

Попов Денис Александрович

МУЗЫКА В НАТУРАЛИСТИЧЕСКИХ (РЕАЛИСТИЧЕСКИХ) ТЕОРИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ XIX ВЕКА

В статье рассматривается взаимодействие идей натурализма и музыки. Изначально натурализм создавался для изобразительных искусств, музыкальное искусство не могло отображать реальность и не соответствовало требованиям натуралистической эстетики. В результате натурализм первоначально отторгал музыку или игнорировал ее, лишь позднее он стал искать пути для взаимодействия с ней. Анализируются те способы, которыми происходила адаптация музыки к натурализму (реализму). Воздействие натурализма на музыку оказалось наиболее значительным в синтетических искусствах, в музыкальном театре, где натуралистическая литературная основа дополнялась музыкой.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/3-2/38.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. II. С. 144-147. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/3-2/

© 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: hist@gramota.net

POLITICAL MANAGEMENT AND INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE SPHERE OF RENDERING PUBLIC AND MUNICIPAL SERVICES

Petrosyan Sergei Igorevich
Tambov State Technical University
knyazse@yandex.ru

This article is devoted to the analysis of recent changes in the modern process of political management, such as the development of information and communication technologies and their penetration in the system of the functioning of the institution of political management – public management; and the consequent conception of information society, the basic idea of which is the realization of the openness and accessibility of information on the activity and services of public authorities for citizens in electronic form. The author reveals trends in the transformation of subjective functionality in political management in the context of the spread of innovative technologies (for example, “e-government”) in the sphere of rendering public and municipal services.

Key words and phrases: information society; information and communication technologies; e-government; public and municipal services; public management; political management; e-democracy.

УДК 7.036.1:78

Искусствоведение

В статье рассматривается взаимодействие идей натурализма и музыки. Изначально натурализм создавался для изобразительных искусств, музыкальное искусство не могло отображать реальность и не соответствовало требованиям натуралистической эстетики. В результате натурализм первоначально отторгал музыку или игнорировал ее, лишь позднее он стал искать пути для взаимодействия с ней. Анализируются те способы, которыми происходила адаптация музыки к натурализму (реализму). Воздействие натурализма на музыку оказалось наиболее значительным в синтетических искусствах, в музыкальном театре, где натуралистическая литературная основа дополнялась музыкой.

Ключевые слова и фразы: реализм; натурализм; музыка; синтетические искусства; музыкальный театр; веризм.

Попов Денис Александрович, к. филос. н., доцент
Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
rvden@yandex.ru

МУЗЫКА В НАТУРАЛИСТИЧЕСКИХ (РЕАЛИСТИЧЕСКИХ) ТЕОРИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ XIX ВЕКА

Вторая половина XIX века ознаменовалась появлением в искусстве Европы и России широкого движения, выступавшего за правдивое, достоверное изображение действительности. Получившее разное наименование в различных странах (натурализм во Франции, реализм в России, веризм в Италии), оно, тем не менее, обладало узнаваемыми общими чертами и программными требованиями, в связи с чем можно говорить о нем как о едином явлении. Натуралистическая (реалистическая) эстетика, сформировавшаяся во второй половине XIX века, требовала от искусства прежде всего максимальной приближенности произведения к реальности, превращения его в своего рода документ и, одновременно, исследование жизни. Однако данное требование, становясь универсальным требованием к искусству, вообще, неизбежно наталкивалось на проблему видовой специфики отдельных искусств и, прежде всего, так называемых, неизобразительных искусств, которые не используют миметический принцип и не могут быть реалистичными по своей природе. Следовательно, для натуралистической (реалистической) эстетики здесь возникала некая трудность, справиться с которой она, тем не менее, пыталась на протяжении всей истории своего существования.

