

Жура М. В.

ИНТЕГРАТИВНАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ В КУЛЬТУРЕ "СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/18.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. II. С. 64-66. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/

© 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: almanac@gramota.net

следователи, велась подготовка местных кадров, в вузах ФРГ проходили обучение студенты и практиканты из этих стран.

Предоставление «помощи» в сфере образования было связано с условием, чтобы большинство окончивших обучение в ФРГ заменили у себя на родине западногерманских специалистов или устроились на работу в одну из организаций, связанную с западногерманской «помощью». Это давало возможность оградить фирмы и концерны ФРГ от конкуренции со стороны других западных компаний, содействовать активизации их деятельности в арабских странах.

Количество практикантов и студентов из арабских стран, обучающихся в ФРГ, в 70-х гг. значительно возросло. В 1978 г. там проходило обучение более 3,5 тыс. арабских студентов, в основном из Египта – 596 человек, Сирии – 545, Алжира – 452, Туниса – 232, Ливана – 214, Ирака – 197 и Марокко – 134 [3, S. 252]. В последующие годы их число в вузах ФРГ продолжало расти, и концу 1981 г. достигло более 5 тыс. человек, что составляло почти 8,6% всех иностранных студентов в ФРГ [7]). В 1983 г. почти 15% всех студентов из развивающихся стран в ФРГ были арабами (всего же в 1983 г. 2/3 из 66 тысяч иностранных студентов в ФРГ были представителями стран Азии, Африки и Латинской Америки).

Часть арабских студентов, обучающихся в западногерманских вузах, являлась стипендиатами «Немецкой службы академического обмена» (НСАО). Стипендии им выплачивались в рамках «помощи» ФРГ в образовании развивающимся странам. Больше всего студентов-стипендиатов указанного общества приходилось (в убывающем порядке) на Судан, Египет, Тунис, Алжир, Сирию и ЙАР. В 1981 г. стипендии НСАО получали 406 арабских студентов, а в целом в 70–начале 80-х гг. – 3765 человек, или 25% всех обучающихся в ФРГ представителей этих государств [7].

В то же время, «помощь» ФРГ в образовании, которой отдавалось все большее предпочтение по сравнению с другими видами ее «помощи», вызывала ряд отрицательных последствий для арабских стран. Так, часть молодых людей, окончивших обучение в западногерманских вузах, оставалась в ФРГ на более высокооплачиваемой должности («утечка умов»), а у себя на родине многие из них стремились вместо работы на производстве устроиться на службу в министерстве, управлении или каком-либо другом престижном учреждении. Кроме того, не все выпускники высших и специальных учебных заведений находили себе применение по специальности в своей стране. Что касалось учебных заведений, созданных в арабских странах с помощью ФРГ, то в них на практике сохранялась несправедливая социальная иерархия (например, в высшую промышленную школу, созданную в Египте, принимались только выпускники гимназий, обучение в которых стоило больших денег).

В то же время «помощь» в образовании оказывала стимулирующее воздействие на торговый экспорт ФРГ в страны Арабского Востока и на инвестиционную деятельность западногерманских фирм в этом регионе. Мероприятия в системе образования и профессиональной подготовки кадров несли в себе «демонстрационную функцию» для товаров и услуг из ФРГ. Что же касается студентов и специалистов, получивших образование в западногерманских вузах, то они по возвращении домой чаще всего становились не только сторонниками, но и активными пропагандистами этих товаров и услуг.

Список литературы

1. **Auswärtige Kulturpolitik im Schulwesen.** Bonn, 1980.
2. **Bulletin des Presse-und Informationsamtes der Bundesregierung.** Bonn, 1962. 5 May.
3. **Deutsch-arabischen Beziehungen: Bestimmungsfaktoren und Probleme einer Neuorientierung.** Hamburg, 1981.
4. **Entwicklungsländern. Zeitschrift für Information und Diskussion über wirtschaftliche, soziale, technische und wissenschaftliche Zusammenarbeit.** Bonn, 1962. № 4. S. 112.
5. **Hirschler D.** Einige vergleichende Aspekte zu Grundlagen der auswärtigen Sprachpolitik der BRD, Frankreichs, Grossbritanniens und Portugals im Subsahara-Raum // *Asien, Afrika, Lateinamerika.* Berlin, 1983. № 3. S. 445.
6. **Ifo-Schnelldienst.** Bonn, 1982. № 27. S. 25.
7. **Kodjo S.** Die deutsche auswärtige Kulturpolitik aus der Sicht der Entwicklungsländern // *Aspekte der auswärtigen Kulturpolitik in Entwicklungsländern.* Meisenheim, 1973. S. 175.
8. **Roemer P.** Araber und Deutsche. Begegnungen in einem Jahrtausend. Tübingen, 1974. S. 405.
9. **Süddeutsche Zeitung.** München, 1983. 31 Oktober. 1 Nowember.
10. **Wirtschaftswoche.** Frankfurt a. Main, 1983. № 48. S. 40.

ИНТЕГРАТИВНАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ В КУЛЬТУРЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Жура М. В.

Волгоградский муниципальный институт искусств им. П. А. Серебрякова

Проблема музыки и ее роли в культуре издавна вызывает повышенный интерес не только музыковедов, но и философов, филологов, биологов, социологов, физиков, физиологов и математиков (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Э. Ганслик, Г. Гельмгольц, Г. Спенсер, А. Белый и др.). Так А. Шопенгауэр видит в музыке проявление сущности мировой воли; Ницше отыскивает истоки музыки в дионисийских культах древности;

Г. Спенсер усматривает в ней дифференцирующее начало переживаний; Э. Ганслик изучает музыку в историческом аспекте; Г. Гельмгольц трактует музыку с позиций математики. При всей разнице используемых ими подходов и разнообразии интерпретаций сущности музыкальной деятельности их объединяет понимание роли музыки, которой отводится первостепенное значение в жизни общества. Подобное обилие методологических подходов к изучению музыки уже само по себе свидетельствует о междисциплинарном и мультиаспектном характере самого понятия «музыка», что определяет существующую полифонию его трактовок. Рассмотрим основные из них.

В философской, искусствоведческой и культурологической литературе словом «музыка» обозначают целый ряд понятий. Наиболее распространенными являются следующие трактовки этого термина:

1. Музыка как особый вид искусства, а именно, определенная организация звуков и их комплексов с целью стимулирования эстетико-эмоциональной реакции.

2. Музыка как метафорическое обозначение благозвучности поэзии или ее «музыкальность». Повидимому, именно с таким значением слова «музыка» мы имеем дело в случае «Симфонии» («2-й, драматургической») А. Белого, представляющего собой прозаическое произведение, «Александровских песен» М. Кузьмина, «эквilibрирующих», соответственно на грани прозы и музыки, поэзии и музыки.

3. Музыка как абстрактная форма восприятия, гармонизирующее начало, выходящее за рамки отдельно жанра. Такое понимание музыки восходит к Платону, а впоследствии развивается А. Шопенгауэром – музыка с большой буквы относится не к какому-либо конкретному музыкальному произведению, а к образу мировосприятия. А. Шопенгауэр противопоставляет музыку, выражающую волю, всем другим искусствам. Согласно его концепции, постижение явления обозначает восприятие его музыки. Именно подобное понимание роли музыки становится характерным для представителей как европейского, так и отечественного символизма, творящих в рассматриваемую в данной статье эпоху «Серебряного века». Рассмотрим философские истоки такой интерпретации понятия «музыка».

В основу подобного понимания теории символизма, одного из важнейших течений творческой мысли «Серебряного века», помещают категории пространства, времени и каузальности. Размышляя о сути человеческого познания, А. Белый указывает, что всякий пространственный образ, становясь доступным нашему сознанию, обязательно связан со временем; в то время как закон познания имеет своим корнем закон причинности, представляющей собой, по А. Шопенгауэру, сочетание пространства и времени [Белый, с. 93]. Сближение пространственных форм с временными приводит к повышению значения причинности. Именно в причинности пространственных образов философы видят истоки музыкальности любого творчества – «не будь музыки, необходимо связанной со временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. ... всякая конечная форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку, как чистое движение» [Там же]. Проявление «духа музыки» позволяет построить иерархию искусств, на вершину которой символисты «Серебряного века», вслед за А. Шопенгауэром, возводят музыку.

Особого внимания заслуживает проблема музыкальности поэзии, непосредственно следующей за музыкой в указанной выше иерархии искусств. На данную черту поэтического творчества обращали внимание не только представители символизма, но также и других течений, например, импрессионизма как в России, так и за ее пределами. С музыкой поэзию сближает и наличие в ней причинности и мотивации, взаимодействие в ней пространственного и временного, получающее отражение в формальных приемах творчества. О тесной связи музыки с поэзией говорит, в частности, тот факт, что ряд поэтических терминов нашел применение в музыке (синтаксис, ямбическая форма и т. д.) и наоборот, язык музыки проник в поэзию (диссонанс, мелодия, каденция и т. д.).

Близость музыки и поэзии обусловлена, по нашему мнению, их общим происхождением. С одной стороны, как указывал Г. Гельмгольц: «С исторической точки зрения, музыка развилась из песни» [Гельмгольц, с. 594]. С другой стороны, размышляя о взаимосвязи песни, стихотворного творчества и музыки, Ф. Ницше отмечал, что песня может рассматриваться как музыкальное зеркало мира, как самобытная мелодия, ищущая затем параллельного сновидения ... и выражающая его в стихах. Таким образом, мы видим, что в стихах народная песня стремится всеми силами подражать музыке» [Ницше, с. 76]. Следовательно, и музыка, и поэзия имеют своим источником народную песню.

