслы*, которые должны навсегда оставаться в человеческой памяти, и те, которые переходят на теньевую сторону исторического времени — возможно, не навсегда, дожидаясь новой мемориально-мнемонической конфигурации истории.

Юбилеи укрепляют обе формы памяти, но они и борются с обеими, так выражая свое противостояние — не столько времени, сколько *во времени*, удерживаясь на пересечении двух потоков — прибывающего исторического времени и убывающего личного, индивидуально-жизненного, перенаправляя, соорганизуя эти потоки, *переплавляя значение личной судьбы в знаковые формы культуры*, наделяя данную судьбу новой ролью символического знаменателя в «алгебре культуры» (С. Аверинцев).

Прочно связанные с исторической памятью (памятью культуры), которая аккумулирует индивидуальный человеческий опыт, придает ему новую смысловую общность, юбилеи приобретают ту *персонифицированную форму, которая остается для них главенствующей сегодня*. Она буквально выражает противостояние отдельного человека общему историческому движению времени и *превращение отдельной человеческой судьбы в постоянный предмет обобществленного исторического сознания, в ценностный критерий исторического опыта людей*.

«Редки, очень редки люди, которым дано не просто воздействовать на ту или иную сторону современной им общественной или культурной жизни, но как-то изменять простым своим присутствием окраску времени в целом. Как всякая другая тайна, и эта тайна может быть выражена разве что совсем простыми, ненаучными словами. Мы говорим: «Нам довелось жить в их времени». Или мы скажем чуть торжественнее: «Им дана была власть». Все это чувствуется сильнее всего, когда такие люди уходят, и мы слышим непривычную, пугающую тишину». Так написал С. С. Аверинцев *в память* своего учителя, Алексея Федоровича Лосева [6].

Слова Аверинцева об особой власти «редких людей» над временем (которые можно адресовать и ему самому) обращены именно к явлению памяти культуры, этому *эквиваленту исторической памяти*, приобретающей персонифицированный характер в своей мемориальной стороне и усиливающей значение юбилейных дат в своей мнемонической выраженности. Уместно отметить и то, что в современной культурной традиции понятие юбилея адресуется более всего конкретным людям, приобретает различные смысловые позиции в связи с данным своим персонализированным предметом, тогда как в случае обращения к артефактам, отдаленным от живой человеческой сопричастности (история учреждения, предприятия, организации, научного открытия, технического изобретения, военная история и т. д.), значительно чаще используется «безличное» понятие годовщины...

Вспоминая слова М. Бахтина о том, что человек либо больше своей судьбы, либо меньше своей человечности, можно сказать, что в юбилейных датах, связанных с жизнью тех «редких людей», словами С. С. Аверинцева, которые открывают человеческую способность управлять временем, выражен *феномен прорастания «человечности», то есть творческой одаренности человека, сквозь судьбу*, ее, то есть судьбы, превращение в духовную ценность культуры, наряду с предметно-ценностным значением наследия данной личности.

В связи с этим стоит вспомнить о том понимании истории, которое предлагал в своих Лекциях по русской истории В. О. Ключевский, полагавший, что исторический процесс вскрывается в явлениях *человеческой жизни*, а к «первичным силам», которые создают и движут совместную жизнь людей, относил, прежде всего, *человеческий дух*. Поэтому «историческому наблюдению доступны конкретные виды или формы, какие принимает человеческий дух в совместной жизни людей: это индивидуальная человеческая *личность* и человеческое *общество*». Общение и преемство (преемственность) — таковы главные средства человеческого общежития, следовательно, человеческой культуры, по Ключевскому.

Ход его рассуждений замечателен своей ясностью и укрупнением личностного начала: «Чтобы стало возможно общение между людьми, необходимо что-либо общее между ними. Это общее возможно при двух условиях: чтобы люди понимали друг друга и чтобы нуждались друг в друге, чувствовали потребность один в другом. Эти условия создаются двумя общими способностями: *разумом*, действующим по *одинаковым законам мышления* и в силу общей потребности познания, и *волей, вызывающей действия* для удовлетворения потребностей. Так создаётся взаимодействие людей, возможность воспринимать и сообщать действие. Таким обменом действий отдельные лица, обладающие разумом и волей, становятся способны вести общие дела, смыкаться в общества» [5, с. 21–22].

Обращаясь к истории музыки, представляющей *музыкальную сторону общей истории*, данные мысли В. О. Ключевского представляется возможным развить следующим образом.

