

Шаронина Элеонора Владимировна

"ПЕТЕРБУРГСКАЯ ЛИТАНИЯ" С. П. БАНЕВИЧА: "У ШКАТУЛКИ Ж ТРОЙНОЕ ДНО"

Объектом изучения в статье выступает хоровое сочинение С. П. Баневича "Петербургская литания" на стихи А. А. Ахматовой. С опорой на концепцию В. Н. Топорова исследуется проблема Петербургского текста за пределами собственно литературоведения. На хоровом материале анализируется влияние Петербургского текста как художественно-эстетической парадигмы, выявляется петербургский аспект, заключающийся в синтезе танатологического и исповедально-покаянного. Прослеживается связь с петербургским мифом, обозначаются конструктивные элементы музыкальной ткани, воплощающие связанную с ним образность.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/7-1/56.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. I. С. 198-202. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/7-1/

© 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: hlist@gramota.net

УДК 784.072

Искусствоведение

Объектом изучения в статье выступает хоровое сочинение С. П. Баневича «Петербургская литания» на стихи А. А. Ахматовой. С опорой на концепцию В. Н. Топорова исследуется проблема Петербургского текста за пределами собственно литературоведения. На хоровом материале анализируется влияние Петербургского текста как художественно-эстетической парадигмы, выявляется петербургский аспект, заключающийся в синтезе танатологического и исповедально-покаянного. Прослеживается связь с петербургским мифом, обозначаются конструктивные элементы музыкальной ткани, воплощающие связанную с ним образность.

Ключевые слова и фразы: современная хоровая музыка; Петербургский текст; «Поэма без героя» А. А. Ахматовой; Серебряный век; петербургский танатос.

Шаронина Элеонора Владимировна

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
eleonora.sharonina@mail.ru*

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ ЛИТАНИЯ» С. П. БАНЕВИЧА: «У ШКАТУЛКИ Ж ТРОЙНОЕ ДНО»[©]

*Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет [2, с. 137]...*

Проблему Петербургского текста в музыкальной науке настоящего времени нельзя назвать тщательно разработанной. Интерес в музыковедческих кругах к этой теме возник на концептуальной и методологической базе, заложенной в трудах учёных В. Топорова, Ю. Лотмана, петербургских философов К. Исупова, И. Евлампиева, М. Уварова и других. Первенство среди исследователей-музыковедов, обративших внимание на выявление петербургского аспекта в музыкальном искусстве, принадлежит, насколько известно, Б. Асафьеву [1] и А. Фере [14]. В настоящее время этой теме посвящают свои работы Т. Зайцева [7], О. Гладкова [6], непосредственно проблемой Петербургского текста в музыке занимается С. Фролов [15]. В данной статье объектом изучения стало произведение «Петербургская литания»¹ композитора Сергея Баневича. Насколько известно, это сочинение находилось до настоящего времени вне поля зрения исследователей, несмотря на его очевидные художественно-эстетические достоинства. Актуальность обращения к данному опусу композитора в нашем случае видится в том, что этот материал является весьма благодатным и показательным для изучения обозначенной проблемы.

«Петербургская литания» написана Сергеем Баневичем в 1997 году². Примечательно то, что девяностые годы прошлого века были отмечены усилением интереса к Петербургу как феномену культуры. Знаковым событием стало возвращение городу его имени, что послужило импульсом к очередному витку на оси историко-философского осмысления проблемы русского пути и роли Северной столицы в этом вопросе, что вызвало к жизни мощный поток статей, исследований, конференций с петербургской тематикой. Правда, говоря об авторе музыки «Петербургской литании», невозможно предположить, что создание этого сочинения было откупом духу времени. Произведения, посвящённые родному городу, появились у Баневича ещё в восьмидесятые годы: в 1986 – «Васильевский остров», вокальный цикл на стихи Л. Барбас, в 1989 – балет-фантазия «Петербург» по мотивам одноимённого романа А. Белого, фортепианный альбом «Петербургские страницы». Безусловно, возникновение этих произведений вдохновлено любовью к родному городу, интересом к его мифологии. Для С. Баневича Петербург (Ленинград) всегда был больше, чем «город детства», «место жительства» или «музей под открытым небом». По его собственным словам, «есть в этом городе что-то, о чём было уже многократно и блестяще сказано, тем же А. Белым, – некая *загадка*, которая инспирировала также суть опусов» [10, с. 37]. Непосредственно о впечатлениях от города и влиянии их на творчество композитор высказался так: «...не будь у меня в детстве этих бесконечных прогулок по осеннему, затихшему