Траектория развития музыкального творчества в исторической перспективе может быть представлена в виде триадического цикла «синкретизм – дивергенция – синтез». Последняя тенденция наиболее яркое воплощение получает в эпоху «Серебряного века» русской культуры. Возвращаясь к приведенному ранее примеру о песне как источнике происхождения поэзии и музыки, отметим, что она является примером синкретического творчества на ранних этапах развития человечества. В дальнейшем происходит дивергенция различных творческих начал, в частности, обособление музыки от песни через развитие аккомпанемента, появление разнообразных форм музыки, а также жанров поэзии (эпической, лирической, драматической).

«Серебряный век» русской культуры становится свидетелем обратной направленной тенденции – интеграции различных форм творчества. В основе подобной тенденции лежит такая особенность рассматриваемой эпохи, как идеологическая и идейно-эстетическая полифония творческого мироощущения самих художников. В их творчестве могут быть прослежены следы художественного опыта различных эпох и направлений – романтизма, импрессионизма, символизма, а также близко соположенных ему декаданса и

модерна. Расширение творческого потенциала личности видится многими художниками эпохи как важнейший путь преобразования действительности. А одним из способов развития творчества становится слияние приемов и достижений различных искусств. При этом, как свидетельствует А. Белый, обобщая свои наблюдения за культурной ситуацией «Серебряного века», «стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, развединающих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр. Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как синтезу всех возможных форм» [Белый, с. 142].

Интересным примером синтеза искусств можно считать неосуществившийся замысел Мистерии А. Н. Скрябина. Основной ее идеей стало объединение элементов нескольких видов искусств в одном произведении. Прологом к ней является проникновение отдельных выразительных и композиционных средств одного жанра в другой вид и жанр того же самого искусства (внутрижанровые связи), то есть синтез разных жанров самой музыки, например, симфонии и сонаты. По мнению некоторых исследователей, такой синтез выполнял чисто условную функцию, так как в действительности это был понятийно-терминологический синтез, расширяющий не столько круг художественных средств, сколько ассоциативный ряд в восприятии произведения [Рубцова, с. 358-359]. На этом уровне генезиса музыкального творчества явления интеграции присутствовали также в сфере тематизма произведений (например, в прелюдиях А. Н. Скрябина).

На следующем этапе осуществляется слияние музыкального и поэтического, музыкального и драматургического, музыкального и хореографического творчества, музыкального и вокального творчества («Поэма экстаза» А. Скрябина, балеты «Петрушка», «Весна священная», «Жар-птица» И. Стравинского и т. д.). При этом главенствующую роль продолжает занимать музыка, которая «обнимает собою всевозможные комбинации действительности... и накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного» [Белый, с. 95].

Интегративный характер музыки «Серебряного века», создаваемой композиторами символистского толка, обусловлен также особым характером воплощения в ней окружающей действительности. Дело в том, что движение от более низших форм искусства (зодчества, скульптуры и живописи) к более высшим (поэзии и музыке) сопровождается усилением абстрактности передаваемых ими образов окружающей действительности. Более существенным становится символическое указание, «намек» на мотивационные, каузальные, пространственные и временные отношения между объектами или «внутреннюю сторону» образов, по выражению А. Белого. Поэзия и музыка художников-символистов не «привязывает» воспринимающую их аудиторию к какому-либо конкретному и единственно возможному образу, интерпретации, приобретая более субъективный характер. Вместо этого музыка раскрывает и позволяет постичь сущность движения, единство, связующее бесконечные «миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем» [Там же, с. 101].

Будучи тонким выражением форм душевной жизни «музыкальный мотив объединяет в себе разнообразные картины аналогического настроения». А вследствие того, что «все искусства встречают аналогичные черты в музыке, ... язык музыки объединяет и обобщает искусство» [Там же, с. 102].

Таким образом, особое символистское мироощущение, столь характерное для многих представителей культуры «Серебряного века» определяет такие тенденции ее развития, как стремление к музыкальности различных видов искусства, поиск ими музыкальных прототипов, сближение и синтез музыкальных и других форм творчества. Музыка при этом становится, с одной стороны, источником концептуального и формального перевоплощения других искусств, а, с другой стороны, творческим началом, позволяющим интегрировать их в рамках одного произведения.

Список литературы

- Белый А.** Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
Гельмгольц. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875.
Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. I.
Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989. 447 с.
Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / пер. с нем. Мн.: Поппури, 1999. Т. 2. 832 с.
Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. Изд. 3-е, доп. 264 с.

РАСКУЛАЧИВАНИЕ КРЕСТЬЯНСКИХ ХОЗЯЙСТВ В ЧУВАШИИ В 1930-Е ГОДЫ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Касимов Е. В.

Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева

История раскулачивания крестьянских хозяйств в Советском Союзе относится к темам, которые будут сохранять свою актуальность и привлекательность для исследователей до тех пор, пока существует историческая наука. Это связано не только со значением раскулачивания для социально-экономической истории России, но и с такой отличительной чертой социального познания, как субъективность. Например, каждый