

УДК 792.03(38)(091)
ББК 85.334.3(0)321

ДАВЫДОВ А.А.

ГЕНЕЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается ранняя стадия развития классического греческого театра и его трагедийная основа в тесной корреляции с характерными особенностями античной культуры и мировоззрения древних греков. Сделан акцент на двух хрестоматийных трактовках античности, принадлежащих Ф. Ницше и О. Шпенглеру. При анализе истоков трагедии особое внимание обращается на ее тесную связь с ритуалом и жертвоприношением. В контексте проблемы субъектности ставится вопрос о статусе античного театрального зрителя, которого вполне корректно называть активным участником-соучастником зрелища, а значит, субъектом.

Ключевые слова: античность, зрелище, театр, трагедия, сцена, генезис, ритуал, жертвоприношение.

Одна из хрестоматийных и самых известных интерпретаций культуры античности принадлежит, вне всякого сомнения, Ф. Ницше, воспринимавшего ее с точки зрения двух начал — дионисийского и аполлонического. Их оппозиция просматривается в противопоставлении музыки и искусства пластических образов. Они «действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям...» [5, с. 30]. Аполлон возвещает истину и предрекает грядущее. Он доминирует и над внешней, и над внутренней красотой, фантастическим образом делая жизнь возможной и достойной. Под пьянящими чарующими силами Диониса «не только вновь смыкается союз человека с человеком:



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком» [5, с. 34]. Оба начала трактуются Ф. Ницше как натуральные и находящиеся вне человеческой власти: с одной стороны, «мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица», с другой — «действительность опьянения, которая также немало обращает внимания на отдельного человека, а, скорее, стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства» [5, с. 35]. С точки зрения Н.А. Хренова, в культе Аполлона обнаруживается культура аристократическая, укротившая низменные стихии, вытесняющая и контролирующая их и созидающая мир покоя и красоты, полный гармонии и созерцания; с Дионисом отождествляются природные вожеления, которые были вытеснены из культуры и поэтому требуют выхода в реальность, свободы [7, с. 351].

Феномен «нового дионисийства» в первые десятилетия XX столетия характеризовался возросшим вниманием к ницшеанским идеям, к их истолкованию. Например, Н.А. Бердяев усматривал корреляцию между ростом радикально-демократических тенденций в мире и популярностью «дионисийского» начала в культуре: оно повсю заявляет о себе в эпохи революций, оно ставит в опасность духовные ценности человечества. Но при этом дионисийство — это не только воплощение темных и иррациональных сил стихийного варварства, но и возможность его преобразования, преодоления, перенаправления в приемлемые культурные формы. Впрочем, согласно Н.А. Бердяеву, «начало дионисово — демократично, начало аполлоново — аристократично» [1, с. 39]. Возникает вопрос. А не способно ли дионисийство двигать помыслами и волей борца-одиночки и отнюдь не демократического толка? Каким, собственно, был сам философ.

Одним из ключевых моментов «Рождения трагедии», кроме непосредственно изучения культа Диониса, прежде почти не исследованного, является намеченная автором ассоциативная связь между культурами античности и современной ему Европы: «...кажется, что мы как бы в обратном порядке переживаем великие эпохи эллинизма и, например, теперь переходим назад от александрийской эры к периоду трагедии» [5, с. 144].

