

УДК 78(4/9)
ББК 85.31

В.И. ЮДИНА

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ: СИМБИОЗ ПРИРОДНОГО И КУЛЬТУРНОГО

Статья посвящена музыкальной культуре русской провинции. Рассматриваются звуко-аудиальные параметры культурного ландшафта как объективно-природной основы формирования ее музыкального пространства. На основе дихотомии «музыка — литература» выявляются культурологические компоненты семантизации образа провинции в различных сферах отечественной музыки — фольклоре, композиторском творчестве.

Ключевые слова: русская провинция, культурный ландшафт, метафизика музыкально-звукового пространства, образ-символ, семантизация, провинциальная литература, провинция — столица, знак — репрезентант.

В последние десятилетия наблюдается рост интереса общественности различных регионов России к возрождению из небытия всего того ценного, что связано с искусством своей «малой родины». Известно, что каждый малый локус имеет самобытные и глубокие пласты музыкальной культуры, включающие оригинальное творчество местных авторов, фольклор, историко-архивные материалы, связанные с жизнью и творчеством выдающихся музыкантов — уроженцев того или иного края. Введение этого обширного музыкально-исторического наследия, значимого как в узколокальном, так и общенациональном аспекте, в актуальную культуру представляется насущно необходимым, способным, по мысли Д.С. Лихачева, «вернуть культурную жизнь в наши небольшие города <...> сделать жизнь в них привлекательной» [1, с. 127].

Общенациональная значимость накопленного в различных регионах страны музыкально-краеведческого опыта (исполнительского, исследовательского, педагогического) требует научного осмысления в категориях культурологического дискурса, способного за массивом разнообразных эмпирических данных (имен, произведений, исторических сведений) выявить общие тенденции культурно-исторического, семиотического, аксиологического характера. Среди последних следует особо подчеркнуть роль геокультурного фактора в истории отечественной музыкальной культуры, позволяющего рассматривать всю совокупность «региональных вариаций» музыкальной практики в системе единой провинциальной культуры.

Проблематика русской провинции за последнее двадцатилетие получила многостороннее осмысление — историческое, социальное, культурологическое. При этом провинциальная художественная жизнь, ее прошлое и настоящее неизменно привлекает к себе активный исследовательский интерес, поскольку способствует формированию более полной картины культурной жизни России во всем ее многообразии, помогает понять всю ценность социокультурной жизни провинции как единого организма.

В современном искусствознании все более осознается необходимость системно-функционального анализа

проблемы музыкальной культуры российской провинции в контексте культурологического дискурса (работы Н.М. Курлени, С.К. Лашенко, Е.М. Левашова, В.Н. Романовой, Е. Трёмбовельского). Среди прочих аспектов особенно значимым оказывается вопрос о характере соотношения природного и собственно культурного фактора в системе музыкальной культуры русской провинции.

О значении природно-культурного симбиоза для русской истории и культуры писал еще Н.А. Бердяев (статья «О власти пространств над русской душой»). Важность природного компонента для культуры русской провинции подчеркивается и многими современными исследователями. «Культурный ландшафт полноценной Провинции, — пишет В.Л. Каганский, — характерен именно тем, что его разнородные элементы продуктивно взаимодействуют, а не конфликтуют; смежные зоны природного и культурного ландшафта дополняют и обогащают друг друга <...> Природная основа и природная специфика культурного ландшафта Провинции ясно читается и, несомненно, переживается населением. Оно знает и ценит природные памятники своей территории наряду с культурными» [2].

«Природность», понимаемая как гармонизация отношений человека с природой, определяет особенность провинциальной культуры. «Русское природное пространство <...> очевиднее всего в провинции» [3, с.123], что особо осознается в сравнении со столичной «цивилизационностью». Важность природного компонента культурологического анализа оппозиции «столица — провинция» подтверждает анализ петербургского текста, сделанный В.Н. Топоровым, который выделил там «субстратные элементы природной сферы» (климатически-метеорологические и ландшафтные) [4, с. 259—367].

