

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.32>

Севостьянова Лилия Васильевна

КВАРТЕТЫ А. К. ГЛАЗУНОВА: ПОПЫТКА КРИТИЧЕСКОГО ОБЗОРА

Статья посвящена критическому обзору квартетов А. К. Глазунова. Опираясь на высказывания Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского, а также на классификацию психологических типов К.-Г. Юнга, автор показывает доминирование экстравертного ощущения в психологическом мире квартетов. Это привело к растворению в объектах (традиции квартетов Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и Танеева) и умалению субъективного фактора. В квартетах Глазунова преобладают стремление к наслаждению, повышенный уровень эстетического качества. На первый план выходят культ красоты, экспозиционная статичность, нивелирование разработочных приёмов развития и контраста, заполнение статуарной экспозиционности декоративными способами, демонстрирующими признаки вторичности, заимствованности от творчества кучкистов. Вездесущими становятся принципы варьирования, наделение красочными свойствами простейших гармонических оборотов и ладовых наклонений, гипертрофия принципов сюитности, преобладание центростремительности. В итоге автор статьи приходит к выводу о постепенном истощении творческой энергии композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/2/32.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 141-146. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/2/

© 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: hist@gramota.net

Список источников

1. **Васильева Е. Ю.** Спецэффекты в кино: от иллюзии чуда к иллюзии реальности // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2011. № 4 (88). С. 32-35.
2. **Горохов П. А.** Социально-философская проблематика фантастической прозы А. Н. Толстого // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 7 (45). С. 49-56.
3. **Долгина Е. С.** Проблема дефиниций «утопия» и «научная фантастика» в историческом дискурсе // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6 (37). С. 32-33.
4. **Зольников М. Е.** Космическое путешествие в представлениях немецкого кинематографа конца 1920-х гг. («Женщина на Луне» Фрица Ланга) // Научные труды Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского: сборник трудов конференции. Серия «Гуманитарные науки». Калуга: Изд-во КГУ имени К. Э. Циолковского, 2017. С. 528-537.
5. **Садуль Ж.** Всеобщая история кино: в 6-ти т. / пер. с фр. М.: Искусство, 1982. Т. 4. Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929. 528 с.
6. **Смагина С. А.** «Новая мораль» в советском кинематографе 1920-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 4. С. 165-169.
7. **Субтитры к фильму «Аэлита»** [Электронный ресурс]. URL: <http://subs.com.ru/page.php?id=11592> (дата обращения: 11.01.2018).
8. **Субтитры к фильму «Женщина на Луне»** [Электронный ресурс]. URL: <http://subs.com.ru/page.php?id=12566> (дата обращения: 11.01.2018).
9. **Юмашев Д. О.** Анимация в системе средств массовой информации: развитие коммуникативного потенциала анимации // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2015. Т. 27. № 18 (215). С. 68-72.
10. **NASA назвало самые недостоверные фантастические фильмы** [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/news/2011/01/02/worst/> (дата обращения: 11.01.2018).

**IMPORTANCE OF THE FILM BY FRITZ LANG “WOMAN IN THE MOON” (1929)
FOR DEVELOPMENT OF THE SCIENCE FICTION FILM**

Roman Sergei Nikolaevich, Ph. D. in Philology
State University of Humanities and Technologies, Orekhovo-Zuevo
berbertolu44i@mail.ru

The article discusses the importance of Fritz Lang's film "Woman in the Moon" for the development of science fiction cinema. To understand the creative innovation of this film, the analysis of the artistic specificity of other films made in the first three decades of the existence of cinema and dedicated to space flights is carried out. The author substantiates the proposition that it is Fritz Lang who is the creator of the genre of the science fiction film dedicated to the topic of space travel. In the film "Woman in the Moon" artistic principles for the creation of a pseudo-documentary image are formed, which are topical up to the present day.

Key words and phrases: cinema art; history of live-action film; fantasy film; Georges Méliès; Fritz Lang.