[©] Шаронина Э. В., 2015

¹ Литания (*litania* = *supplicatio* – моление, богомолье) в её древнейшей форме была торжественным богомолением о ниспослании небесной помощи к произрастанию плодов земли и совершалась весной в случае засух и т.п. В более обширном смысле литанией на литургическом языке католичества называется молитвословие, распеваемое наподобие ектении, по типу псалма 135 [16]. По версии Католической энциклопедии [8] латинское понятие – «литания» произошло от греческого – «лития». «Содержание молитв литии указывает, что она получила своё начало по поводу общественных бедствий, постигавших Византию. И ныне лития, помимо предпраздничных всенощных, совершается в случаях общественных бедствий или при воспоминаниях о них. [...] Особый род литии установлен для моления об умершем, совершаемом при выносе его из дома, а также, по желанию его родственников, при церковном поминовении о нём во всякое другое время» [16, с. 40].

² Впервые исполнена Санкт-Петербургским молодёжным камерным хором под управлением Юлии Хуторецкой в 1997. В мае 2014 «Петербургская литания» прозвучала на фестивале «Петербургская музыкальная весна» по случаю 125-летия со дня рождения Анны Ахматовой.

в ожидании наводнения Ленинграду, по незнакомым безлюдным улицам, по набережным каналов, *всё, что я делаю, было бы другим, звучало бы иначе*» (курсив мой – Э. Ш.) [Там же, с. 40].

Остановимся подробнее на сочинении «Петербургская литания» для смешанного хора *a capella*, в шести частях. Первые из напрашивающихся вопросов: почему «литания» и что, собственно, в ней «петербургского»? Примечательной чертой является коннотация в названии с католической богослужебной практикой, при том, что связи, как на вербальном, так и на структурном уровне, с литургическими компонентами не прослеживаются. По жанру – это больше, чем хоровой цикл: налицо внутреннее драматургическое единство; это целостная композиция в музыкально-драматургическом плане. По ряду признаков, например, способу организации музыкальной ткани, хоровой фактуре, с точки зрения жанровой принадлежности, это сочинение максимально приближено к современному типу хорового концерта, хотя композитор и не даёт такого определения. Объединяющую роль выполняет сама руководящая идея; композиционно-скрепляющим фактором служит моно-поэтический источник – стихи Анны Ахматовой. В названии, а оно, как известно, в художественном произведении являет собой концентрат смыслов, отчётливо акцентирован топонимический контекст.

Предположим наличие корреляции с Петербургским текстом и даже намеренную апелляцию композитора к нему. Поэтическим источником для «Петербургской литании» стали, преимущественно, фрагменты из «Поэмы без героя» – одного из самых загадочных сочинений в русской литературе – и «Приморский сонет» Анны Ахматовой. Представляется уместным упомянуть мнение Соломона Волкова, считавшего поэтессу «великим голосом» города на Неве: «Ахматова от предсказаний ужасного будущего повернувшись к переосозданию и претворению легендарного прошлого (“как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет”), увенчала строительство нового петербургского мифа своей монументальной “Поэмой без героя”, подлинным героем которой являлась, конечно, её любимая Северная Пальмира» [5, с. 19]. Безусловно, стихи, скомпонованные композитором в ином порядке, в отличие от их оригинального местоположения в «Поэме», и вовлечённые в поле музыкального искусства, получают новое художественное бытие, но контекст в данном случае остаётся тем же – петербургским.

