

Перич Олеся Валерьевна

ФРАНЦУЗСКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ И КЛОД ДЕБЮССИ: В ПОИСКАХ НОВЫХ РЕАЛЬНОСТЕЙ

В центре внимания статьи - вопрос о соотношении творчества французского композитора Клода Дебюсси с живописным импрессионизмом конца XIX - начала XX века. По мнению автора, сложившееся в музыкознании устойчивое мнение о Дебюсси как о композиторе-импрессионисте лишь отчасти дает представление о самобытности его музыки. В статье импрессионизм рассматривается как своеобразное проявление "неомифологизма" эпохи, во многом определившего специфику творческой концепции композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (44): в 2-х ч. Ч. I. С. 157-161. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

что делает невозможным процесс обмена (разве только в формах симуляции ответа, которые сами оказываются интегрированными в процесс передачи информации, что, однако, ничего не меняет в односторонности коммуникации). Именно в этом – их подлинная абстракция. И именно на этой абстракции основывается система социального контроля и власти» [Там же, с. 223]. В подобной ситуации индивид лишен возможности критически оценивать происходящее, он погружен в неконтролируемый поток агрессии культуры.

Некоторые ученые считают, что массовое сознание не вырабатывает собственные идеи, а лишь определенным образом перерабатывает те, которые генерирует массовая культура. Следовательно, существующая в обществе агрессия может трактоваться как порождение массовой культуры.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что СМИ имеют не только возможности, но и практику формирования социальной агрессивности в современном обществе, но значение СМИ в продвижении норм агрессивного поведения людей нельзя преувеличивать.

Таким образом, к привычным объяснениям истоков социальной агрессивности добавились новые, указывающие на причины, не имеющие видимых социальных и экономических предпосылок. Эти формы актуализируются в современном постиндустриальном обществе.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Реквием по масс-медиа // Поэтика и политика: альманах российско-французского центра социологии и философии Института социологии РАН. М. – СПб., 1999. С. 193-226.
2. Денисов В. В. Социология насилия: критика современных буржуазных концепций. М.: Политиздат, 1975. 216 с.
3. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 831 с.
4. Кемеров В. Е. Введение в социальную философию. М., 2001. 384 с.
5. Левада Ю. От мнений к пониманию: социологические очерки. 1993-2000. М.: Московская школа политических исследований, 2000. 280 с.

PROVOCATION AND ESCALATION OF SOCIAL AGGRESSION BY MASS MEDIA

Pashina Lyudmila Aleksandrovna

Novokuznetsk Institute (Branch) of Kemerovo State University
lapash@yandex.ru

The article investigates the understanding of the role of mass media in the development of social aggression. The author justifies the thesis that under the conditions of informational society the traditional reasons of social aggression were supplemented by the mechanisms of the aggression of culture realized by mass media.

Key words and phrases: social aggression; mechanisms of aggression of culture; methods for cultural expansion; manipulation of consciousness.

УДК 78.01

Искусствоведение

В центре внимания статьи – вопрос о соотношении творчества французского композитора Клода Дебюсси с живописным импрессионизмом конца XIX – начала XX века. По мнению автора, сложившееся в музыковедении устойчивое мнение о Дебюсси как о композиторе-импрессионисте лишь отчасти дает представление о самобытности его музыки. В статье импрессионизм рассматривается как своеобразное проявление «неомифологизма» эпохи, во многом определившего специфику творческой концепции композитора.

Ключевые слова и фразы: художественный и музыкальный импрессионизм; мифологизм; натуралистическое искусство; пейзаж; природа; эстетика созерцания.

Перич Олеся Валерьевна, к. искусствovedения

Дальневосточная государственная академия искусств
college-art@mail.ru

ФРАНЦУЗСКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ И КЛОД ДЕБЮССИ: В ПОИСКАХ НОВЫХ РЕАЛЬНОСТЕЙ[©]

Несмотря на существующую обширную библиографию, в которой исследуется творчество К. Дебюсси, (в том числе выявляются множественные параллели с творчеством Р. Вагнера и М. П. Мусоргского, связи с современными явлениями французской культуры и искусства), музыкальное наследие композитора во многом требует переосмысления. Его музыка не поддается адекватному восприятию и пониманию с классических

позиций (терминологии, методологии) – в такой степени неординарно ее звучание. Однозначно причисляя К. Дебюсси к композиторам-импрессионистам и вслед за этим делая акцент на красочности, звукоизобразительности его музыки, ученые в целом не смогли познать тайну творчества композитора. Вряд ли удастся раскрыть эту тайну полностью, но соблазн приблизиться к ней велик.

