

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-16-24

Н.В. Бекетова**РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИФ:
ИСТОРИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ**

Задача статьи – исходя из мифологических построений А.Ф. Лосева, проследить путь русской музыкальной классики в становлении гармонической и кризисной форм национального самосознания.

Теоретическая значимость работы состоит в открытии новых уровней смысловой интерпретации национальных музыкальных шедевров, связанных с применением мифолого-символического подхода. Результатом становится выведение принципа мифологического культурного цикла русской музыки XIX – первой трети XX века.

Ключевые слова: русский музыкальный миф, история самосознания, метафизическая история музыки, гармония, кризис, культурный цикл.

Среди множества теорий мифа¹ музыковедению прежде всего стоило бы обратиться к символической теории А.Ф. Лосева [1] – в силу ее родственности с его же учением о музыкальном мифе [2] и собственно определением музыки как мифа, числа и символа. Разворачивая диалектическую формулу мифа во взаимосоотнесенности составляющих его частей (личность – история – слово-чудо), мыслитель акцентирует смысловую направленность мифологического подхода к истории, которая вовсе не есть даже цепь взаимосвязанных между собой фактов. «Факты сами по себе глухи и немые. Факты непонятые... не суть история. История всегда есть история понятых или понимаемых фактов» [1. С. 129].

Рассуждения Лосева увенчиваются принципиальным для нашей проблемы выводом: «История есть самосознание» [1. С. 133], причем она есть «еще история и самосознующих фактов», творческое проявление «своего самосознания и сознательного существования». И это творчески и активно выраженное самосознание «есть слово – ... орган самоорганизации личности, форма исторического бытия личности» [1. С. 133–134]. Так взаимосочленяются мифологические Личность, История, Слово. Что же касается Чуда, самого трудноусвояемого нашей «плотской мудростью», но при этом самого специфического мифологического компонента, оно, обладающее «характером извещения, проявления... манифестации...» – есть «модификация смысла фактов и событий... определенный метод интерпретации исторических событий» [1. С. 147], которым выражается личностное бытие мифа-слова.

К сожалению, все многообещающие положения Лосева до сих пор не нашли себе должного применения в нашей научной и образовательной практике, оставшись достоянием редко посещаемой специалистами области философии музыки, и тем самым – резко обеднив онтологическое поле интерпретации музыкальных произведений. Личность – История – Слово привычно составляют основу школьной практики понимания музы-

¹ Перечень их представлен, в частности, в работе нашего земляка В. Шкуратова «Историческая психология». Ростов-на-Дону, 1994. С. 101-102.

кального содержания, где «личность» ассоциируется с личностью изучаемого композитора, «история» создания произведений которого понимается именно и только в контексте истории музыки (в лучшем случае – контексте биографическом и стилевом), «слово» же – суть наше слово об этой музыке. Так уходим мы от главных установок великих мыслителей древности, согласно которым музыка имеет божественное происхождение, располагая всеми теми принципами своего устройства, в которых адекватно выражаются законы Вселенной, микро- и макрокосма.

Именно эти закономерности изучены и системно представлены Лосевым в его трудах о музыке, которую ученый именуется «подлинной и основной жизнью Абсолюта» [2. С. 479], утверждая, что музыка есть число, символ и миф. Здесь же является и необыденное понимание данных выше мифологических дефиниций, согласно которому Личность – есть Великая личность Творца, данная в Чуде Божественного Слова. История же должна пониматься как Священная история Духа, обладающая нетленными и нерушимыми законами бытия – общественного и человеческого, а в пределе – законами Духа. Такое понимание приближает нас к таинственной сути познания и самопознания как такового, ибо миф есть ведение (синтез веры и знания [1. С. 104–114]), «Миф... есть сама жизнь» [1. С. 27]. Синтез бытия и сознания, «миф есть самосознание» [1. С. 135].