УДК 78:159.9

Дата поступления рукописи: 21.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.32>

Статья посвящена критическому обзору квартетов А. К. Глазунова. Опираясь на высказывания Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского, а также на классификацию психологических типов К.-Г. Юнга, автор показывает доминирование экстравертного ощущения в психологическом мире квартетов. Это привело к растворению в объектах (традиции квартетов Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и Танеева) и умалению субъективного фактора. В квартетах Глазунова преобладают стремление к наслаждению, повышенный уровень эстетического качества. На первый план выходят культ красоты, экспозиционная статичность, нивелирование разработочных приёмов развития и контраста, заполнение статуарной экспозиционности декоративными способами, демонстрирующими признаки вторичности, заимствованности от творчества куклистов. Вездесущими становятся принципы варьирования, наделение красочными свойствами простейших гармонических оборотов и ладовых наклонений, гипертрофия принципов сюитности, преобладание центростремительности. В итоге автор статьи приходит к выводу о постепенном истощении творческой энергии композитора.

Ключевые слова и фразы: экстраверсия; ощущение; растворение в объектах; умаление субъективного фактора; культ наслаждения; эстетизм; красочность; колористичность; центростремительные свойства сюитности.

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

КВАРТЕТЫ А. К. ГЛАЗУНОВА: ПОПЫТКА КРИТИЧЕСКОГО ОБЗОРА

А. К. Глазунов является автором семи струнных квартетов, в которых в известной степени просматривается стремление объединить в общее русло свойства петербургской и московской композиторских школ. Но удалось ли ему это в полной мере?

В поисках ответа на поставленный вопрос сопоставим оценки творчества композитора, данные двумя крупнейшими исследователями – Б. В. Асафьевым и Б. Л. Яворским.

Итак, Асафьев считал творчество Глазунова «большим и серьёзным “коренастым” искусством с твёрдо обоснованными вкусами и приёмами распределения и обработки материала и с уравновешенным устойчивым содержанием» [1, с. 206-207]. Академик подчёркивал, что такая музыка не потрясает, не удивляет, но скорее успокаивает, склоняет любоваться собой. Она располагает «бесстрастным и уравновешенным мастерством и благородным академическим стилем» [Там же, с. 199]. Лирика квартетов Глазунова, по мнению музыковеда, отличается «мягкой и прекраснодушной созерцательностью... свежа и оптимистична» [Там же, с. 174]. Легко обнаружить, что Асафьев одобрительно воспринимал работу Глазунова «на открытой и колонизированной земле», где царит уверенность, что «всё выходит и всё на месте», в особенности – прочная техника тонально-контрапунктического письма как непререкаемое доказательство опытной школы мастерства [Там же, с. 173].

Яворский, напротив, высказывался о композиторе преимущественно в резко отрицательных тонах. Он утверждал, что творчество Глазунова отличает «безжизненный облик его безвольного, абстрактно размеренного темперамента, громоздкого и вялого» [8, с. 76], претенциозность, неинтенсивность дыхания. Негативность оценки предельно сгущена в следующем высказывании: «Вероятно, в будущем, в исторической перспективе творчество Глазунова будет восприниматься как мастерское запечатление бюрократичности тогдашней русской действительности. Поэтому, когда русская бюрократичность выявила свою немощь, Глазунов замолчал как композитор» [Там же, с. 170-171].

Тем не менее в приведённых точках зрения улавливаются некоторые сходные штрихи. К примеру, Асафьев считал, что оптимизм Глазунова – скорее не мировоззрение, а отражение общего состояния «ничего не искавшей эпохи» [1, с. 74].

В свою очередь, Яворский, при всей отрицательной оценочной позиции по отношению к творчеству композитора, вынужден был констатировать безусловность его мастерства.

Кто же всё-таки находится ближе к истине? Пока ясно только одно: между двумя противоположными взглядами, вероятно, существует не столько истина, сколько животрепещущая проблема. В чём заключается её суть?