На наш взгляд, «непонятность» музыки К. Дебюсси во многом обусловлена не только его новациями в области композиторской техники, что очевидно, но и глубокой *мифической основой мироощущения*, проецирующей на творческий процесс. Рассмотрение художественного метода К. Дебюсси в *мифологическом аспекте* позволяет расширить понимание содержания и концептуальности его музыки. В контексте данного подхода импрессионизм может рассматриваться как одна из своеобразных форм воплощения мифа наряду с символизмом и стилем модерн, заложившими основу «нового мифологизма».

Миф выступал в искусстве конца XIX – начала XX века общим знаменателем «духа эпохи». Множественные подходы к осмыслению сути бытия, выраженные разнообразными творческими исканиями, формировались в условиях отказа от приоритетов рациональности. Произведения искусства позиционируются наиболее адекватным средством постижения и выражения жизни, а рациональные методы познания сменяют эстетическая интуиция, вчувствование, вживание – понятия, заимствованные из арсенала художественно-эстетического освоения мира [5]. Мифологизм как примета новых художественных концепций с его особым мироощущением, «оборотнической логикой», «вневременностью», мистериальностью позволял находить новые художественно-выразительные средства и образы в творчестве. Важной особенностью искусства данного периода явилось нарушение его стилистической целостности: на смену цельным художественным течениям приходят творческие индивидуальности, каждая из которых утверждает свои законы творчества, свою художественную систему.

Сходные тенденции развития искусства конца XIX – начала XX века распространяются на территории всей Западной Европы, но Франция, сохраняя установку на «*mot*» [3, с. 145], становится законодательницей моды в искусстве, предопределяя рождение каждого нового направления. На фоне начавшейся ремифологизации во французском искусстве второй половины XIX века намечается небывалый подъем: в области литературы творят Г. де Мопассан и Г. Флобер – крупнейшие мастера реалистического, объективного искусства; братья Э. и Ж. Гонкур, заложившие основы натурализма и импрессионизма во французской литературе; Э. Золя, который в таких работах, как «Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты», «Натурализм в театре», формулирует в 1880-х годах теорию натурализма.

Декаданс 1870-1890-х годов, повернувшийся в сторону нереалистической эстетики, призывал изменить сознание людей от материалистических воззрений к идеалистическим. Поэтическая группа «Парнас», куда входил почитаемый К. Дебюсси Т. де Банвиль, выдвигает лозунг «Искусство для искусства»; появляется поэзия Ш. Бодлера, завершившая романтическую эпоху французской литературы и одновременно давшая мощный импульс развитию искусства декаданса. В 1886 году Ж. Мореас публикует манифест поэтов-символистов, и с этого момента начинается интенсивный расцвет новой литературной школы, представленной творчеством С. Малларме, А. Рембо, П. Бурже, П. Верлена и др.

Свое право на собственное мироощущение отстаивали импрессионисты (К. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Мане, Э. Дега), расцвет живописи которых пришелся на 70-80-е годы XIX века. Заложив основы современного концептуального искусства, импрессионизм постулировал принцип видения, для которого важны живописные свойства предметов окружающей действительности, а не их социальные ценностные характеристики.

Воплощением новой эстетической концепции, синтезирующей «поиски Правды» с «поисками Красоты» [1, с. 110], явился стиль «модерн» (французское название – «*Ар нуво*» («*Art Nouveau*»)).

Таким образом, в художественном пространстве Франции конца XIX – начала XX века сочетались тенденции реалистического, натуралистического и так называемого эстетствующего искусства. Являясь «двумя гранями одного художественного потока, мощного и энергичного», натуралистическое и эстетствующее течения представляли своеобразный «контрапункт» реализму – магистральной линии в развитии художественной культуры постромантизма [Там же, с. 113].

Необычайная чуткость и восприимчивость К. Дебюсси предопределила воздействие на его творчество практически всех ведущих тенденций искусства этого исторического периода. В связи с заявленной темой остановимся подробнее на явлении художественного импрессионизма.