Первая часть «Литании» – элегическое воспоминание-сон, рефлексия, которая представляет собой воображаемую встречу с призраками прошлого и имеет название «Ты ли, Путаница-Психея¹...». По справедливому утверждению Р. Тименчика, в стихах речь идёт о подруге Анны Ахматовой, актрисе, танцовщице, знаковой фигуре Серебряного века Ольге Глебовой-Судейкиной. Анна Ахматова в тяжёлые послереволюционные годы жила с ней в одной квартире в Фонтанном доме, была свидетелем событий её жизни. Как позже говорила сама Ахматова, своим появлением «Поэма» обязана «бунту вещей» Ольги, которые «вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем» [3, с. 221]. Помимо этого, в стихах присутствует намёк на столь взволновавшее Ахматову трагическое событие 1913 года: самоубийство Всеволода Князева – молодого офицера, поэта, связанного с Ольгой Глебовой-Судейкиной фатальной нитью. Одновременно следует помнить и о прозаических комментариях к «Поэме», в которых Ахматова указывала на то, что «героиня поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О. А. Судейкиной. Это, скорее, *портрет эпохи*» (курсив мой – Э. Ш.) – это десятилетия, петербургские и артистические, а так как О. А. была до конца женщиной своего времени, то вероятно, она всего ближе к Коломбине²» [2, с. 447].

Хронопическая коннотация стихотворной основы с Серебряным веком во многом определила стиль музыкального высказывания. Его характеристикой выступает синтез остросовременных средств хорового письма (подчёркнуто свободная метроритмика, «инструментализированная» хоровая фактура) с чертами музыкальной стилистики рубежа XIX–XX вв. Изысканность и утончённость музыкального воплощения стихов в определённой степени отражает атмосферу подчёркнутого эстетизма и аристократизма Серебряного века. Впечатляет такая деталь: эффект «двоения», эха, зыбкости и призрачности, некоего фонического мерцания рождает изощрённая полиритмия и дикционные разночтения («Ты ли, Путаница-Психея, наклоняешься надо мной...») [Там же, с. 275]. По утверждению В. Топорова – «“обилие видений, дивинаций, снов” есть имманентное свойство Петербургского текста, который разделяет с городом его “умышленность”, метафизичность, миражность, фантастичность и фантазмагоричность» [12, с. 665–666]. Семантика мелодики может быть выражена в следующих эпитетах: неопределённость, смятение чувств, перерастающее в ностальгическую тоску. Музыкальная ткань пронизана нисходящими секундовыми интонациями, зачастую скреплёнными хореическими лигами, что в целом отсылает к жанру *lamento*. В числе композиторских находок в обозначенной образной сфере – использование выразительных возможностей звуковых фонем: так поэтическая фраза «подснежник в могильном рву» отмечена распевами гласной «у», что рождает ассоциации со звуками ветра и корреспондирует комментарию Ахматовой к «Поэме без героя»: «в вое ветра слышатся очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема» [4, с. 290]. Итак, музыкальное решение первой части «Петербургской литании», вкупе с содержательно-смысловым аспектом вербального пласта, акцентирует тему памяти, неизжитой со временем боли, душевного переживания и, посредством этого, коррелирует с идеей В. Н. Топорова о том, что Петербургский текст всегда обращён к полюсу страдания.

Вторая часть «Петербургской литании» «Распахнулась атласная шубка» экспонирует центральный женский образ «Поэмы без героя» – образ Коломбины, «петербургской куклы-актёрки». Музыкальная ткань помещена композитором в сферу вальса, то мечтательно-светлого, то меланхолически-сентиментального. Примечательна в связи с этим мысль Романа Тименчика, исследователя творчества Анны Ахматовой, о том, что

¹ Путаница и Психея – театральные роли Ольги Глебовой-Судейкиной.

² Близко высказыванию Артура Лурье о Глебовой-Судейкиной: «Ольга Афанасьевна выражала собой рафинированную эпоху Петербурга начала XX века...» [11, с. 143].

«одним из ростков “Поэмы” стала мелодия Вальса Штрауса» [9, с. 55], воспроизводимая музыкальной шкатулкой («бунт вещей»), принадлежавшей некогда Ольге Глебовой-Судейкиной. Более того, по мнению Р. Тименчика, эта мелодия «определила до некоторой степени ритмику произведения», так как преимущественно использованный «должник с преобладающими анапестами ассоциируется с вальсовой стихией» [Там же].

