

Севостьянова Лилия Васильевна

МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА ВАЛЬСА В КВАРТЕТАХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Статья обращена к различным жанровым амплуа вальса в квартетах Д. Д. Шостаковича. В ней акцентируются две разновидности модификаций вальса - жанровая трансформация и жанровый синтез, получающий разные смысловые модусы в зависимости от конкретных ситуаций и общих драматургических направлений квартетов. В результате выявлена нарастающая к позднему периоду творчества композитора трагизация вальсовости его квартетов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/12-1/45.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(74): в 3-х ч. Ч. 1. С. 159-162. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/12-1/

© 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: hist@gramota.net

(остяжские князья Тайшины и Артанзеевы, тунгусские князья Гантимуровы, татарские мурзы Кульмаметевы и др.) [9, с. 183; 10, с. 237]. Южносибирские родоначальники были приравнены к майорскому чину, освобождены от податей и телесных наказаний [2, с. 91].

Список литературы

1. Бахрушин С. В. Остяжские и вагульские княжества в XVI-XVII вв. // Бахрушин С. В. Научные труды: в 4-х т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 3. Ч. 2. 298 с.
2. Бахрушин С. В. Сибирские туземцы под русской властью до революции 1917 г. // Советский север. 1929. № 1. С. 67-98.
3. Боронин О. В. Двоедланничество в Сибири. XVII – 60-е гг. XIX вв. Барнаул: Азбука, 2002. 220 с.
4. Вельяминов-Зернов В. В. Исследования о касимовских царях и царевичах: в 4-х ч. СПб.: Тип. Имп. АН, 1866. Ч. 3. 502 с.
5. Гемуев И. Н., Люцидарская А. А. Служилые угры. Один из аспектов русско-угорских отношений в XVI-XVII вв. // Гуманитарные науки в Сибири. 1994. № 3. С. 63-67.
6. Маслюженко Д. Н., Рябинина Е. А. Прибытие Кучумовичей в Россию осенью 1598 – зимой 1599 г. (особенности статуса и повседневной жизни пленных Чингизидов) // История народов России в исследованиях и документах / отв. ред. В. В. Трепавлов. М.: Ин-т российской истории РАН, 2010. Вып. 4. С. 81-102.
7. Миллер Г. Ф. История Сибири: в 3-х т. М.: Восточная литература, 2000. Т. 2. 795 с.
8. Перевалова Е. В. Северные ханты: этническая история. Екатеринбург: УрО РАН, 2004. 414 с.
9. Потанов Л. П. Очерки по истории алтайцев. М. – Л.: АН СССР, 1953. 447 с.
10. Рабцевич В. В. К вопросу об управлении аборигенным населением Западной Сибири в 80-х годах XVIII – первых десятилетиях XIX столетия // Вопросы истории Сибири досоветского периода (Бахрушинские чтения, 1969) / отв. ред. Л. М. Горюшкин. Новосибирск: Наука, 1973. С. 232-240.
11. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 214. Оп. 1.
12. Самаев Г. П. Горный Алтай в XVII – середине XIX в. Проблемы политической истории и присоединения к России. Горно-Алтайск: Горно-алтайское отделение Алтайского книжного изд-ва, 1991. 256 с.
13. Самбуева Л. В. Бурятское и эвенкийское казачество на страже Отечества (вторая четверть XVIII – первая половина XIX в.). Улан-Удэ: Изд-во ВСГТУ, 2003. 208 с.
14. Уманский А. П. Телеуты и их соседи в XVII – первой четверти XVIII века: в 2-х ч. Барнаул: Барнаульский гос. пед. ун-т, Лаб. ист. краеведения, 1995. Ч. 2. 221 с.
15. Уманский А. П. Телеуты и русские в XVII-XVIII веках. Новосибирск: Наука, 1980. 294 с.

**STRATEGIES AND MODELS OF THE RUSSIAN STATE'S INTERRELATIONS
WITH THE SIBERIAN CLAN ARISTOCRACY AT THE END OF THE XVI – IN THE XVII CENTURY**

Samrina Elena Vasil'evna, Ph. D. in Geography
Khakass Research Institute of Language, Literature and History
esamrina@mail.ru

The article aims to differentiate the peculiarities of the Russian state's interrelations with the clan aristocracy of certain ethnic groups of Siberia in the period of their joining Russia. The paper identifies and describes the basic factors that influenced interrelations with the aristocracy representatives. Integrity of these factors pre-determined the formation of different types of vassal-senior relations either promoting more comfortable adaptation of potestarian organizations in the state structure or leading to their long-term military confrontation.