Выделение двух «общих», то есть всегда присущих людям «способностей», разума и воли, из которых первая выражает общие потребности познания, а вторая — индивидуально-личностные «волевые» пути их удовлетворения — достижения нового исторического уровня «общения и преемства», позволяет определять и *два способа вхожде-*

ния человека в историю, два способа «запоминания» творческой силы человеческого сознания.

Первый возникает со стороны самой данной *уникальной личности, неповторимости «образа человека» и его индивидуальной воли как автора исторического процесса*, становящейся ценностной реалией культуры.

Второй — со стороны той творческой реализации личности, которая соответствует ее стремлению выразить общие потребности исторического разума, подтвердить своим волевым выбором необходимость *высшего смыслового авторитета*, над-авторского начала.

Собственно говоря, сказанное означает выбор одной из двух сторон памяти культуры в качестве ведущей: мнемонической, активизирующей живое человеческое сопричастие, интерес к индивидуальной человеческой судьбе; мемориальной, позволяющей историческим хронотопам просвечивать сквозь «слои» личностных жизненных реалий.

В первом случае открывается возможность и способность личностно выделенного «образа автора» превращаться в своего рода *«вечный образ»*, завоевывающий юбилейные горизонты культуры уже в этом качестве.

Во втором — усиливается значение художественно (музыкально) созданных образов, идей, тем, выразительных приемов — *творческого языка*, способного входить в область *культурных артефактов*, участвовать в создании и развитии, укреплении семиосферы культуры.

Личность, которая больше творчества, определяющая его своеобразие и интерес к нему, и *творчество, превосходящее значение отдельной личности*, добровольно уступающей первенство своего «Я» торжеству общезначимых смыслов — таковы две парадигмы персонифицированного временного плана культуры.

Человек помнит для того, чтобы вспоминать, и вспоминает для того, чтобы помнить. В этом простом правиле сосредоточены причины отношения к юбилейным датам, которые выражают ценностный опыт прошлого, то есть обращены к людям, чьи жизненные хронотопы уже отделены от нас значительной временной дистанцией. (В этом отношении юбилеи личностей, непосредственно присутствующих в жизненном мире культуры и принимающих участие в юбилейном событии, становятся формой «будущей памяти о прошлом», своего рода репетицией *возможного бессмертия* — *возможного* дальнейшего, за пределами собственной судьбы, участия человека и его дел в истории социума...) Однако именно юбилейные даты заставляют задумываться над тем, что и помнится, и вспоминается

то, что относится к историческому времени культуры, различным образом. И данное *различное качество актуализации памяти* зависит от личностно-творческих особенностей человеческой судьбы.

Особый мир русской музыки в ее классическом значении, то есть в тех ее образцах, которые относятся к композиторскому творчеству девятнадцатого столетия, позволяет подтверждать названную зависимость, находить те отличия во вхождении русских композиторов в «юбилейное время» культуры, которые обусловлены их отношением к авторскому началу в музыке в его соотнесенности с авторитетом национально-стилевой традиции.

Для западноевропейских композиторов данного исторического периода вполне приемлемо представление «образа композитора» как входящего в галерею «вечных образов» (образа Шопена, Паганини, Шумана, Листа, Вагнера, Верди), то есть как самобытного психологического личностного типа, прежде всего, чья музыкальная предметность не заслоняет, а только подчеркивает данный тип, обусловлена им в наибольшей степени. Но этот подход не дает необходимой содержательной полноты, не является соответствующим ценностным параметрам при обращении к русским композиторам, чье творчество являлось, скорее, возражением художественному индивидуализму, что, конечно, не препятствует индивидуальности художественного поиска каждого из них. (Поэтому и выпадал из системы творческих отношений, признанных русскими мастерами, феномен художественного сознания А. Скрябина, которого С. Рахманинов называл стоящим на «ничьей земле»...)

Не самоутвердиться в творчестве, но развить те художественно-эстетические возможности русской музыки, которые обеспечат ее признание как национальной композиторской школы, станут опорой в процессе создания русского музыкального языка на основах собранности и «умиротворенного психологизма» (Д. Лихачев) — такова стилевая установка не только «новой русской музыкальной школы», инициированной М. А. Балакиревым, но и, по сути, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, не говоря уже о композиторах служебно-канонического направления, прежде всего, А. Д. Кастаньского. (Предпосылки же данного понимания роли композитора обнаруживает, конечно же, творчество М. И. Глинки.)