Музыкальная культура провинции как исследовательский объект требует более пристального анализа данной стороны проблемы. И на то есть, по меньшей мере, две причины. Во-первых, музыка в ее физической основе есть искусство звуковое, имеющее природное происхождение, и, во-вторых, российская провинция в ее изначальном

противостоянии столице в наибольшей степени связана с российским пространством в его географической детерминации. Провинциальный культурный ландшафт предполагает изначальный природный базис, обработанный, облагороженный, осмысленный культурой, в том числе и в ее локально-территориальном измерении.

Известно, что провинциальное устройство в России первоначально имело территориально-административное основание (XVIII век). Однако последующий культурологический «дрейф» категории «провинция» был обусловлен ее подчеркнутым разграничением со столицей, осмысленным как своего рода дифференциация урбанизированного, европейски-цивилизованного центра и оставшегося на своей преимущественно традиционной культурной основе остального российского пространства, в сферу которого попал и столичный град Москва. Еще один уровень этого противопоставления заключался в том, что сравнивались культура привнесенная, заимствованная и культура традиционная, укорененная, естественно-природная в своей основе. Если для столичной культуры, в том числе и в ее музыкальном измерении доминантными были цивилизационно-урбанизированные элементы, то для русской провинции таковыми продолжали оставаться те, которые своим происхождением обязаны натуральным, природным факторам.

Так, как известно, с начала XVIII века в столичной музыкальной жизни постепенно начали утверждаться европейские формы инструментального исполнительства в виде ансамблей, а также светских и военных оркестров. В провинции же того времени — и в городах, и в дальних от столиц усадьбах — музыка продолжала бытовать преимущественно в своей традиционной фольклорной песенной форме, сохраняя связь с древнерусским календарем, особенностями природного цикла. При этом инструментальное начало в русском музыкальном фольклоре всегда было подчинено вокальной первооснове и никогда не доминировало. Природная укорененность провинциальной музыкальной культуры сохранялась и позже; в условиях активного проникновения в быт провинциального города столично-европеизированных музыкальных форм и жанров городской фольклор, взаимодействуя с ними, оставался верен национальным традициям. Таким образом, соотношение столицы и провинции может быть дополнено контрастом звуковых ландшафтов: звуковая карта, обусловленная урбанизационно-индустриальным аудиофоном столиц (шумы производственные, бытовые, транспортные), ярко контрастирует с естественно-природным ландшафтом сельской местности и относительно урбанизированной аудиосредой провинциальных городов и поселков.

Провинция, в особенности в ее сопоставлении со столицей — это близость к природным первоистокам, ее первоначальным аудиальным формам — реальным природным звучаниям или вокальному озвучиванию естественного природного цикла. Иногда такое озвучивание достигается с помощью элементарного звукоподражания

(например, в веснянках, закличках) либо квазидialogа с природой через нахождение соответствующего «трудо-магическому» общению звукового эквивалента (характерные звуко-интонационные и метро-ритмические уподобления в календарных, аграрно-трудовых, артельных песнях).

Г. Орлов заметил, что «физическое пространство отнюдь не является нейтральной средой по отношению к музыке, связи между ним и различными “воображаемыми” пространствами много сложнее и глубже, чем обычно предполагается. Эти связи во многом определяются особенностями конкретной культуры и музыкальной системы. В общем, можно сказать, что их глубина и характер зависят от значения пространственных понятий и отношений в различных культурах» [5, с. 227].

Музыка есть составная часть звукового ландшафта, обладающая этническими параметрами, локально-историческими характеристиками (музыкально-лингвистическими, физиологическими способами звукоизвлечения, спецификой голосовых регистров и приемов пения), наряду с собственно музыкальными особенностями. Будучи результатом работы со звуковой материей, она становится важной сферой реализации звуковых возможностей цивилизации.