Однако прежде чем осуществить попытку ответа на этот вопрос, совершим небольшой исторический экскурс. Для начала заметим, что квартетный жанр в музыкальном наследии Глазунова выступает в роли своеобразного индикатора стиля и выявляет, наряду с другими, такие его важнейшие грани, как стремление к утончённости, рафинированности, культу красоты.

Заметим, что эти свойства во многом возвращены традициями жанра и своими корнями уходят ещё в эпоху раннего классицизма. И здесь, вероятно, следует выделить, в первую очередь, взаимодополняющие обстоятельства: атмосферу домашнего музицирования, его своего рода кружковый характер, и изначальную элитарную направленность жанра. Оба свойства наиболее последовательно представлены на заре классицизма, более всего – в творчестве Й. Гайдна и Л. Боккерини.

Возвращаясь к сочинениям Глазунова, отметим особую популярность квартетного жанра в музыкальных кружках и салонах обеих столиц, но особенно в Петербурге, где возникли знаменитые содружества кружкового типа – сначала балакиревское, а затем – беляевское.

Кроме цели совместного музицирования, которое обостряло творческую инициативность каждого участника такого кружка, неопределимое значение приобретало общение с единомышленниками, посвящёнными в тайны искусства. Кружок существовал как своеобразная ассамблея для избранных, а его любимый камерный жанр (квартет) – соответственно, как музыка для особой аудитории, в состав которой прежде всего входили профессиональные музыканты. Неслучайно кружок инициировал сочинение коллективных произведений, отдельные части которых принадлежали перу разных композиторов.

Естественно, что отмеченная тенденция не была прерогативой исключительно музыкального искусства. Напротив, как отмечал Г. Ю. Стернин, «обращает на себя внимание усиленная “кружковая” жизнь русских художников той поры» [5, с. 14]. Речь идёт о девяностых годах XIX века. Например, невозможно недооценивать значение знаменитого объединения живописцев «Мир искусства», сплотившего художников различных стилевых наклонений.

Круг интересов музыкальных кружков был сосредоточен в первую очередь на проблемах стиле- и формообразования. Т. Н. Левая выдвигает три направления общих поисков. Это «стилевая мобильность», «культивирование... древности» и «апелляция к созерцательно-оценочной способности восприятия» [2, с. 123].

Обращает на себя внимание явное созвучие всех перечисленных и других тенденций творческим установкам Глазунова. Подобно представителям «Мира искусства», в своих квартетных опусах композитор выдвигал на первый план пространственный принцип размещения материала, уподобленный «выставочной развеске» (Б. В. Асафьев). Увлечение приёмами тональной, тембровой, мелодической, гармонической перекраски тематизма, тяготение к колористике также свидетельствуют о перекличке с приёмами письма представителей «Мира искусства».

Известно, что Глазунов был человеком, преуспевающим в жизни (по крайней мере, на её длительном протяжении) и весьма спокойно относившимся к её треволнениям. В определённой степени свойственные ему уверенность в себе, даже самоудовлетворённость, вера в значение своего личного статуса были спровоцированы «громогласным» началом композитора. На его Первую симфонию одобрительно откликнулась едва ли не вся музыкальная элита обеих столиц. В организации жизни композитора первоплановую

позицию занимала установка на внешнюю видимость, на общезначимое, на деятельность. Этим инспирированы умение вести большое дело (директорство), дирижёрская, общественная, педагогическая активность, ореол почитания и т.д.