Проанализируем, какими способами и с помощью каких приемов она преодолевала указанную особенность музыкального искусства, поскольку из всех неизобразительных искусств наибольшее беспокойство теоретикам реалистического искусства доставляла именно музыка. Если другое неизобразительное искусство – архитектуру – они либо просто игнорировали, либо отказывали ей в праве считаться искусством [8, с. 129], то усомниться в статусе музыки как искусства было невозможно. Отсюда настойчивые попытки реалистов и натуралистов либо понизить статус музыки, либо каким-то образом все же вписать ее в систему, правдивых, жизненных искусств.

Натуралистическую школу на Западе в конце XIX века бесспорно возглавлял Эмиль Золя, являясь ее центральной фигурой и крупнейшим теоретиком. Не только во Франции, но и в Италии, и в Германии его авторитет был огромен, и новые течения в искусстве так или иначе ориентировались на его идеи или отталкивались от них.

Эмиль Золя, автор множества критических статей об искусстве, формулировал принципы натурализма прежде всего для литературы – области художественной деятельности, которая ему была наиболее близка. Однако его критическая деятельность с самого начала не ограничивалась литературой, требование правды

распространялось им потенциально на все искусства. В 70-х гг. XIX века Золя написал множество статей в защиту Г. Курбе, Э. Мане и импрессионистов, находя у них ту самую верность правде, которую он требовал и от литературы [3, с. 180]. В не меньшей степени Золя был озабочен проблемами создания реалистического театра, причем речь шла не только о создании реалистических пьес, но и реалистичности постановок. Театральный реализм должен был проявлять себя во всем: от естественной игры актеров [4, с. 108] до натуралистических декораций [Там же, с. 88].

Однако с самого начала своей деятельности Золя обнаружил, что натуралистической эстетике в театре противостоят не только романтические и классицистские традиции, но и то, что французы XIX века любили в первую очередь музыкальный театр. Популярность оперы не шла ни в какое сравнение со скромными успехами у публики натуралистических постановок. Тем самым Золя оказался перед необходимостью сформулировать свою позицию относительно данного явления.

Его первоначальное отношение к музыке оказалось сугубо негативным. Размышляя о природе музыки, Золя обнаруживает, что реалистической она быть не может, ее назначение – в другом. Она вводит человеческие чувства в состояние приятного возбуждения, этим ее назначение и ограничивается. Но разум и знание выше чувств, оттого увлечение музыкой – это потакание низшей стороне души в ущерб разумности [Там же, с. 59]. Золя в принципе не возражает против того, чтобы в музыке находили удовлетворение какие-то человеческие потребности, но он против того непропорционально большого места, которое музыка занимает в художественной жизни Франции XIX века. Ему это кажется умалением разума и поощрением животной чувственности, и главенствующее положение музыки в глазах публики воспринимается им чуть ли не как национальный позор. Он признается в ненависти к музыке, требует сократить расходы на содержание музыкальных театров, а высвободившиеся средства направить на поддержание реалистического театра и молодых драматургов, работающих в русле натурализма [Там же, с. 68].

Подобное прямое отрицание, однако, оказывалось непродуктивным и даже наносящим вред авторитету натуралистической эстетики. Прямые атаки на музыку демонстрировали лишь ее неспособность быть универсальной, всеохватывающей эстетической доктриной, общей теорией искусства. Как следствие, Золя в поздний период своего творчества все же предпринимает попытки приручить музыку и придать ей некие натуралистические черты. Так, он принимает участие в создании натуралистических опер совместно с композитором Альфредом Брюно (Ураган, Мечта, Осада мельницы). Позднее, уже после смерти Золя, А. Брюно самостоятельно продолжил работу над созданием натуралистического музыкального театра, используя сюжеты, заимствованные у Золя, как основу для своих либретто (Дитя-повелитель) [10].