Отсюда — и великолепное «любительство» представителей композиторского Петербурга, равно как и ренессансно-камератные черты творческого содружества, созданного Балакиревым, становящиеся

знаком полного отказа от профессионального своекорыстия; отсюда и широко трактованная, в том числе в организационном общественном плане, идея *служения музыке*. Однако данная специфическая черта русской музыки ее классического композиторского периода явилась причиной трагической судьбы и заниженной оценки творчества М. А. Балакирева; критическое, даже осуждающе-скептическое отношение к Балакиреву его современников, прежде всего Н. А. Римского-Корсакова, негативным образом сказалось на последующих оценках его композиторского творчества, задержалось и в музыковедческих характеристиках, в которых весьма часто упоминается об отставании музыкальных замыслов Балакирева от творческих идей его учеников, например А. П. Бородин, в области циклической симфонии.

Действительно, хронология сочинений указывает на более позднее время создания симфоний Балакирева, по сравнению не только с Бородиным, но и с самым младшим из петербургских симфонистов, А. К. Глазуновым. Так, симфонии Бородин написал: 1-я — в 1866-м, 2-я — в 1876-м, 3-я — в 1887 (орк. Глазуновым) году. 1-я симфония Глазунова сочинена в 1881-м, последняя, 8-я, в 1906 году. Симфонии же Балакирева завершены и *записаны*: 1-я — в 1897-м, 2-я — в 1908 году, то есть явно «запаздывают» по сравнению с ранее названными. Поэтому многое в композиционном и музыкально-тематическом содержании симфоний Балакирева предстает уже «вторичным», словно повторяющим опыт его ученика и младшего современника.

Однако, во-первых, то, что осуществляли в своих произведениях Бородин и Глазунов, было подготовлено уроками — *импровизационной музыкальной дидактикой* — Балакирева, на которых он разрабатывал и *настойчиво* предлагал жанрово-стилевой прообраз циклической русской лирико-эпической симфонии, вплоть до стилистики ведущих тем и способов фактурного изложения. Во-вторых, феномен Балакирева определяется его предпочтением буквально-устной, динамичной звучащей формы музыки и недоверием к ограничивающей, неподвижной письменной части музыкального текста. Он блестяще воплощал устную память русской музыкальной культуры в ее композиторской ипостаси, является неотъемлемой частью именно этой, устной, стороны традиции. Замыслы обеих симфоний Балакирева возникли значительно раньше их письменной фиксации, многое предвещая в симфоническом творчестве других русских композиторов, *опережая его*.

Таким открытием-предвестником русского симфонического метода является разработка вступительной одноголосной темы, произ-

водным от которой становится весь тематический материал первой части симфонического цикла. Данная тема представляет собой новый тип монодии, синтезирующий различные жанрово-интонационные прообразы и переплавляющий их в новое уплотненное семантическое качество горизонтального мелодического развертывания, предусматривающего разнообразные мотивные и ритмические преобразования и сцепления, фактурно-гармонические соединения, полифоническую дифференциацию и сближения, то есть вертикально-подвижные метаморфозы исходного музыкального материала.

Этот тип мелодического становления формы будет «принят» в симфонической поэтике не только А. К. Глазунова и С. И. Танеева, но и усвоен, широко развит, как специфически русский, в творчестве С. Рахманинова, позднее — Д. Шостаковича, Б. Тищенко. Он предвещает монодический способ формирования ведущего тематизма в творчестве Г. Канчели и Е. Станковича, то есть становится одним из постоянных музыкальных хронотопов симфонии в XX веке.

Присущая Балакиреву, граничащая с жертвенностью, потребность отдавать свой разносторонний музыкальный дар является оборотной стороной его особого таланта — таланта принимать и признавать совокупность творческих возможностей музыки, ее «актуально-прекрасное» предназначение, как то духовное богатство, которое является всеобщим, а потому — и его личным, таким путем выражать причастность к музыкальной «деятельности духа».

На значение последней для неустанной темпоральной работы памяти указывает следующее высказывание Г. Гадамера: «Наша повседневная жизнь являет собой непрекращающееся движение через одновременность прошлого и будущего. Сущность того, что мы называем «духом», заключается в самой способности продвигаться вперед, удерживая этот горизонт открытого будущего и неповторимого прошлого. Мнемозина, муза памяти, муза овладевающего воспоминания, царящая там, одновременно и муза духовной свободы. И память и воспоминание, несущие в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства и смелое экспериментирование, его невероятные, противоречивые, себя отрицающие формы, одинаково свидетельствуют о деятельности духа. И мы должны спросить себя: что вытекает из такого единства прошлого и настоящего?» [3, с. 273].

