

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Видавничий дім Дмитра Бураго

Наукове видання

«МОВА І КУЛЬТУРА»

Випуск 17

Том VI (174)

РЕПОЗИТОРИЙ БУАГУ

Київ
2014

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Издательский дом Дмитрия Бурого

Научное издание

«ЯЗЫК И КУЛЬТУРА»

Выпуск 17

Том VI (174)

Киев
2014

М 74 МОВА І КУЛЬТУРА. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. VI (174). – 336 с.

Наукове видання «Мова і культура» засноване у 1992 році

Видання зареєстроване Міністерством юстиції України.

Свідоцтво КВ № 12056-927ПП від 4.12.2006 р.

Засновники:

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Видавничий дім Дмитра Бураго

Видається за рішенням Вченої ради Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка від 19.02.2007 р.

Головний редактор Д. С. Бураго

Редакційна колегія:

канд. філол. наук, доц. **П. П. Алексєєв**; д-р філол. наук, проф. **В. М. Брицин**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України **Ю. Л. Булаховська**; д-р філол. наук, проф. **О. П. Воробійова**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України, заслужений працівник ВШ України **Л. П. Іванова**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України, заслужений працівник ВШ України **М. О. Карпенко**; д-р філол. наук, проф. **Т. В. Клеофастова**; д-р філол. наук, проф. **Ю. І. Корзов**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Костенко**; д-р філос. наук, проф., д-р філол. наук, проф. **Г. Ю. Мережинська**; д-р філол. наук, проф. **А. К. Мойсієнко**; д-р філол. наук, проф. **Ю. В. Мосенкіс**; д-р філол. наук, проф. **Н. Г. Озерова**; д-р філос. наук, проф., академік НАН України **О. С. Онищенко**; д-р пед. наук, канд. філол. наук, проф. **Г. В. Онкович**; д-р філол. наук, проф. **Т. А. Пахарєва**; д-р філол. наук, проф. **Г. Ф. Семенюк**; д-р філол. наук, проф., академік НАН України, заслужений діяч науки і техніки України **В. Г. Склярєнко**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Слухай**; д-р філол. наук, проф. **О. С. Снитко**; д-р філол. наук, проф. **Е. С. Соловей**; д-р психол. наук, проф., член-кор. АПН України **Н. В. Чепелєва**.

УДК 821.161.3(035.3)

Белая Е. И., кандидат педагогических наук, профессор
Барановичский государственный университет, Барановичи, Беларусь

**МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КООРДИНАТ
ПЕРЕХОДНЫХ ЭПОХ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЫ 1920—1930-Х ГОДОВ)**

В статье рассматриваются особенности взаимовлияния музыки и художественной литературы в культурном контексте переходных эпох; анализируются образные средства, заимствованные словесным искусством у музыкального; делается вывод об идейно-эстетической ценности и философской глубине подобного заимствования.

Ключевые слова: *переходная эпоха, музыкальный образ, мотив, экзистенциальная метафора, символика контрапункта, «вселенский оркестр».*

Музыка в звуковых образах обобщенно выражает сущностные процессы жизни. Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражающиеся посредством звуков, в основе которых лежат интонации человеческой речи, — такова природа

© *Белая Е. И.*, 2014

музыкального образа. Этим и определяются особенности воздействия музыки, говорящей с людьми на «непосредственном языке души», волнующей человека, вызывающей у него чувство радости, грусти, печали, бесконечное разнообразие эмоций и их оттенков. Музыкальный образ весь соткан из человеческих чувств, отмечает Ю. Боров. Не случайно музыка обладает «особенно большими возможностями отображения не отдельных сторон и частностей жизни, а именно её сердцевины» [1: 291]. Именно в музыке, считает О. Кривцун, наиболее полно воплотилось ощущение напряжённой динамики бытия переходной эпохи, контрастность, драматизм, противоречивость которой выдвигают музыку на центральное место среди всей семьи искусств. Особые преимущества музыки в культурном контексте переходной эпохи обусловлены её способностью оперировать метафорическими и символическими образами, уклоняясь от жёстко очерченного предметного содержания. Этими же свойствами обладает и литература. Музыка активно взаимодействует с литературой, помогая ей преодолеть дефицит собственной формы. «Выявляя и воплощая в своих произведениях совершенно новый принцип логики, музыкальное искусство закрепляло эти формы взаимопереходов и диалектических связей в сознании современников, осуществляя тем самым обратное воздействие на динамику процессов в духовной культуре» [2: 276].

