

1986. – №3. – С. 101-116.
7. Давидович В.Е. Повседневность и идеология / В.Е. Давидович, Е.В. Золотухина-Аболина // Философ. науки. – 2004. – №3. – С. 5-17.
 8. Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. – М.: Логос, 2000. – С. 19.
 9. Касавин И.Т. Повседневность и альтернативные мифы / И.Т. Касавин, С.П. Щевелев // Философ. науки. – 2003. – № 5. – С. 104-124.
 10. Касавин И.Т. Язык повседневности: между логикой и феноменологией / И.Т. Касавин // Вопр. философии. – 2003. – №5. – С. 14-29. И.Т. Касавин // Вопр. философии. – 2003. – №5. – С. 14-29.
 11. Короткова М.В. Культура повседневности / М.В. Короткова. – М.: Владос, 2002. – 304 с.
 12. Кубрак О.В. Етика ділового та повсякденного спілкування: навч. посіб. / О.В. Кубрак. – Суми: Унів. кн., 2003. – 221 с.
 13. Культура і побут населення України: навч. посіб. / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – К.: Либідь, 1993. – 285 с.
 14. Лустенко А. Культурна повсякденність: перспективи дискурсу та соціокультурна злободенність / А. Лустенко // Людство на межі тисячоліть: діалог цивілізацій: матеріали наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 227-281.
 15. Новикова Л.И. Повседневность и семья как воспитательное пространство (философско-педагогическое кредо В.В. Розанова) / Л.И. Новикова // Педагогика. – 2003. – №6. – С. 67-73
 16. Современная западная философия: словарь. – 2-е изд. – М.: ТОП – Остожье, 1998. – 544 с.
 17. Ходоривская Н. Ситуационные негативы повседневности и адаптивные ресурсы человека / Н. Ходоривская // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2004. – №4. – С. 140-157. – Библиогр.: 21 назв.
 18. Худенко А.В. Повседневность в лабиринте рациональности / А.В. Худенко // Социс. – 1993. – № 4. – С. 67-74.
 19. Щюц А. Структура повседневного мышления / А. Щюц // Социологические исследования. – 1988. – № 2. – С. 129-137.
 20. Юрій М.Ф. Соціологія культури: навч. посіб. / М.Ф. Юрій. – К.: Кондор, 2006. – 300 с.

Кучеренко М.И.

Благодаря Густава Малера... НА ПОРОГЕ 100-ЛЕТИЯ СМЕРТИ КОМПОЗИТОРА

«Писать симфонию – значит всеми средствами имеющейся техники строить новый мир».

«Всю жизнь я сочинял музыку лишь об одном: как я могу быть счастлив, если где-нибудь еще страдает другое существо».

(из кн. «Густав Малер. Письма. Воспоминания» [4; 139] [4; 184]).

Наследие Малера даже и, быть может, особенно сегодня все отчетливее осознается как один из тех феноменов мировой культуры, которые, хотя и обрели свое место в истории, тем не менее их острая современность для каждого следующего поколения (вплоть до новейшего) открывается особенно и ярко. Место Малера сегодня, безусловно, в цепи преемственности великой Мировой симфонической традиции от Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского к Стравинскому, Шостаковичу, Шнитке, Канчели и т.д. И вместе с тем явление «Малер» никак и никогда уже не сможет быть исчерпано ни контекстом эпохи (Малер – общепризнанный «последний из романтиков»), ни контекстом состава творчества (Малер – «один из величайших симфонистов мира»). Такие фигуры, как Данте, Бах, Шекспир, Достоевский, Чехов, Чайковский, невзирая на разницу эпох, можно видеть как некоторое единство, братство неизменного человечества, тех, кто дерзает не только задаваться «вечными» неизменными вопросами бытия («кто я?», «откуда?», «куда идти?», «что такое смерть?», «что такое любовь?», «зачем жить?») и т.д.). Но даже отвечать на них в виде творчества, как правило, платя за это жизнью. Среди них – Густав Малер. Один из грандиозных, сложнейших, тончайших и трагичнейших художников мира.

«Я – человек несовременный» (Г. Малер).

«У меня есть право не быть собственным современником» (М. Цветаева)

Помимо чистых плодов творчества, которыми могут наслаждаться (или не наслаждаться) потомки, творчество каждого художника всегда связано с Эпохой, контекст времени переплетен с событиями личной судьбы. В случае с Малером все обстоит до парадокса непросто. Впрочем, и достаточно Характерно для крупных фигур, живущих на рубежах, в «пограничьи» эпох.

Малер жил на рубеже не только веков, но и эпох, как и мы сейчас. И это всегда сложнейшие, но интереснейшие этапы истории (у древних китайцев слова проклятья выглядели так: чтоб ты жил в эпоху перемен). И на творчестве Малера видны следы этой драматической рубежности. В самом деле, 80-90-е гг. XIX в. отмечены уходом целого ряда творцов Романтизма: 1883 – умер Вагнер, в 1886 – Лист, 1896-97 – Брукнер и Брамс, в 1881 – Мусоргский, в 1887 – Бородин, в 1893 – Чайковский, в 1901 – Верди, Римский-Корсаков «дошагал до 1908... И в творчестве Малера (1860-1911) отчетливы влияния и романтического ми-

роощущения, и романтического симфонизма.