Весьма любопытно замечание Ф. Ницше об удивительной жажде разгула и веселья у древних греков как о некой обратной стороне пессимизма и чувства трагического: их широко известная веселость и беззаботность только кажутся таковыми, в противном случае как при таком позитивном мировосприятии могла возникнуть трагедия? Как полагает немецкий философ, большинство исследователей не заметили настоящего трагизма мировоззрения греков, их чувства злого, жестокого, ужасающего, просмотрев их подлинно амбивалентное отношение к многочисленным празднествам той эпохи. «Эта веселость контрастирует с чудной “наивностью”

древнейших греков, которую... следует рассматривать как цветок аполлонической культуры, выросший из мрака пропасти, как победу, одержанную эллинской волей через самоотражение в красоте над страданием и мудростью страдания» [5, с. 115]. А.Ф. Лосев, разделяя это мнение, именует античность фаталистически-героической культурой; свойственное ей пессимистическое начало делает актуальной идею судьбы как недоступной осознанию индивидом иррациональной силы, детерминирующей реальное протекание жизни [4, с. 374]. Такое восприятие мира с неизбежностью сформировало совершенно особое чувство трагического и не могло не привести к зарождению трагедийного жанра.

Другая, не менее известная модель античного мира и его культуры концептуально оформлена О. Шпенглером. Развивая ницшеанский тезис, он определяет душу культуры античности как аполлоническую, «избравшую чувственно-явленное отдельное тело идеальным типом протяженности» [8, с. 345]. Грек, обозначивший свое Я как *soma*, якобы не знал идеи истории и внутреннего развития. Заключая свои рассуждения, О. Шпенглер оппозиционирует фаустовскую душу западноевропейцев аполлонической душе древних греков.

Опираясь на лосевский тезис о мире древних греков как театральной сцене, логично, как нам видится, конкретизировать статус представления в театре, который, судя по всему, не ограничивался лишь рамками самого сценического действия.

Театр ранних времен отличался внушительной развернутостью в пространстве и хотя бы по этой причине был неудобен для выражения тонких чувств. Кроме того, используя маски и кутурны, актеры вполне могли исполнять более одной роли. Если также учесть, что происходящее на сцене сопровождалось музыкой, то актеру были нужны универсальные навыки (умение танцевать и петь), а также хорошо поставленная дикция. Одежда трагедийного актера была довольно пышной, подчеркивая тем самым связь с ритуальным одеянием жрецов Диониса. До Эсхила действие в трагедии почти отсутствовало, поэтому представление во многом сводилось к актерской импровизации, обычно сопровождаемой пением хора [6, с. 249].

Считается, что классическая древнегреческая трагедия зародилась на стыке VI—V вв. до н. э., но сохраняется неоднозначность в вопросе о ее родоначальнике. В античности таковым считали Гомера. Несмотря на собственное неодобрительное отношение к трагедии и эпосу, Платон именовал его родоначальником и прославленным представителем трагедийного жанра, «вождем и учителем» поэтов-трагиков. Аристотель, не до конца разделявший эстетические взгляды своего наставника, тем не менее соглашался с ним в признании основополагающей роли Гомера в развитии драматических жанров и называл «Одиссею» и «Илиаду» прямыми предшественницами трагедии.

Эта точка зрения, концентрированно выраженная В.Н. Ярхо, основывается на следующих аргументах: «Во-

первых, трагедия пользовалась сюжетами, уже получившими обработку в гомеровских и киклических поэмах, сочинение которых нередко приписывалось тому же Гомеру. Во-вторых, Аристотель не только указывал на способность Гомера к созданию “драматических изображений”, но и обратил внимание на присущую его поэмам концентрацию действия вокруг единого сюжетного стержня, более свойственную сравнительно коротким драматическим произведениям, чем обширным эпическим полотнам, присоединяющим друг к другу отдельные эпизоды. В-третьих, примерно одну треть всего объема “Илиады” и “Одиссеи” составляют речи, которыми обмениваются герои, и такую диалогическую структуру соблазнительно считать прямой предшественницей трагедии, немыслимой без монологов и диалогов. Наконец, если верить позднему свидетельству, Эсхил сам называл свои трагедии “крохами с пиршественного стола Гомера” [9, с. 14—15].