Императив Лосева в применении к историческому процессу русской музыкальной классики взывает к необходимости использовать метафизический подход к исследованию музыкального искусства², способный ко вскрытию глубинных основ национального исторического мышления, неслучайно представленный в русской музыке XIX века проблематикой исторической оперы. Однако с учетом метафизической природы музыкального искусства и творческого акта, равно как и собственно процессов самосознания, следует говорить не только и не столько об отражении сущностных сторон национального характера, взятого в исторических сюжетах (как ни важно это само по себе), сколько о мифологизации истории, каковая предпринимается русскими композиторами с целью «установить смысл грядущих времен, а не их факты» – что, по А.Ф. Лосеву, составляет суть пророчества [1. С. 176–177]. Пророческая, провиденциальная направленность национального духовного акта обязывает к совестному его смыслопостижению, адекватному уровню сокрытых в художественной ткани духовных откровений того сверхиндивидуального «Мы», о котором, как о величайшем достижении русского мировоззрения говорит С.Л. Франк: «...русское рассмотрение человеческого духа... выступило как религиозная этика коллективного человечества... МЫ-философия...» [6. С. 159]. Корневой принцип русского соборного мышления (Я=Мы) запечатлен здесь историософски: «Человек как звено во всеобщей богочеловеческой связи» – такова, утверждает Франк, «излюбленная тема русских размышлений» [6. С. 158]. И, конечно же, это примечательное свойство является определяющим для русского музыкального искусства.

При условии изменения методологической парадигмы подхода к музыкальным процессам на адекватную им метафизическую, русская музыка, как нами ранее отмечалось, «предстает впечатляющей панорамой Священной истории духа, а миф и символ становятся ее интерпретационными технологиями. С неизбежностью следует также выведение понятия мифологического культурного цикла русской музыки XIX–XX веков, воспроизводящего логику Пути самопознающей себя нации. Траекторию его фиксирует Христианская мифологическая модель грехопадения с фазами: гармонического сознания (пушкинско-глинкинская эпоха), кризисного сознания (вторая половина XIX века с развитием этой тенденции в XX веке) и синтетической, итоговой, обобщающей открытия культурного цикла в специфических формах рубежного сознания (рубежи XIX–XX и XX–XXI веков)» [5. С. 247].

² Представлен в работах автора, в частности [3], [4], [5].

Из сказанного следует новое понимание принципа историзма, связанного с мифолого-символической интерпретацией музыкальных событий русской Священной истории. «История требует мыслящего сознания, которое, размышляя, и составляет ее», – пишет Э. Нойманн [8. С. 1]. Со-бытие с ней – «неслиянное и нераздельное», со-переживание ей и в ней со-участие определяют, на наш взгляд, специфику русского реализма, который, думается, должен быть именован метафизическим либо духовным (В. Ме-душевский), религиозным (А. Лосев, С. Булгаков, Н. Бердяев), христианским (А. Котельников) и т.п., краеугольным принципом своим утверждая принцип со-вестия (вести для всех) – того самого смыслополагающего мифологического Чуда, посредством которого только и осуществим культурный диалог «по-русски»³.

Его вершинное проявление находим в идеальной модели гармонического миро-устройства, каковая является нам в оперных шедеврах Глинки. Рассматривая историческую обусловленность рождения глинкинского музыкального мифа, прямо (в непосредственной форме социального заказа) отразившего потребность оформления национального идеала русской государственности, выделяем в нем показательные уровни государственного (он же православно-христианский), эстетического и онтологического мифологических «слоев». Идея русского государства, устроенного «на земли яко на небесех» «по образу и подобию Божию», проработана Глинкой как законодательная модель гармонического социально-исторического и космического бытия. В центр поставлена проблема человека внутреннего, Личного Духа⁴ – как творческой силы строительства и сохранения русского Собора. Социально-онтологический принцип единения личности и государства реализуется в идее религиозного подвига за Бога, царя и отечество, в силу чего концепция «Жизни за царя» определяется нами как концепция Любви, Родины и Жертвы [7. С. 24]. Идеальный герой-подвижник, Сусанин – человек исторический, человек Традиции, совершает Путь от родового Лона к Храму Жизни Вечной Родинарода (=Всеобщей Любви). Результатом оказывается полный цикл становления экзистенциально взаимообусловленных этапов: Род (Лона, Дом) – Испытание – Выбор – Жертва (Голгофа) – Преображение (Чудо) – Блудный сын. Как указывалось нами ранее, подобная логика христианского Пути, типичная для жизненного пути Пушкина и всей русской культуры, являет качество целостности и полноты, характерное для гармонического («светоносного») сознания⁵.

