

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.25>

Рыков Анатолий Владимирович

**СОВЕТСКОЕ "ВВЕДЕНИЕ В ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ": ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ИЕРЕМИИ ИОФФЕ**

Статья посвящена элементам постструктурализма в наследии крупного отечественного искусствоведа и культуролога Иеремии Иоффе. Дается оценка семиотическим особенностям социологии искусства Иоффе, роли системного анализа в его творчестве. Особое внимание уделяется предпринятой ученым попытке деконструкции ключевых понятий и дискурсов искусствознания. Выявляются возможные параллели между критикой историцизма у Иоффе и постструктуралистской теорией второй половины XX - начала XXI века.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/10/25.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/10/25.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 10(96) С. 126-130. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/10/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/10/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.011

Дата поступления рукописи: 22.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.25>

*Статья посвящена элементам постструктурализма в наследии крупного отечественного искусствоведа и культуролога Иеремии Иоффе. Дается оценка семиотическим особенностям социологии искусства Иоффе, роли системного анализа в его творчестве. Особое внимание уделяется предпринятой ученым попытке деконструкции ключевых понятий и дискурсов искусствознания. Выявляются возможные параллели между критикой историцизма у Иоффе и постструктуралистской теорией второй половины XX – начала XXI века.*

*Ключевые слова и фразы:* Иеремия Иоффе; теория искусства; постструктурализм; марксизм; тоталитаризм; «вульгарная социология».

**Рыков Анатолий Владимирович**, д. филос. н., к. искусствоведения, доцент  
Санкт-Петербургский государственный университет  
[a.v.rykov@spbu.ru](mailto:a.v.rykov@spbu.ru)

### СОВЕТСКОЕ «ВВЕДЕНИЕ В ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ»: ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ИЕРЕМИИ ИОФФЕ

Имя Иеремии Иоффе (1888-1947), выдающегося советского теоретика искусства, до сих пор еще не относится к числу наиболее известных и почитаемых в отечественной гуманитарной науке. Научный метод ученого был предан анафеме в эпоху «борьбы с космополитизмом» (Иоффе скоропостижно скончался во время развернутой против него травли в 1947 году), созданная им институция – искусствоведческое отделение Санкт-Петербургского (Ленинградского) государственного университета – после его смерти была фактически расформирована, хотя де-юре и продолжила свое существование, уже не имея ничего общего с исследовательскими принципами своего основателя. Запрет на работы ученого, наложенный во второй половине 1940-х гг., постепенно трансформировался в подобие «внутренней цензуры». Новые поколения советских гуманитариев, принадлежавшие уже совершенно иным интеллектуальным традициям, чем успевший «глотнуть воздуха свободы» в переходный период становления новой революционной власти Иоффе, уже с трудом воспринимали подобного рода сочинения.

В советском и постсоветском культурном пространстве труды Иоффе прежде всего ассоциируются с так называемой «вульгарной социологией» и дискриминируются как зависимые от дискурсов власти примеры абстрактного теоретизирования, основанного на некритической политизации искусства и культуры. Понятно, что работы «вульгарных социологов», если и упоминались в научной литературе этого периода, то весьма бегло и в отрицательном смысле. Такого негативного упоминания Иоффе удостоился, к примеру, в «Теоретических проблемах современного изобразительного искусства» Г. А. Недошивина [9, с. 111]. Попытка реабилитации наследия ученого, предпринятая М. С. Каганом, посвятившим Иоффе свою книгу «Морфология искусства» (1972 [8]), не может быть признана успешной. Абстрактные представления о некой синтетической гуманитарной науке (культурологии), воплощенные в трудах этого прямого ученика Иоффе, довольно далеки от взглядов его учителя.