Но у Малера тот особый накал страстей, то видение мира, которые по напряженности стали характерны для XX в., особенно для экспрессионистов. И не случайно Шенберг и Берг считали его одним из учителей, называя «святым Густавом». Взаимоотношения идей Малера и Шостаковича по-прежнему остаются привлекательными для исследователей и питают композиторов. И это не случайно, ибо их внутренняя близость трагических философов в музыке вызвала к жизни и преемственность на уровне приемов композиции. IV-ю симфонию Шостаковича так и принято называть «малеровской», а между вокальными циклами Малера и XIV симфонией Шостаковича, по существу, нет принципиальной разницы. Симфонические приемы интонационного прорастания и интонационно-жанрового перерождения у Шостаковича родственны таким же у Малера и вызваны к жизни сходными образно-философскими задачами: создания зон напряженного лирического становления или «расследования» изнанок мира. Обоих роднят и идеи, и образы «злых» скерцо.

Таким образом, Малер – художник, тесно связанный и с прошлым, и будущим. Но – вот старый парадокс – его творчество не признано и не понято современниками. Более того, широкое признание таланта Малера-дирижера «работает» как бы против Малера-композитора, позволяя даже близким снисходительно усмехаться по поводу «причуд гения» (как тут не вспомнить судьбу Листа!).

Но главная, объективная и мощная причина для неприятия его творчества видится в самой исторической эпохе, которая «досталась» Малеру по сравнению с предыдущим рубежным «временем перемен» XVIII-XIX вв., Малер живет в «мирный» период затишья перед 1-й мировой войной и цепью русских революций, навсегда изменивших мир. Европейская же интеллигенция, особенно со времен энциклопедистов и французской революции 1789 г., столь бодро поспешавшая по заманчивым путям «свободы, равенства и братства» в ласковые объятия очередных «прорабов перестройки» антиТроицы Маркса, Дарвина и Фрейда – устала. О необычности, «нездешней» странности этой усталости европейского декаданта и русского «серебряного века» сказано немало – катастрофические последствия этого атеистического выбора даже сегодня оценены не в полной мере. И во времена Малера в моде – стремление отдохнуть от «вечных вопросов», «пожить для себя». Поэтому – шок от джаза и импрессионизма, и все внимание – импрессионизму, восхищающемуся мистикой «остановленного мгновения» бытия, изгнавшему так надоевший «венец Творения» с его надоевшими психологизмами и сомнениями на периферию издыхающего романтического века (другое дело, что сами импрессионисты платили за эти новые смыслы и новую красоту). И Малер в это время – странен и непопулярен. Ведь он стоит на позициях философствующего о человеке симфонизма Бетховена, Чайковского, благодарен мистериям Вагнера. В то время как модно мнение о том, что масштабная симфоническая драма это, конечно, хорошо, но в прошлом, в свое время. И в этом смысле Дебюсси оказался современен и востребован. А Малер – нет.

«Заставьте этих людей прочесть Достоевского.

Это важнее, чем контрапункт».

(из письма Малера к Шенбергу [4;76])

Итак, в этот сложный период усталости и затишья чем занят Малер? Он, похоже, самоубийственно пророчесствует. Пророчесствует – потому что окажется по-настоящему современен и актуален именно в будущем (в особенности с 60-х гг. XX в. происходит настоящий взрыв вокруг его наследия). Самоубийственно – потому что нарушает все «табу» своей эпохи. Все его творчество, несмотря на подчас тончайшую психологизацию, хрупкость детали – обращено, тем не менее, к многомиллионной аудитории. Масштабность его сочинений стабильна: II-я, V-я и VII-я симфонии – пятичастны, III-я – шестичастна, VIII-я – двухчастна, но грандиозна (ее назвали «симфонией тысячи участников»). Только I-я, IV-я и IX четыречастны. При этом – колоссальные составы исполнителей, уже своим видом понуждающие утонченного европейца вспомнить грубоватого Бетховена с его «Обнимитесь, миллионы!». Конечно, образ такого массового действия не был современен (ситуация со Скрябиным иная – мистико-идеалистическая, человек как объект не интересовал его вовсе). И почва его иная – предреволюционная Россия, тогда как Европа своими перманентными революционными брожениями давно утомлена). Несовременной была и постановка «некомфортных» проблем: человека и мира, мира и Творца, смыслов Бытия и смерти, обликов современного зла и других «неделикатных» тем. Итак, и проблематика, и способы ее воплощения Малером в целом нарушали сложившиеся художественные представления и ожидания. К тому же одним из побуждающих мотивов и жизни, и творчества его так нехотели оставаться сострадание к человеку, к трагичности человеческого бытия.