В творчестве композитора заметны академизм, педантизм, пиетет перед традициями и избегание новых путей. Одна из причин неприятия нового искусства кроется в том, что Глазунов слишком рано остановился и как бы законсервировался. Драма композитора заключалась в гипертрофированном воздействии на его творчество объективных данных (под которыми подразумеваются квартеты Н. Г. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, П. И. Чайковского), приводившем к растворению в них. Огромное влечение к объекту и, следовательно, неминуемое приглушение субъективного фактора указывает на то, что Глазунов представлял собой тип экстраверта, для которого доминирующей функцией была функция ощущения [7, с. 441-442]. На основании этого создаётся впечатление, что и в жизни, и в творчестве композитора ощущение следовало за ощущением, формируя иллюзию полноты выражения. Стремление к наслаждению, гедонизм ощущений он пытался «остудить» актуализацией эстетического фактора, доводя ощущение до высшей эстетической чистоты, своего рода «альпийской» прохладности и прозрачности. В этом смысле композитор, безусловно, был рафинированным эстетом. Но эстетическое наслаждение (по Юнгу) [Там же] есть объективированное самонаслаждение, неминуемо проецированное на объект. Поэтому субъективный фактор в данной ситуации настолько ослаблялся, что оборачивался самоотчуждением. И тогда на первый план выступали некие «общие места», доведённые до «смыслоносного» значения. При этом с формальной рассудочностью Глазунов снимал с них признаки напряжённой динамики развития, выдвигая на первый план исключительно созерцательные качества.

В таком контексте распределение музыкального материала опирается на принцип показа, даже (в нашем случае) демонстрации. «Править балом» начинает статичность, оборачивающаяся статуарной неподвижностью. Господствует принцип смены положения без изменения материала, ограниченного в своих возможностях и имеющего слишком узкие собственные пределы. В их диапазоне первоплановыми становятся красочность и колористичность музыкального языка, а также способов его организации (монтаж). Безусловно, они не являются априорно «плохими» или «хорошими», но в атмосфере несвободы могут приобрести впечатление искусственности. Прикрывая внешней красотой гедонизм ощущений, композитор архаизировал и формализовал способы показа своего материала, предпочитая штампы и связывая ими себя «по рукам и ногам».

Одним из таких штампов является статизированная экспозиционность. Неслучайно она по-разному оценивалась исследователями. Наиболее резкий пафос высказывания присущ, пожалуй, Яворскому, который констатировал: «Противоположность драматизму представляет статичность. Статичен Балакирев, Лядов и особенно статичен Глазунов» [8, с. 186]. Но в данном отношении созвучна мнению Яворского и оценка Асафьева, считавшего, что статика приводила к предпочтению формальных приёмов и навыков, к преобладанию орнаментального инструментализма: «Трудно говорить о росте и динамическом развитии музыки в любом из сочинений Глазунова. В сущности, им глубоко присуща статика» [1, с. 174].

В определённой степени статизированная экспозиционность предопределялась культом осязаемой красоты в квартетном творчестве композитора и предначалась для любования воспринимающих. Но разве не к тому же стремился, например, Дебюсси, считавший, что красота должна доставлять наслаждение и покорять слушателей? Однако любование красотой в его музыке обуславливалось новаторской стилистической ориентацией, бесконечно удалённой от традиционализма. Кроме того, психическая энергия Дебюсси, спроецированная на творчество, вибрировала огромной палитрой нюансов. У Глазунова же она попросту малоподвижна, что и оборачивается предпочтением ограниченного круга способов организации материала.

Едва ли не самым важным из них является выделение экспозиционной зоны и нивелирование в последующем развитии сугубо разработочных приёмов, насыщенных духом драматических коллизий. Как справедливо замечает Асафьев, у Глазунова «методы экспонирования направлены не на динамически интенсивное формирование, а на конструктивно-пространственное размещение материала» [Там же, с. 208].

Иными словами, композитор рассматривает движение не столько во временной последовательности, сколько в плане его пространственной протяжённости. Но разве возможно бесконечно, от произведения к произведению наслаждаться показом пусть и красивых, но слишком явно стилизованных то под русскую старину, то под Римского-Корсакова, Бородина или Чайковского тем? Ведь даже если обратиться к наиболее действенным и напряжённым Четвёртому и Пятому квартетам, то и там можно обнаружить отсутствие истинного развития и контраста.