В отечественной науке наследие Иоффе оказывается в плену двух доморощенных концепций – «вульгарной социологии» и «культурологии», – не имеющих аналогов и «неконвертируемых» в западной науке. Хотя Иоффе и принадлежал к социологическому направлению и его работы было бы крайне небезынтересно сравнить с произведениями других представителей «вульгарной социологии», своеобразие его методологии невозможно вскрыть, апеллируя лишь к творчеству таких замечательных теоретиков, как В. М. Фриче, И. Л. Маца или А. А. Федоров-Давыдов. Что касается постсоветского термина «культурология», то он, в силу своей размытости, кажется, и вовсе ничего не говорит о направлении теоретических поисков Иоффе. Наследие советского теоретика никак не вписывается в мейнстрим отечественной гуманитарной традиции после периода сталинской «нормализации», но зато оно оказывается «как у себя дома» в контексте ведущих западных научных школ второй половины XX века.

Новаторство методологических стратегий Иоффе определяется прежде всего активным использованием в его версии социологии искусства семиотических и лингвистических подходов. Любое произведение искусства для Иоффе – знак, значение которого постоянно меняется: «Имя произведения, как все слова языка, меняет свое содержание вместе с общественными отношениями, выветривается и выпадает вместе с социальными группами, для которых оно имело полновесный смысл» [7, с. 64]. Поскольку различные эпохи, классы и социальные группы по-разному воспринимают конкретные стили и произведения, для Иоффе не существует «объективного смысла» арт-объекта или художественного направления: «Произведение искусства нельзя пригвоздить ни к дате создания, ни к автору, ни даже к социальной группе, впервые его выдвинувшей» [Там же].

В своих работах 1920-1930-х гг. Иеремия Иоффе осуществил деконструкцию основных понятий искусствознания (автор, индивидуальность, стиль, эпоха, история, эволюция, развитие, искусство, произведение искусства и др.) и общих законов функционирования искусствоведческого дискурса. Аналогичные примеры критической рефлексии мы находим в западной научной традиции лишь в конце XX столетия (Дональд Прециози [12]), в период распространения постструктуралистской методологии в области искусствоведческой теории. В интерпретации Иоффе искусствознание предстает одной из форм идеологического производства, опирающейся на квазирелигиозный понятийный аппарат. Наука об искусстве участвует в борьбе

за власть в культурном поле, маскируя свою подлинную функцию за красивыми фасадами позитивизма, «истории духа» и «вечных ценностей». «Вечные ценности» – это всегда «мои» «вечные ценности» в противовес «преходящим ценностям» моих оппонентов.

При этом речь у Иоффе идет не о «конечных выводах», но, скорее, об имманентных законах функционирования искусствоведческого дискурса. Любое рассуждение об искусстве – это всегда выделение главного и второстепенного, построение иерархии, определение верха и низа, привилегированного и маргинального. «Искусство» же не имеет внешних опознавательных признаков, выделение той или иной группы объектов или практик в отдельную художественную сферу – всегда радикальная и насильственная операция. «Искусство» – это всегда «мое» искусство, моя собственность, мой объект исследования, воплощение моих идеалов и духовных инвестиций. Поэтому классическое искусствознание – род литературного письма, воспроизводящего одну и ту же идеологическую матрицу.

Демонстрируя условность и идеологическую обусловленность ключевых понятий искусствоведческого дискурса, Иоффе показывает историческую изменчивость самого понятия искусства. В этом отношении Иоффе ничем не отличается от принятого сейчас в науке институционального подхода к искусству. Само понятие искусства, каждый раз вырабатываемое заново, и конкретные механизмы его валоризации являются объектами исследования в современном искусствознании. Выделение «искусства» из многообразия социальных и экономических практик – всегда произвольная и идеологически мотивированная операция. Конструирование «искусства» в противовес «не-искусству» – часть социальной борьбы, отстаивание той или иной концепции культуры, противостоящей представлениям о культуре иных социальных групп и слоев.

Основное направление «теоретического удара» Иоффе приходится на понятия уникальности и авторства в искусстве. Художественное творчество, по его мнению, подчиняется, скорее, институциональной и теоретической логике. Произведение искусства – ничейная территория, она знает лишь вторжения различных дискурсов. И «произведение искусства», и его «автор» каждый раз конструируются заново в рамках конкретных интерпретаций. Но в этих определенных актах рецепции также нет ничего уникального: они подчиняются логике функционирования дискурсов/стилей. Наука, по Иоффе (здесь он полностью солидаризируется со Шпенглером), не может выйти за рамки «стиля» (различных форм идеологического производства своего времени).