Эта закономерность подтверждается также тем, что мы называем диалектикой Рода, полным циклом становления которой отмечаются этапы возрастания соборного организма: Я (Род) – Семь-Я (Ты) – Они (Инородное) – Мы (Народ). Принципиальная для нас фаза Инородного (Они) являет ярчайший пример «всемирной отзывчивости» русской культуры на стадии контрастного соотношения двух эстетически-прекрасных культурных моделей (русского пения и польского танца – 1, 2 действие «Жизни за царя»⁶). Но, приобретая религиозный статус духовной брани (вторжение поляков-захватчиков и губителей православной веры в русский мир⁷), Инородное способствует предельной активизации действия в форме драмы. Изживанию инородного (обязательному этапу самосознания на пути его окончательной гармонизации) соответствует преодоление профанного сакральным, что полагаем принципиальным качеством русского музыкального мифа как концепции Преображения. Отметим также принципиальную для русского культурного мифа трактовку «инородного», «профанного», которым уже у Глинки

³ Мифологическая Весть в нашей интерпретации – главный интонационно-смысловой комплекс, формирующий целостную концепцию музыкального мифа [3. С. 39].

⁴ Мифоконцепт Личного духа принадлежит И. Ильину: «Духу подобает личная форма. Личной духовности подобает самостояние. Человек должен быть центром самообладания и самоуправления – духовным характером, нравственной личностью, субъектом права» [9. С. 241].

⁵ Подробно описана в работах автора.

⁶ То же наблюдается в соотношении русских и восточных сцен «Руслана и Людмилы».

⁷ В условиях сказочной музыкальной концепции «Руслана» – мифологические Злые силы.

оказывается отнюдь не только враждебное инонациональное, но и уникальная [1] известной дефиницией героя оперы как «человека внутреннего», обязанного преодолеть греховное искушение на пути обретения светоносной полноты. Преодоление свершается молитвой и утверждается Жертвой = подвигом ставшего Личного духа, изживающего всеобщую вражду [1] и разделение – Любовью. Так оперные мистерии Глинки находят гармонические формы идейного самовыражения нации, включая ее в пространство-время Вечности посредством творческого освоения православной Традиции. Их естественно назвать музыкальными концепциями Всеединства, в котором, по определению Вл. Соловьева, «единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех» [10. С. 552]. Так достигается полнота бытия, происходящая от усиления (а не подавления) естественной органики своих составных. И то специфическое ощущение универсального историзма, которое, как отмечает Лосев, присуще христианству, с неимоверной силой проявляется в кризисных музыкальных концепциях Смерти, где нация исследует причины своей гибели, пророчески предчувствуемой в будущем, но реально уже поразившей русскую жизнь второй половины XIX века.