В более крупном, выходящем за рамки экспозиционности плане в масштабах части это неизбежно приводит к тому, что разработочные разделы оказываются бледными вариантными подобиями экспозиций, не такими органичными и убедительными, как, например, в творчестве австрийских симфонистов или в сочинениях Прокофьева. У Глазунова же данный приём безмерно и всеядно тиражировался. Всё началось ещё с Первого квартета, где разработка I части слегка тонально и регистрово переокрашивает тематизм экспозиции. По такой же канве «ткуются» аналогичные разделы первых частей практически всех квартетов. Следует подчеркнуть, что подобные тенденции обнаруживаются и в симфоническом творчестве композитора, как, например, в финале Шестой симфонии.

Кроме того, в масштабах сонатной формы I части происходит неуклонное замедление темпа движения. Казалось бы, что подобная ситуация может таить в себе столько неожиданных и захватывающих метаморфоз в будущем, как, скажем, в экспозиционных разделах Первых частей сонатной формы многих симфоний

Шостаковича! Но нет, рассеивание и торможение энергии у Глазунова неминуемо оборачивается превращением спокойной неторопливости в грузность, инертность. Грань, разделяющая малую подвижность и уравновешенность, оказывается размытой, как, впрочем, и в других камерных сочинениях композитора, к примеру, в его Первой фортепианной сонате.

Если же снова вернуться к конкретике квартетов, то следует отметить, что главная партия Второго квартета представляет собой пример гармонического варьирования темы. В более медленной побочной партии укрепляются приёмы орнаментального варьирования. Обвивающий характер орнамента по отношению к мелодическим опорам в какой-то мере свидетельствует о влиянии на музыку визуального начала, что было бы свежо и прекрасно, если бы не усиленная доза консервации (проявленной в преобладании застылых поз), которая предопределяет искусственный «почерк» такой орнаментальности.

Застывающая статуарность движения обнаруживается даже в наиболее драматичной I части Четвёртого квартета. Здесь постепенное успокоение растёт с появлением каждой новой темы. По этому поводу Л. Раабен едва ли не с удивлением замечает, что «взволнованность, драматизм этих сочинений умеряются, однако, типичными для Глазунова спадами, моментами пассивного разрешения драматического напряжения» [4, с. 65].

Статизированная экспозиционность в координатах цикла наиболее последовательно выдержана в Шестом квартете, все части которого иллюстрируют характер застывшего созерцания. Здесь происходит мерное, выровненное чередование эстетически законченных картин и настроений. Статичной I части, построенной на комбинаторике одних и тех же тематических образований и обволакиваемой спокойным настроением, противопоставляется другая, тщательно выделанная во II части картина, стилизованная под обрядовую сцену. III часть представляет собой вариационную цепь миниатюрных «эстампов», каждый из которых имеет подчёркнуто завершённый облик.

Заполнение статизированной экспозиционности осуществляется исключительно декоративными способами, выдвигающими на первый план красочно-колористические средства. Но и они не открывают «новые берега», а взращиваются на почве устоявшейся традиции и потому обретают признаки вторичности, становясь «мазком» от творчества кучкистов, в первую очередь – Римского-Корсакова и Бородина, и московских композиторов – Чайковского и Танеева.

Культ красоты излучают гармонический, ладовый, фактурный параметры музыкальной материи, на которые распространяется вездесущий принцип варьирования. Для сравнения можно упомянуть побочную партию I части Девятого квартета Мясковского, где также задействованы приёмы гармонического и фактурного варьирования. Однако у Мясковского преобладают сдержанные и строгие тона высказывания и совершенно отсутствуют качества декоративности. У Глазунова, напротив, обострённое ощущение стремится наделить красочными свойствами простейшие гармонические обороты или ладовые наклонения. Например, чувственную окраску обретают вкрапления не только лидийских, но и миксолидийских уклонов тематизма. Мясковский, используя архаичные ладовые признаки темообразования в медленных частях Пятого, Девятого, Двенадцатого квартетов, соблюдал позицию дистанцирования и непременно, в пределах части, противопоставлял подобным вкраплениям иные, субъективно-рефлексивные темообразующие тенденции. Глазунов же, и нивелируя вводнотоновость (например, в основной теме II части Третьего квартета и теме среднего раздела его же III части, где появляется соль мажор без VII ступени), и включая в избытки диатонические образования в интонационный и гармонический состав тематизма Первого, Второго, Третьего, Шестого, Седьмого квартетов, и используя пространственную объёмность кварто-квинтовых созвучий, неподвижность застывающей лавы длительных органических пунктов (например, в I части Первого квартета), тяжесть и грузность унисонного изложения тематизма (например, в I части Третьего и в финале Седьмого квартетов), умел искусно представить эти свойства как утончённые ингредиенты «вкусного блюда», словно явленного на пиршестве эстетов-гурманов.