Общеизвестно, что каждая культурная территория звучит по-своему: значительно отличаются звуковые ландшафты индустриального города и сельской местности, заповедного леса и степной равнины, впрочем, как и звуковой облик европейского и восточного города. Музыка (фольклорное или композиторское творчество) способна это отразить в совокупности свойственных ей изобразительных и выразительных возможностей. Подчеркивая зависимость музыки от географического фактора, В.П. Семенов-Тянь-Шанский писал: «Различные человеческие расы и отдельные племена в разных климатах несомненно отличаются различной степенью музыкальности и различными количественными соотношениями людей, обладающих высокими, средними и низкими регистрами голосов, различным их диапазоном, различными преобладающими оттенками (тембрами) голосов, наконец, различными интонациями речи, то певучей, то отрывистой. Например, рязанские женщины в разговоре неизменно поют, и речь их протяжна и богата интонациями, тогда как у северных великорусских женщин — отрывистая, грубоватая скороговорка, с ударением как можно дальше от конца слова, как у финнов — с однообразной интонацией. Но этот вопрос еще не исследован. Затем характер самого народного музыкального творчества очень различен как в зависимости от расовых, племенных и бытовых особенностей, так в сильной степени и от географического пейзажа, под настроением которого оно проявляется» [6, с. 231].

Ярким примером рождения особого образного единства на основе «слияния» природных и художественных форм служит фольклор. Подмечена прямая зависимость ритмов национальных танцев от природного рельефа:

«в равнинной Польше возник полонез (*chodzony*) и пространственно развертывающаяся в своем хореографическом рисунке мазурка, в то время как жители гористых местностей отдали предпочтение круговому танцу, не требующему широкого разворота, концентрирующему энергию в пределах сакрально-магического круга (*хора*). Хоровод, но уже как медленный, растекающийся в пространстве женский танец, характерен для равнинной России» [7, с. 16]¹.

Помимо ритмики, мелодика народной песни, отдельные элементы ее звуковысотности также в значительной степени обусловлены природными факторами. Так, собственные древним календарным песням срединной России «гукания» с характерными интервальными бросками вверх в концах фраз порождены традициями исполнения на открытом воздухе с возможно большим ареалом обращения к природным силам, в особой манере громкого пения формованным «открытым звуком».

Вообще же природный фактор можно считать одной из основополагающих основ выделения региональных школ в русском музыкальном фольклоре. «Сильное эмоциональное воздействие на народных певцов оказывает окружающая природа. Песни жителей степей, по-видимому, должны отличаться от песен, звучащих в лесной полосе; народное искусство суровых северных районов не может быть абсолютно тождественным фольклору, бытующему в местностях с солнечным теплым климатом. Особенности окружающего певцов пространства, безусловно, влияют на характер пения: в горах голос звучит иначе, чем в степи, а в лесу не так, как в открытом поле. <...> По-видимому, в различиях условий исполнения заключается одна из причин, почему южные песни звучат резко и открыто, а северные — более мягко и строго» [8, с. 85].

Реальные природные звучания, «препарированные» и отраженные народным музыкальным сознанием, а затем и индивидуально-композиторским творчеством — значимые аудиальные сферы репрезентации российской провинции, особенно рельефно проступающие на фоне их сопоставления с урбанизированным и европеизированным аудиофоном столицы. Провинциальный город в своем возникновении, а также значительное время затем (почти до XX века, за исключением промышленных и транспортных центров) сохранял тесную связь с природной звуковой средой — и через непосредственную близость, сращенность с окружающей город сельской местностью, и через доминирование форм народно-песенного искусства.

Однако звуковая специфика русской природы — это не только реальность, но и собирательный образ, связанный изначально с культурным ландшафтом средней полосы России, с природными факторами ее «материнской культуры» — русской культуры центрально-европейской России (И.Я. Мурзина). Это довольно широкий круг

реальных пространственно-аудиальных характеристик лесостепной зоны Центральной России, включая ее биологическую составляющую (флору и фауну), порождающих метафизику музыкально-звукового пространства провинции.