Подлинно «индивидуальное», «уникальное», по справедливому замечанию Иоффе, не только не может быть «схвачено» с помощью языка научных категорий, но и вообще недоступно ни одной из форм социального общения: «Чисто индивидуальное единично-субъективное остается и вне культуры, так как все средства выражения социальны (они потому и значимы, что социальны, и становятся такими после упорной многократной повторности). Наивное простодушие критиков, смиренно и глубокомысленно постигающих непостижимую глубину гения, – лишнее доказательство социальной обыденности гениальной глубины» [7, с. 65].

В то же время «системы» (или, если использовать современный термин – дискурсы), образующие «искусство», согласно Иоффе, неоднородны и противоречивы. В искусстве, как и в общественной жизни, для Иоффе нет ничего замкнутого и цельного. Всю свою жизнь теоретик, ориентировавшийся на системную теорию и сциентистские модели, боролся с различными формами детерминизма. Системная теория должна учитывать, по его мнению, случайное и повторяющееся, сбой и трещины в работе общественных механизмов.

Ленинградский теоретик предвосхитил концепцию «смерти автора» Ролана Барта, утверждая, что «автор», строго говоря, – конструкт, создаваемый читателем, своего рода аберрация чтения: «Не автор дает жизнь произведению, а социальная среда. Автор – один из актуальнейших ценителей произведения, находящий его достойным социального внимания; но даже для смысла произведения воля автора имеет второстепенную роль. <...> Имя автора – только собирательное для группы произведений и значит то же, что имя Гомера для Одиссеи и Илиады или имя Шекспира для “Гамлета” и “Лира”. Значение этих имен течет и меняется, теряет одни черты, приобретает другие, освещаясь с новой стороны» [Там же, с. 64].

При этом осуществленный Иоффе анализ риторической фигуры автора в литературоведении и искусствоведении свидетельствует о плюральном, полисемантическом характере теории Иоффе. «Как живой член общества, – утверждает Иоффе, – автор подвержен влиянию нескольких социальных групп, и произведения его обычно имеют несколько стилей» [Там же]. Наиболее же существенной особенностью основных концептов социологии искусства Иоффе является динамический, «открытый» характер этих структур, радикальное изменение их значения в зависимости от «интерпретации» – выделения одного или нескольких компонентов в том или ином концепте в противовес другим.

Рассуждая подобным образом, теоретик вплотную подходит к проблематике постструктурализма. Любое высказывание, любая «позиция», любой «вкус», любой стиль, любая идеология для Иоффе есть «система»: ее «категоричность», ее «смысл», ее видимая обособленность от других «систем» и «точек зрения» – условны. Достаточно, что называется, заменить в данной системе «пару винтиков», поместить ее в новый контекст или включить в состав другой системы, и ее смысл полностью изменится. И это произойдет не «насильственно», путем простого «внешнего» воздействия, а, скорее, с помощью перекомбинации уже наличествующих в самой системе сил. Следовательно, Иоффе, по сути, говорит в данном случае об интерпретационном механизме, который впоследствии стал известен в качестве механизма деконструкции. Советский теоретик, таким образом, выработал ненасильственную модель вхождения в новую социалистическую культуру художественных и социальных моделей прошлого [Там же, с. 62-63].