Красивая жестикюляция тематизма нередко связана с эффектом мерцания мажорно-минорных бликов, создающим прихотливую хроматизацию мелодии (например, в побочной партии I части Первого квартета). И даже гармония минорной субдоминанты в мажоре (как в побочной партии I части Второго квартета или в основной теме «Интермеццо» Шестого квартета), а также репризное проведение мажорной побочной партии в тональности минорной субдоминанты (как в I части Пятого квартета, где главная партия звучит в тональности ля минор, а побочная – в тональности ре мажор) воспринимаются как своеобразные красочные подцветки. Более того, в редких для квартетов ситуациях, поначалу настроенных на драму, «зловещая» окраска аккордов (например, перед разделом *sostenuto poco* I части Шестого квартета) или включение томительно-неустойчивого увеличенного трезвучия, разрешаемого в малый мажорный септаккорд (например, во вступлении к Четвёртому квартету, аналогичном вступительному разделу Восьмой симфонии), на первый взгляд, напряжённое, почти «роковое», на самом деле оборачивается игрой в драму, респектабельным театром представления.

Эстетизм, спровоцированный преобладанием психологической функции ощущения, неминуемо привёл к игнорированию тех внутренних признаков сюитности, которые воплощают мифологическую тенденцию «вхождение в закрытое пространство – выходение из него» [3, с. 283]. Однако разве этот фактор сам по себе является негативным? Ведь сюитная атрибутика просматривается и в ранних венских классических квартетах, и в романтических камерных опусах, и в квартетных сочинениях Танеева, а далее – Шостаковича. Но рассматриваемая ситуация сопряжена с воспроизведением внешних признаков сюитности и с непониманием её глубинных свойств. Например, в барочной сюите критической точкой входа в закрытое пространство является сарабанда, а в новой романтической сюите, к примеру, в «Картинах с выставки» Мусоргского – пьеса «С мёртвыми на мёртвом языке».

Снимая «пенку» с сюитного жанра, Глазунов предпочитал перечислительный характер следования частей, их спокойный показ. Композитор довольствовался «простыми чередованиями... или хотя бы сопоставлениями... не вступающими в конфликт» [1, с. 199]. Принцип подобного сопоставления обнаруживается как на циклическом уровне, так и во внутренней организации отдельных частей (в особенности это касается Третьего и Шестого квартетов). Так, на смену лирическим и народно-жанровым образам I части Шестого квартета приходит интермеццо, за которым следуют лирическое анданте и миниатюрные вариации. Кроме того, внутри этих вариаций маркированная завершённость каждой по-своему корреспондирует с сюитными тенденциями. Неслучайно кроме «чисто» квартетных сюитных сочинений Глазунов написал ряд произведений для того же состава: Пять новеллетт, Сюита соль мажор и другие. В Седьмом квартете каждая часть имеет название (I часть – «Дань прошлому», II часть – «Дыхание весны», III часть – «В таинственном лесу», IV часть – «Русский праздник»).