Неслучайно такое изобилие трагических тем и сюжетов в искусстве этого периода, неслучайно возрастание метафизического макабра смерти в общественном сознании, гениально отображенного религиозными шедеврами Достоевского, Мусоргского, Чайковского, Толстого... Диагноз болезни и смерти – отпад от собора вследствие «пагубного своеволия и гордостного самовластия» (выр. О.И. Санкт-Петербургского и Ладожского), которыми поражены и «отцы рода» – князя Игорь и Владимир из оперы Бородина, князя Голицын и Хованский, царь Борис Мусоргского, цари Додон и Салтан из опер Римского-Корсакова; и «русские европейцы» Евгений Онегин и Герман Чайковского; и новоиспеченный социальный феномен – «грядущий хам», зловещий образ которого постепенно нарастает в русской опере от Скулы и Ерошки Бородина до корсаковского Кутерьмы, непосредственного предшественника Задрипанного мужичонки из оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

Исследование извращенных личностных форм рабско-хамской психологии осуществляется в грандиозной концепции лицемерия с центральной категорией оборотня, символизирующей выворачивание «наизнанку» системы православных ценностей. Противостояние Мира и антимира достаточно откровенно выражено уже в «Князе Игоре» Бородина: плач по Русской земле, заступническая молитва Ярославны – и цинический разгул Застольной песни «телесного низа»; колокольный звон, соборное хоровое пение бояр – и сатанинский шабаш оргии Галицкого: суть будущий бесовский пляс, *Dansez macabrez* из тоталитарных кошмаров Шостаковича. У Рахманинова же в «Симфонических танцах» (1940) сам знаменитый распев – символ Твердыни православия – вертится в неистовой Пляске смерти, символизируя последний и окончательный круг грехопадения, собственно уничтожение, смерть русской соборной идеи.

Но еще 26 мая 1867 года Мусоргский, указывая на практическое отсутствие национального самосознания в русском народе, пишет Балакиреву: «такой народ – мертвец, а отборные люди этого народа – доктора, заставляющие посредством насильственного электрогальванического шока дрыгать члены этого мертвеца-народа, пока он не перешел в химическое разложение трупа» [11. С. 68].

Примечательное [7] суждение это поразительно современно. Равно как потрясающе современны оперные концепции Мусоргского, взывающие к Памяти Рода как источнику самосохранения, творческому инструменту самопознания. «Прошлое в настоящем, судьба человеческая – судьба народная» – формула пушкинского исторического метода одновременно есть и самоопределение родовой Памяти – метафизической проекции сопрягаемых Времен. Проблема преступления и наказания, проблема тоталитарного сознания, проблема истоков и смысла русской революции, – все это исследуется Мусоргским в трагедии рода, инородного самому себе, каковую являют его эпохальные религиозно-философские концепции. Ошибочно ограничивать их социально-

классовыми рамками. Отнюдь не поляки-захватчики русского престола являются источником национального кризиса в опере «Борис Годунов». И не «народ – царь», но «человек – Истина» – главный конфликт этой оперы. Истина, которую – «и виждь, и внемли!»: такова Заповедь Рода, исповеданная Памятью сердца.

Однако десакрализация Вести изначально предопределена греховным Выбором Царя и народа – в пользу уже совершенного преступления. Архетип святости царской власти оборачивается архетипом цареубийства, Христос – Антихристом, Мир – антимиром. Опера начинается уже в фазе наказания преступления. Над преступным государством, оставленным Божественной Любовью, реет дух гибели. Впереди – бездна и нет Пути (основные интонационно-символические фигуры – «нисхождение долу» и замкнутый круг). Ибо: разрушен Малый круг (семь-я) и Большой круг (семья государственная); «семь-я народов» (Мир), в отличие от замысла Глинки, отсутствует вовсе. Все раздроблено, все распалось: в антимире нет Организма, соразмерности частей, нет цикла, есть только «механическая» фаза «Они» – часть вместо целого, неполнота. Народ и Царь (уже не «Дети-Отец», но «Они», «чужие») – взаимо- и внутреннеконфликтны: Царю отказано в святости, функции его перенимает Юродивый – сакральная вертикаль-центр, медиум (Земля) между Богородицей (Небо, Свет, Рай) и Иродом (подземный мрак Ада), Миром и антимиром. Вся опера – зона катастрофы, русский Апокалипсис, увенчанный антимирными Славлениями = страшными праздниками карнавальных «растерзаний». Земля и Небо (профанное и сакральное) разорваны; связи между ними – громовые удары Вести (рассказы-свидетельства представителей сакральной сферы). Однако Вестью – пользуются (лейтмотив царевича Димитрия в разных интерпретациях концепции лицемерия), ее профанируют, провоцируя пагубную цепь самозванства русской истории.