Конечно, трудно спорить с наличием определенных сходных черт между эпосом и трагедией в том, что касается использования мифологических сюжетов и диалогических средств, но в то же время нельзя отрицать и значительного числа отличий, например в принципах и законах построения трагедийных и эпических произведений. Для художественного мышления эллинов заинтересованность высших сил и богов в событиях, творящихся на земле, являлась неоспоримой истиной. Древнегреческое слово *moira*, оказывающееся здесь ключевым, означает не столько неотвратимость судьбы, рока, фатума, сколько долю, выделенную, например, каждому участнику пиршества [9, с. 17]. Таким представлением о судьбе обуславливается и нейтральность изображаемых Гомером богов в морально-нравственном плане, они призваны лишь наблюдать за исполнением «доли», отпущенной человеку. Моральный нейтралитет богов кардинально отличен от этической фундированности героя трагедии с его противоречивым внутренним миром.

Несмотря на свое происхождение из дифирамба — ритуального гимна, исполняемого в честь бога Диониса, афинская трагедия не была ни элементом богослужения, ни изображением «страстей божьих». Ни в коем случае, по мнению В.Н. Ярхо, не стоит преувеличивать значение культа для трагедийной проблематики и содержания: из дошедших до нас трагедий только одна напрямую может быть соотнесена с сюжетами дионисийских мифов («Вакханки» Еврипида). Но трагедийная постановка, начиная с V века до н. э., в течение Великих Дионисий придавала творению автора-драматурга особый авторитет, так как и само празднество, и театральные представления устраивались от государственного имени. По тем же причинам три выступавших поэта участвовали в своеобразном художественном соревновании, их имена заносились в архивы государства, а беднейшей части населения специально оказывалась материальная поддержка для покупки билетов. Содержание театральных сооружений государство отдавало на откуп зажиточным гражданам, крайне заинтересованным в покрытии своих расходов; оно же видело

особый смысл в присутствии как можно большего числа граждан на празднестве, и поэтому обеспечивало материальную помощь малоимущим [9, с. 52—53].

Одной из отличительных черт античной трагедии зачастую считается ее мифологизм, но следует иметь в виду, что и для афинских драматургов, и для их зрителей мифологические сюжеты отнюдь не вымышлены, а реально историчны, именно это и придает им непрекращаемый авторитет. В то же время прошлое, значительно удаленное от настоящего, снабжая драматурга сюжетной канвой, оставляет необходимое пространство для его творческого воображения и возможности переосмыслить давние события. Другими словами, если в трагедиях времен античности и недостает реалистичности в изображении действительности, то мифологическая сюжетная линия в этом совсем не виновата.

Согласно интерпретации О. Шпенглера, собственно трагедия родилась из так называемой тренодии, то есть торжественного причитания над покойником, и потому плач изначально был ее основным смысловым содержанием. Позднее, с появлением благодаря Эсхилу еще одного актера, к нему была добавлена наглядная демонстрация вселенских страданий рода человеческого, так что «зритель, торжественно настроенный, чувствовал в патетических словах намеки на себя и свою судьбу. В нем и совершается перипетия, представляющая собой действительную цель священных сцен» [8, с. 504]. Это свидетельствует о значительной вовлеченности зрителя во все, что происходит на сцене; последняя, кстати, представляет собой не более чем возвышение, на котором движутся статуи, поэтому любое изменение сценического устройства виделось грекам кошунственным [8, с. 510].

Развивая тезис о ритуальных корнях трагедии, следует подчеркнуть еще одно немаловажное обстоятельство: для совершения жертвоприношений эллины заранее заготавливали так называемых «козлов отпущения» — фармаков, отношение к которым было двойным: с одной стороны, они становились предметом насмешек, оскорблений и даже жертвами насилия, так как в них видели жалких, презренных, виновных существ; с другой стороны, будучи центральной фигурой культа, они были окружены почтением. «Эта двойственность отражает ту метаморфозу, инструментом которой должна была стать ритуальная жертва, по примеру жертвы первоначальной: она должна притянуть к себе все пагубное насилие, чтобы своей смертью преобразить его в насилие благодетельное, в мир и плодородие» [2, с. 119].