Метафизика музыкально-звукового пространства провинции представляет собой совокупность реальных естественно-природных и облагороженных, окультуренных аудиальных свойств культурного ландшафта России (вне высокоурбанизированных очагов культуры). Это трансляция собственно звуковых форм презентации провинции в область эйдетику, как сферу представления провинциального пространства через соответствие звукоизображения и звуковыражения, и в область практическую, связанную с трансформацией звукового пространства провинции. Доминирование собственно природных факторов, их отражение в музыке фольклорной традиции и композиторском творчестве дополняется синтетическими формами, объединяющими природный фактор с цивилизационным, где звуковая среда, с одной стороны, приближена к природе, а с другой, в исторической перспективе «надстраивается» собственно профессиональными формами музицирования.

Метафизика музыкально-звукового пространства провинции — это не только звукоподражание и звукоизображение, но и выражение смысловых характеристик природы, утвердившихся в народной и авторской традиции, своего рода музыкальное «переживание природы».

Таким «переживанием природы», как «переживанием провинции» наполнена классическая русская литература. Современное литературоведение «вычленило» собирательный образ, служащий своеобразной художественной презентацией провинции — не как мифа, а как места. «Всё вместе пространство провинции в этом случае называется *русской землей*, образ которой в фольклоре и древнерусской литературе явлен необычайно ярко. Думается, и русская литература последующих столетий может быть осмыслена с этой точки зрения» [9, с. 7].

Данная концепция основана на идее феноменологии места, устанавливающей глубинные взаимосвязи человека (художника) и его земли, чему множество примеров в творчестве и личных высказываниях великих русских писателей и поэтов, от А.С. Пушкина до Л.Н. Толстого. Часто именно русская провинция — от ее конкретных воплощений до обобщенного образа — предстает как место, обладающее «смысловым потенциалом», который контекстуально осознан и художественно озвучен. Показательны «крылатые выражения» и яркие образные характеристики, данные классиками провинции: «Петербург — прихожая, Москва — девичья, деревня же наш кабинет» (А.С. Пушкин «Роман в письмах»), «Все здоровое и цельное в нашей литературе глубоко провинциально» (М.А. Осоргин «Воспоминания»), «Станет ли когда-нибудь наша страна цветущей, решительно зависит не от Москвы <...> а от провинции» (А.И. Солженицын «Как нам обустроить Россию») и др.

¹ Курсив в цитате принадлежит автору источника.

Ландшафт провинции — географический и культурный — как предмет осмысления в русской литературе — это переживание русской земли, ее постижение в себе, наделение «сознанием», ее представление и как символического, мифопоэтического пространства, и как территории. Провинция предстает и «как уникальный топос, в котором складывается особая ментальная сущность <...> Мемуарный дискурс, субъективный по самому своему существу формирует особого рода энергетическую ауру. Складываясь в рамках индивидуального сознания и кругозора, он дает возможность человеку строить некое новое пространство <...> позволяя осуществлять эту операцию, “как психотерапевтическую процедуру” (Ю. Лотман)» [10, с. 222].

В русской литературе раскрыть образ русской земли как ипостаси провинции позволяет излюбленная тема природы. М. Эпштейн отмечает глубинную сращенность художественного сознания и русской природы, воплотившуюся в поэтическом слове, благодаря чему образ русской земли становится глубоко интенциональным: «Какие-то важнейшие свойства природы так сгущаются в слове, что превосходят свой прообраз <...> И поэзия как бы помогает природе стать самой собой, приобщить каждую ее малую часть к бессмертию целого <...> Для поэта нет ничего важнее чувства или сознания, что, называя вещи, он дарит им обновленную, нетленную жизнь. <...> Мир заново творится словом <...>» [11, с. 18, 19].

Следует добавить: не только словом (поэтическим, прозаическим), но и звуком. Поэзия природы, музыка природы — не просто метафора, но и образная интенция русской земли, соотносимая с пространством русской провинции. Образ русской земли становится способом художественного освоения эффекта «широты» и «приволья», столь ярко характеризующих культурный ландшафт русской провинции.