Альма Малер (жена художника) говорила о том, что все его творчество – это попытка так или иначе ответить на вопрос Достоевского: может ли быть счастлив человек, если на Земле есть хоть один крик о помощи, если в фундаменте счастья человечества есть хотя бы одна слезинка ребенка? И эти евангельские, по существу, устремления в период эпидемии атеизма, во время отшатывания от социальных проблем, отхода в миры субъективностей вызывали неприятие, даже сопротивление (единственной триумфальной премьерой была «Песнь о Земле» с ее неземной красотой, тишиной и просветлением. Продиржировав ею, Малер через 2 месяца умер). Его искусство – атакующее, т.е. такое, которое большинство всегда встречает в «штывки», и оно лишает комфортности. «Существует общеевропейский порок – «меня это не касается». Нет, это не человек, а глиняная куча. Меня все касается» (Г. Малер).

Неслучайно среди любимейших, «насуточных» писателей Малера рядом с Достоевским были Сервантес, Гете, Гельдерлин, Жан-Поль. От Ницше отвернулся довольно быстро, хотя одно время увлекался им как все (III-я симфония возникла благодаря текстам его «Веселой науки»). Случайно обнаружив его сочинения у жены, посоветовал попросту их сжечь. При этом его близким была известна его поистине пламенная страсть к Евангелию, особенно от ап. Иоанна с его центральной линией «Бог есть Любовь». Малер – чешский еврей, родился в небольшом городке Калиште в Австро-Венгрии, где границы между множеством на-

ций и народностей были довольно прозрачны. Отец держал винную лавку, где можно было услышать все музыкальное многообразие и богатство многосоставной империи. Примерно в 27 лет Малер принимает католичество, веруя истово и нелицеприятно. В 28 – дебютирует как композитор с 1-й симфонией.

Еще одна из побуждающих идей творчества Малера – всеми возможными средствами техники создать такую картину мира, которая повлияла бы, сделала людей бы лучше, чище, значительнее. Романтическая утопия? Но сколько благородства, души! И сколько трагичности, ибо подобная проповедь никогда не может быть воспринята большинством, хотя к нему обращена, не может дать реальных крупных плодов, соответствующих замыслу. И Малер это осознавал. И каждая его симфония – это крушение чего-то предыдущего. Но и новый путь к гармонии, свету, новый поиск аргументов и анафем. Каждая симфония – это следующий поиск, но и следующее разочарование. Отсюда – мотивы внутреннего борения, неудовлетворенности, иногда до трагизма, крика отчаяния (любимым сюжетом из Библии у него была история борения Иакова с Богом) [6;25]).

Рядом с этой душевной обнаженностью, борьбой во имя истины, красоты, вдохновляющей красивейшую в мире лирику (у Л. Висконти в «Смерти в Венеции» звучит Аллегретто из V-й симфонии), как оборотная сторона возникает разочарованность, усталость, отчаяние и, как результат, ирония, гротеск. И гротеск, и самоосмеяние собственных взглядов, идеалов пронизывает все творчество Малера, начиная прямо с 1-й симфонии (кстати, кто еще не начинал творческий путь такой симфонии, минуя «ранний» ученический период становления! Не случайно исследователи назвали ее «Пролог»). Одним из любимых героев Малера был Антоний Падуанский, средневековый монах-пустынник, который юродствовал, проповедуя о Любви, Истине, Спасении – рыбам. Чем заняты рыбы, есть ли проповедь о Любви, нет ли ее? Правильно – едят. Малер часто сравнивал себя с Антонием Падуанским, понимая и страдая о тщетности любой проповеди Истины в этом мире. И не мог бросить эту проповедь. В «Волшебном роге мальчика» у него есть песня Антония Падуанского, а ее материал он использовал в 1-м скерцо 11-й симфонии.

«Не излишне ли писателю создавать более одного романа, если он живет только одну жизнь?»
(Жан-Поль)

Творческое наследие Малера поражает прежде всего своим удивительным единством. Во-первых, сразу виден ограниченный круг жанров: 9 симфоний (10-я неокончена), симфония-кантата «Песнь о Земле», вокальные циклы, отдельные вокальные сочинения. Нет фортепианных сочинений, камерно-инструментальной музыки, опер и т.д. И это несмотря на то, что с 23-х лет он начал дирижерскую деятельность и стал крупнейшим оперным дирижером. Работал в Гамбурге. 10 лет отдал венской опере, последние годы провел в Америке в «Метрополитен-опере», откуда вернулся в Вену умирать.

Во-вторых, между симфониями и песнями есть теснейшая связь: симфонии – песенны, Малер там часто использует материал своих песен, но также и вводит голоса солистов, хоры. А вокальные циклы – наоборот (или соответственно) – симфоничны: и на уровне идеи, и на уровне приемов развития, объединения и т.д. К тому же все 3 вокальные цикла написаны для голоса с симфоническим оркестром.

Таким образом, уже на внешнем уровне творческое наследие Малера оказывается жанрово единым.

Но единство выступает на первый план и на внутреннем уровне – в идеях и тематизме сочинений. А это уже картина образно-тематических переключений и автоцитат. Так, в первой симфонии есть тема из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» (на собственные тексты). Во II симфонии – теперь тема песни «Изначальный свет» из цикла «Волшебный рог мальчика» (на фольклорные тексты сборника Арнимо и Брентано). В IV-й – «Мы вкушаем небесные радости» так же из «Волшебного рога мальчика». Симфонии с V-й по VII – интонационно и образно связаны с вокальным циклом «Песни об умерших детях» (на стихи Ф. Рюккерта). В VIII-й симфонии использован текст церковного гимна примерно IX-го века «Veni Creator Spiritus!» («Гряди, дух животворящий!») и текст заключительной сцены «Фауста» Гете.