Живопись конца XIX – начала XX столетия, как и другие виды искусства, ознаменовала поворот к новому типу искусства. К началу XX века формируются два русла развития живописи, каждое из которых формирует свой образ пространства. П. А. Флоренский обозначает их как «осознательное пространство» (в случае изображения до-рассудочной реальности) и «двигательное пространство» (в случае изображения ее мыслительного образа) [Цит. по: 6, с. 9-10]. Именно творчество импрессионистов, по мнению С. З. Исхаковой, определило развитие первого направления.

В момент своего зарождения импрессионизм был тесно связан с литературным натурализмом. В частности это проявилось в стремлении импрессионизма к реальному выражению современной жизни. Реалистическая основа этой живописной техники воплощалась не в сходстве изображения, а в «*тождественности впечатления*»: «Взглянув на их полотно, зритель должен был испытать те же чувства, что и художник при созерцании живой природы» [2, с. 84]. Базируясь на самых разнообразных живописных приемах, импрессионисты создали собственную целостную стилевую систему. К началу 70-х годов XIX века в русле импрессионизма были сделаны основные технические открытия, связанные с работой на пленэре и письмом раздельными мазками чистых цветов.

В более поздние годы, когда художники начинают культивировать «дематериализованное видение» (К. Моне), в сфере импрессионизма начинают развиваться символистские тенденции, в частности, идея синтеза искусств. Импрессионизм проложил дорогу «бергсонизму», а также новому интуитивному методу познания мира [13, с. 36]. Сочетание натуралистических и эстетских проявлений в художественном импрессионизме позволяет говорить об амбивалентности его природы.

Амбивалентность художественного мышления импрессионистов проявилась преимущественно в жанре пейзажа. Пейзаж как ведущий жанр художников-импрессионистов позиционировал иное соотношение между искусством и реальностью, нежели живопись XVII-XVIII вв. Основным завоеванием XIX века в области пейзажа стал пленэр. Как пишет В. И. Божович, «отказ от идеализации, стремление видеть и изображать природу такой, как она есть, работа под открытым небом, — на мотиве» — все это с неизбежностью толкало к осознанию того, что облик вещей непрерывно меняется: меняются их освещенность, цвет, тональные соотношения, контуры» [2, с. 76-77]; меняется и «эмоциональное звучание» пейзажа, его настроение. В пейзаже формируется новое понимание движения «как всеобщей изменчивости, текучести мира» [Там же, с. 77]. В то же время импрессионизму принадлежит заслуга открытия современного городского пейзажа. Изображение парижских улиц, площадей, бульваров, кафе, берегов Сены — постоянные мотивы импрессионистической живописи.

Термин «импрессионизм» в применении к музыке возник под влиянием художественных веяний французской культуры этого времени в целом и стал применяться по отношению к композиторскому направлению, у истоков которого стоял К. Дебюсси. С. Яроцинский отмечает факты многочисленных документальных упоминаний слова «импрессионизм» по отношению к музыке композитора. Впервые оно было использовано в конце 1887 года в Отчете Непременного секретаря Академии изящных искусств в негативном смысле в связи с сюитой К. Дебюсси «Весна»: «Господин Дебюсси, без сомнения, не грешит здесь ни заурядностью, ни банальностью. Совсем наоборот, у него есть ощутимая и даже слишком ощутимая склонность к поискам необычного. Можно констатировать у него чувство музыкального колорита, однако избыток этого чувства заставляет его легко забывать о значении точности рисунка и формы. Ему следовало бы весьма пожелать себе избегать сего *неопределенного импрессионизма* — одного из самых опасных врагов правды в произведениях искусства» [Цит. по: 13, с. 37]. Уже к 1905 году термин «импрессионизм» по отношению к музыке К. Дебюсси распространяется повсеместно, вызывая в сознании слушателя аналогию между живописью импрессионистов и музыкой французского композитора.