Осмысление глубинной связи с провинцией как с русской землей, ее «духом» — «почвенное» качество и русской литературы, и русской музыки. В связи с такой параллелью, определяемой традиционным сопоставлением двух видов искусств, интерес представляет культурологическое сопоставление русской музыки и русской литературы в их «провинциальном» измерении.

В современной науке сложилось понятие «провинциальная литература» (или аналогичные «областная литература», «местная литература»), трактуемое как творчество писателей-провинциалов, а также литература, созданная под знаком провинции (Е.Н. Эртнер, Н.В. Серебренников, А.И. Княжицкий, Р.М. Лазарчук). Следует, однако, отметить недостаточную разработанность данного определения, а также неустойчивость его критериев. С одной стороны, к провинциальной литературе можно отнести широкий круг произведений, в том числе и провинциальную беллетристику, и поэтические «экзерсисы» скукающих графоманов, чьи имена знают редкие филологи-архивисты. Не касаясь качественной стороны данной литературы, она, по меньшей мере, представляет интерес с

точки зрения проявления таких свойств, как дилетантизм и любительство («атрибуты») не только провинциальной, но и столичной литературы).

Однако, исходя из обозначенных критериев, к провинциальной литературе следует отнести также прозу В.И. Белова и В.Г. Распутина, других представителей советской «деревенской прозы». Но это также и повести и рассказы И.С. Тургенева — хотя они и сочинялись вдали от родины (правда, известно, что писатель едва ли не каждое лето проводил в родной усадьбе Спасское-Лутовиново), но в них налицо не просто приметы провинциального быта и бытия, но поэтически одухотворенного провинциального менталитета.

Транслируя определение в «музыкальную плоскость», следует под провинциальной музыкой понимать коллективное и индивидуальное композиторское творчество, своим происхождением или доминантными свойствами (историей, корневыми связями) обязанное российской глубинке. Необходимо, однако, учитывать условность данного понятия как такового, поскольку критерий связи музыки с тем или иным провинциальным локусом может иметь весьма неопределенный, широко трактуемый характер. Например, от народно-песенного мотива, принадлежащего данной местности (песня лужского извозчика в «Иване Сусанине» М.И. Глинки), до образа — эйдоса определенного провинциального локуса (города, села), представленного в структуре композиторского мышления и воплощенного в его музыке².

К сфере собственно провинциальной музыки следует отнести различные варианты локального фольклора, авторскую музыку выдающихся мастеров отечественной композиторской школы, в которых отчетливо обнаруживается связь с провинцией, а также многочисленных авторов «второго круга», не вышедших за пределы своего локуса, «творчески обслуживающих» музыкальный быт и музыкальную повседневность своей малой провинции.

Опыт музыкального сочинительства, «привязанного» к провинции, по аналогии с провинциальной литературой, абсолютно не исследован (не считая композиторов-провинциалов советского времени). Известные примеры в полном смысле укладываются в понятие «любительское музицирование». На этом фоне еще более редки случаи, когда провинциальный сочинитель приобрел известность в Петербурге или Москве, где его произведения исполнялись, получали известность. Например, театральная музыка орловского помещика А.А. Плещеева, написанная им в своем Болховском имении Чернь, исполнялась в Орле (труппа театра графа С.М. Каменского) и в Санкт-Петербурге (на сцене Императорских театров, придворной труппой которых он руководил в 1819—1820 годах).

² Например, ялтинские впечатления как образно-стилевая основа картин южной природы в симфонической картине «Кедр и пальма» В.С. Калининкова, или образы Урала в творчестве современных композиторов региона [12].

Проблемным представляется приложение к музыкальному искусству применяемого по отношению к провинциальной литературе критерия создания под знаком провинции. Можно выделить три типа такого рода *знаков-репрезентантов*.