С течением времени произошла трансформация ритуала из феномена религиозного в преимущественно эстетический. Любопытно проследить тесную генетическую связь трагедии с прежними ритуально-религиозными практиками, так как это позволяет выявить ее компенсаторную основу. Другими словами, здесь корректно говорить о социальном воздействии трагедии, поскольку она дает возможность изжить, или хотя бы смягчить своей постановкой и демонстрацией многие деструктивные феномены. Ритуальное человеческое жертвоприношение

играет роль своего рода громоотвода, поскольку агрессия, которая потенциально может принять даже массовые формы, в данной ситуации локализуется, будучи направленной по другому руслу. Данный механизм именуется К. Лоренцом «переориентированным движением» [3, с. 176]. Определенная форма поведения объекта, под действием свойственных ему механизмов торможения, обращается не на предмет, спровоцировавший данную поведенческую реакцию, а на другой, не связанный напрямую с ним. В частности, человек, рассерженный на соседа, вероятнее нанесет удар по столу, нежели по обидчику: ярость требует выплеска, но существуют и запреты, препятствующие этому. Как правило, феномен «переориентированного движения» обычно наблюдается в агрессии, направленной на объект, вместе с тем порождающий страх [3, с. 176].

Воздействие трагедии на человека определяется логикой обряда, плодотворность которого значительным образом детерминируется исступленным состоянием участвующих, обозначаемым как «выход из себя» или «временное самоупражнение личности» [7, с. 223]. Психическая трансформация воспринимающего и обеспечивает здесь катарсис, свойственный очистительным культам Диониса и предполагающий испытание душевного исступления и его разрешение в успокоении. Древнегреческая трагедия зарождается в переходную эпоху развития общества: на смену архаическому, религиозному устройству приходит устройство собственно политическое. Социальная стабильность и равновесие, прежде обеспечивавшиеся посредством ритуала, в таком более секуляризованном социуме достигаются с помощью закона, напрямую не соотносимого с жертвоприношением. Трагедия возникает во времена кризиса ритуала как гаранта сохранения порядка, так что эстетическими способами она стремится к тому же, чего прежде добивались посредством ритуала. Согласно Р. Жирару, в трагедии на кон ставится судьба всей общины [2, с. 58]. И тут снова вспоминается фармак, смерть которого может разрешить насущную проблему: предотвратить угрожающее полису или общине массовое насилие.

Примечательно, что по мере того как театр постепенно отделяется от храма, первый по-прежнему располагается на той же площади. Даже когда театральная сцена отграничивается непосредственно от могилы божества, т. е. храмового здания, она тем не менее изображает в символической форме место жертвоприношения — могилу, но только героя, а не бога. Умиравший Дионис становится архетипом театрального действия; фармак выступает теперь архетипическим образом.

О. Шпенглер указывает на еще одну существенную черту театра Эллады: древнегреческие сценические образы не характеры, а, скорее, роли. На сцену выходят замаскированные, малоподвижные, ступающие на котурнах фигуры: «Оттого маска в античной драме даже в позднюю эпоху оказывалась глубоко символической внутренней необходимостью, тогда как наши пьесы не могли бы быть “исполнены” без мимики исполнителя» [8, с. 501].

Разговор о театре как зрелище с неизбежностью задает тему о статусе зрителя, на которого прежде всего оно обращено и нацелено. Заслуживает упоминания здесь А.В. Шлегель, призывающий воспринимать хор как сущность, своего рода экстракт зрительной толпы, другими словами, «идеального зрителя» [5, с. 56]. Впрочем, Ф. Ницше называет данный тезис «грубым, ненаучным, хотя и блестящим», который, впрочем, приобрел свою популярность лишь благодаря особому вниманию немецкой интеллектуальной традиции к любому упоминанию «идеального» [5, с. 56—57]. Отождествлять современную и греческую публику — вот чего нам ни в коем случае не стоит делать. Конечно, каким бы ни был настоящий зритель, он всегда должен отлично осознавать, что перед ним не эмпирическая реальность, а произведение искусства. В то же время хор в античной трагедии принимает сценические образы за живых существ, хотя, вероятно, идеальный зритель испытывает на себе и эстетическое, и телесно-эмпирическое воздействие сцены [5, с. 57].