Сложно сказать, насколько эти подробности были известны композитору в момент работы над «Петербургской литанией», но налицо впечатляющая художественная чуткость. Стоит отметить, что вальс у Баневича представляет собой квинтэссенцию вальса вообще, вызывая ассоциации и с Шопеном, и со Штраусом, и, наверное, в большей степени с салонной музыкой Серебряного века, временами приводящей к иллюзии quasi-цитат. Эпизодически, в связи с содержанием той или иной стихотворной строфы, в вальс вторгаются «призраки» других жанров: скерцо – «Мейерхольдовы арапчата затевают опять возню», хорала – «храм гремит: “Голубица, гряди!”¹».

Невозможно не сказать о центральном фрагменте второй части «Литании», семантически наиболее значимом в контексте дискурса о Петербургском тексте: «Что глядишь ты, так смутно, так зорко, петербургская кукла-актёрка? Ты – один из моих двойников» [2, с. 285]. В этих строках стиха соединяется то, что В. Н. Топоров называл «хаотической слепотой» в сочетании с «космическим сверхвидением» [12]. У композитора петербургский хронотоп заключён в жёсткие рамки тритоновых интонаций, утвердившегося символа фатума, символа *inferno*. Таким образом, в музыке Баневича лирическая героиня («петербургская кукла-актёрка») оказывается прозревающей свою трагическую судьбу, трагедию своего поколения вообще.

Третья часть, название которой обозначено композитором как «Скерцо», имеет в контексте содержания стихов зловещий характер и продолжает фантазмагорическую линию, намеченную ранее. Впечатляет начальная ремарка *misterioso* в контексте *staccato* и хроматических «цепочек», изобилующих уменьшенными трезвучиями. В вербальном тексте – образ драгунского корнета «со стихами и с бессмысленной *смертью* в груди» [2, с. 275], отчасти соотносящийся у Ахматовой с личностью поэта Всеволода Князева, чей добровольный уход из жизни тяжёлым шлейфом кривотолков преследовал всю жизнь Ольгу Глебову-Судейкину.

Скерцо представляет собой смысловую и драматургическую «арку» внутри третьей части «Литании», выстроенную между начальным и заключительным эпизодом («это я твоя старая совесть»). Вторжение мазурки, о чём свидетельствует прямое авторское указание, с одной стороны – иллюстрация ахматовской строки «не в проклятых Мазурских болотах», с другой – намёк на мазурку Шопена – корреляция интертекстуальности «Петербургской литании» с аналогичным свойством «Поэмы без героя», и, может быть, шире – петербургское умение корреспондировать с культурным универсумом. Имеется в виду то, что композитор, возможно, пользуется художественным приёмом, подсказанным самой «Поэмой». Ахматова в ответ на обвинения в труднодоступности её «Поэмы без героя», говорила, что «для её понимания необходим лишь литературный ликбез» [4, с. 576]. Композитор оказался втянут в «игровое поле» стихотворного первоисточника; так, думается, можно прокомментировать факт его обращения к «интонационным словарям» разных эпох в «Петербургской литании». Посредством этого также реализуется одна из превалирующих идей сочинения, заключающаяся в сохранении культурной памяти, преемственных связей с историей, с прошлым.

Невозможно не заметить в музыкальном тексте эпизод-вокализ, раскрытие значения которого подводит к ответу на вопрос о семантике обращения к литании. Контрапунктическое совмещение ламентозной лейт-темы произведения с вокализом парящего сопрано-соло, произносящем главные слова «да простит тебя Бог», – есть выражение другой доминирующей идеи «Литании»: *сугубого моления* о прощении, символическом примирении с прошлым через апелляцию к Высшему Суду.