Сами симфонии, вслед за Р. Шпехтом (биограф и друг Малера) и И. Соллертинским (один из блестящих эрудитов начала советской музыкальной науки), можно видеть как единый цикл, где первая симфония – Пролог, со II-й по IV-ю – 1-я трилогия вместе с «Чудесным рогом мальчика»; с V-й по VII-ю вместе с «Песнями об умерших детях» – II-я трилогия; VIII симфония – кульминация; IX-я и «Песнь о Земле» – Эпилог.

Таким образом, все творчество Малера можно видеть как единый творческий акт, единое произведение типа «Божественной комедии» (или «Человеческой комедии»). А сам Малер воспринимается, как и Данте, Бальзак, Достоевский, Чайковский или Микеланджело, как «художник одного романа, или он живет одну жизнь».

В такой ситуации неслучайно ярким характерным особенно для романтиков момент автобиографичности, и Малер здесь выступает «последним из могикан»: «У меня обе симфонии включают все, что я пережил... жизнь и творчество связаны у меня так тесно, что если бы жизнь моя потекла бы как ручеек, я больше ничего не смог бы создать» (Малер о первых двух симфониях). Друзья отмечали черты романтического героя даже в его внешности – особую вдохновенность, «надмирность» облика, даже одежды и прически.

«Зло поражает меня... главным образом, своей обыденностью» (А. Чехов. Записные книжки)
«Противиться злу нельзя, а противиться добру можно» (А. Чехов. Там же)
(Чехов 1860-1904)
(Малер 1860-1911)
«Бог зла не сотворил» (ап. Иоанн)

Итак, Малер - художник занят, по его мнению, тем же, чем его любимый Антоний Падуанский – поведенью рыбам. Почему же его не слышат? Евангелие учит – потому что болеют. Жестокость, предательство, зависть, лицемерие – только результат стремительной болезни человечества после того, как зло вторглось в мир.

Проблема зла в музыке XIX века стала приобретать свойства, до этого не бывшие. Как отмечают сегодня уже многие исследователи, перемены в понимании и решениях темы зла стали множиться и «костраняться» именно в эпоху Романтизма. Рождение романтического мироощущения, как известно, напрямую связано с драматическим экспериментом Французской революции и фигурой Наполеона. После краха Наполеоновской империи и возникает Романтизм – эпоха – реакция на «утраченные иллюзии» (После развала СССР из переплетения надежд и отчаяний неobarocco и неоромантизма рождается даже не постромантический декаданс – «всего лишь» отсутствие каданса, предстоявшее Первой мировой войне. Обнаруживает свое дивное личико постмодерн, т.е. то, что происходит после растраты практически всех сил при неудавшемся рывке).

Как помним, в музыке отношение к сущности зла начинает меняться именно с эпохи Романтизма. Как и куда? По-видимому, главное здесь то, что именно с XIX века образы и концепции зла перестают быть простыми, легко узнаваемыми, существовать прямо и открыто – музыка тоже научится «видеть» и передавать масочность, многоликость, «карнавальную театральность» его существования, обнаруживать зло под маской обыденности или даже любви («Фантастическая» Берлиоза), демоническую убийственную сердцевину в небесной лирике (Си-минорная соната Листа) – хитросплетение узнаваемых наваждений, которые незаметно, коварно оплетают и умертвляют душу. А там уже и до победного ликования красоты нечеловеческой равелевского «Болеро» недалеко. Хорошо было, к примеру, античным драматургам, Бетховену, даже Моцарту или Шекспиру с их тонкими и сложными психологизмами – у них зло имело преимущественно узнаваемый, даже благородный облик (быть может, из-за «нежелания» целых предшествовавших эпох «входить в подробности» существования богоборческих сил, ограничиваясь ясными и простыми «указаниями» на их наличие. Все честно – вот рок, или злодей, он ужасен, но узнаваем и тем прост и чист. А вот – герой, необходимость объясниться в такой ситуации абсолютна – герои «идут в беседку и объясняются».

Как мы видели, противник романтического, в собственности малеровского героя иной. Именно общий враг, так ужаснувшийся, но и расследованный Малером, Чеховым, Достоевским, Шостаковичем, Булгаковым, Шнитке дает их художественным «битвам» такую остроту театральности, но и трагизма. Но – и пророческого пафоса и глубины сочувствия этому заколдованному, вечно стремящемуся погибнуть человечеству. Что за враг? Назовем его – пошлость. Пошлость, которая вырастает из неверия и зависти, прячется одни времена, терпеливо дожидаясь своего «непассионарного» часа. Пошлость, механизм инобытия, которой во всей мощи ее неуловимости, кажется, прямо опирается на паразитизм подлога, подмены высокого низким и наоборот, вплоть до замещения жизни арт-дизайном «под жизнь» нежити (а вот это уже к 15-й симфонии – «завещанию» Шостаковича, к зловещим «малеровским скелетам» у 1-й симфонии Шнитке и т.д. [2, с. 280], [12, с. 203]). Ориентиры высокого и низкого продолжают утрачиваться, размываться. И нужен иногда чей-то подвиг – осознания, веры, творчества, чтобы вернуть украденное. Подвиг Антония Падуанского. Или Малера.