На рубеже XIX—XX веков музыка всё более утверждается как знак революционного мироощущения. Ведь её источник, как утверждает Г. Спенсер, — интонации речи, возбуждённой страстью. И хотя музыка не очерчивает конкретных идеалов, она воодушевляет эмоциональную готовность бороться за новое в жизни. Анализ поэтики прозы первой трети XX века даёт представление о множественности и разнообразии художественных моделей действительности, основывающихся на образах оркестра и/или дирижёра (капельмейстера). Эти модели, в свою очередь, обусловлены востребованностью в эпоху перемен пассионарных личностей (по сути, сами перемены — результат усилий таких личностей). Подобного рода исполнительская деятельность реализует особую пассионарную потребность — «потребность в определённом уровне усилий, который интенсивно гедонически подкрепляется и обретает по этой причине самостоятельную значимость, а также в деятельности, по ходу которой это усилие прилагается» [3: 183]. Исследуя данную проблему как социально-психологическую, авторы, к произведениям которых мы апеллируем, поясняют её суть как раз на примере дирижёра оркестра. Благополучно довести исполнение произведения до конца — это только фиксация окончания и завершённости исполнительского действия. Подлинным же результатом является качество исполнения, то есть всё то, что происходит до его завершения, в процессе чего образуется особого рода целостность и связность. При этом она возникает не спонтанно, а по мере усилий, прикладываемых дирижёром — главным в данной ситуации «пассионарием» — и потенциальными пассионариями, музыкантами, у которых хороший дирижёр способен вызвать душевный подъём и энтузиазм. «Именно его поведение даёт им дополнительную энергию, которую они черпают из ресурсов собственной психики, но с его помощью. Профессия дирижёра типично пассионарная, а исполнение оркестром музыкального произведения типично пассионарная ситуация. Но мирная и находящаяся не в сфере общественных преобразований, а в сфере культуры» [3: 183]. Большинство представителей творческой интеллигенции Беларуси, вовлечённые в водоворот событий «тройственной войны», в художественной форме высказали своё

отношение к преобразованиям. Понимая объективную предопределённость крестьянского бунта, они всё же отдавали приоритет эволюционному, культурному развитию. В таком аспекте дирижёрская палочка — своеобразный сейсмограф души, а не апология политического лидерства.