Один из них — фольклорная составляющая. Оказываясь, с одной стороны, «генеральной характеристикой» русской национальной музыкальной школы в целом, музыкальный фольклор, с другой стороны, имеет по большей части определенные региональные координаты, зафиксированные как в соответствующих фольклорных собраниях³, так и в указаниях самих композиторов на использование в их произведениях тех или иных цитат. Например, так сделал Н.А. Римский-Корсаков, указав, что историческая песня «Про татарский полон», которую он включил в симфоническую картину «Сеча при Керженце» оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», была записана в Орловской губернии.

Другой тип — топонимика. Название музыкального произведения или его литературный текст (если речь идет о вокальной музыке) точно указывают на географическую принадлежность к провинции. В основном, это музыка композиторов-провинциалов, профессионалов и дилетантов, создававших ее по определенному «местному» поводу — по заказу, с посвящением какому-либо местному лицу или по поводу какого-то события. Например, в конце XIX — начале XX века тема Орла присутствует в произведениях таких местных композиторов как П.С. Финкельштейн («Орловский городской сад», «Орловские зимние вечера»), П.С. Евдокимов («Орловские велосипедисты»), А.С. Светозаров («Марш Орловского вольного пожарного общества»); «Крымский музыкальный текст» можно найти у С.Х. Векслера («Вальс (посвящение А.П. Чехову)», «Ночь в Гурзуфе», «Красавица Ялта», «Учан Су», «Привет Ялте») и А. Асланова («Воспоминание о Ялте», «Ночь на Алушке»).

Кроме того, на связь произведений композиторов-классиков с конкретным местом русской провинции указывают их мемуарные, литературные и критико-аналитические работы. Ведь, как известно, в подавляющем большинстве русские композиторы-классики — по рождению провинциалы (М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский), и культурная традиция «малой родины» или выполняющего такую функцию места не могла не сказаться на их творчестве. В сущности, она стала протоосновой музыкального мышления и стиля того или иного автора, в которой наряду с фольклорным компонентом во всей широте его понимания огромное значение имеет собственно корневая связь с образом русской земли. Именно она, как было уже отмечено, определяет национальную составляющую русской композиторской школы и особенно

в ее провинциальном аспекте. Известна роль подмосковных Клина и Майданова в творчестве П.И. Чайковского, тамбовской Ивановки для С.В. Рахманинова, орловского Воина для В.С. Калинникова, брянского Селища для С.И. Танеева. Как места-«знаки» они «прочитываются» в композиторском творчестве, благодаря соответствующим пояснениям самих авторов в их мемуарах, других личных документах, а также реконструкции в музыковедческой литературе.

Кроме такого рода объективных знаков, визуализирующих образ провинции в русской музыке, можно говорить и о семиотизации провинциального хронотопа через характерные символы, традиционно воспринимаемые в контексте русского провинциального пространства как шири, дали, необъятности, глубины. Это образы дороги, реки, леса, степи и соответствующие им музыкально-психологические состояния, имеющие в музыке довольно длительную историю, которая своими корнями уходит в фольклорную традицию и развивается в XX веке у Г.В. Свиридова и В.А. Гаврилина.

В правомерности такого подхода убеждают «провинциологические» концепции в современном литературоведении, разрабатывающие теорию «сверхтекста» (В.Н. Топоров, Н.Е. Меднис, Е.Н. Эртнер) провинциальной литературы по отношению к локальным литературным текстам.

Наряду с «интертекстуальными» — реальными, художественными — знаками провинции в русской музыке, следует особо выделить «имманентно-музыкальную» символику провинции. Закрепленные всей историей русской музыки знаки — символы «русскости» как «русской земли» — это характерный для народных песен попевочно-интонационный склад (трихордовая основа, ладовые и метrorитмические особенности), типичный фольклорный инструментарий, песнопения русской православной церкви со свойственной им стилевой основой, колокольный звон. Вместе они образуют знаковую систему, в которой каждый из них может служить звуковым символом провинциального ландшафта, ее музыкальным воплощением.