Сам композитор, как известно из документальных источников, отрицательно относился к подобной характеристике своего творчества. К. Дебюсси писал, что «пытается делать в некотором роде *реальности* — то, что дураки называют *импрессионизмом*», термином столь плохо употребляемым, как только возможно, — особенно критиками искусства, которые, не колеблясь, напав на него Тернера, прекраснейшего творца тайны в искусстве!» [Цит. по: 10, с. 526]. К тому же не существует документальных свидетельств, которые позволили бы утверждать, что когда-либо композитор восхищался импрессионистской живописью. Среди предпочтений К. Дебюсси — работы Г. Моро, Дж. Уистлера, У. Тернера, Ф. Гойи, а также Э. Дега и А. Тулуз-Лотрека. В списке лишь последние имена связаны с импрессионизмом. Более того, творчество Э. Дега значительно отличалось от «чистого импрессионизма» (К. Моне), а художественный метод А. Тулуз-Лотрека сформировался уже в условиях модерна.

Вероятно, именно склонность композитора к воплощению образов природы в своих музыкальных полотнах и культивирование им жанра музыкального пейзажа позволили назвать К. Дебюсси импрессионистом. Стихия «влаги-воздуха» [3] находит у композитора разнообразные воплощения: в симфонических партитурах — «Море», «Облака», «Сирены»; вокальных сочинениях — «Море прекраснее соборов»; фортепианных пьесах — «Сады под дождем» из «Эстампов», «Отражение в воде» из первой серии «Образов», прелюдиях. Близки, на наш взгляд, музыкальному мышлению композитора принципы импрессионистического восприятия мира «как всеобщего неразрывного и текущего целого», обусловленные эстетикой созерцания: «У импрессионистов время не дробится на отдельные моменты; оно не состоит из условно понятых, искусственно изолированных единиц, оно утрачивает дискретность. Время непрерывно. Картина не останавливает его, не сгущает, не подытоживает, — картина фиксирует его текучесть» [2, с. 86]. В. Н. Прокофьев придерживается аналогичной точки зрения, согласно которой импрессионистическая картина передает «*процесс становления, развешествления и новых формирований*» (*курсив автора — О. П.*) [11, с. 14]. Данные характеристики пространственно-временных параметров импрессионистской живописи очень близки мифологическому пространству-времени, существенными качествами которого выступают континуальность, тождественность и цикличность [8].

Вопрос о связи творчества К. Дебюсси с музыкальным импрессионизмом полемически заострен в исследовании С. Яроцинского. Польский ученый справедливо полагает, что музыковедение начала XX века, пользовавшееся традиционным понятийным аппаратом, было не в состоянии уловить истинный смысл творчества К. Дебюсси: «Исследователи оставались под гипнозом того направления, которое, правда, во времена Дебюсси только начинало одерживать в сознании публики свои первые победы, но на арене идеологической борьбы уже переставало играть главную роль в искусстве и сходило со сцены, уступая место новым течениям, использующим завоевания импрессионизма по-своему (символизм, синтетизм, фовизм, экспрессионизм, неоклассицизм)» [13, с. 87]. Далее автор делает акцент на том, что «формула *импрессионизм*» не только не помогала, но и мешала выявлению подлинного творческого лица Дебюсси, поскольку, с одной стороны, она чрезмерно акцентировала внешне формальную сторону его произведений..., с другой же стороны, эта формула появилась с самого начала в музыковедческой литературе..., как претендующая на наименование стиля (школы или эпохи) понятийный слепок, лишенный всяких серьезных познавательных достоинств» [Там же, с. 89].

В. В. Кандинский, которого как теоретика искусства волновала проблема взаимодействия музыки и живописи, также указывал еще при жизни композитора, в 1910 году на то, что стилевые основания музыки К. Дебюсси не сводимы только к импрессионизму. Художник пишет: «Наиболее современные музыканты, как, например, Дебюсси, передают *духовные* импресии, которые они нередко перенимают от природы и в чисто музыкальной форме претворяют в *духовные* картины. Именно Дебюсси часто сравнивается с художниками-импрессионистами; о нем утверждают, что он, как и они, пользуется крупными индивидуальными мазками, вдохновляясь в своих произведениях явлениями природы. Правильность этого утверждения является лишь примером того, как в наши дни различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи. Однако было бы слишком смело утверждать, что значение Дебюсси исчерпывающим образом представлено в этом определении. Несмотря на точки соприкосновения с импрессионистами, стремление музыканта к внутреннему содержанию настолько сильно, что в его вещах можно сразу же почувствовать его душу со всеми ее мучительными страданиями, волнениями и нервным напряжением современной жизни. А с другой стороны, Дебюсси в *«импрессионистских»* картинках никогда не применяет чисто материальной ноты, характерной для программной музыки, а ограничивается использованием *внутренней* ценности явления» [7, с. 31-32].