Обратимся к рассказу К. Чорного «По дороге» (1925). Его герой Павел Грибок, у которого большие лёгкие, возвращается из города от доктора и видит, как на окраине города музыканты собираются играть в саду. При этом Павел не может знать о том, что «у капельмейстера тоже болит в груди» и тот еле сдерживает кашель. У одного из музыкантов болел зуб, и ему тяжело было дуть во флейту... «И не было весело, даже грустно было капельмейстеру и флейтисту. Также не было весело и ещё одному музыканту (были у него какие-то нелады в семье, и лучше он чувствовал себя только тогда, когда выходил из дому). Так трое этих людей... далеки были в тот час от веселья. Только никто не знал и не видел этого...» [4: 259—260]. И всё же, вопреки собственному незавидному состоянию, оркестранты осознавали, что от них «многое зависело в музыке». Особенно детализирована позиция флейтиста: «он думал о том, что от его флейты многое зависит в музыке». На первый взгляд перед нами реалистическая зарисовка. Однако это не так. В романе К. Чорного «Земля» (1928) есть диалог, воссоздающий подобную проблематику. Алесь спрашивает Николая: «А что ты такое на земле, среди людей? Живёшь вот. Молотишь [подёнщиком] у Александра. А что ты сделаешь для жизни?» [5: 495—496]. Оркестранты из рассказа «По дороге» «сладили» свою музыку именно «для жизни», а это не что иное, как художественное отображение одного из принципов экзистенциализма. Поясним это утверждение на примере следующего фрагмента текста. «...Как махнул капельмейстер руками и грянула музыка, у всех, кто слушал, вдруг начало появляться огромное восхищение жизнью, ощущение яго величия и красоты. А у кого и появилась печаль, то была она светлой и желанной. И кто смотрел на это... думал, что таковым есть или был и настрой музыкантов» [4: 259—260]. Согласно утверждению Ж. П. Сартра, каждый из нас выбирает себя, но этим самым мы выбираем всех людей, так как каждое наше действие, создавая из нас того человека, каким бы мы хотели быть, в то же время создаёт и образ человека, каким он, согласно нашим представлениям, должен быть. Выбирая себя, мы одновременно утверждаем ценность того, что выбираем: ведь мы никак не можем выбирать зло. То, что мы выбираем, — всегда добро. Однако ничто не может быть добром для нас, не являясь добром для всех. Если мы хотим существовать, создавая одновременно наш образ, то этот образ значителен для всей нашей эпохи. Таким образом, утверждает Ж. П. Сартр, «наша ответственность значительно больше, чем мы можем судить, ибо она распространяется на всё человечество» [6: 617]. В произведениях белорусской прозы 1920-х—1930-х годов утверждается не утратившая своей актуальности и в современном искусстве мысль о том, что жизнь отдельного человека — это индивидуальная мелодия в общечеловеческой симфонии. «Каждый зависит от каждого. ...Но есть ещё и своя, только своя жизнь. Как своя музыкальная тема во вселенском оркестре. Пусть она слабенькая, наивная, флейта-пикколо. Но она не должна зависеть ни от первых скрипок, ни от громких барабанов, и её надо пропеть. ... Как бы ни заворачивала жизнь в мясорубку, каким бы ни пропускала фаршем, других это не должно касаться. Другие не должны страдать. Как говорили в чеховские времена: надо исполнять свой долг» [7: 457].

Осознание пассионарной роли творческой личности в национальной культуре сразу же определило своеобразие эстетического представления о зарождающейся в XIX веке оригинальной белорусской литературе, сформулированного, в частности, одним из её основателей Ф. Богушевичем, автором сборников «Дудка белорусская» и «Смык белорусский». «Смык есть, а кто-то скрипку, может, смастерит, а там была «Дудка» — вот и мы сладим музыку...» [8: 70]. Скрипку «смастерила» поэтесса А. Пашкевич (сборник «Скрипка белорусская», 1906). В литературном «вселенском оркестре» зазвучали партии этих нехитрых, на первый взгляд, инструментов. Между тем, по мнению О. Шпенглера, наиболее глубокая и прочувствованная музыка — струнная. «Несомненно то, что скрипка является наиболее благородным из всех инструментов, придуманных и усовершенствованных фаустовской [наделённой обострённым ощущением времени] душой для исповеди о своих самых глубоких тайнах» [9: 403]. С мотивом музыки мы связываем также функционирование в белорусской прозе образа странника (старца). На то есть ряд причин. Первая наиболее очевидна: «старцами в народе называли... в том числе и странствующих лириков... которые зарабатывали этим ремеслом и молитвами за хозяев дома на свой хлеб насущный» [10: 498]. Во-вторых, связанная с типом странствующего музыканта метафора пути как познания мира и людей либо, реже, движения от земных грехов к духовной святости самым непосредственным образом связана и с мотивом музыки. В пассионарной фигуре скрипача (каковым выступает заглавный герой поэмы Я. Коласа «Сымон-музыка») в литературе 1910-х—1920-х годов персонажируется философско-эстетическая и гражданственная рефлексия белорусских авторов о путях развития национальной литературы и роли создателей художественных ценностей как духовных лидеров нации. В 1930-е заметно снижение пафоса, обусловленное засильем вульгаризации и началом репрессий, подтверждением чего выступает метафорический ряд, выстроенный М. Горещким в повести «Комаровская хроника». «И будешь ты играть на скрипке... Скрипка необычайно звучная. Играть будешь очень хорошо, даже сам доволен будешь, что так хорошо играешь. Вдруг заметишь, что в смычке вытягивается волос. Волосинок всё меньше, меньше. И вот уж нет вовсе. Одной деревяшкой водишь по струнам, нечем играть...» [11: 525].