Соответственно, тема развенчания, «расследования» этих зыбучих наваждений становится одной из важнейших у Малера. И у всего XX века. А категория и приемы гротеска – насущно необходимыми средствами передачи информации.

Арсенал этих приемов к сегодняшнему дню накоплен не малый: от «простого» иронического сомнения, играющего на понижение «цены» вечных ценностей доверия, любви, красоты, через многообразные способы их осмеяния и пародирования, «раздевания» и «перереживания» в чужие жанровые «обноски», уже значительно и глубже дискредитирующее Добро, до (наконец-то!) жгучего стремления заместить, заселить объявленную бывшей «зеленеющую Вечность» своими агентами-симулякрами [8, с. 287]. Дуальность, «цветущая сложность» всего сотворенного мира никогда не была тождественна разъедающей двойственности мира человеческого. Тем не менее, совет-предостережение «предоставь мертвым хоронить своих мертвецов и...» в этом двойственном мире «кажимости» по-прежнему может иметь бравурный перевод «мы наш, мы новый мир построим».

«Пионеры» исследования техник внедрения «гальванизированных трупов» – симулякров разбросаны по разным временам, но известны многим под видом великих художников: от Сервантеса, Брейгеля и Босха, Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Кафки до Булгакова, братьев Стругацких, Пелевина, Чаплина, Феллини и т.д. Здесь и Шекспир, чей Яго, сам, на первый взгляд, «живее всех живых», ибо – пылает, но ненасытным огнем зависти – родины всех бездарностей, тем не менее сотворяет и подсовывает Отелло чудовищный фантом-двойник-«вместо-Дездемону», постепенно перенаправляя клинок праведного отчаяния в душу самого «заклятого друга». Гениально изошренная техника убийства ненавистью через наваждение: заставить благородное пламя любви переродится, «поменять знак» и – самоистребиться огнем же, но измененным (от посеянного зернышка сомнения через пламенеющий ужас ревности – к «героическому выбору»: очистить мир от уродства лжи, источник которой – эта шлюха!).

Хорошо Дездемоне – она невинная жертва. Шекспир-драматург дарует ей спасительную и почетную мученическую смерть (умирать придется, главное – как? Краеугольных вопросов в философии, впервые в Новейшее время храбро выделенной от богословия в самостоятельную науку Спинозой в XVII веке, по-прежнему мало). Ее героика беззащитности (да от кого защищаться, от Отелло!) и любви до истинного самоотречения – по-прежнему назидает стойкостью чистоты и доверия.

Несчастный Отелло – фигура вообще близкая и родственная большинству людей. К тому же казавшиеся таким несокрушимо истинными миражи наваждений рушатся. Осыпаются и клочья так же заботливо наклепанные на него Яго личины самодура и садиста – благородство и свет Отелло (как и Германа Чайковского) чудесным образом никуда не исчезли. Сам же он просто, в соответствии с «правами человека», самостоятельно распорядился своими сокровищами, изначально имея аксиомой собственную мудрость (ставшее уже общим заблуждение, рождающее столько уродства и бед). К тому же передоверил их «другу» Яго. На деле, сознательно или нет, «по-живому», с онтологической пошлостью, «как все», послушно разделили высшие единство любви и дружбы на «категории» женского и мужского. И, опершись о «столп» мужской верности паче женской любви, неизбежно унизил, значит уронил, уничтожил – не Любовь. Весь мир. Драма доверия? Точнее, передоверия, переделегирования (и обнажения собственной слепоты и бездарной нечувствительности), что возможно только там, где размыты границы иерархичности, опасно нечетки знания победительных или разрушительных свойств верха и низа, добра и зла, жизни и смерти. Не случайно ХХ в. даже в сравнении с ХІХ дал такую богатейшую «фаустиану».

Что же Яго? «Тайна сия велика есть?» А вдруг – «подумаешь, бином Ньютона!» (А.и Б.Стругацкие). Главной «отмычкой» здесь оказывается вопрос, ответ на который в свое время так и не дождался тоже по-своему доверчивый Фауст у Гете, отчего действие и стало разливаться, в известном, руководимом уже Мефистофелем, направлении: – Кто ты? [3;49]. Яго без Отелло, Яго, не сжигаемый огнем зависти, с неизбежностью, без сопротивления ей вырастающей в ненависть – какой он, костер без дров? Кому интересен, нужен, чем плодоносит?