Список литературы

1. Лихачев Д.С. Провинция и великие малые города // Д.С. Лихачев. Русская культура. — М.: Искусство, 2000.
2. Каганский В.Л. Россия. Провинция. Ландшафт // Отечественные записки. Журнал для медленного чтения. — 2006. — № 5 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://strana-oz.ru/authors/?author=76>
3. Иношкин Н.М. Провинциальная культура: природа, типология, феномены: дис. ... д-ра филос. наук. — Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 2005.
4. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. — М.: Прогресс: Культура, 1995.
5. Орлов Г. Древо музыки. — Вашингтон; СПб.: Н.А. Frager & Co; Сов. композитор, 1992.

³ Начиная с П.В. Киреевского, указание на происхождение народно-песенного первоисточника становится неперенным атрибутом фольклорной паспортизации.

6. Семенов-Тянь-Шанский В.П. Район и страна. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.
7. Свирида И.И. Ландшафт в культуре как пространство, образ и метафора // Ландшафты культуры. Славянский мир / отв. ред. И.И. Свирида. — М.: Прогресс-Традиция, 2007.
8. Щуров В.М. Стилистические основы русской народной музыки. — М.: Моск. гос. конс., 1998.
9. Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX — начала XX в.: монография. — Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005.
10. Химич В.В. «Провинциальный топос» в процессе самоидентификации личности // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Матер. Всерос. науч. конф. — Тюмень: Изд.-полигр. предпр. «Тюмень», 2004.
11. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высш. школа, 1990.
12. Жарова А.С. Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX — начала XXI века: дис. ... канд. искусствовед. — Екатеринбург, 2009.

[...явление]...

УДК 78.04:82
ББК 85.31

К.А. ХРУСТАЛЕВА

ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЕ ОСНОВА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА: ГАРМОНИЯ НЕСОЧЕТАЕМОГО

Рассматриваются вопросы влияния художественных и философских произведений на концепцию Третьей симфонии Густава Малера. Автор статьи приводит отрывки из текстов, использованных в симфонии, и анализирует различные варианты интерпретации симфонии с точки зрения пантеистического, ницшеанского и христианского мировоззрений. Особое внимание уделено восприятию материала самим Малером, о котором можно судить по его переписке и воспоминаниям современников.

Ключевые слова: Малер, Третья симфония, космогония, христианство, пантеизм, Гёте, Ницше, Волшебный рог мальчика.

Австрийский гений Густав Малер прошел долгий путь от неприятия современниками до полной реабилитации своего имени, а затем и признания, универсализации и даже мифологизации. Музыковед, исследователь Г. Малера Герман Данузер пишет о том, что феномен Малера — производная от феномена смены веков, и значение этого феномена можно оценить лишь спустя десятилетия. Популярность Малера связана во многом с тем, что Малер-композитор, как никто другой, походил (по выражению выдающегося дирижера XX столетия Леонарда Бернштейна) на колосса, переступающего волшебную веху «1900». Малер подарил слушателю практически безграничную широту восприятия на фоне дихотомических моделей мышления типа: регресс — прогресс, поздний романтизм — Новая музыка, ностальгия — авангард, реализм — идеализм, исполнительство — композиторское творчество [1]. Даже лучшим композиторам прошлого такая широта была недоступна.

На исходе 1960-х годов, когда для широкой публики Малер уже вышел из категории второстепенных композиторов, Леонард Бернштейн попытался объяснить, почему наследие Малера неизбежно должно было стать актуальным: «Можем ли мы представить себе Бетховена одновременно яростным и изнеженным? Разве Дебюсси — и мягкий, и вопиющий? Моцарт — изящный и неотделанный? А Стравинский — и объективный, и сентиментальный? Немыслимо! Но Малер уникален. Он и яростный и изнеженный, мягкий и вопиющий, изящный и неотделанный, объективный и сентиментальный, дерзкий, застенчивый, грандиозный, самоуничижающийся, уверенный, непрочный, зависимый» [2]. Малер-музыкант суммировал две линии, став последним в цепочке симфонистов, начатой Моцартом, и последним среди «святых немецких художников», начиная с Баха.

Ханс Хенце, немецкий композитор второй половины XX века, дал музыке Малера свое определение —