Метафорика музыки репрезентирует самые разные грани выбора, перед которым поставлены литературные герои «эпохи рубежа». Как заметил володой белорусский прозаик С. Барановых в рассказе «Ночные тени» (1928), характеризую внутренние мотивы своего героя, когда у человека есть «стремления — натянутые струны... тогда у человека есть цель — точка в конце этих струн» [12: 471]. Слово «капелла», употребляемое как синоним понятия «коллектив», наполняется в ряде произведений ироническими коннотациями. С. Барановых в повести «Межи» (1930) обращается к данной метафоре в процессе художественного анализа «магистрального» — между отцом и сыном — конфликта, порождённого нежеланием старого Прокопа вступать в колхоз, организуемый односельчанином Анисем. Отец злорадно замечает, что ему хотелось бы поглядеть, как его неслух Евген «...будет пухнуть с голодухи в Анисевой капелле» [13: 92].

В Библии талант музыканта первично связывается с занятиями пастуха, который собирает стадо при помощи того или иного инструмента. Оппозиция «земледелец — пастух», в которой преимущество отдаётся именно пастуху, известна с самой древности. Каин — человек телесный, Авель (пастух) — духовный. Именно пастухи, после Авеля,

выступают позитивными персонажами Библии. Известно, что С. Есенин возводил этимологию слова «пастух» к словосочетанию «пас дух» — тот, кто «пасёт духов, значит, чувствует душу природы» [14: 265]. Исследователи Библии отмечают, что пастух наделён не только внешним острым зрением и слухом, но и внутренним: он может услышать то, чего не слышат другие, — призыв Божий. Уже в пророческих книгах с пастушеством связана гармония будущей мессианской эры [15: 165—169]. И в белорусской литературе пастух обычно наделён даром музыканта. Именно старик-пастух дед Курила в вышеназванной поэме Я. Коласа первым увидел талант Сымона и подарил ему дудку, а затем в наследство оставил свою скрипку. Согласно Писания, посох как обязательный атрибут пастуха выступает символом его духовной власти. «Дудка, жалейка с её эггическими мотивами — неотъемлемый атрибут белорусского пастуха» [15: 167]. В символике дудки воплощаются социальные мотивы (её мелодии не могут быть весёлыми, как, к примеру, и блюз у негров).

Мотив музыки может определять сущность тех экзистенциальных метафор, которые выражают стремление человека к конструированию своей жизненной среды (в самом широком смысле этого слова) по законам духовности и гармонии. Современный белорусский философ В. Конон отмечает в художественной традиции белорусов синтез «языческой живописной пластичности и христианской музыкальной возвышенности» [10: 169]. Эстетическим явлением того же порядка мы склонны считать актуализацию архитектуры окна в поэтике прозы первой трети XX века. Это «символ прорыва из внутренней замкнутости в безграничное, один из наиболее значительных символов... переживания глубины», к чему устремлена и «музыка контрапункта» [9: 366]. Нами проанализирован ряд определений контрапункта, на основе чего выделены его устойчивые признаки. Во-первых, контрапункт характеризуется как одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодий в разных голосах. Ценным в концептуальном отношении видится определение контрапункта как вида многоголосия, в котором все голоса являются равноправными. Сквозь его рельефно «просвечивает» актуальная для революционной и постреволюционной эпох экзистенциальная метафора. Контрапункт также определяется как искусство одновременно сочетать несколько мелодических линий; сочетать самостоятельные мелодии, которые звучат одновременно, в единое целое; искусство гармонического сочетания многих голосов для создания одной мелодии.