Четвёртая часть «Петербургской литании», красноречиво названная композитором «Серенада», драматургически завершает сюжетную линию «петербургской повести» Ахматовой и корреспондирует со строкой из предыдущего номера: «он мгновенье последнее тратит, чтобы *славить* тебя». Славить для Поэта значит воспевать. Серенада (вечерняя песнь под окнами возлюбленной) – неизменный атрибут трубадура – в данном контексте становится прощанием лирического героя (драгуна – поэта – Пьеро у Ахматовой), стоящего на пороге Ночи жизни. Музыкальное решение подсказано содержанием стихов («кто застыл у померкших окон, у кого на сердце локон»): хоровые партии имитируют инструментальное сопровождение нежнейшей и изысканной мелодии с лёгким колоритом «салонности».

Кажется удивительным сочетание светлой лирики музыки с трагическим смыслом содержания стихов, удивительным настолько, что позволяет увлечься идеей о том, что, может быть, это «двойная» серенада: с голосом героя сливается адресованная ему, обволакивающая, дурманящая *серенада Смерти*. Одним из доказательств возможности такого прочтения служит прочная взаимосвязь вербального источника «Серенады» с петербургским мифом, с иными – очень близкими – образцами «петербургских сюжетов²»: «Пиковой дамой» и «Медным всадником» А. С. Пушкина. В тексте говорится о «призраке» Всадника («и невидимых звон копыт»), под которым в соответствии с петербургским мифом может подразумеваться и апокалиптический Всадник, несущий предзнаменования о предстоящих катастрофах, и демоническая тень Демиурга Города, и сама Смерть. В «Петербургской литании» этот образ выражен композитором через скерцозность. Элементы пуантилистического письма с интервальной непредсказуемостью интонаций, *staccato secco* в тишайших нюансах, ритмическая статика есть те конструктивные детали музыкальной ткани, которые обеспечивают атмосферу мистики.

¹ Цитата из православного песнопения обряда венчания.

² Рассуждая о «петербургском» компоненте в творчестве отечественных композиторов, С. Баневич относительно Д. Шостаковича сказал знаменательную фразу: «Шостакович для меня “петербургский” в самых ранних своих сочинениях и поздних, когда и у него появляется персонаж из ахматовской “Поэмы без героя”, когда в отражении зеркал является смерть» [10, с. 64-65].

Далее, вычленим «климатическо-метеорологические» компоненты, по мнению В. Топорова, атрибутивные «субстрату» Петербургского текста. В вербальном тексте у Ахматовой они выражаются в лексемах «ветер» («ветер, полный балтийской соли»), «метель» («бал метелей на Марсовом поле»), «морозная» («никогда ты такой морозной... ночь, не была»). В музыкальном языке эмоционально-драматический всплеск (игра динамических контрастов, присутствие «запредельных» для вокального жанра скачков), которым отмечен образ разгулявшейся стихии, на глубинно-смысловом уровне проецируется на психологическое состояние образа драгуна-поэта, более того – выступает его подлинной характеристикой. В обобщённом смысле под стихией в пространстве мифологической логики, порождённой Городом, видится дух Времени¹, а за образом поэта – ахматовское поколение, унесённое им.

Завершается «Серенада» «истаиванием» в лучах света и тепла Es-dur, семантику которого сложно соотносить со словами литературного текста: «А теперь прощаться пора». Композитором мрак вытеснен «за скобки». В связи с этим вспоминаются слова Ахматовой, размышляющей о судьбе и трагическом финале многих своих современников – Маяковского, Блока, Мандельштама, Есенина, Цветаевой, Гумилёва, Хлебникова, Нижинского, Мейерхольда, – «На фоне всех этих концов смерть драгуна² просто блаженное усупение» [Там же, с. 585].

«Сонет»³ – пятая часть «Петербургской литании» – в содержательном аспекте представляет собой выход за пределы «петербургского контекста», но в то же время продолжает, в качественно ином ключе, тему смерти, являя собой лирико-философское размышление о переходе в Вечность. Элегическое настроение порождено взаимопроникновением мажора и минора – света надежды, смешанного с грустью прощания. Музыкальный текст содержит интонации-приметы сакральных символов: безтекстовый вокализ на поступенном восходящем движении у сопрано ассоциируется с идеей «лестницы», хроматическая аккордовая цепочка, разрешающаяся гулом пустых квинт, семантически сопоставима с христианским представлением о посмертных мытарствах души перед входом в инобытие. Представляется уместным упомянуть мнение М. С. Уварова, отметившего, что танатологическое и исповедально-покаянное, являющееся результатом «синтеза в образных ландшафтах петербургской истории и культуры» и составляет её «поэтико-метафизическую доминанту» [13].