Здесь следует говорить о сакрализации профанного и профанации сакрального = взаимоподмене, мифологическом оборотничестве бытийственных Верха и Низа (что в совсем недалеком времени определит художественную поэтику трагедии-сатиры XX века).

Финальное явление антимирного (кромешного) царя в кромешном пространстве «лесной чащи» при зареве пожаров свидетельствует о конце времен – конце Рода, поправшего свои святыни, сотворившего пепелище на отеческих гробах. И потому не быть ему народом, но остаться безродной толпой бродяг, сбродом, отродьем, инородным самому себе на столетия русской оперы – «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие, плачь, плачь душа православная ...», – «так поет Юродивый в моем Борисе, и боюсь, не все поет», – пророчески замечает Мусоргский [11. С. 129]. Совсем уже «скоро враг придет и настанет тьма, темень темная, непроглядная», поглотит русскую историю, запечатлевшись в трагедийных откровениях XX века – «когда литургия заменена матерщиной, когда мы выкинуты на сплошной базар и ярмарку; если не прямо в дом умалишенных» (из лагерного письма А.Ф. Лосева 9 марта 1932 года [12. С. 391]).

Так, отмечая главные вехи самопознания нации, трагедия-эпос «Жизни за царя» как форма выражения становящейся национальной целостности (миф Святой Руси), сменяется во второй половине XIX века религиозно-философской трагедией русского Апокалипсиса (национальный катастрофальный миф). Миф тоталитарного сознания XX века порождает ее гротескного оборотня – трагедию-сатиру, в которой русская музыка в лице гениального Шостаковича смогла – пусть и в формах скрытой оппозиции – сказать свое честное слово в защиту человеческого в человеке от звериного в человеке.

Подкрепим свои наблюдения указанием на зависимость названных музыкально-мифологических моделей от характера определяющего их развития главного смыслообразующего концепта мифологической Вести, изначально программирующего направленность становления оперного мифа.

Явленная из русской литургии Весть «Жизни за царя» [7. С. 29] буквально осуществляется «для всех», по принципу древнерусской «обратной перспективы» истекая

от «неба» финального «Славься» во все партии русского лагеря. Столь наглядное утверждение соборного Я=Мы как непреложного закона русского мира, является залогом преодоления профанного сакральным на пути к финальному торжеству «Хвалы Творцу».

Эта идеальная целостность Вести и ее соборной реализации неосуществима в дисгармоничном мире «Бориса Годунова», будучи разорвана на два полюса: Весть официозную (лживые колокола коронации Пролога, звонящие в тритон) – и Весть истинную, до поры сокрытую в келье монастыря (вторая тема Пимена). Такая двойственность мифологического «тела» Вести символизирует главный принцип «концепции лицемерия» – политику «двойных стандартов» государства-оборотня, явленную во взаимоподмене профанного и сакрального. Но – «все тайное однажды становится явным», и вырывающаяся наружу в «золотом сечении» оперы Весть (сцена у Василия Блаженного, песнь Юродивого: «Юродивый, вставай...»), будучи приговором несправедливой власти («нельзя молиться за царя-Ирода...») повергает в молчаливый трепет заблудший род; прямое соприкосновение с лицемерно «забытой» Вестью пророчествует неизбежное наказание преступления: смерть преступного царя и преступного народа (что с размахом осуществляется в «открытом» оперном финале...).