Музыка и литература выступают важнейшими формами «иносказания духа», носителями скрытых смыслов. В рассказе Б. Миклулича «Рояль» (1929) музыкальный инструмент предстаёт как могучее живое существо. Рояль — свидетель бурного времени. В его холодной и чёрной зеркальной поверхности отчётливо отражается человеческая суета. Сначала рояль стоял в квартире старого фельдшера Назарчука, который часто засыпал под нежные звуки, когда сын Василий играл что-нибудь из любимого отцом Овенберга. Но настало время — и нежные мелодии сменились маршами, а «слонявый» Овенберг был «отброшен, как ненужный сломанный гвоник. Родился новый музыкант. Он заиграл на клавишах жизни, и Василий начал чутко прислушиваться к этой игре» [16: 633]. Б. Миклулич активно использует музыкальные термины в художественном воссоздании событий гражданской войны, в частности, времён борьбы Красной армии с «зелёными» генерала Булак-Балаховича. Во время штурма ими города «заряд отпилил ноги рояля. Наверное, звенели тогда и струны... А дни накатывали аккордами патетической

симфонии» [16: 634]. Когда установился мир, к чёрному туловищу рояля приладили ноги, «белые осиновые ноги». И рояль вновь запел. Теперь уже в зале рабочего клуба, где под звуки бравурного марша шагают «загорелые физкультурники». Но, рассуждает автор, сердце из осины не сделаешь. Поэтому не зря время от времени диссонансом звучит «продолжительное надломанное бречанье. Это тужит рояль о музыкантах, которые погибли за солнце, облившее тела физкультурников... за эти бодрые марши, под которые так легко шагать по залу рабочего клуба» [16: 634]. Несмотря на то, что в рассказе имеется ряд образов, свойственных «молодняковскому» стилю («Молодняк» — литературная организация, близкая по своим идейным позициям РАППу), идея произведения скорее противоречит основному положению эстетической программы «Молодняка», которое декларирует отрицание классического наследия. Думается, рояль символизирует историко-культурный опыт прошлого («рояль старый», «он видел многое»), утверждая его как ценность. Осиновые ноги, прибретённые роялем в новом времени, — это не случайная деталь. Именно она, скорее всего, и символизирует отказ от художественных традиций прошлого. Ведь осина с библейских времён ассоциируется с предательством. Культура предана ради физкультуры? Равнозначна ли эта замена? Б. Микulich не даёт прямого ответа на эти вопросы, но позволяет найти его в образных средствах произведения, связанных с мотивом музыки. Поставленная в конце 20-х годов прошлого века, эта проблема не утратила своей актуальности и сегодня.

Таким образом, противоречивость и драматизм переходных эпох, которые вызывают кризисные процессы в иных видах искусства, оказываются весьма благоприятными для музыки. В такие эпохи музыка не только занимает центральное место других искусств, но, более того, служит для них источником заимствования композиционных принципов и приёмов художественной выразительности. Музыка активно взаимодействует с художественной литературой как мотив, который определяет сущность ряда метафор, выражающих стремление человека к духовности и гармонии. Литературе, как и музыке, свойственна способность выступать носителем скрытых смыслов — оперировать символично-метафорическими образами, избегая жёсткой конкретизации предметного содержания, что обычно востребовано в культуре переходных эпох. Мотив музыки в прозе 1920-х—1930-х годов служит предупреждением об опасности игнорирования культурного достояния прошлого, уничтожения личностной, творческой, индивидуальности. Художественные средства, заимствованные белорусской прозой первой трети XX века у музыкального искусства, склоняют не только к мысли о революционном сегодня, но и об извечном, общечеловеческом, о том, что и от твоей «флейты» многое зависит» в жизненном оркестре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Боров, Ю. Эстетика / Ю. Боров. — 3-е изд. — М. : Политзидат, 1981. — 399 с.
2. Кривцун, О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. — М. : Аспект Пресс, 2003. — 447 с.
3. Бондырева, С. К. Толерантность (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та; Воронеж : Изд-во НПО «МОДЭК», 2003. — 240 с.
4. Чорны, К. Збор твораў. У 8 т. Т. 1. Апавяданні. 1923—1927 гг. / К. Чорны — Мн. : Мастацкая літаратура, 1972. — 554 с.