Key words and phrases: Russian state; Siberia; clan aristocracy; potestarian formations; amanat; yasak policy; military operations.

УДК 78:159.9

Искусствоведение

Статья обращена к различным жанровым амплуа вальса в квартетах Д. Д. Шостаковича. В ней акцентируются две разновидности модификаций вальса – жанровая трансформация и жанровый синтез, получающий разные смысловые модусы в зависимости от конкретных ситуаций и общих драматургических направлений квартетов. В результате выявлена нарастающая к позднему периоду творчества композитора трагизация вальсовости его квартетов.

Ключевые слова и фразы: квартет; вальс; вальсообразность; жанровые синтезы; жанровые трансформации; вальс-скерцо; игровые приёмы.

Севостьянова Лилия Васильевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
spresso4@gmail.com

МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА ВАЛЬСА В КВАРТЕТАХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Жанр вальса обладает определёнными сложившимися и давно зафиксированными средствами выразительности. Это трёхдольность (преимущественно размер 3/4, реже 3/8 и 6/8), ритмическая формула с акцентом на первой доле, чёткое разграничение рельефа и фона, «вращательный, кружащийся» тип движения мелодии, аккомпанемент по типу «бас – два аккорда».

Существует множество работ по теории жанра, среди которых наиболее актуальной для предлагаемой публикации является статья А. Н. Сохора [5]. Выясняя, как использован жанр в индивидуальном композиторском стиле, исследователь намечает следующие критерии:

- «1) жанровое цитирование (воспроизведение характерных признаков жанра в неизменном виде);
- 2) жанровая трансформация (преобразование жанра в результате его переосмысления);
- 3) жанровое развитие (последовательное изменение жанрового характера музыки в целом);
- 4) жанровое варьирование и жанровая модуляция (изменение жанрового характера одной и той же темы, её переход в другой жанр);
- 5) взаимопроникновение жанров и жанровые сплавы (синтез)» [Там же, с. 300].

Исходя из этой системы, отсутствие или трансформация какого-либо жанрового признака вальса позволяет фиксировать его преобразование в вальсовость.

Данная тенденция взращена мощными музыкальными традициями, о чём будет сказано позже. Особенно это чувствуется не столько в фортепьянной и симфонической, сколько в квартетной музыке Шостаковича с её глубоко психологической подоплёкой.

Из пяти критериев А. Н. Сохора наиболее актуальными для квартетов Шостаковича оказались два: в меньшей степени – жанровая трансформация, в большей – жанровый синтез.

Уже музыка третьей части Второго квартета (вальс написан в сонатной форме) полнится ощущением роковой неизбежности, в которой В. П. Бобровский находит сложный состав переживаний – «щемящий тон, горестность, ощущение призрачности и иллюзорности происходящего» [2, с. 104], то есть атрибутику вальса-скерцо. Особенно это усиливается в разработке, дополненной приметами своего рода «злого» скерцо (механизированный аккомпанемент, тотальная остинатность). По силе воздействия центральный раздел этой разработки сравним с так называемым «эпизодом нашествия» из I части Седьмой симфонии. Вовлечение вальса-скерцо в достаточно спокойное циклическое течение Второго квартета, в котором преобладает эпическая линия, во многом предугадывает трагический уклон более поздних вальсов. Однако средства драматизации в будущем заметно усложнятся, а решение конфликта обретёт большую жёсткость.

Следует отметить, что в квартетах существуют и более смягчённые, ретушированные примеры жанровых синтезов.

Во II части Шестого квартета скерцо и вальс взаимодействуют в драматургических координатах лирики. Это сближает жанры настолько, что они словно вырастают из одного корня. Более того, в репризе части звучание вальса в высоком регистре словно «затмевает» скерцо, «перерастает» его.