Если коротко, то: пути у всех наминаются одинаково насыщено – с трудов, со страданий и восторгов, мучительных или радостных сравнений – с разнообразных опытов поиска и обретения себя. Когда же в душе может «завестись» феномен Яго? Ведь и в природе солидная часть ее «здания» базируется на «институтах» мимикрии и паразитизма. И это не разрушает его – обитатели природы, как известно, лишены возможности выбора, вполне целы и ведут себя честно, равные сами себе, всегда имея незапятнанную несвойственными им деяниями репутаций, и только бедный человек имеет дар свободы и, как минимум следствия, обречен на ежеминутный «выбор программы». И только у человека мышление диалогично, что предполагает не только банальные поиски ответов на слишком для нашей дремучей немочи частые «вызовы» бытия и быта, не только возвышенную тоску по «вечным вопросам», но и свободный так же выбор собеседника, отвечающего ([8, с. 265] гл. «Соблазны творчества»). С каких пор модным стало бесстрашно выбирать собеседника ласкового, но лстящего, т.е. лгущего? Впрочем, и при утраченных ориентирах можно, но вложив душу, попробовать «поскрести» напыщенную двойственность, пусть и имеющую вид смирения, верности или профессионализма, и может открыться мучительная бездна пошлости, воющая от боли «За что?» (пушкинский Сальери), но – выбравшая когда-то ложь и сросшаяся с муками лжи. Случайно ли патологически жестокие люди, как правило, сентиментальны? В русском фильме 1992 г. «Гибель Отрара» триумфальное начало походов Чингиз-хана дано как результат того, что два благородных человека не успели примириться, и объединить усилия к сопротивлению. Что помешало? Вечная мирская ошибка надежды на себя, предпочтение себя, что расслабляет и уродует. Но и грозное другое, живущее, может быть, в каждом: «Я тебя – не люблю, потому что я перед тобой – виноват». Раковая опухоль тоже начинается со «свободного выбора», тайны перепрограммирования одной, но «взбесившейся» клетки (лексикон врачей), которая вдруг (или не очень?) начинает манифестировать себя «центром вселенной», забыв при это, что увлекается в бездну. История слуг, объявивших себя хозяевами, нова ли?

Здесь пушкинский Сальери по степени «запущенности», увлеченности путями лжи даже «опережает» Яго. Ибо искренне варит своей такой возвышенной картинке мировой несправедливости. И так же приходит, хотя и иными путями, к выводу Отелло; пора, пора исправлять этот мир, пора спасти его от Зла Моцарта, и да воссияет Добро – Я, Сальери! (да простит меня маэстро Антонио – сюжеты классики хоть и тоже могут опираться на пышные слухи, но, переработанные, очищенные, становятся так же беспощадно точны и полезны, как научные формулы). И какое же это все «человеческое, слишком человеческое!» У Яго, кажется, даже воображение (одна из неглавных примет творческого начала) отсутствует. Ибо он-то до конца помнит о безвинности Дездемоны. И в человеческих ли это возможностях – наслаждаться такими муками? При этом он суетится, раздувает, даже импровизирует, «как люди». На деле жестко конструирует уродливую раскаленную клетку клеветы, из которой не выбраться никому. И ведь Яго никак даже и не увлечен своим творчеством (пусть и злым), ибо он тоже схвачен и тоже направляем какой-то мощной, потусторонней, потому что бессмысленной, inferнальной злобой. А ведь он не всегда, верно, был такой пылающей «чертовой куклой». Интересно, как звала его мама в детстве, до того как он выбрал Себя? Когда «уронил» дар потребности благодарить?

«...безоблачность иного, более возвышенного, чуждого нам мира, в ней есть нечто пугающее и страшное для нас» (Малер о IV симфонии (4, с. 292)).

В одной из небольших притч С. Лема электронный суперинтеллект издевается над несовершенством человека – своего создателя (кстати, с нечеловеческим, как и у Яго, презрением), указывая заодно на неомыслительность, нерациональность аппарата человеческого мышления и речи особенно в области обработки и передачи информации. То есть, опять же гордясь собой и «вылизывая» свое безумие. Это довольно страшно, ибо убедительно, как неопровержимы иногда кажутся аргументы черной магии логики ненависти... Если бы не было музыки.

К тому же, язык инструментальной музыки за свою недолгую 2-х вековую историю развился и приобрел такие точные, хотя и «специальные», изощренные приемы для «сообщений о мире», что даже «простенькая» 40-минутка Малеровской IV-й симфонии, видимо, по-прежнему, даже информативно, не говоря о

красоте, оказалось бы полезнее и глубже к пониманию предмета данной статьи.