Выдвинем предположение, почему композитор так категорично выступал против причастности собственного творчества к импрессионизму. К. Дебюсси всю жизнь демонстрировал свою независимость и пренебрежение к правилам, избегал теоретических штампов и условностей в отношении собственного творчества («Я ненавижу всяческие доктрины и их дерзости» [4, с. 192]). Возможно, эстетические установки натурализма, в условиях которого зародился импрессионизм, им интуитивно отвергались, поскольку композитор проповедовал в своем творчестве создание тайны («делать реальности в *некотором роде*»), не отождествляя её с созданием «впечатления». В творчестве композитора собственно созерцательный момент, передача впечатлений, «мгновенность» взгляда на окружающий мир – все, что определяло специфику художественного метода импрессионистов, не имеет самодовлеющего значения.

Импрессионистская эстетика созерцания принимает у К. Дебюсси облик *созерцания-вчувствования*, что наиболее органично соответствует мифологическому мышлению, его эмоционально-чувственной, синкретической стихии. Как пишет композитор, «несмотря на притязания присяжных переводчиков, художники и скульпторы в состоянии дать нам только весьма произвольное и всегда фрагментарное толкование красоты вселенной. Они схватывают и фиксируют всего лишь один из ее аспектов, одно-единственное мгновение: только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию ночи и дня, земли и неба, воссоздать их атмосферу и ритмически передать их необъятную пульсацию» [Там же, с. 223]. Композитор не обращался в своем творчестве к городскому пейзажу. Природа в его музыкальных полотнах – природа мифа, отмеченная знаком «первотворения».

Как и художников-импрессионистов, К. Дебюсси привлекала возможность передать средствами музыки бесконечно меняющиеся лики моря. Кроме трех симфонических эскизов («От зари до полудня на море»; «Игры волн»; «Разговор ветра с морем»), к «морским этюдам» принадлежат вторая пьеса из «Лирических проз», Ноктюрн «Сирены», «морские» фрагменты оперы «Пеллеас и Мелизанда» и многие другие.

Композитор буквально боготворил море. Так, в письме к издателю Ж. Дюрану он писал: «В природе это та вещь, которая реально дает нам лучший отдых. Но люди его недостаточно уважают... Тела, деформированные обычной жизнью, не должны в нем купаться, этого зрелища достаточно, чтобы рыбы разразились рыданиями. В море должны плавать только сирены...» [Цит. по: 12, с. 90]. Также широко известно высказывание К. Дебюсси: «Море – всем нам мать» [13, с. 214]. Смысл этой фразы полностью совпадает с символическим значением водной стихии в мифологии. Во многих мифах о сотворении мира вода является источником всякой жизни, вышедшей из нее.

Таким образом, в мировосприятии К. Дебюсси наблюдается особое отношение к природе – не просто источнику музыкальной образности, а объекту обожествления, поклонения, в чем ощутимы отголоски мифологизирующих эпох: «Я ведь не соблюдаю религиозных обрядов по установленному ритуалу. Я создал себе религию из таинственных сил природы... Всеобъемлющая природа отражается в моей душе – правдивой и убогой... И незаметно руки складываются сами в молитвенные жесты... Почувствовать, как величественны и потрясающи те зрелища, которые природа предлагает нам – призрачным и дрожащим прохожим, – вот, что я называю «молиться»... Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки...» [4, с. 191-192].

В контексте подобных творческих идей меняется мироощущение композитора; актуализируется идея поиска смысла человеческой жизни в связи с природно-космическими законами. Пантеистические идеи композитора оформляются в особую модель бытия, воспроизводимую в музыке. По определению Л. М. Кокоревой, «здесь – космологическое понимание проблем человеческого бытия» [9, с. 322], ценность которого обнаруживается через идею нахождения нового места человека в Природе. Закономерности жизненных процессов воспроизводятся через образ вечного обновления, круговорота и в природе, и в человеческой жизни. А это, согласно мифологии, космогонический процесс – «превращение Хаоса в Космос».