Преобладая к концу, вальс «расцветает», а скерцо растворяется, превращаясь в ряд дополнений. Так осуществляется третий момент жанровой трансформации, обозначенной Сохором (последовательные изменения жанрового характера музыки в целом) [5, с. 300]. Таким образом, сочетание скерцо и вальса в Шестом квартете уникально. В квартетах Шостаковича больше не встречается такого тесного и «дружелюбного» контактирования скерцо и вальса. Здесь же вальс становится символом прекрасного, способного преобразить всё вокруг. Этот приём можно сравнить с типом игры Р. Кайуа, который исследователь называет *timicry*, когда «субъект игры во время отбрасывает собственную личность и приобретает чужую» [3, с. 57].

Михаил Эпштейн относит подобную игру к типу *play* – «это свободная игра, не связанная ни с какими условиями, правилами... любые ограничения серьёзной жизни могут в ней легко преодолеваться» [6, с. 281].

Другой близкий по жанровым микстам пример представлен в III части Четырнадцатого квартета. Вальсообразность в ней является не фрагментом части, а занимает значительную её территорию. Вместе с тем основным композиционным ритмом части становится метрическое чередование, «мерцание» двухдольности и трёхдольности. При этом трёхдольность располагает штрихами лирической вальсообразности, а двухдольность светится нежной мягкостью мелодического движения. Рождаётся ещё один необычный бижанровый вариант, свободно сочетающий вальсовые и колыбельные жанровые знаки. В типологии игры Р. Кайуа он классифицируется как *timicry* (подражание) [3, с. 57]. В классификации игр М. Эпштейна этот тип игры называется *play* (свободное, раскрепощённое «движение самого движения», смена его направлений, именно то, что лучше всего выражается словом трепет) [6, с. 300]. Сближение жанров, отражающих разный темп и пульс жизни, её неровное «дыхание», становится возможным во многом и благодаря родственности мелодических тенденций: интонации раскачивания и кружения, характерной и для вальса, и для колыбельной.

Совершенно уникально выглядит трактовка вальса в финале Седьмого квартета. Появляясь во втором (и последнем) разделе финала как реакция на катастрофический исход первого раздела (недоведённая до конца, эллиптически обрывающаяся fuga-смерч, fuga-«торнадо»), этот вальс В. П. Бобровский снабжает метафорой «забытый», отсылая к листовским традициям [2, с. 211]. И действительно, представленный здесь вальс очерчивает контуры обрывочного, нереального танца, являясь реакцией на необратимость произошедшей катастрофы. Вальсообразная тема отличается безопрной лёгкостью, её сильные доли не акцентированы, аккомпанемент неустойчив, мелодия испещрена паузами. Ощущение опустошённости и утраты не покидает эту музыку до самого конца. Равномерно чередуясь с темой главной партии I части, вальс воспроизводит характерные черты игры типа *illinx*. По Р. Кайуа, это «головокружительное, бесконечное вращение» [3, с. 60]. Противоречия не разрешаются, не звучит ответ на вопрос, как жить дальше. Словно всё присыпается песком забвения, под которым остаются, но приглушаются кровотокающие проблемы. И это неслучайно. Напомним, что Седьмой квартет принадлежит к мемориальному жанру, будучи посвящённым памяти внезапно умершей жены композитора Н. В. Шостакович.

Можно констатировать, что трагизм достигается самыми страшными и неопровержимыми приёмами: отсутствием роста и тенденции развития.

Поразительно то, что в квартете среднего периода творчества композитора предсказывается основная тенденция поздних опусов, глубоко затронувшая и судьбу вальса.

Совершенно иначе трактуется жанровый симбиоз скерцо и вальса в Восьмом квартете. В его III части противопоставляются две полярные противоположности – силы зла и реакция личности на внутренние и социальные катастрофы. Они принимают облик двух вальсов – скерцово-гротескного в основной части и лирико-трагического в середине.

Известно, что вальс-скерцо уходит своими корнями к традиции XIX века, а его особенности связаны в первую очередь с именами Листа и Чайковского. В творчестве Листа впервые появляются «Мефисто-вальсы», в которых зло – это этическая категория, спроецированная на область человеческого характера. Жанровой основой образов зла становится «мефистофелевская», искажённая резкими «гримасами», пляска – пародирование изначально светлого, благородного образа (саркастический двойник Фауста, его теневая проекция). Именно в таком характере выдержана первая часть вальса-скерцо Восьмого квартета.