Черты натурализма, внесенные в эти произведения, проявились прежде всего в их литературной основе, в выборе современных сюжетов для оперной сцены, но мало коснулись даже языка, которым изъясняются персонажи, сохранившие в своей речи многие элементы высокого стиля [6, с. 22]. Что же касается самой музыки, то здесь натуралистические эксперименты ограничились воссозданием музыкального подобия естественных звуков, на фоне которого разворачиваются действия опер. Таким образом, единственной возможностью для музыки быть натуралистичной оказывалось звукоподражание, к примеру, почти буквальное воспроизведение шума большого города в опере А. Брюно «Дитя-повелитель», которое находят музыковеды [Там же]. Отметим также, что музыка Брюно оставалась вполне традиционной по своему строению, и композитор очевидно был далек от каких бы то ни было смелых экспериментов в этой области. Не требовал от него подобных экспериментов и сам Золя, если судить по его письмам к композитору [5, с. 595].

Гораздо дальше по пути внедрения в музыку принципов натурализма и реализма продвинулся итальянский веризм. Начинаясь, подобно французскому натурализму, как литературное движение, с появлением оперы П. Маскани «Сельская честь», он сумел охватить и музыкальный театр. Итальянский веризм предложил свой подход пониманию музыкального натурализма. Музыка здесь стала служить воссозданию не предметной, а психологической достоверности, поскольку она вполне способна передавать тончайшие нюансы и эмоциональные оттенки человеческих переживаний. Музыкальный веризм демонстрировал правду чувств, которое приписывалось реалистично представляемому на сцене персонажу, развитие сценических образов, близкое к жизнеподобному действию [9, с. 58]. Этот союз музыки и текста, в форме речитативов достоверно раскрывающий внутреннюю жизнь героев, взятых из самой реальности, оказался глубоко органичным и составил славу итальянского оперного театра рассматриваемого периода (оперы Дж. Пуччини, Паяцы Р. Леонкавалло) [1, с. 22-28].

Музыкальная иллюстративность по отношению к представляемому на сцене тексту, некое абсолютное слияние психологически окрашенных монологов и диалогов с музыкой, точно соответствующей всем душевным коллизиям персонажей, стали использоваться не только в итальянском, но и в других музыкальных национальных театрах. Таким образом, западный натурализм в своем развитии прошел путь от полного отрицания значимости музыки как искусства до признания ее относительных возможностей в области репрезентации внутреннего мира человека и достоверного воспроизведения его эмоций и чувств. При этом он не сложился в некий законченный стиль, поскольку это противоречило бы самому духу натуралистической эстетики, для которой имеет значение лишь верность реальности, а не техника или используемые стилевые приемы.

Любопытно, что несколько ранее схожими путями развивалось отношение к музыке в русской реалистической эстетике. Если мы возьмем для рассмотрения один из самых ранних и важных ее программных документов – диссертацию Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», то увидим, что Чернышевский последовательно сводит музыку к пению, а пение рассматривает как выражение жизни, в данном случае – жизни человеческого чувства. Сутью музыкального искусства (как и всякого иного искусства) становится подражание жизни, и оно оправданно лишь тогда, когда оказывается способным

передать эту жизнь, поскольку вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменят недостаток искреннего чувства [8, с. 137]. Если искусство не передает жизнь, оно оказывается никому не интересным, несмотря на все используемое мастерство и технику.

Точно так же, как и во Франции, интеграция музыки в систему натуралистических искусств не обходится без элементов звукоподражания; здесь уместно вспомнить опыты М. Мусоргского, ставшие предметом активного обсуждения современников [2, с. 569]. Однако, как и во Франции, композиторы и критики быстро осознают крайнюю ограниченность данного пути и окончательно отдают музыке задачу достоверного изображения человеческих чувств.

