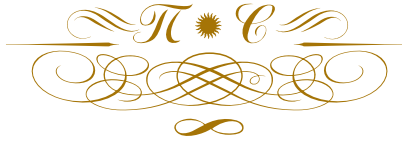


# ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



Н. В. ЧАХВАДЗЕ

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки*



УДК 781.1.035  
(47+57)

## ОБЛИК ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Когда русская национальная музыкальная школа, усвоив и переработав европейский опыт, вышла на мировую арену, ярко обозначились характерные тенденции в восприятии-отражении пространства-времени. Эти тенденции, отличные от тех, что репрезентирует западноевропейское искусство, откристаллизовавшись в национальную традицию, живут и в XX веке. Настоящая статья посвящается исследованию пространственной координаты — одной из основополагающих в русской картине мира.

«Музыкальное пространство» подразумевает здесь асафьевское: «мыслимое пространство между исходным и конечным звуком»<sup>1</sup>. Определение Асафьева представляется наиболее ёмким, поскольку включает в себя и *образ пространства* — как запечатлеваемый авторами, так и возникающий в воображении слушателей, и процесс «музыкального формования», подразумевающий творение музыкальной формы, воспринимаемой в качестве пространственного объекта.

О «бессознательном соотнесении музыкально-формообразования с материальным», его отражении в словесных определениях — «архитектоника», «построение», наконец, «музыкальная форма», — говорил ещё Э. Курт, описавший «психологический процесс, который лучше всего определить как *объективацию* или *материализацию* воспринимаемых слухом впечатлений»<sup>2</sup>. «К нематериальному мы присоединяем в нашем ощущении — ощущение массы и вещественности: там, где отсутствует пространственное становление, мы создаём себе пространство. *Форма в музыке есть перенесённое на пространство ощущение движения* [курсив автора. — Н. Ч.] ...

Тон представляется нам как нечто осязаемое, пробегающее определённое пространство»<sup>3</sup>.

Вследствие природы музыки в русских опусах слух схватывает и осмысливает в первую очередь иное, сравнительно с западноевропейским, ощущение времени. Свообразие пространства поначалу остаётся как бы за кадром. М. Г. Арановский объясняет: «... механизм пространственных представлений остаётся где-то за порогом музыкального сознания, действуя скрыто, подспудно. Но именно он, на наш взгляд, является одним из краеугольных камней в психологическом фундаменте, на котором возникает сложное здание музыкально-архитектонического мышления»<sup>4</sup>.

Пространство, воссоздаваемое русскими авторами сначала спонтанно, а затем всё более целенаправленно, позволяет говорить о модификации пространственно-временной структуры, экспонируемой европейскими жанрами и формами.

Своеобычность пространства ранее всего открывается слушателю в лирических опусах и фрагментах. Проявляющая способность лирики объяснима: она — наиболее непосредственное выражение авторского «я» и национального мировосприятия. Большинство лирических образов явно вызваны к жизни неискоренимым пристрастием авторов к *воздушному* и *открытому, уходящему в бесконечность пространству*, что явно указывает на особенность, названную М. М. Бахтиным «географической реальностью образа»<sup>5</sup>.

Часто уже первые звуки даются как плывущие или парящие, расходящиеся над землей. Эффект возникает вследствие применения разнообразнейших приёмов, позволяющих «обиграть»

(как по горизонтали, так и по вертикали) «пустое» звучание квинты, благодаря намеренно незаполненным пустотам между пространственно-регистрово «раздвинутыми» мелодией и фоном (в разных вариантах); длительно выдержанным квинтовым либо октавным органным пунктам в сопровождении, и т.п. Средствам, действующим как по отдельности, так и в совокупности, но всегда — и не случайно — воссоздающим не плотное, но разрежённое пространство: предпосылки к появлению именно такого образа были заложены уже в характере русской протяжной с её «воздушностью», «прозрачностью» (в ней пусть пунктирно, но был уже намечен объём).

Представления же о бесконечности и безграничности неизбежно рождаются по мере развёртывания лирического образа: в результате медленной смены музыкальных событий — неконтрастных, вытекающих одно из другого или перетекающих одно в другое, оцениваемых как незначительные изменения исходного и потому ассоциирующихся не с границами, чёткими контурами, а с известной монохромностью и непрерывным *длением*<sup>6</sup>. То есть, воссоздаётся образ пространства воздушного, открывающего во времени свою протяжённость (событийный ряд) и обнаруживающего тенденцию к бесконечности (тип событий потенциально допускает появление всё новых вариантов).