Следующая путем Мусоргского трагедия-сатира XX века осваивает принцип полного взаимоуничтожения полюсов «земли» и «неба» мифологической смысловой «вертикали» (а с тем и божественного-дьявольского, профанного-сакрального, трагедии и сатиры). «Возвышенное» и «низменное» слиты в едином интонационном комплексе начальной сцены Катерины и Бориса. Траурная «поступь» ариозо Катерины («Воздух на земле весенний») и фарсовое фиглярство «бесовского пляса» Бориса имеют общий интонационный корень (*Dies irae*), прорастающий далее во множественных ликах интонационного Оборотня («Имя им легион...»). Речь идет о принципиальном отказе от родовой традиции, полном забвении заповеди «различения духов» – «от бога ли они» и неуклонного движения преступной Самости к смертельному исходу...

Непреложные уроки русского музыкального мифа, пронизательно ведающего законами истории, последовательно вскрывающего причины губительной дезинтеграции личности и общества, неизбежно свидетельствуют также и о том, что интеграция личности, ее целостность, очевидно «становится высшей этической целью, от которой зависит судьба человечества». Э. Нойманн называет это новым этосом, которому предопределено «ответственное сближение человеческого сознания с силами коллективной психики» [7. С. 401]. Однако с рубежа веков нам уже сиял свет мощной индивидуальности, явившей свое авторское Я в неповторимом стилевом сплаве с коллективным Мы. «Высший синтез как счастье и веденье»: так называлась работа юного А. Лосева 1911 года, в которой утверждается, что «весь мир и весь человек есть высший синтез... Бога, мира и человека» [13, 15, 18], иначе говоря, всего того, что образует духовную жизнь человека [13, 14]. Подобными же устремлениями проникнуты и музыка великого Рахманинова, и современный ей «Китеж» Римского-Корсакова. Звон священных колоколов – звательный падеж русской музыки – взывает сегодня к активному диалогу национального сознания с собственной культурной традицией...

Изложенные в данной статье позиции нашли активное применение в многолетних авторских курсах истории русской музыки, и в работе созданного автором статьи в Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова Творческого центра «Рахманинов-Лосев: наследие». За многие годы общения со сложнейшей проблемой интерпретации музыки (не только русской, но русской – прежде всего) случилось наблюдать не только постепенное возрастание сознания всех без исключения участников образовательного процесса, не только высокую степень их растущего самосознания, но и очевидную увлеченность познанием законов бытия как таковых, во множестве содержащихся в материале музыки. Лишь равнодушный может пройти мимо гениально угаданных Глинкой принципов Преображения русского мира, изложенных столь законченно-целостно, что вызывает

предметно-чувственную личную способность воспринимающего к опознанию и усвоению гармонических основ земного и небесного бытия. А поскольку это бытие национального мифа, неизбежно и возникающее чувство устойчивости, определенной степени исторического оптимизма слушателя, привыкшему к присутствию в поле гармонического Со-вестия (о нравственном эффекте подобного опыта и говорить нечего...).

Очень близка нашему многонациональному миру Юга России мифологическая дихотомия «свое – иное», которая, четко очертив границы «своего», в то же время помогает и адекватному восприятию всего своеобразия «иного».

Постигая русскую музыкальную трагедию как трагедию распада соборного Я=Мы, молодые знакомятся с трагедией того разрушения личностной целостности, которая характерна для романтического сознания, не удовлетворяемого собственным индивидуализмом... Здесь показательны опыты Чайковского, познавшего всю бездну утраты соборного «Я=Мы», которое многократно откликнется в тоталитарной концепции XX века (у Прокофьева и Шостаковича), узаконенных подменой профанного и сакрального. Реальные опыты русской музыки, со всей честной страстностью отображающие невозможность жизни живой души в мертвом мире оборотней, в прогрессирующей концепции лицемерия, лишаящей живую душу заповеданного ей собственного жизненного Пути, являются мощным фактором формирования целостного личностного ядра, понимания главного Чуда, которое в каждом своем звуке являет великая музыка – Чуда Преображения косного жизненного хаоса в высшую форму Красоты [14. С. 300]. Об этом уникальном и таинственном свойстве большого искусства говорит Лосев, и трудно отрицать благотворность и естество этой формы самопознания.