Вторая вальсообразная тема (средняя часть) – это реакция чуткой личности и на собственную психологическую раздвоенность, и на социальную среду. Она наполнена ламентозными интонациями, создавая ощущение щемящей грусти. Хроматически единообразный фон длит состояние мучительных, неотступных, обжигающих воспоминаний.

Итак, в III части Восьмого квартета возникает конфликтное противостояние двух диссонирующих величин, воспроизводящих, по классификации Р. Кайуа, тип игры *agon* (поединок, борьба) [Там же, с. 52].

В I части Девятого квартета жанровому гибриду скерцо и вальса отводится эпизодическая роль. Внутри скерцо появляются отдельные вальсообразные признаки: повторность кружащихся вокруг звука си бемоль мотивов, черты аккомпанемента «бас – два аккорда». Но всё-таки это не вальс. Даже когда в середине главной партии возникает классический вальсовый аккомпанемент, мелодика переполняется изломанностью и хроматизмами. Вальс так и не сбывается: когда есть его аккомпанемент, то нет соответствующей мелодики; когда есть вальсовая мелодика – отсутствует аккомпанемент. Искажённая вальсовость ассоциируется с перерождённой красотой, с непооявившимся добром, с неосуществлёнными замыслами.

В первой теме I части Одиннадцатого квартета вальсовость исходного момента представлена далеко не полным комплексом средств, среди которых преобладают мелодические обороты с тщательно закруглёнными каденциями в условиях трёхдольности. Первоплановыми в облике темы оказываются приметы драматизма: акцентность хроматизированных мотивов, вынесенных на «пики» фраз. Естественно, что при таком начале шансы вальсовости на выживание непрочны, что усилено дальнейшим внедрением чётного метра. Зато всё внимание переключается на сочетание деталей вальсового аккомпанемента и хорального четырёхголосного склада. Так рождается непреодолимый и необратимый конфликт. Жёсткий в своей размерности, заданности четырёхдольный пульс и аккордовая плотность уничтожают вальсовость, так и не дав ей по-настоящему сбыться. В ситуации, классифицированной Р. Кайуа как *agon* (борьба, поединок) [Там же], хорал становится словно «надгробным памятником» над местом, где должен быть вальс.

Основная тенденция поздних сочинений Шостаковича – предельное сжатие вальсовой территории, её «высыхание». Остаются лишь небольшие вальсообразные островки, но даже не в значении следов былой глубины. Тон поздних произведений композитора сильно изменился. Важнейшей антитезой стало противопоставление жизни и смерти, выраженное в их «роковом поединке». Можно сказать, что тема смерти стала сверхидеей поздних произведений, начиная с вокального цикла на стихи Александра Блока. В Четырнадцатой симфонии этой силе «великого “Ничто”» [4] посвящены девять из одиннадцати частей.

Музыка поздних квартетов отличается трагизмом особого свойства, бросающим тень и на судьбу вальсовых тем. В ней, фигурально выражаясь, происходит «распад» существа вальса, как бы разлучение «души» и «тела». Под оболочкой вальса можно условно подразумевать фактуру, ритм, определённую формулу и другие «видовые» признаки. А «душа» волшебным образом переполняет всё, становясь звучащим содержанием, и в первую очередь раскрывается мелодически. Так, в Десятом квартете (III часть) выживает только «душа» вальса, а в Пятнадцатом – исчезает и она, оставляя только скелет темы в жанровом миксте «вальс – серенада».

Трагизм вальсообразности столь же разнообразен, как и драматизм судьбы самого вальса у Шостаковича. Он может крещендировать, вычерчивать линию диминуэндного ухода едва мелькнувшего тематизма, а иногда способен проявляться в безжизненно замороженной статичности, когда автоматизм становится основным принципом изложения темы.

В целом же, действительно, в позднем творчестве Шостаковича вальс откровенно выливается в «умирающий» танец, сметённый смертью. Эта тенденция с немислимо обнажённой зримостью встаёт в «Серенаде» Пятнадцатого квартета. Здесь робкий, «прихрамывающий», искалеченный аккомпанемент теряет силу, способную противостоять «железному» бездушию четырёхголосного склада первой темы, звучащей как роковой приговор.