Ценнее здесь, по мнению Ф. Ницше, шиллеровская мысль из предисловия к «Мессинской невесте», где он усматривает в хоре своеобразную живую стену. Трагедия воздвигает ее вокруг себя, чтобы отгородиться от налично данной реальности, сохранить свою идеальную почву и поэтическую свободу. Античная трагедия изначально не стремилась досконально копировать макрокосмос, видимо, понимая всю тщетность этих усилий, но и не создавала произвольные фантазии, ее мир — в равной степени реальная и вымышленная действительность, аналогичная миру олимпийских богов [5, с. 59]. Древний грек трепетал перед хором сатиров, «и ближайшее действие дионисийской трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превосходящим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы» [5, с. 59]. Метафизическое утешение всякой истинной трагедии, то утешение, что жизнь, несмотря на постоянную смену ее картин, несокрушимо могущественна и радостна, ясно воплощается в хоре сатиров. Эти природные существа неистребимы, неизменны по сути и скрыты от суеты цивилизации.

Образ сатира — еще одно доказательство «природности» всего происходящего на театральной сцене. Сатир как первообраз человека в первозданном мире, фигура «воодушевленного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога», и «сердобольного товарища, в котором отражаются муки божества». Он же вещатель мудрости и олицетворение всемогущества природы. Сатир представлялся возвышенным и божественным в особенности дионисийскому человеку. Его бы наверняка оскорбил вид разряженного пастуха. По сравнению с ним культурный (не вполне уже природный) человек превращался в лживую карикатуру: хор, состоящий из сатиров, есть более полное отражение бытия, нежели во многом уже культурный человек.

По Ф. Ницше, понятия «зритель» и «зрелище» совершенно бессмысленно рассматривать в отрыве друг от

друга [5, с. 80]. Правда, необходимо важное уточнение: зрители древнегреческой трагедии словно видели самих себя в хоре оркестры, отчетливой демаркации между хором и публикой не было, все являло собою единый и преисполненный величия хор поющих и пляшущих людей-сатиров. Начав с критики А.В. Шлегеля, его соотечественник в итоге практически соглашается с ним. Хор и есть тот «идеальный зритель», единственный созерцатель сценического действия. Театральная публика, каковой знаем ее мы, была незнакома грекам: уже в силу архитектурных особенностей их сооружений зритель не был отстранен, наоборот, был вовлечен в зрелище, сражен с хором. Немецкий философ окрестил хор «самоотражением дионисического человека», коим и является даровитый актер [5, с. 84—85]. Сценическое действие задумывалось как видение, порожаемое реальностью хора, его плясками, звуко- и словоизречениями. Форма греческого театра оказывается естественным продолжением природного ландшафта.

Завершая размышления над феноменом греческой трагедии, Ф. Ницше именует ее не иначе как целебным средством, пишет о ее необычайном очищающем и разряжающем даре, благодаря которому «грекам удалось в великую эпоху их существования, при необычайной напряженности их дионисийских и политических стремлений, не только не истощить своих сил в экстаическом самоуглублении или в изнурительной погоне за мировым могуществом и мировой славой, но даже достигнуть того дивного смешения», которое присуще благородному, одновременно и созерцающему вину, и возбуждающему состоянию [5, с. 133]. Не менее важными являются суждения немецкого философа о соразмерности гибели трагедии с гибелью мифа и о вечностном измерении обеих этих культурных форм. Во вневременной поток, ускользя «от гнета и алчности мгновения», погружалось не только искусство, но и государство. Всякий народ и всякий человек ценны лишь постольку, поскольку способны «наложить на свои переживания клеймо вечности»; так они восходят к безотносительному, метафизическому уровню жизни. Наоборот, по мере возникновения у народа исторического самосознания происходит разрыв с метафизической реальностью и этическим абсолютом [5, с. 146—147]. Греческое искусство, в частности греческая трагедия, препятствовали, по мысли автора «Рождения трагедии», разложению и гибели греческого мифа.