Литература

1. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 21–186.
2. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. 944 с.
3. Бекетова Н.В. Метафизическая история музыки: методология самосознания // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 3 (36). С. 35–41.
4. Бекетова Н.В. Метафизическая история музыки: наука и образовательная практика // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 2 (27). С. 83–88.
5. Бекетова Н.В. Русский музыкальный миф; методология смыслопостижения // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Ростов-на-Дону, 2008. С. 232–252.
6. Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб.: 1996. 737 с.
7. Бекетова Н.В. Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. Ростов-на-Дону, 2005. С. 20–31.
8. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. М., 1998. 464 с.
9. Ильин И. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России. Статьи 1948–1954 гг. В 2 т. Т. 1. 344 с.
10. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. 824 с.
11. Мусоргский М.П. Письма. М., 1984. 446 с.
12. Лосев А.Ф. Жизнь. СПб., 1993. 535 с.
13. Лосев А.Ф. Высший синтез, как счастье и ведение // А.Ф. Лосев. Высший синтез. Неизвестный Лосев. М., 2005. С. 13–33.
14. Лосев А.Ф. Стрoение художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. 944 с.

Russian Musical Myth: The History of the National Self-Consciousness

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 2 (81), 16-24.

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-16-24

Natalya V. Beketova, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: sintez49@yandex.ru

Keywords: Russian musical myth, history of national self-consciousness, metaphysical history of music, harmony, crisis, cultural cycle.

The article presents a view on the history of Russian music as the history of national identity. Based on the mythological theory of A.F. Losev, the author asserts the need for a metaphysical approach to the interpretation of musical phenomena, which is characterized by mythological and symbolic landmarks (for, according to A.F. Losev, music is a myth, a symbol and a number, and a myth is self-awareness). If to change the methodological research paradigm to a metaphysical one that is adequate to music, Russian music appears as a grandiose panorama of the Sacred History of the Spirit, focused on the system of traditional national values, the measure of compliance of which is the mythological *Vest'* [news] (*Vest'* for all is *So-vest'* [conscience]). The main spiritual and moral principle of Russian civilization, conscience, manifests the quality of the generic, heartfelt, cultural memory of a nation, defining its historical existence. The author clarifies the musical meaning of the concept of *Vest'*, which turns out to be the leading intonational semantic complex that forms the quality and direction of the integral formation of a particular type of musical myth. Depending on the state of the Russian spirit, these types are defined as harmonious and crisis. Most evident in the field of Russian historical opera, they are widely disseminated in the tragic line of Russian music, forming a succession: the epic tragedy (*A Life for the Tsar* by Glinka) – the religious and philosophical tragedy (*Boris Godunov* and *Khovanshchina* by Mussorgsky), and also operas and symphonies by Tchaikovsky – the satire tragedy by Prokofiev (*The Gambler*) and *Katerina Izmailova* by Shostakovich. The Russian tragedy is the tragedy of the collapse of the conciliar “I as We”, the destruction of the state integrity once built “in the image and likeness” of God, the reversion of all the traditional rules and foundations, the loss of the conciliar integrity of the individual. This is what deadens the living soul, forcing it to suffocate in a situation of total hypocrisy, legalized substitutions of the profane and the sacred. Spiritual devotion to *Vest'*, the ability to sacrifice “for one’s own friends” (the myth of Holy Russia), characteristic of the mature self-awareness of the Personal Spirit (I. Ilyin’s term), are gradually replaced by the provocative behavior of the Personal Instinct, characteristic of the sinful Choice in favor of an illusive criminal individual interest. The myth of imposture in Russian history (the second half of the 19th century) is replaced by the total shapeshifting of the satire tragedy of the first third of the 20th century. Of special interest is the conciliar works of Russian landmark geniuses (Rachmaninov, Rimsky-Korsakov, and Losev himself), who worthily completed the mythological cultural cycle of the nineteenth century, which was shaped according to the laws of the Christian mythological model of the Fall described by Losev in the sequence of phases: harmony – crisis – synthesizing result of all musical artistic discoveries of the century. Constant myth concepts are involved in considering the musical and mythological specifics of the historical formation of semantic processes: Dialectics of the genus, Dialectics of Miracle, the profane and the sacred, the phenomenon of the visible in the invisible, the Transfiguration and the Fall, the mythologem of the Path, the myth concept of *Vest'*, etc.