Изрезанная паузами мелодия «Серенады» слишком слаба для борьбы со смертью и совершенно очевидно обречена на гибель. Поэтому при повторном проведении она звучит сжато, скупо и мрачно. Её и без того слабое русло окончательно пересыхает. Неслучайно эта часть в циклических масштабах выполняет функцию драматургического перелома, вводящего в inferнальные миры «Интермеццо», «Ноктурна», «Походного марша» и «Финала». С подобным драматургическим «исходом» вальсовости мы, очевидно, до Шостаковича не были знакомы. Даже в трагическом и тоже переломном вальсе II части «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова сходный драматургический поворот даётся мягче и осуществляется протяжённее.

Проследив линию развития, связанную с включением вальса в самые разные, подчас невероятные жанровые миксты, а также акцентировав её трагический пафос, особенно в поздний период творчества, можно задаться вопросом: у кого из композиторов (разве что у Г. Малера) ещё можно встретить столь уникальные гибриды вальса с самыми разными, порой далёкими от него жанрами?

О музыке Шостаковича в целом и входящей в неё вальсовости, в частности, хочется сказать словами великой Н. Ермоловой: «Она мрачная и скорбная, но это не тот мрак, который заставляет нас корчиться в судорогах, который издёргивает все ваши нервы, это великая скорбь, которой открываются небеса» [Цит. по: 1, с. 170].

Если же охватить квартетное творчество композитора во всём его объёме, неизбежно приходит вывод о постепенном угасании в нём жанра вальса. Свежесть и простодушие островков вальсовости Первого квартета (кода I части, вторая тема II части) уступают место трагической вальсовости последних.

Список литературы

1. Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский. М.: Московский рабочий, 1973. 216 с.
2. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: исследование. М.: Советский композитор, 1961. 258 с.
3. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: Оги, 2007. 303 с.
4. Сабинина М. Шостакович – симфонист. М.: Музыка, 1976. 477 с.
5. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. 364 с.
6. Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

METAMORPHOSES OF THE WALTZ GENRE IN QUARTETS BY D. D. SHOSTAKOVICH

Sevost'yanova Liliya Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
The Sobinov Saratov State Conservatory
spresso4@gmail.com

The article concerns different genre roles of waltz in quartets by D. D. Shostakovich. It accentuates two varieties of waltz modifications – the genre transformation and the genre synthesis obtaining different semantic modes depending on specific situations and common dramaturgic directions of quartets. As a result, the tragic constituent of waltz nature in the composer's quartets growing to the late period of his creative work is revealed.

Key words and phrases: quartet; waltz; waltz-type nature; genre syntheses; genre transformations; waltz-scherzo; gaming techniques.

УДК 94(47+57)

Исторические науки и археология

Статья посвящена истории взаимоотношений двух выдающихся отечественных ученых – В. М. Бехтерева и П. А. Сорокина. Предпринята попытка выявить причины возникшего в начале 1920-х гг. конфликта между ними, прослеживается его ход. Автор приходит к выводу, что конфликт можно рассматривать не только как результат исключительно научных споров, которые были и до этого, однако не мешали плодотворному сотрудничеству и даже дружбе между учеными. Важной составляющей могли стать политические разногласия, начавшиеся после Октября 1917 г.

Ключевые слова и фразы: В. М. Бехтерев; П. А. Сорокин; Институт по изучению мозга и психической деятельности; наука и власть; Психоневрологический институт.

Сидорчук Илья Викторович, к.и.н.

Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого
chubber@yandex.ru

В. М. БЕХТЕРЕВ И П. А. СОРОКИН: К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КОНФЛИКТА

Работа подготовлена при поддержке гранта Президента РФ для молодых ученых – кандидатов наук, проект МК-6876.2016.6.

В центре внимания настоящей статьи – история конфликта двух выдающихся отечественных ученых, каждый из которых внес вклад не только в российскую, но и мировую науку. Представляется, что она является весьма показательной в качестве иллюстрации роли политики и власти в развитии научной жизни страны 1910-20-х гг. Ниже мы постараемся разобраться, чего в конфликте бывших коллег и даже соратников оказалось больше – науки или политики.