Творчество К. Дебюсси развивалось в атмосфере различных направлений и течений французского искусства конца XIX – начала XX века: натурализм, импрессионизм, прерафаэлизм, дивизионизм, символизм, синтетизм, неоклассицизм, модерн, фовизм, экспрессионизм. «Из каждого он черпал понемногу, – отмечает С. Яроцинский, – но ни одному не вверялся целиком» [13, с. 220]. Так, импрессионизм с его культивированием жанра пейзажа и чувственной красоты мира, искусством наблюдения и эстетикой созерцания явился одной из отправных точек в становлении творческой концепции композитора.

Список литературы

1. Барнашова Е. В. Взаимосвязь натуралистических и эстетствующих тенденций в европейской художественной культуре XIX века [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/268/image/268_110.pdf (дата обращения: 20.02.2014).
2. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века / отв. ред. А. Бартошевич. М.: Наука, 1987. 320 с.
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций. М.: *Academik*, 1998. 432 с.
4. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / пер. с фр. Л.: Музыка, 1964. 275 с.
5. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность [Электронный ресурс]. СПб.: Петрополис, 1999. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_0.html (дата обращения: 20.02.2014).
6. Исхакова С. З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1998. 25 с.
7. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 110 с.
8. Кассирер Э. Философия символических форм. М. – СПб.: Университетская книга, 2001. Т. 2. Мифологическое мышление. 280 с.
9. Кокорева Л. М. Дебюсси и музыкальный символизм // Слово и музыка. Памяти А. Михайлова: мат-лы науч. конф. / науч. тр. МГК им. Чайковского. М.: МГК, 2002. Сб. 36. С. 317-329.
10. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
11. Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. М.: Искусство, 1973. 38+72 с.
12. Холмс П. Дебюсси. Челябинск: Урал *LTD*, 1999. 176 с.
13. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с польского. М.: Прогресс, 1978. 231 с.

THE FRENCH IMPRESSIONISM AND CLAUDE DEBUSSY: IN SEARCH OF NEW REALITIES

Perich Olesya Valer'evna, Ph. D. in Art Criticism
Far Eastern State Academy of Arts
college-art@mail.ru

The issue of the correlation between the creativity of the French composer Claude Debussy and the pictorial impressionism of the end of the XIX – the beginning of the XX century is at the centre of attention in the article. The author believes that the stable opinion formed in musicology about Debussy as a composer-impressionist gives an idea about the originality of his music only to some extent. Impressionism is considered as a peculiar manifestation of the «neo-mythologism» of the age, which greatly defined the specificity of the composer's creative conception.

Key words and phrases: artistic and musical impressionism; mythologism; naturalistic art; landscape; nature; aesthetics of contemplation.

УДК 314.743

Исторические науки и археология

Статья посвящена истории русского фашистского движения на территории Маньчжурии (Харбин) в 30-40-е годы XX века. Основное внимание автор акцентирует на деятельности детских фашистских организаций, сформированных русскими эмигрантами в Северо-Восточном Китае. Рассматривает цели, идеологию, структуру, деятельность дочерних нацистских образований; воспитание юных фашистов в обстановке господства в Маньчжурии милитаристской Японии.

Ключевые слова и фразы: русский фашизм; детские фашистские организации; Маньчжоу-го; Союз фашистских крошек; авангардисты и авангардистки.

Потапова Ирина Владимировна, к.и.н.

Хабаровский пограничный институт Федеральной службы безопасности Российской Федерации
ipotapova@yahoo.com

РУССКИЙ ФАШИЗМ В МАНЬЧЖУРИИ: ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ОРГАНИЗАЦИИ[©]

Современное состояние российского общества характеризуется наличием разнообразных молодежных политических движений, в том числе и крайне правых радикальных направлений. Появление молодежных группировок, исповедующих националистическую идеологию, в стране, победившей фашизм и освободившей от него весь мир, заставляет обратить внимание на проблему ценностей, которые вкладываются в сознание нового поколения. В этой связи представляется актуальным обращение к истории российского фашизма в среде белоэмигрантов в Маньчжурии, формирования националистических молодежных организаций и краха идеологии национализма, насилия и террора, вождизма и милитаризма.