Если верить Иоффе, оказывается, что «враждебные», «чуждые» пролетарской культуре феодальные, буржуазные и даже первобытные и рабовладельческие «стили» и «модели мышления» можно не «уничтожать», а деконструировать, реформативировать. Социалистическая культура, по Иоффе, не будет ничего изобретать, она не будет творчеством в его шаблонном понимании. Новая культура будет занята нейтрализацией

вирулентных, догматических компонентов предшествующих стилей, их интеграцией в новую систему значений: «Идеологическая направленность системы художественной культуры определяется особой организацией составляющих ее функций, их подчинением как частных функций ведущей линии системы, общественно-политическим задачам класса. Унаследовать произведения и стили искусства и значит актуально включить их в новую организацию художественной культуры. Поэтому художественные культуры различных классов имеют общие элементы, но роль их, в зависимости от системы, в которой они функционируют, совершенно различна. Система художественной культуры, в силу этой сложности и противоречивости образующих ее элементов, чрезвычайно неустойчива и представляет собой непрерывную борьбу за гегемонию классового стиля против стиливых элементов других классов» [6, с. 536-537]. Язык в соцреализме, по Иоффе, должен быть (если воспользоваться метафорой Ролана Барта) достиг состояния расплавленного металла [3, с. 486]. Это «гул языка», столкновение и гибель всех идеологий [Там же, с. 541-544].

Соотношение любых содержательных компонентов в любом произведении искусства условно и неустойчиво; смысл любого элемента, по Иоффе (как и в семиотике Соссюра), определяется его функцией, то есть зависит от системы, в которую он помещен. Интерпретация есть регулировка функций система, создание нового произведения искусства, деконструкция (реконструкция – в терминологии Иоффе): «Художественная культура пролетариата является реконструкцией всех исторических стилей, всех речевых средств человечества, подчиненных задачам социалистического наступления» [6, с. 537]. Никакой цельности, согласно этой теории, изначально существовать не может, и задача соцреализма и советской идеологии заключается в перекодировании уже существующих элементов.

Иоффе склоняется к полному отказу от умозрительных, абстрактных концепций развития искусства и общества в пользу функционального, экономического (в широком значении этого понятия) и системного (синхронического) подхода. Советский теоретик призывает к радикальной реформе (деконструкции) искусствоведческой науки, демифологизации ее исследовательских практик и категорий. Подход Иоффе можно назвать одновременно и более теоретическим, и более конкретным, прикладным, поскольку теоретика интересуется функция искусства в определенных социальных системах, конкретные механизмы производства и потребления искусства. Существуют системы производства и потребления искусства определенного типа. «Объективная истина» в философии – такая же абстракция, как и «вечные ценности» в искусстве.

Аналогичному критическому анализу Иоффе подвергает и терминологический аппарат гуманитарных и социальных наук (событие, класс, социальная среда, социальная группа, идеология, историзм, общественная формация). «История» в работах Иоффе состоит из инвариантов, схем, систем, в ней нет ничего уникального; все постоянно возобновляется, повторяется. Ее образуют «системы», отесняемые на обочину истории другими «системами», но не исчезающие вовсе. Любую систему можно сгенерировать заново, соединить с любой другой системой, скрестить с новым «стилем», классом или мировоззрением. Вопросы изучения истории, по Иоффе, – это скорее вопросы использования «истории» в настоящем. Проблема рецепции – в основном проблема современного восприятия истории. Эпохи, классы, стили – это механизмы, которые можно «развинтить» и собрать заново. Поэтому история – область интеллектуальной комбинаторики, идеологические абстракции, наслаивающиеся на конкретный исторический процесс.

«Системы» не обладают полным единством. «История» (политическая, художественная) насковзь условна; выделение (конструирование) «событий», «эпох», «векторов развития» всегда произвольно. «Объективность истории событий, – замечает Иоффе, – правдоподобие художественного произведения, убедительность которого лежит в соответствии его концепции, его образов и идей взглядам читателя» [7, с. 29]. Задолго до Хейдена Уайта [11] и Франклина Анкерсмита [1; 2] Иоффе предлагает заменить историю тропологией. Но одно дело – говорить об исторической обусловленности и относительности любых форм рецепции произведения искусства, условности и неполноте любых видов реконструкции исторических событий, и совсем другое – признавать необходимым и ценным лишь идеологическое оформление событий прошлого в конъюнктурных целях сегодняшнего дня. Первое не предполагает второго, и Иоффе здесь совершает ошибку против логики, впадая в своеобразный «дурной постмодерн». Но «постструктурализм» Иоффе, его релятивизм, все его изысканные теории о «смерти автора», его предвосхитившая Поппера и Лиотара критика историзма, весь его «постмодернизм» оказываются не только совместимыми с тоталитарной идеологией, они оказываются на службе у этой идеологии.