5. Чорны, К. Збор твораў. У 8 т. / К. Чорны. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.
6. Сартр Ж.П. Экзистенціалізм — это гуманізм // Всемирная философия. XX век / Авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск: Харвест, 2004. — С. 614—629.
7. Токарева, В. Всё нормально, всё хорошо: Повести и рассказы. / В. Токарева. — М. : ООО “Издательство АСТ”, 2000. — 544 с.
8. Гісторыя беларускай літаратуры: XIX — пачатак XX ст.: Падруч. для філал. фак. пед. ВНУ / І. Э. Багдановіч, У. В. Гніламёдаў, Л. С. Голубева і інш.: Пад агул. рэд. М. А. Лазарука, А. А. Семяновіча. — 2-е выд., дапрац. — Мн. : Выш. шк., 1998. — 560 с.
9. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М.: Мысль, 1993. — 663 с.
10. Конан, У. М. Выбранае / У. М. Конан / укл. М. А. Козенкі; прадм. М. А. Козенкі. — Мінск, 2009. — 536 с.
11. Гарэцкі, М. Камароўская хроніка / М. Гарэцкі // Віленскія камунары: Раман-хроніка; Камароўская хроніка: Аповесць. — Мн. : Маст. літ., 1997; Прадм. М. Мушынскага. — С. 238—541
12. Веснаход: Аповяданні “Маладняка” [Уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына]. — Мн : Маст. літ. , 1987. — 518 с.
13. Баранавых, С. Дзве аповесці / С. Баранавых. — Мн. : Беларусь, 1967. — 316 с.
14. Шамякіна, Т. І. Міфалогія Беларусі (нарысы) / Т. І. Шамякіна. — Мн. : Маст. літ., 2000. — 400 с.
15. Сініла, Г. В. Біблія як феномен культуры і літаратуры: Ч. 1. Духоўны і мастацкі свет Торы: Кніга Быцця / Г. В. Сініла. — Мн. : Беларус. навука, 2003. — 451 с.
16. Расстраляная літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі; прадм. А. Сідарэвіча; каментар М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.

Белая О. І., кандыдат педагогічных навук, прафесар
Барановіцкі ўніверсітэт, Барановічы, Білорусь

МУЗИКА В СИСТЕМІ ХУДОЖНІХ КООРДИНАТ ПЕРЕХІДНИХ ЕПОХ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ БІЛОРУСЬСЬКОЇ ПРОЗИ 1920-1930-Х РОКІВ))

У статті розглядаються особливості взаємовпливу музики і художньої літератури в культурному контексті перехідних епох: аналізуються образні засоби, запозичені словесним мистецтвом у музичного; робиться висновок щодо ідейно-естетичної цінності і філософської глибини подібного запозичення.

Ключові слова: *перехідна епоха, музичний образ, мотив, екзистенційна метафора, символіка контрапункта, “вселенський оркестр”.*

Belaya O.I., cand. of ped. sciences, prof.
Baranovichi state un., Belarus

MUSIC IN THE SYSTEM OF ARTISTIC DISPLAYS IN THE TRANSITIONAL PERIOD

The article focuses on the specificity of mutual interaction of music and fiction in the cultural context of transitional epochs. The author reveals the imagery borrowed from musical art by verbal art, and ascribes ideological-and-aesthetic value and philosophical profoundness to this process.

Key words: *transitional period, musical image, motive, existential metaphor, counterpoint symbols, orchestra of the universe.*

Репозиторий БарГУ