Пространство русской музыки вообще, а лирики в особенности, воспринимается как *созерцаемое*, вызывающее ассоциации с чем-то «видимым» или образно-конкретным вследствие того типа развития, который описывал Асафьев: «... развитие по методу Глинки являлось не интеллектуально-аналитической «разработкой» образно-отвлечённых тем-тезисов, а развитием-ростом, своего рода «опеванием», попевочно-подголосочным окружением, варьированием, орнаментированием и восполнением основного интонационного зерна вариантами»<sup>7</sup>. Пространство это в целом качественно разнородное (в чём убеждает и почти обязательное присутствие звукоизобразительных моментов), чувственно воспринимаемое (становящееся) во времени, а не гомогенное, абстрактное, пустое. Перечисленное заставляет вспомнить мифопоэтический хронотоп (нерасчленимое единство пространства и времени). Хронотопичное «пространство оживотворено, одухотворено и качественно разнородно ... не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам его заполняющим, а наоборот, конституируется ими»<sup>8</sup>.

Думается, и интерес к старинной полифонии позднего Глинки и, в наши уже дни, нелюбовь к её инструментальной разновидности Свиридова, и владевшая воображением Танеева идея создания полифонии русской — явления одного порядка: следствие переживания отечественными композиторами пространства-времени как мифопоэтического хронотопа и интуитивного неприятия рационализированного пространства Нового времени.

Создаётся впечатление, что русские композиторы словно изначально «видят» внутренним взором некое пространственно-откристаллизованное архитектурное целое и, лишь подчиняясь природе музыки, развёртывают его во времени. Формуя музыкальный материал, намеренно *обнажают конструкцию*, дистанцируя воспринимающего от воспринимаемого. Автор, стоящий как бы *над* произведением, побуждает слушателя занять ту же позицию.

Уже в тех условиях, когда выбор в большой мере был предопределён исторической ситуацией (необходимостью освоения инонационального опыта, набором гомофонных форм-схем, предлагаемых эпохой), русские композиторы обнаружили пристрастие к определённому типу музыкального формования, такому, где архитектурное преобладало бы над процессуальным (речь идёт о тенденции к экспозиционному изложению материала, вариационному, полифоническому, а не разработочному типу развития, тяге к «связям плотным без немецких подходов»)<sup>9</sup>. Национальное начало воплощалось и, что примечательно, осмыслялось авторами не столько на уровне содержания, сколько на уровне формы, точнее, процессов формообразования.

Вспомним Глинку: «... я не мог продолжать 2-ой части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие Allegro* ... было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский ...»<sup>10</sup>, — затем Мусоргского: «... симфоническое развитие, технически понимаемое, выработано немцем как его философия. ... Немец, когда мыслит прежде разведёт, а потом докажет, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением»<sup>11</sup>. Нельзя не упомянуть и соображения Глазунова, переданные Асафьевым: «Музыкально-тектонические проблемы были для него решающими. ... Похвалив меня за выдвигание понятия симфонизма, Глазунов заметил, что я, выдвигая в нём на первый план драматургический импульс, оставляю в тени вопросы конструктивные»<sup>12</sup>, — и вывод самого исследователя: «Характерный для русского

симфонизма путь всё-таки от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина ...»<sup>13</sup>.

Позже, когда западноевропейский опыт был уже освоен, национальное лицо определилось настолько явно, что о нём можно было как бы уже забыть, тенденция осталась неизменной: и выбор ориентира — откристаллизовавшейся схемы, и процесс его материальной реализации в конкретном произведении свидетельствовали о стремлении к структурной рельефности, чёткости, обнажению граней формы, в конечном итоге, к архитектурной ясности. Об этом позволяют говорить творчество Лядова, Рахманинова, Стравинского, Мясковского, Прокофьева, Свиридова и др.

В 1939 году Стравинский в «Музыкальной поэтике» философски обосновал своё пристрастие к созданию музыки, не подразумевающей, по выражению С. Савенко, «излишнего культивирования процессуальности»<sup>14</sup>, вызывающей в душе слушателя «ощущение эйфории» и «динамического спокойствия», и противопоставил её музыке, «в которой доминирует воля к экспрессии»<sup>15</sup>.