References

1. Losev, A.F. (1991) *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture]. Moscow: Politizdat. pp. 21–186.

2. Losev, A.F. (1995a) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 405–583.
3. Beketova, N.V. (2019) Metaphysical History of Music: Methodology of Self-Consciousness. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 3 (36). pp. 35–41. (In Russian). DOI: 10.24411/2076-4766-2019-13006
4. Beketova, N.V. (2017) Metaphysical History of Music: — Scholarship and Education Practice (Article 1). *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 2 (27). pp. 83–88. (In Russian).
5. Beketova, N.V. (2008) Russkiy muzykal'nyy mif; metodologiya smyslopostizheniya [Russian Musical Myth; Methodology of Comprehension of Meaning]. In: Tsuker, A.M. (ed.) *Muzyka i muzykant v menyayushchemsya postsovetskom prostranstve* [Music & Musician in the Changing Socio-Cultural Space]. Rostov-on-Don: Rostov State Coservatory. pp. 232–252.
6. Frank, S.L. (1996) *Russkoe mirovozzrenie* [Russian Worldview]. St. Petersburg: Nauka.
7. Beketova, N.V. (2004) Prazdnik russkoy muzyki: “Zhizn' za tsarya” Glinki kak natsional'nyy mif [The Feast of Russian Music: A Life for the Tsar by Glinka as a National Myth]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2004 – South-Russian Musical Anthology 2004*. pp. 20–31.
8. Neumann, E. (1998) *Proiskhozhdenie i razvitie soznaniya* [The Origins and History of Consciousness]. Translated from English. Moscow: Refl-buk.
9. Il'in, I. (1992) *Nashi zadachi. Istoricheskaya sud'ba i budushchee Rossii. Stat'i 1948–1954 V 2 t.* [Historical Fate and Future of Russia. Articles of 1948–1954 in 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Rarog.
10. Solov'ev, V.S. (1990) *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Mysl'.
11. Musorgskiy, M.P. (1984) *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzyka.
12. Losev, A.F. (1993) *Zhizn'* [Life]. St. Petersburg: Komplekt.
13. Losev, A.F. (2005) *Vysshiy sintez. Neizvestnyy Losev* [Higher Synthesis. The Unknown Losev]. Moscow: CheRo. pp. 13–33.
14. Losev, A.F. (1995b) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 297–320.

УДК 788.6; 78.071.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-24-31

Ян Лю, С.А. Мозгот

КОММУНИКАТИВНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В ВОСПРИЯТИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ КЛАРНЕТА В КИТАЕ

В центре внимания работы находятся сочинения для кларнета, созданные в XX веке с использованием экспериментальных техник и приемов исполнения. Предмет исследования – особенности восприятия «иностилевых» и собственных этнических музыкальных произведений в современном искусстве Китая. Методологическая основа: комплексный, семантический, компаративистский, культурологический, герменевтический подходы. Новизна исследования состоит в выявлении путей восприятия современной западноевропейской музыки в Китае. Обосновывается, что музыкальная интонация, благодаря своей коммуникативной функции, может «расшифровываться» как слово, помогая воссоздавать и хранить общее содержание музыкального произведения в сознании.