Теоретически эти два процесса можно было бы обособить – изобретение рецептивной эстетики, деконструкция исторической науки и искусствознания, с одной стороны, и с другой, – полная ликвидация гуманитарных наук старого типа, отказ от любых попыток познания (объективного изучения) прошлого в пользу создания новой мифологии. Но на практике эти две тенденции – их можно условно обозначить как «постструктуралистскую» и «тоталитарную» – в работах Иоффе связаны, и отделить их друг от друга можно только с позиций современности. Тоталитарная утопия, вероятно, привлекала не столько Иоффе-теоретика, сколько Иоффе-художника, ему нравилось играть с метафорами «исчезновения человека»...

В исторической науке, как и в обывательском сознании, утверждает Иоффе, существуют лишь симулякры исторических событий; верификация этих продуцируемых историками муляжей невозможна. Задача гуманитария, по мысли Иоффе, состоит лишь в приспособлении создаваемого им исторического миража к целям своей общественной среды. Подобная подмена исторических исследований политехнологиями уже в то время имела весьма респектабельную интеллектуальную родословную – здесь и Ницше («О пользе и вреде истории для жизни»), и другие «жизнестроительные» теории [10]. Впрочем, путь к виртуализации исторической науки здесь намечен вполне конкретно. Оказывается, может существовать не только «онтологический», «неоплатонический», квазирелигиозный или консервативный тоталитаризм, основанный на вере в незыблемые ценности и вечные истины, но и тоталитаризм постструктуралистский. Но насколько широким было его

воздействие? Хотя культ силы и насилия, на первый взгляд, мог вполне ужиться с ценностным релятивизмом и полной исторической и культурной дезориентацией, сфера действия этого постструктуралистского варианта сталинизма кажется вполне ограниченной. Это прежде всего нигилизм интеллектуальной элиты, умонастроение самих «политтехнологов» и власть предрержащих.

В конечном счете, релятивизм Иоффе не знал «врагов», он знал лишь различные комбинации знаков и систем, «нейтральные» с точки зрения «сакрального» взгляда на мир. Логика Иоффе – это прежде всего логика «демитификации», разоблачения властных иерархий и бинарных оппозиций господствующих культур. Постструктуралистский компонент в его творчестве постоянно сокращался, по мере становления сталинской идеологии в ее зрелых формах (от относительно свободной от цензурных ограничений книги «Культура и стиль» 1927 год до «Синтетического изучения искусства и звукового кино» 1937 года). Поэтому исключение подтверждает правило: менее всего постструктурализм был пригоден для выстраивания тоталитарной репрессивной машины. То, что мы знаем о реальных механизмах функционирования сталинской идеологической системы, не имеет ничего общего с этим направлением научной мысли. Но «урок Иоффе» заключается не только в этом.

Постструктурализм был изобретен европейской интеллектуальной элитой для противостояния тоталитарным системам мышления различного рода и в принципе (в своих наиболее рациональных и ответственных формах) до сих пор выполняет свое предназначение, став официальной методологией передовой западной науки. Как уже было сказано, предвосхитивший развитие западной науки и опиравшийся во многом на те же источники (теория авангарда, русский формализм, левая мысль), что и западные мыслители, Иоффе создал свой ранний вариант постструктурализма для борьбы с возобладавшими в сталинский период идеологическими тенденциями. Неслучайно в период зрелого сталинизма ему пришлось срочно свернуть свою постструктуралистскую методологическую программу и отказаться от основного объекта своих исследований – авангардистского искусства. Мы можем выделить в работах Иоффе вполне определенные комплексы идей, которые затем в чистом виде будут воспроизведены у Ролана Барта, и позднее – в британских “Cultural Studies”, у Терри Иглтона в его «Теории литературы» [5], Пьера Бурдьё [4] и других авторов.