А симфония чудесна и фабула ее остроумна. В ней 4 части и существуют они как кажущееся вначале неравновесие 3+1 со сломом логики в финале. Три первые части – это история постепенного замутнения, искажения образов изначальной гармонии и чистоты (I-часть), вплоть до появления зловещих странностей II и III части с накоплением. Откуда берется «капля кислоты», Малер не показывает. Зато дает постепенное, подробное и захватывающее «описание» процесса «разъедания» явлений истинной красоты и подмены ее «предметов» поделками, но в той же роли. Ведь при таких весьма актуальных сегодня технологиях (конструирования «нового» человека, «удобного» послушного народа «рыб» и т.д.) – важно, чтобы не с чем стало сравнивать. Причем эти незримые силы действуют тихо, деликатно, «толерантно» не обращая внимания на робкие попытки помнить. И вот на месте благородной элегии, красоты свободных монологов и диалогов, естественности мелодической пластики – галопы, польки, имитирующие «балетность» (искажая вначале такие безобидные темы, Малер в поисках деформирующего, «плывущего» как в кривом зеркале эффекта, но не любого, а как будто во сне, во II части указывает «расстроить» одну из скрипок – поручает ей унисон с мелодией темы разницей на пол тона; а ее благородную хоральную «одежду» превращает в галоп, создавая картину веселой простодушной оргии). Вот зачем ему нужно было то обилие жанровой, уличной, «неизящной» музыки, за которую его заодно тоже упрекали. Для него, как и для Берлиоза («отца» музыкального гротеска), Стравинского, Шостаковича и т.д. Музыкальный жанр – это персонаж со своей принципиально узнаваемой «физиономией». А приемы жанрово-стилевого театра с их безбрежными возможностями метаморфоз «прекрасных и ужасных» не только оставляют музыке возможность оставаться звучащим Прекрасным (или Безобразным), но и позволяют «догнать и перегнать» литературу, философию и науку в возможностях «сообщений о мире». Впрочем, это тема для отдельного размышления.

Финал IV-й симфонии был написан раньше всей симфонии, сам он – дивная «голубиная» песня, и родился он из песни – «Мы вкушаем небесные радости» из песенного цикла «Волшебный рог мальчика». Он ничем из предыдущих частей намеренно не подготовлен – его небесное инобытие является внезапно, как настоящая чудо, где – вера уже не нужна, потому что осуществилась. Это картина абсолютно осязаемого счастья и покоя, ласковой красоты и тихого восторга, в котором «купаются» все умершие, погибшие на Земле – ДЕТИ (такие же неделикатные, не толерантные люди эти художники)! Таким образом, маленький, тихий, экстатически-лучезарный финал оказывается тяжелее предыдущих трех частей и по красоте, и по правде, и по победе над причинно-следственной земной унылостью. Такая вот «неэлектронная» логика.

Вместо заключения.

«Смерть и небесная отрада»

(фрагмент из статьи веб-страницы г. Дармштадт Перепечатано с первой полосы газеты «2000» №43/29/ за 28.X – 3.XI. 2005 г.)

«...Во второй половине концерта прозвучит четвертая симфония Малера продолжительностью один час. Произведение начинается с оды «Радостям на том и этом свете». За ней последуют шуточное скерцо с подзаголовком «Игра друга Хайна» и чудесное адажио, которым композитор рассказывает о первой ступени на пути в рай – «обиталище святых». В заключение публика услышит веселую композицию на стихотворения «О небесной отраде», взятое из фольклорного сборника «Чудесный рог юноши».

Это, видно, с точки зрения рыб ... «Такие дела» (К. Воннегут).

Источники и литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – Москва: «Музыка», 1975 г. – 506 с.
2. Куклинская М. Принципы карнавальности в художественной культуре рубежа XIX-XX вв. // Искусство на рубеже веков. – Сб. ст. - Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999 г. – 456 с. – с. 260.
3. Диакон Кураев А. Мастер и Маргарита: за Христа или против? – Москва: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2006. – 176 с.
4. Малер Г. Письма. Воспоминания. – Москва: «Музыка», 1964. – 636 с.
5. Медушевский В. Церковная и светская культуры // Сб. ст. «Слово современнику» – Минск: Издательство Православного братства Архангела Михаила, 2002. – 224 с. – С. 147; С. 182.
6. Музыкальная академия – Москва: Издательское объединение «Композитор», 1994. – № 1. – 224 с.
7. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX-XX вв. Густав Малер и Рихард Штраус. – Киев: «Музична Україна», 1990. – 167 с.
8. Николаева О. Православие и свобода. – Москва: Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергеевой Лавры, 2002. – 368 с.
9. Нормайер Д. Шнитке А. Пярт А. Отелло. – Балет. - Видеоспектакль.
10. Селицкий А. Испытание свободой: русская духовная музыка через тысячу лет после принятия христианства // Искусство на рубеже веков. – Сб. ст. - Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999. – 456 с. – С. 343.
11. Согомонов А. Феноменология зависти в Древней Греции // Этическая мысль. Научно-публицистические чтения. – Сб. ст. – М.: Издательство политической культуры, 1990 г. – 480 стр. – с. 106.
12. Франтова Т. Музыка А. Шнитке в свете новой парадигмы искусства XXI в. // Музыка и музыкант в меняющемся социально-культурном пространстве. – Сб. ст. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2005. – 368 с. – С. 203.

13. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов // Искусство на рубеже веков. – Сб. ст. Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999 г. – 456 стр. – С. 107.
14. Шевляков Е. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры // Искусство на рубеже веков. – Материалы международной научной конференции. – Сб. ст. – Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999 г. – 456 с. – с. 82.

Павлюк Т.С.