Риторический в его постановке Г. Гадамером, данный вопрос предполагает вполне определенный ответ в контексте проблемы двойственного характера личного времени, в связи с ним — антино-

мичности природы явления юбилея как праздника, одновременно и памяти, и воспоминания.

Из *единства* прошлого, настоящего и будущего, из этой целостности времени вытекает необходимость создающего овладения им, вытекает и особая ответственность перед ним, определяющая усилия личности *понять тайный смысл дарованной ей судьбы в надежде на ее высшее оправдание*.

Обобщенные явлением личного времени ценностные координаты культурной памяти знаменуют попытку понимания, иногда — вблизи, иногда — на значительном расстоянии, целесообразности человеческой жизни. Окончательного ответа данная попытка не предполагает, поскольку она и есть выражение ответной активности человеческого сознания.

Впрочем, здесь оправданием могут служить слова С. С. Аверинцева, произнесенные им в конце выступления в стенах Киевской духовной академии: «Помолитесь обо мне, отцы и братья, я многое не понимаю». Как пишет прот. П. Зуев, «это было сказано так искренне, так бесхитростно, так просто...» [4].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

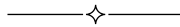
1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / С. Аверинцев // Софія-Логос. Словник. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 214–243.
2. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 447–483.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 368 с.
4. Зуев П., прот. Тихое присутствие Сергея Аверинцева / П. Зуев // Зеркало недели. — 2004. — № 8. — 28 февр. — Электронный ресурс : http://zn.ua/SOCIETY/tihoe_prisutstvie_sergeya_averintseva-39025.html
5. Ключевский В. Лекции по русской истории / В. О. Ключевский // Собрание соч. : [в 8 т.] — М. : Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. — Т. 1. — 328 с.
6. Курбатов С. «Большое время» Сергея Аверинцева / С. Курбатов // Дзеркало тижня. — 2006. — № 6. — 18 лют. — Электронный ресурс : http://zn.ua/SOCIETY/bolshoe_vremya_sergeya_averintseva-45935.html
7. Соловьев Е. Балакирев Милий Алексеевич / Е. Соловьев. — Электронный ресурс : pp.http://www.skill21.ru
8. Фромм Э. Человек для себя / Э. Фромм. — М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2006. — 352 с.

Самойленко О. Особистісний час як критерій розуміння музично-історичного процесу. Стаття присвячена проблемі часу у її особистісно-екзистенційному аспекті та у зв'язку з явищем ювілейного свята. Участь творчої особистості в організації соціально значущого процесу розглядається на основі життєвого шляху М. Балакірева, історії російської композиторської школи у цілому.

Ключові слова: особистісний час, історичний час, ювілейний час, свято, пам'ять.

Samoylenko A. Personality time as criterion of understanding of musical-historical process. The article is devoted to the problem of time into its personality-existential aspect and in connection with phenomenon of anniversary celebration. Participation of art personality in organization of social importance time process consider on the basis of M. Balakirev's way of life, history of Russian composer school as a whole.

Key words: personality time, historical time, anniversary time, celebration, memory.



УДК 78.01

Е. Маркова

ИНФОРМАЦИОННЫЙ КОНТИНУУМ ТРУДОВ Д. ГОЙОВИ И СМЫСЛОВЫЕ ДОМИНАНТЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Данная статья является благодарной памятью о высокоодаренном музыковедке Демлифе Гойови, книги которого составляют заметное комплементарное качество относительно музыкознания Украины.

Ключевые слова: *музыковедческие штудии, опыт-память музыканта, интеграция музыковедческого знания.*

Музыковедческие штудии Д. Гойови — по проблематике отечественного авангарда, по творчеству Шостаковича, органично вписавшегося в культурные парадигмы многих выдающихся деятелей украинского музыкального мира, но также по литературно-публицистическому его выходу, которые естественно наследуют фантазмагорийную музыкальную новеллистику-романистику Гофмана XIX, Гессе XX столетия и тип которых со времен В. Одоевского весьма скудно обнаруживался в отечественном музыкально-музыкологическом ареале. Но есть еще один срез деятельности