Тем не менее сам факт соединения постструктуралистской методологии с идеями тоталитаризма в работах Иоффе не может быть оставлен без внимания. Он свидетельствует о единой логике развития мировой науки (от формализма к постструктурализму), проявившей себя даже в суровых условиях сталинского режима (может быть, именно в этом контексте данная философия была особенно актуальной). В то же время «сферу слов» нельзя полностью отождествлять со «сферой действий». Наличие самых прогрессивных философских и методологических стратегий не может служить гарантией отсутствия политического насилия. Постструктурализм, в том числе западный, имеет свое утопическое измерение, связанное с левой идеологией или выходящее за рамки оппозиции «левое/правое». Кроме того, постструктурализм, как показывает случай Иоффе, может вступать в различные связи (постструктурализм плюс «философия жизни») и приобретать новые, часто вирулентные в социальном отношении, смыслы.

Можно сделать вывод, что Иоффе не смог развернуть до конца свой постструктуралистский проект не только в силу цензурных ограничений. Постструктуралистские компоненты в его творчестве столкнулись с более архаичным пластом его мировоззрения – разнovidностью «философии жизни», красной нитью проходящей через его тексты [10]. С точки зрения современной западной политкорректности, «постструктурализм» и связанные с ним компоненты «левой идеологии» оцениваются в целом позитивно. «Философия жизни» – напротив, как нечто некритическое и потенциально опасное. Как можно тогда охарактеризовать тот причудливый сплав, который мы находим в трудах Иоффе? Здесь еще раз убеждаешься в правоте советского теоретика, рассматривавшего продукты художественного и интеллектуального творчества как сложнейшие комбинации систем, знаки, лишённые «стержня», «внутреннего измерения» и открытые к бесконечным трансформациям. Но такова и реальная интеллектуальная история, в которой не всегда можно провести четкую границу между правым и левым, утопическим и тоталитарным, наукой и идеологией.

#### Список источников

1. Анкерсмит Ф. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. М. Кукарцевой, Е. Коломоец, В. Кашаева. М.: Канон+, 2009. 400 с.
2. Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности / пер. Д. Кралечкина. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. 432 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / ред. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
4. Бурдьё П. Социология социального пространства / пер. Н. А. Шматко. М. – СПб.: Институт экспериментальной социологии; Алетейя, 2007. 288 с.
5. Иглтон Т. Теория литературы / пер. Е. Бучкиной. М.: Территория будущего, 2010. 292 с.
6. Иоффе И. И. Избранное: в 2-х ч. М.: Говорящая Книга, 2010. Ч. 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. 655 с.
7. Иоффе И. И. Избранное: в 2-х ч. М.: Говорящая Книга, 2010. Ч. 2. Культура и стиль. 927 с.
8. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
9. Недошивин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М.: Советский художник, 1972. 344 с.
10. Рыков А. В. Иеремия Иоффе как теоретик искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 1. С. 164-169.
11. Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе XIX в. / пер. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.
12. Preziosi D. Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science. New Haven – L.: Yale University Press, 1989. 270 p.

## SOVIET "INTRODUCTION INTO POST-STRUCTURALISM": IEREMIYA IOFFE'S THEORY OF ART

**Rykov Anatolii Vladimirovich**, Doctor in Philosophy, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
*Saint Petersburg University*  
*a.v.rykov@spbu.ru*

The article is devoted to the elements of post-structuralism in the heritage of the great Russian art critic and culture expert Ieremiya Ioffe. The semiotic peculiarities of Ioffe's sociology of art, the role of system analysis in his works are assessed. Special attention is paid to the attempt of the scientist to deconstruct the key notions and discourses of art studies. Possible parallels between Ioffe's criticism of historicism and the post-structuralist theory of the second half of the XX – the beginning of the XXI century are revealed.

*Key words and phrases:* Ieremiya Ioffe; theory of art; post-structuralism; Marxism; totalitarianism; "vulgar sociology".