Свиридов, словно обобщая всё сказанное предшественниками, рассмотрел сходные феномены в том же ракурсе, что и Стравинский, но охарактеризовал их, подобно Мусоргскому, сквозь призму национального и шире — конфессионального: «Симфоническая культура, fuga, Германия (немецкая, католическая) — музыка движения, становления в борьбе. Музыка пребывания, созерцания, состояния [курсив автора. — Н. Ч.] — Греция, Православие, гимн, песня»<sup>16</sup>. А. С. Белоненко свидетельствует, что Свиридов «не любил пространственные формы, как он говорил, "музыку с подводами"», — и отмечает: «Его большие композиции, как правило, составные, построены из простых форм»<sup>17</sup>.

Все приведённые высказывания (их можно было бы умножить) интересны как выражение эмоционального отношения к «идеям» музыкальных форм и способам их реализации на русской почве. Согласно основоположнику этнопсихологии Г. Г. Шпету, «как бы индивидуально ни были люди различны, есть типически общее в их переживаниях как "откликах" на происходящее перед их глазами, умом и сердцем ... такие отклики ... раздаются не только на голоса и раздражения, идущие из объективной природной среды коллектива и из его социальной и исторической обстановки, но они выражают также его душевное отношение к понятиям и идеям — "идеальным предметам", — предстоящим

индивиду и коллективу как, равным образом, объективное, от них не зависящее состояние ... нигде так ярко не сказывается психология народа, как в его отношении к им же "созданным" духовным ценностям»<sup>18</sup>. Два момента не могут не остановить внимание: упорное (на протяжении почти двухсот лет) противопоставление «своего» «чужому» (русского — немецкому, статичного — процессуальному, созерцательного — действенному и проч.) и осознание пристрастия к архитектоничности «в ущерб» процессуальности как проявление *своего, русского*, в сфере формообразования. (Именно так оно и было осмыслено в своё время Мусоргским.)

Думается, в этой связи, что опусы Шумана, Берлиоза, Листа особо любимы были кучкистами не потому, что представлялись менее «чужими», чем опусы венских классиков, или были «современнее» их, а потому, что способ формования музыкального пространства у названных романтиков по ряду внешних примет больше отвечал внутренним склонностям русских авторов. Композиторы-почвенники подмечали родственное — тенденцию к оперированию темой как пространно-развёрнутым целым, обнажение граней, настойчиво выраженное стремление к единству. То, что это стремление (вполне осознанное, особенно у Листа) вызвано было скорее необходимостью упорядочить поток льющихся импровизаций, череду мелькающих картинок-образов или театральных сцен, чем желанием воплотить конкретную конструктивную идею, как бы и не принималось во внимание.

Русские авторы сам процесс формообразования воспринимали как национально-окрашенный потому, что интуитивно схватывали различие видения музыкальной формы как пространственного объекта у «своих» и у «чужих», видения, находящегося во взаимообусловленной связи с позицией автора по отношению к создаваемому. Различие явственно проступает, например, при сравнении русских программных фортепианных циклов, таких, как «Картинки с выставки» Мусоргского или «Бирюльки» Лядова, с вдохновившим их романтическим прототипом — «Карнавалом» Шумана.

Так, в любимом кучкистами «Карнавале» различимы отдельные черты двух разных пространственных моделей — хронотопичной и рационализированной. Согласно первой, в круговом времени (остинатно повторяющаяся вальсовая формула), из центра, интонационного и пространственного ядра цикла «Сфинксы»<sup>19</sup>, через развёртывание-распространение вовне возникает вещное, замкнутое в круг посредством тематических арок

(перекидываются от «Прембулы» через «Паузу» к «Маршу Давидсбюндлеров») пространство. В этой ситуации авторское «я» пребывает как бы *над* формуемым произведением.

Однако описанное пространство обнаруживает и приметы рационализированной модели: однородность (интонационное единство) и тенденцию к бесконечности (количество мелькающих сценок или масок может быть умножено). Названные приметы противоречиво сочетаются со свойствами, не совсем рационализированной модели отвечающими, — загадочностью и непостижимостью: принцип организации целого в «Карнавале» скрыт, даже авторская подсказка «Сфинксы» — символ загадки. Объяснение противоречия — персонификация авторского «я» в образах Флорестана и Эвсебия, порождающая эффект «растворения» этого «я» в потоке становящегося целого, точнее, в потоке времени, подчиняющем себе пространство. Именно поэтому арочные скрепы «Карнавала» воспринимаются скорее как средство создания оптической иллюзии строгой формы (наподобие возникающей в калейдоскопе), чем как опорные части конструкции.