СУТНІСТЬ І БАГАТОГРАННІСТЬ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ ЯК ФЕНОМЕНУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Впродовж своєї історії мистецтво танцю приваблювало та приваблює багатьох дослідників: мистецтвознавців, істориків культури, філософів, психологів, які розглядали проблеми теорії та історії хореографічного мистецтва. В цілому ці дослідження слід розділити на три самостійні групи.

До **першої**, найбільш чисельної, відносяться дослідження з історії хореографії і, головним чином, балетного театру (Л.Д. Блок, Н. Вашкевич, В. Красовська, С. Худяков, Е. Denby, Н. Ellis[23], С. Sachs[24] та ін.). Дослідження цих та інших авторів дозволяють з'ясувати співвідношення практики хореографічного мистецтва з історичними цінностями та традиціями суспільства, простежити, як зміни життєвої змістовності впливали на зміну систем виражальних засобів танцю. До цієї ж групи слід віднести дослідження національних форм і окремих видів хореографічного мистецтва (Т.Бороздіна, Ю. Бахрушин, М. Борисоглебський, М. Котовська, Х. Кристерсон, І. Рацька, Н. Шереметьєвська, В. Уральська та ін.). В Україні ці проблеми досліджували І. Боберський, М. Вашкевич, В. Верховинець, К. Василенко, Р. Герасимчук, А. Гуменюк, О. Єльохіна, В. Купленник, С. Легка, Ю. Станішевський та ін.). Їх дослідження пояснюють механізми розвитку та специфічні принципи лексики різних типів танцю національними особливостями культури чи законами жанру.

Другу групу складають дослідження з теорії танцю, зокрема балету. Ця література дуже різноманітна і включає навчальні посібники з техніки танцю, узагальнення практичного і педагогічного досвіду, а також дослідження окремих проблем балету, таких, як роль музики, живопису і драматургії, традицій та новацій в танці, виявлення специфіки хореографічної образності та інших. Перелік видатних дослідників цієї групи утворить бібліографічний потенціал цілої бібліотеки, а тому доцільно перейти до **третьої** групи.

До неї віднесена література загальноестетичного змісту, в якій хореографічне мистецтво не є предметом самостійного аналізу, але на нього поширюються загально естетичні положення, до того ж автори використовують танець у якості ілюстративного матеріалу у дослідженнях конкретних естетичних проблем (Ю. Борев, Б. Гарсєєв, Н. Гудмен, М. Коган, Дж. Марголіс, Дж. Фрідмен).

Ознайомлення з таким потужним арсеналом літератури дозволяє зробити висновки, що увага дослідників в основному присвячена з'ясуванню природи танцю, історії його становлення і розвитку, що найбільше і найактивніше досліджується класичний танець (балетний театр) та народний сценічний танець, в той час як дослідження проблем бального танцю привертає увагу незначної кількості науковців.

Отже, аналіз літературних джерел з проблеми дослідження дозволив зробити висновок, що тенденції розвитку бальної хореографії можуть розглянуті у теоретико-концептуальному, функціональному та лексико-семантичному аспектах, що є безперечно **актуальним** і важливим для розвитку хореографічної науки і практики та виконуватиметься **вперше** в українській культурології.

Мета статті виявляється у розгляді сутності бальної хореографії в контексті сучасних теоретико-методологічних підходів.

Лексико-семантичний аспект аналізу передбачає дослідження процесів взаємозв'язків і взаємовпливів бальних хореографічних культур, еволюцію лексики бального танцю у взаємозв'язках її з іншими компонентами та у відповідності з тенденціями розвитку мистецтва в цілому.

Хореографічне мистецтво, як і мистецтво взагалі, розглядається як поліфункціональне. В ХХ столітті спостерігається його поступова функціональна диференціація, внаслідок чого бальний танець виступає і як інструмент політико-ідеологічного впливу, і як вид сценічного мистецтва, і як засіб соціалізації та інкультуризації, виховання (естетичного, морального, фізичного), дозвілля, розваг, рекреації тощо.

На теоретико-концептуальному рівні інтерес представляють наукові дослідження, які дають можливість осмислити танець (зокрема, бальний танець) як соціально-культурний та мистецький феномен.

Високий рівень розвитку художньої практики, значні темпи накопичення фактологічного матеріалу, напрацювання спеціалізованих наук про мистецтво, виникнення нових галузей наукового знання не зменшили дефіциту теоретичних засобів дослідження бальної хореографії. На межі ХІХ та ХХ століть світова філософська думка усвідомила непродуктивність протиставлення «духовного» (як живого, усвідомленого, активного) «тілесному» (як пасивному, відсталому, безглуздому). А тому в сучасній західній філософії з'явилися поняття «тілесність», «живе тіло», які є особливо **актуальними** в дослідженнях сутності танцю взагалі, і бального танцю зокрема. Естетична цінність останнього полягає в утвердженні вищого прояву життя у людському тілі, бо створення філософії тіла неможливе без філософського аналізу сутності танцю. В цьому поєднанні філософського та мистецтвознавчого аспектів вбачаємо результативність нашого дослідження.

Отже, розгляд сутності бальної хореографії можливий лише в контексті сучасних теоретико-методологічних підходів, що виникли в ХХ столітті і дозволяють проникнути у глибинну сутність й