УДК 787.1/087.2

Дата поступления рукописи: 02.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.26>

*В статье выявляется степень влияния мифологической основы (трёх фрагментов из поэмы «Метаморфозы» Овидия) на композиционно-драматургическое решение цикла К. Шимановского в целом и каждой из пьес в отдельности. В частности, рассматриваются особенности музыкального воплощения программы на уровне тематизма, формы, мелодико-ритмических средств, фактуры. Выявляются такие особенности, как «обобщение» тематизма, динамизация формы, «сжатия» и «ускорения» к концу формы, «сквозной» ритмический рисунок, тематизация фактуры. Приводятся формы-схемы трёх поэм Шимановского.*

*Ключевые слова и фразы:* К. Шимановский; «Мифы»; Овидий; «Метаморфозы»; поэма; музыкальная картина.

**Садуова Алия Талгатовна**, к. искусствоведения

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова*  
*aliya\_saduova@mail.ru*

#### «МИФЫ» К. ШИМАНОВСКОГО: К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ РЕШЕНИИ ЦИКЛА ПОЭМ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

К. Шимановский (1882-1937) – выдающийся представитель польской музыкальной культуры XX века. Творчески совмещая самые разные сферы деятельности – композитора, пианиста, музыкального критика, писателя, – он в значительной степени способствовал выдвиганию национальной композиторской школы на европейский уровень. Оценивая значение К. Шимановского, С. Голяховский пишет: «Печальным фактом в истории польской музыки было то, что композиторы второй половины XIX века не сумели удержать высокое положение в европейской художественной культуре, которое завоевал для неё Фридерик Шопен. Гениальное творчество этого композитора прошло как бы над нашей музыкой, хотя вызывало восхищение польских музыкантов... Шимановский своим творчеством поднял польскую музыку до европейского уровня. Он вывел её из тупика, в котором она долгое время находилась» [2, с. 38].

Безусловно, фигура К. Шимановского не столь значима, как, например, А. Шёнберга, Б. Бартока, И. Стравинского [13, с. 154]. И с этим мнением И. Я. Родионовой трудно не согласиться. Вместе с тем «музыкальный облик века включает в себя творчество Шимановского как одного из тончайших лириков своего времени, внесшего в искусство интонацию не столь громкую и смелую, но очень пронзительную и самобытную» [Там же].

Исследователи отмечают, что композитор испытал влияние многих композиторов – Ф. Шопена, А. Скрябина, М. Регера, К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, И. Стравинского. Соответственно, его творчество впитало такие направления, как романтизм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм, неоклассицизм. При этом «идеалы романтического, лирического искусства не меркли для него никогда» [Там же, с. 159]. И. Я. Родионова считает, что «здесь прежде всего следует определить роль мифа... этой высшей для романтиков формы искусства. Весь композиторский путь Шимановского, – по её мнению, – можно представить как мифотворчество, включающее в себя познание, раскодирование символов мифа, а также его реконструирование, созидание» [Там же].

Интерес к мифологическим сюжетам – античным, ветхозаветным, евангелическим, древневосточным – сохраняется у Шимановского на протяжении всего творчества. Ярким примером обращения к ним являются программные миниатюры. Среди них – фортепианные циклы «Метопы» (по эпосу Гомера «Одиссея»), «Маски» (по разным литературным и мифологическим источникам), три поэмы для скрипки и фортепиано «Мифы» (по поэме «Метаморфозы» Овидия, представляющей собой обширный сборник античных мифов). Все они созданы композитором в центральный период творчества (первый период творчества – 1900-1913 годы – становление личности, стиля композитора; центральный – 1913-1920 годы – характеризуется увлечением восточной и античной культурами; и 1920-1937 годы – воздействием гуральского фольклора). Огромную роль в выборе подобной тематики сыграли личные впечатления композитора, полученные от путешествий в Италию, Алжир, Тунис, на Сицилию, а также эстетика поэтов группы «Молодая Польша», под воздействием которой он в это время находился (представители группы «Молодая Польша» высказывали интерес к античности, различным