Этому новому этапу отношений реализма и музыки соответствует эстетическая концепция Л. Толстого, наиболее последовательно изложенная в его трактате «Что такое искусство?». По его мнению, с помощью искусства люди передают друг другу чувства, так же, как с помощью слов передают мысли. Следовательно, искусство тогда справляется со своей задачей, когда окрашено настоящим чувством, если же этого нет, произведение оказывается за пределами искусства. Более того, правдивость чувства для Толстого выше правдивости изображения: так, рассказ может быть полностью выдуман, но должен верно представлять чувство рассказчика. Очевидно, что подобный подход заметно меняет границы того, что мы привыкли называть искусством. В него, в частности, оказываются включенными шутка, колыбельная и т.д. С другой стороны, из сферы искусства выпадает многое, что обладает формальными признаками художественного произведения, но не способно увлечь зрителя.

Разумеется, подобный реализм с неизбежностью включал в себя музыку как, пожалуй, самое эмоциональное из искусств, но далеко не всю. Толстой в трактате «Что такое искусство?» сравнивает между собой пение баб и квартеты Бетховена, и эмоционально окрашенная песня оказывается для Толстого искусством, а сухие, рациональные квартеты позднего Бетховена – нет, поскольку в них отсутствует правда чувства и они ничего не передают слушателю на эмоциональном уровне [7, с. 160].

Как и на Западе, в России мы не видим музыкального реализма как законченного стилевого направления и можем говорить лишь об элементах реалистичности, присутствующих в тех или иных произведениях, созданных для музыкального театра. В одних случаях реалистичность проявляется в выборе сюжетов из русской жизни (оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая Дама»), в других случаях он связан с психологической достоверностью (М. Мусоргский «Борис Годунов»). Русские композиторы сами в процессе своего творчества определяли, какой именно реализм и в какой степени им нужен, руководствуясь в большей степени логикой художественного творчества, чем предписаниями критиков и теоретиков.

Таким образом, на материале развития как русского, так и западноевропейского натурализма (реализма) можно сделать следующие выводы. Принципы натуралистической эстетики формируются первоначально для изобразительных искусств и оказываются неприменимы к музыке. Тем не менее, развитие натурализма (реализма) заставляет его теоретиков искать пути интеграции музыки в систему натуралистических искусств, при этом основной площадкой для экспериментирования оказываются синтетические искусства, в первую очередь, музыкальный театр.

Натурализм в итоге предложил музыке два способа быть натуралистичной: прямое звукоподражание и достоверную передачу человеческих чувств. Первый из них с самого начала продемонстрировал свою крайнюю ограниченность, но был позднее активно использован авангардными течениями уже за пределами собственно натурализма и с другими целями. Второй способ оказался гораздо более продуктивным и способствовал появлению произведений в музыкальном театре, отличавшихся необычайно глубоким и тщательно выписанным психологизмом.

Натурализм в музыке не стал и не мог стать стилем или направлением, поскольку такой задачи его теоретики никогда не выдвигали даже для изобразительных искусств. В связи с этим можно говорить лишь об отдельных элементах, тенденциях, влияниях, которые возникли в музыке благодаря натурализму и которые позднее были ассимилированы и использованы иными художественными течениями, пришедшими ему на смену.

Отметим также, что взаимодействие натурализма и музыки представляет собой пример встречи отвлеченных концепций и реальной художественной практики. Теоретики натурализма были, как правило, далеки от музыкальной культуры: к примеру, Золя признавался, что не хочет писать о музыке, поскольку в ней несведущ [3, с. 459], а Чернышевский и Толстой не имели специального музыкального образования. Тем интереснее оказывается результат встречи между натурализмом (реализмом) и музыкой, которая все же состоялась, несмотря на ее кажущуюся невозможность. Музыка, будучи восприимчивым и гибким искусством, сумела отреагировать на реалистическое движение, хотя результат оказался, быть может, неожиданным как для теоретиков натурализма, так и для самих композиторов. Тем самым еще раз было обнаружено и продемонстрировано глубокое внутренне родство различных искусств между собой, способных заимствовать друг у друга отдельные эстетические принципы и переплавлять их на ином материале и иными художественными средствами в глубокие и оригинальные произведения.