Сюитный способ организации, представленный в начальных частях первых трёх квартетов, сказывается в том, например, что главная партия I части Первого квартета, основанная на кратчайшей диатонической попевке, сменяется иным типом движения, предстающим в побочной партии. Но самое примечательное заключается в том, что обе темы впоследствии даются в новых красочных тембровых и тональных версиях, которые можно уподобить сюитным дублям. Аналогично развёртывается тематизм I части Третьего квартета, где после сопоставления стилизованной под «величальную» песню главной партии и лирической побочной начинается их спокойное и неторопливое пространственное перемещение по различным регистрам и тональная переокраска. За редким исключением, в квартетах Глазунова отсутствуют большие драматические кульминации. Как правило, в кульминационной зоне усиливается звучность и расширяется диапазон (например, в финале Третьего или в конце разработки I части Четвёртого квартета). Но сама вершина выступает в роли «красочного пятна», сопоставленного с более ровным течением музыки.

Таким образом, в сюитных тенденциях композитора доминирует центростремительность, связанная с внутренней потребностью не заострять событийно-сюжетную линию, а предпочесть ей различные типы самодостаточного движения.

Итак, в итоге реагирование на объекты (тематизм и циклообразование квартетов Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и Танеева) сводится к их нейтрализации, к выплыванию архаических свойств, вуалируемых «красивой» жестикующей. На поверхности оказываются лишь «имена» ускользающих объектов, стерилизованные следы накопленного эмпирического материала. Эта тенденция деструктивно действовала на творчество композитора, неизбежно ведя к утрате собственного лица.

Включение объектов-моделей, вызванное «гигантоманией» сознательной установки ощущения, могло бы компенсироваться спонтанным «возбуждением» бессознательных психологических функций мышления, чувства, интуиции [7, с. 488-489]. Однако ни та, ни другая, ни третья своего уравнивающего назначения не выполнили. Бессознательное мышление, отличающееся негибкостью, способствовало отстранению объекта. Психологическая функция чувства (то есть оценочная позиция), действуя в отрицательном смысле, вела к его обесцениванию. Интуиция, выраженная в виде чрезмерной, навязчивой привязанности к объекту, провоцировала уход в банальность. Возникшую кризисную психологическую ситуацию с определённой долей условности можно сравнить с проектированием и последующим отказом от него. Как справедливо заметил Юнг, «в проектировании несомненный очевидный факт, с которым вы сталкиваетесь в объекте, в действительности оборачивается иллюзией, и всё же вы предполагаете наблюдаемое в объекте не субъективным, а объективно присутствующим» [6, с. 19]. Такая ситуация складывается на начальных этапах глазуновского моделирования объектов. В дальнейшем же всё резко меняется. На место модели приходит авторское самовыражение, блеклая субъективность которого делает развитие вялым и малоинтересным. Здесь «проектирование исключается, когда обнаруживается, что очевидные объективные факты суть реально субъективные содержания. В этом случае эти содержания связываются с особенностями собственной психологии и их уже больше нельзя относить к объекту» [Там же].

Быть может, поэтому любая модель, к которой обращался Глазунов, невольно и произвольно истощалась. Экстравертирование беглых впечатлений от объектов привело к холодности субъективных намерений. Поэтому бессознательные психические интенции композитора выявляли в первую очередь свои теневые стороны.

Для укрепления менее развитых психических функций нужна была более интенсивная интроверсия, связанная с потребностями к самосовершенствованию. Но недоверие к субъективному фактору оказалось преградой на этом пути и в конце концов обернулось угасанием желания творить. Исыхание русла творчества подтверждалось тем, что в последние годы жизни его маленький ручеек заполнялся лишь малоинтересными статьями и рецензиями композитора. Эстетизированное ощущение Глазунова сыграло свою роковую роль. Само же ощущение становилось всё более холодным и догматизированным.

И всё же квартетный опыт Глазунова является весьма поучительным. Он показывает, насколько опасно «зацикливание» на традиционализме. Он демонстрирует, что высокое мастерство ещё не есть главный аргумент убедительности высказывания. Он предостерегает от опасности одностороннего подхода, от преувеличенного значения исходной психологической предпосылки, данной не в развитии, а в изначальной замкнутости.