Заключительная – шестая – часть возвращает посредством вербального текста в художественное пространство «Поэмы без героя» и самим названием своим (данным композитором по одной из стихотворных строк) обещает некое торжество: «Мы с тобой ещё попируем». Речь идёт о преодолении забвения посредством творчества и бессмертия в нём. Парадоксальное сочетание «выкристаллизовавшихся» в веках истории музыкального искусства интонаций (риторических фигур) с узнаваемыми авторскими, с нерегулярной остросовременной метроритмикой, по всей видимости, и призвано быть в художественном пространстве «Петербургской литании» живой, связующей с прошлым нитью. Смена музыкального хронотопа происходит путём перехода от насыщенной драматическими мелодическими всплесками плотной фактуры к простоте и ясности безтекстового хора, семантику которого можно рассматривать как молитву. Заключительный эпизод представляет собой расслоение звука в кластер путём поступенного нисходящего движения по мажорному звукоряду, выливающегося в предельную глубину унисона басов, что ассоциативно сопоставляется с исходом в инобытие.

Как видим, в центре композиторской рефлексии в «Петербургской литании» оказывается осмысление трагедии ахматовского поколения через петербургский миф, темы бессмертия и творчества, совести и покаяния, темы-антитезы – «память-забвение», «любовь-смерть». Таким образом, сочинение С. П. Баневича вписывается в смысловое поле высказывания В. Топорова «Петербургский текст – это поминальный синодик по всем погибшим в Петрополе» [12, с. 666], которое в определённой степени корреспондирует с высказыванием С. Волкова об авторе «Поэмы без героя»: «В массовом сознании Ахматова предстаёт как всенародная поэтическая вдова, плакальщица по жертвам революции» [5, с. 20].

Апелляция композитора к литании – «сугубому молению» – как семантически ёмкому понятию, главной дефиницией которого является прошение о помиловании, заступничестве, инициирована идеей символического покаяния перед уничтоженным поколением современников А. А. Ахматовой – носителей петербургской культуры.

Многоуровневая структура иерархии смыслов «Поэмы без героя» Анны Ахматовой изначально усложняет процесс формирования на этой основе нового произведения, но одновременно, тем самым обогащает его, дополнительно снабжая уже найденными художественными приёмами. Обращение к «интонационным словарям» других эпох (барокко, классицизм, ранний романтизм) подчёркивает близость художественного метода Баневича такому качеству литературного первоисточника, как многоуровневая интертекстуальность. Метод корреспондирования с культурным универсумом проявляется как грань петербургского стиля и способствует в сочинении С. П. Баневича раскрытию генеральной идеи, заключающейся в сохранении культурной памяти, преемственных связей, некогда разрушенных.

Петербургский текст, утвердившийся в качестве мощной художественно-эстетической парадигмы в русской литературе, оказывается способным влиять на другие виды творчества. По мнению В. Н. Топорова, цельность этого текста строится на подчинении доминирующей идее – идее нравственного спасения «в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [12, с. 662]. «Петербургская литания» С. П. Баневича – один из вариантов художественной реализации этой идеи.

¹ В балетном либретто по «Поэме...» в соответствующем эпизоде А. Ахматова пишет: «Драгун у фонаря. (...) Она мерещится ему в окне в разных видах за тюлевой занавеской, как смерть. (...) Психея. Шум времени! Метель. Марсово поле. Бал призраков» [2, с. 233].

² Речь идёт о Всеволоде Князеве.