Возвращаясь к вопросу о своеобразии античной публики, еще раз вспомним О. Шпенглера. Он категоричен: «Ни одно античное произведение искусства не ищет связи со зрителем. <...> Аттическая статуя есть совершенно евклидовское тело, вневременное и ни с чем не связанное, полностью замкнутое в себе. Она молчит. Она лишена взгляда. Она ничего не знает о зрителе. В противовес пластическим образованиям всех прочих культур она существует только для себя, никак не включаясь в более значительный архитектурный порядок, и столь же независимо стоит она возле античного человека, тело возле тела» [8, с. 514]. Тогда как, например, живописное полотно эпохи Возрождения, тоже не обращенное к зрителю,

все же не замыкается в себе, а втягивает зрителя в свою сферу. В то время как древний грек просто стоит перед фреской, возрожденец и новоевропеец «погружаются» в картину, втягиваются в нее.

Если, по мнению Ф. Ницше, трагедия и миф органично взаимосвязаны, то с точки зрения М.К. Петрова ситуация видится заметно иной. У Эсхила «действуют не столько люди, сколько боги их и герои, действуют в обстановке пышной и в какой-то степени помпезной...». Софокл, «увеличивая число актеров, а следовательно, и роль диалога, который уже в последних трагедиях Эсхила занимал более половины действия, а также используя декорации... перебрасывает мост между Олимпом и землей. Он теперь усложняет фабулы не в плане поисков уже готовых мифологических решений, а в плане их “сочинения”, что станет у Еврипида нормой драматургии и создаст тот арсенал перипетий и узнавания, с которого начнется новая аттическая комедия. У Еврипида Олимп уже поставлен на землю полисного ритуала, связь трагедии с мифом по природе оборвана, миф и трагедия противостоят друг другу, т. е. создан тот первичный Хаос эстетического освоения действительности, в котором только и начнется самостоятельное развитие искусства как формы» [6, с. 250—251]. Рядом с трагедией появляется комедия, искусство в целом переориентируется с традиции на «натуру», что, на взгляд М.К. Петрова, собственно и означает момент рождения искусства, науки и философии.

Ф. Ницше усматривает заслугу Еврипида в окончательном и радикальном сближении зрителя и сценического действия. Человек, живущий обыденной жизнью, повседневностью, попал при помощи драматурга со зрительной скамьи на театральную сцену; зеркало, в котором прежде проступали лишь великие черты, стало теперь отражать и линии вполне заурядные; в еврипидовских постановках зритель видел и слышал свою копию, восхищаясь ее способностям и художественным талантам [5, с. 97]. У публики появляется возможность с толком судить о драме. Впрочем, это не изменило в целом презренного отношения к взирающей толпе.

Еврипид, пожалуй, превзошел всех древнегреческих трагиков своим подчеркнуто самодовольным и дерзким отношением к публике: он открыто смеялся над своими сценическими приемами, которые так покорили зрителей, и чувствовал себя «поэтом, стоящим выше массы, но не выше двух лиц из числа своих зрителей», одним из которых был он же сам, но не как мыслитель, а как поэт [5, с. 99—100].

Идеи Ф. Ницше и О. Шпенглера предоставляют аргументы в пользу того, чтобы говорить об античном зрителе как активном участнике или, точнее, соучастнике зрелища, а значит, как о субъекте. Отличном, разумеется, от неограниченного в своей экспансии нововременного субъекта. Без такого активного зрителя зрелище лишается важных смыслов. Однако вопрос о степени и границах зрительского участия-соучастия в сценическом действии в каждом случае требует пристального рассмотрения.