Начав с максимума (успех Первой симфонии), композитор окончил минимумом. Происходило неминуемое усыхание его творческой энергии. Это, естественно, привело к тому, что Глазунова покинул дар. Не помогли ни мастерство, ни реставраторские усилия, ни импозантные позы. Вот почему приходится признать, что в оценке творчества композитора ближе к истине всё-таки оказался Б. Л. Яворский.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 704 с.
4. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л.: Советский композитор, 1986. 197 с.
5. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М.: Искусство, 1970. 292 с.
6. Юнг К.-Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции. СПб.: МЦНК и Т «Кентавр», 1994. 29 с.
7. Юнг К.-Г. Психологические типы. СПб. – М.: Ювента; Прогресс-Универс, 1995. 715 с.
8. Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1987. Т. 2. Ч. 1. 368 с.

A. K. GLAZUNOV'S QUARTETS: ATTEMPT AT CRITICAL REVIEW

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

The article is devoted to the critical review of A. K. Glazunov's quartets. Basing on the statements of B. V. Asafiev and B. L. Yavorsky, as well as on the classification of psychological types by Carl Gustav Jung, the author shows the dominance of extraverted sensation in the psychological world of the quartets. This led to dissolution in objects (traditions of quartets by Rimsky-Korsakov, Borodin, Tchaikovsky and Taneyev) and depreciation of the subjective factor. The quartets by Glazunov are dominated by desire for pleasure, the increased level of aesthetic quality. The cult of beauty, expository static character, leveling of the development techniques of progress and contrast, and filling of statuary exposition with decorative methods showing signs of secondary character, borrowing from the Kuchkists' creativity come to the fore. The principles of variation, endowment of the simplest harmonic turns and tonalities with colorful properties, hypertrophy of the principles of the suite character, predominance of centripetalism become omnipresent. As a result, the author comes to the conclusion about gradual depletion of the composer's creative energy.

Key words and phrases: extraversion; sensation; dissolution in objects; depreciation of subjective factor; cult of pleasure; aestheticism; colorfulness; coloring nature; centripetal properties of suite character.

УДК 7.037.5; 77.04

Дата поступления рукописи: 29.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.33>

В статье впервые в отечественном искусствознании проводится комплексное исследование основных стратегий интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии. В работе выявляются такие подходы к трактовке темы маски в сюрреалистической фотографии, как ее репрезентация как артефакта / найденного объекта, фетиша / элемента сексуальной игры, интерпретация как формы идентичности. Исследование показало, что при обращении к мотиву маски сюрреалистическая фотография актуализирует такие темы, как этнография, колониализм, эротизм, желание, насилие, смерть, гендерная идентичность, самопознание.

Ключевые слова и фразы: модернизм; сюрреализм; фотография; маска; идентичность.

Шик Ида Александровна

Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург
ida.shik@bk.ru

ТЕМА МАСКИ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Маска, сочетающая в себе скрытое и явное, сакральное и профанное, подлинное и притворное, всегда находилась в фокусе внимания культуры и социума. В истории человечества она выступала в роли элемента ритуальных практик, театральных представлений, маскарадов, карнавалов и эротических игр, формы самопрезентации и социальной коммуникации [6].

Целью данной статьи является анализ основных стратегий интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии. Для такого значительного направления в искусстве XX в., как сюрреализм, темы маски и перевоплощения были одними из ключевых.

Актуальность данного исследования определяется тем, что тема маски предельно близка фотографии, поскольку, как отмечают специалисты, она со времен своего появления была родственна ритуалу и театру, а также являлась средством социальной самопрезентации [2]. Научная новизна работы связана с тем, что в данной статье впервые в отечественном искусствознании проводится комплексное исследование интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии на материале снимков из сюрреалистических журналов и авторских работ фотографов-сюрреалистов. Хотя специалисты отмечают интерес отдельных фотографов-сюрреалистов к мотиву маски [3; 5; 7; 9-11; 13; 14], целостное представление об интерпретации данной темы в сюрреалистической фотографии еще не сформировано в современной гуманитарной науке.