³ «Приморский сонет», стихотворение 1958 года.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. «Пиковая дама» // Асафьев Б. В. Симфонические этюды. 2-е изд. Л.: Музыка, 1970. С. 158-193.
2. Ахматова А. А. Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 511 с.
3. Ахматова А. А. Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. Проза. 463 с.
4. Ахматова А. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: РИПОЛ классик, 1998. 832 с.
5. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М.: Эксмо, 2003. 704 с.
6. Гладкова О. И. ХХI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. СПб.: Музыка, 2007. 284 с.
7. Зайцева Т. А. Музыкальный Петербург как феномен западноевропейской и отечественной культуры // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин. Оренбург, 2012. Вып. 11. С. 13-21.
8. Католическая Россия. Азбука Католицизма. Католицизм от А до Я [Электронный ресурс]. URL: <http://www.catholic.ru/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=537> (дата обращения: 20.02.2015).
9. Кац Б. А., Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка: исслед. очерки. Л.: Сов. композитор (Ленингр. отд-ние), 1989. 334 с.
10. ...Кто-то вспомнит про меня и вздохнёт украдкой. Сергей Баневич. Диалоги. Воспоминания. Очерки. СПб.: Композитор, 2011. 108 с.
11. Лурье А. С. Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина // Воздушные пути: альманах / под ред. Р. Н. Гринберга. Нью-Йорк, 1967. № 5. С. 139-146.
12. Топоров В. Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы // Топоров В. Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 644-748.
13. Уваров М. С. Поэтика Петербурга [Электронный ресурс] // Метафизика искусства – 4. Поэтика Города: материалы Международной конференции. URL: http://sofik-rgi.narod.ru/avtori/poetika_goroda/texts.htm (дата обращения: 04.05.2015).
14. Фере А. В. Образ Петербурга в русской музыке (фрагмент исследования) // Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений. 1902-2002: материалы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2-х т. Самара: СГПУ, 2002. Т. 1. С. 36-50.
15. Фролов С. В. О «Петербургском тексте» в русской музыке // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. С. 298-309.
16. Христианство // Энциклопедический словарь: в 3-х т. / ред. кол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. М.: Большая российская энциклопедия, 1995. Т. 2. Л – С.

“PETERSBURG LITANY” BY S. P. BANEVICH: “THE CASKET HAS A TRIPLE BOTTOM”

Sharonina Eleonora Vladimirovna

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
eleonora.sharonina@mail.ru

The object of study in the article is the choral composition by S. P. Banevich “Petersburg Litany” based on the poetry by A. A. Akhmatova. Relying on V. N. Toporov’s conception the author examines the problem of Petersburg text beyond literary criticism proper. By the choral material the paper analyzes the influence of Petersburg text as an artistic and esthetic paradigm, reveals Petersburg aspect involving the synthesis of thanatological and confessional-penitential. The researcher emphasizes connection with Petersburg myth, identifies the constructional elements of musical texture implementing the related imagery.

Key words and phrases: modern choral music; Petersburg text; “Poem without a Hero” by Anna Akhmatova; Silver Age; Petersburg Thanatos.

УДК 130.3

Философские науки

В статье исследуются трансформации, которые произошли с понятием «Дом» и его денотатом при переходе от традиционного общества к модерну и постмодерну. Обнаружено, что Дом начинает утрачивать свои основные функции устойчивости, оседлости, статичности уже в индустриальном обществе модерна, что связано с необходимостью обеспечения местом временного пребывания вахтовиков. Показано, что в постмодерне Дом сам становится носителем номадных свойств, не только обладая способностью к передвижению, но и потенцией к внутренней трансформации.

Ключевые слова и фразы: постмодерн; Дом; жилище; номад; номадность; мобильность.

Шляков Алексей Владимирович, к. соц. н.

Тюменский государственный нефтегазовый университет
schaffershund@rambler.ru

ДОМ В ПОСТМОДЕРНЕ: ОТ ЖИЛИЩА НОМАДОВ К НОМАДНОМУ ЖИЛИЩУ®

Сегодняшний мир уже не может считаться стабильным, единственная его константа – это непостоянство. Попытки обнаружить в философском дискурсе устойчивую формообразующую идею, которая бы сама формировала смысловую концептуальную среду, приводят нас к концепту «Дом». Однако и этот концепт,