Список источников

1. Бердяев Н.А. Философия неравенства / Н.А. Бердяев. — М. : ИМА-ПРЕСС, 1990. — 286 с.
2. Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар ; пер. с фр. Г. Дашевского. — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 238 с.
3. Лоренц К. Обратная сторона зеркала / К. Лоренц ; пер. с нем. А.И. Федорова, Г.Ф. Швейника. — М. : Республика, 1998. — 493 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1992 ; 1994. — 569 с.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения : в 5 т. Т. 1. / пер. с нем. Г.А. Рачинского. — СПб. : Азбука, 2011. — С. 17—157.
6. Петров М.К. Античная культура / М.К. Петров. — М. : РОССПЭН, 1997. — 352 с.
7. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. — М. : Наука, 2006. — 646 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем. К.А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1998. — 663 с.
9. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / В.Н. Ярхо. — М. : Худож. лит., 1978. — 301 с.

УДК 78.083.631(47+57):27
ББК 85.313(47-57)5-016.1

КРИВОШЕЙ И.М.

РУССКИЙ РОМАНС. К ВОПРОСУ О КОРРЕЛЯЦИИ КОНЦЕПТОВ «ПРИРОДА» И «ДИАЛОГ С БИБЛИЕЙ»

Статья посвящена роли концептов «Природа» и «Диалог с Библией» в организации художественного пространства русской вокальной музыки. Цель статьи — рассмотреть указанные концепты как проекции ключевых идей русской культуры, взаимодействие которых раскрывает ментальную особенность русского человека — восприятие мира как промысла Бога. Практическая и научная значимость работы связана с исследованием проблемы ментальных истоков русского романса, его национальной самобытности. Поиск ментальных характеристик русского романса потребовал обращения к междисциплинарным методам, позволяющим интегрировать знания из разных областей науки для решения специфической (музыкальной) задачи. Утверждается, что корреляция концептов «Природа» и «Диалог с Библией» в русском романсе формирует смысловое пространство, в котором раскрываются духовные грани единения человека и природы. Исследование проблемы национального своеобразия русской вокальной музыки приобретает особый приоритет в современных условиях культурной глобализации. Выявление новых аспектов этой проблемы важно как для музыкантов-исполнителей, так и для музыкантов-теоретиков.

Ключевые слова: вокальная музыка, русский романс, концепт, красота природы, необозримое пространство, путь, Библия, Бог.

Изучение русской вокальной музыки всегда находилось в центре внимания отечественных музыковедов. Однако в исследовательском пространстве музыковедения специально не поднимался вопрос о существовании в русском романсе ментальных констант, которые даже при «наращивании смыслов» сохраняют свое ядро и формируют своеобразные семантические связи с русской культурой. До сих пор не предпринимались систематизация и обобщение культурных смыслов русского романса как сферы реализации ценностей отечественной культуры, а между тем романс как часть русской культуры при всем разнообразии стилей и смысловой многомерности всегда репрезентировал не «слова», а моменты и ценности «русского» мира. В этой связи как никогда актуальным становится исследование русской вокальной

музыки с точки зрения доминантных для отечественной культуры концептов, которые не только детерминируют творческую деятельность, но способствуют сохранению самобытности национального искусства и облегчают восприятие его ментальных особенностей.

При всей «пестроты» сюжетов, мотивов и жанров русская вокальная музыка представляет собой многомерное образование, единство которого формируют ключевые идеи, соотносящиеся с народной ментальностью. К таковым в русском романсе относятся *идеи об определяющем значении русской природы в формировании ментальности человека, о самоидентификации русского человека через библейские заповеди, в которых идея любви обозначена как главное предназначение человека.*