Список литературы

1. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. 455 с.
2. Добровенский Р. Рыцарь бедный. Книга о Мусоргском. Рига: Лиесма, 1986. 703 с.
3. Золя Э. Собрание сочинений: в 26-ти т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 24. 565 с.
4. Золя Э. Собрание сочинений: в 26-ти т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 25. 766 с.
5. Золя Э. Собрание сочинений: в 26-ти т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 26. 782 с.

6. Лобова Ю. В. . Натуралистическое направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2012. 28 с.
7. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22-х т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. 432 с.
8. Чернышевский Н. Г. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. 805 с.
9. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. М.: Музыка, 1971. Кн. 1. 358 с.
10. Bruneau A. A l'ombre d'un grand coeur: souvenirs d'une collaboration. Paris, 2014.

MUSIC IN NATURALISTIC (REALISTIC) THEORIES OF ARTISTIC ACTIVITY IN THE XIX CENTURY

Popov Denis Aleksandrovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Saratov State University
pvden@yandex.ru

In the article the interaction of the ideas of naturalism and music is considered. Originally naturalism was created for fine arts; the art of music could not reflect reality and did not meet the requirements of naturalistic aesthetics. As a result, naturalism initially rejected or ignored music but later it began looking for ways to interact with music. The ways of the adaptation of music to naturalism (realism) are analyzed. The impact of naturalism on music turned out to be the most significant in intermedia, musical theaters, where naturalistic literary foundation was supplemented with music.

Key words and phrases: realism; naturalism; music; intermedia; musical theater; verismo.

УДК 355.23(09):37.02

Педагогические науки

В статье рассматриваются активные методы воспитания курсантов, выделенные в историко-педагогическом опыте деятельности авиационных спецвоеникол России (на примере 6-й Воронежской авиационной спецвоениколы). На основе сущностной характеристики представленных методов выявляются формы их реализации, результативность воздействия в воспитательной практике. Актуализируется инновационный потенциал традиционных методов воспитания в современных условиях компетентностной образовательной парадигмы как ресурс развития новых педагогических технологий.

Ключевые слова и фразы: историко-педагогический опыт воспитания курсантов; компетентностный подход как методология современного образования; сущность и формы реализации активных методов воспитания; результативное воздействие; инновационный потенциал.

Попова Юлия Александровна

Военный учебно-научный центр Военно-воздушных сил
«Военно-воздушная академия имени профессора Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина»
ya-porova67@mail.ru

АКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ВОСПИТАНИЯ КУРСАНТОВ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

В настоящее время, в соответствии с Концепцией долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 г., переход к инновационному социально ориентированному типу экономики может достигаться путем направления вектора образования на современные образовательные результаты. Одним из важнейших условий их успешного достижения является применение в образовательном процессе компетентностного подхода, позволяющего рассматривать воспитание как фактор саморазвития и формирования личности.

На этапе перехода к новым образовательным стандартам (ФГОС) третьего поколения закон . Об образовании в Российской Федерации, трактующий воспитание как , деятельность, направленную на развитие личности, создание условий для самоопределения и социализации обучающегося на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей и принятых в обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства [4], определяет значение активности личности в ее творческо-преобразующей деятельности. В этой связи основной задачей воспитания становится организация такого воспитательного пространства, которое позволило бы самому обучающемуся, научившись разбираться в окружающей действительности, стать гармонически развитой личностью.

Приоритеты развития системы военного образования в России, направленного на повышение качества подготовки будущих офицерских кадров в сложных условиях внутренней и внешнеполитической обстановки, встраиваются в компетентностную образовательную парадигму, предполагающую формирование компетенций (знаний и опыта) будущих офицеров, позволяющих им самостоятельно определять свои цели, принимать решения и уверенно действовать в типовых и нестандартных ситуациях, умело ориентироваться в многообразии меняющихся событий, представляя возможные последствия своей деятельности, а также нести ответственность за её результаты [2, с. 42]. Изменение военного образования в сторону практико-ориентированного