Пространство же «Картинок с выставки» или «Бирюлек» — результат реализации архитектурного замысла автора, находящегося и *над* пространством отдельных миниатюр, и *над* произведением в целом. Оно обнаруживает явное сходство с мифопоэтическим хронотопом. И у Мусоргского, и у Лядова *образно* выделен скрепляющий, связанный со становлением музыкальной формы как пространственного объекта, архитектурно-организующий цикл момент. У Мусоргского это «Прогулка» (рефрен) — аналог векторного в круге «пути» эпического или сказочного героя. Путь — освоение пространства (в описываемой ситуации «чужого», гартмановского, приобщение его организованному космосу). У Лядова такой момент — подчёркнуто кукольная музыка вступления и заключения. Намеренно стилизованная, контрастная всему остальному, она во времени чётко ограничивает пространство, заключает его в рамки, неизбежно вызывая ассоциации с чем-то вроде игрушечного ящика (куда можно заглянуть, но в чём «раствориться» никак нельзя). У Лядова, к тому же, все возникающие части пространства (отдельные пьесы) имеют единый источник происхождения — особенность, отличающая «идеальный» мифопоэтический аналог.

Позиция автора по отношению к создаваемому, как и отражённый в лирике образ «созерца-

емого» пространства, — результат *переживания-ощущения* пространства как мифопоэтического хронотопа. Закодированное на уровне подсознания, оно спонтанно реализовывалось (и реализуется) в момент творческого акта, «в обход» действующих на уровне сознания научных представлений. С ним и связано тяготение к архитектоничности в процессе создания музыкальной формы. За неоднократно оговариваемой нелюбовью к «разводам» и «подводам», за тенденцией оперировать темой или мотивом как однородно-нерасчлнённой *строительной единицей* («кирпичиком» формы) стоит, на наш взгляд, всё то же мифопоэтическое восприятие пространства: как «не предшествующего вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируемого ими»; предполагающего «две противоположные по смыслу операции, удостоверяющие, однако, единое содержание — составность пространства»<sup>20</sup>. В пристрастии к блочному (Кучкисты, Рахманинов, Свиридов, отчасти Скрябин, Мясковский и др.), кадровому (Лядов, Прокофьев, поздний Рахманинов, Стравинский и проч.) принципу сложения музыкальной формы видится след восприятия объективного пространства как чего-то вещного (снова невольно вспоминается картинность русской музыки) и обязательно составного. Процесс формирования у русских композиторов удивительно напоминает процесс становления мифопоэтического пространства, возникающего «не только и не столько через отделение от чего-то, выделение из хаоса, сколько через развёртывание, распространение его вовне по отношению к некоему центру ... или безотносительно к этому центру ...»<sup>21</sup>. Здесь уместно напомнить уже цитировавшееся асафьевское описание «развития по методу Глинки». Конечно, преобладание такого типа развития может быть объяснено природой исходного национально-определённого материала. Но необходимо учитывать и другое — тенденцию строить музыкально-пространственный объект как пространство мифа или сказки, в которых идея становления отождествляется с идеей «пути» в горизонтальном пространстве. В процессе пути происходит освоение «остатков "непространственного" хаоса», «приобщение его космизованному и организованному "культурному" пространству»<sup>22</sup>. С этих позиций откристаллизовавшаяся форма предстаёт как «космос» — «целостная, упорядоченная, организованная в соответствии с определённым законом ... вселенная»<sup>23</sup>. Объясняется и логика развёртывания музыкальной формы в подавляющем большинстве русских опер, логика, на-

правленная на утверждение целостности картины мира, обнаруживающей себя как бы сразу, или открываемой через последовательное и напряжённое «выявление подобия»<sup>24</sup>, таящегося за контрастностью составляющих её элементов.

С точки зрения данной логики, представляющей живую мифопоэтическую традицию, обнажение конструкции, держащей форму, — следствие стремления выявить и показать единый принцип, организующий макрокосм и микрокосм. Подчиняясь ей, слушатель, постигающий структуру опуса, постигает и художественную модель мира<sup>25</sup>, предполагающую «тождество (или, по крайней мере, особую связанность, зависимость) макрокосма и микрокосма...»<sup>26</sup>. Модель, отличную от европейской и близкую к мифопоэтической настолько, насколько это возможно в условиях господства централизованной мажоро-минорной системы и связанных с нею гомофонно-гармонических жанров.

Вероятнее всего, большинство русских композиторов следуют здесь интуиции, реализуя тип мышления, прорывающийся сквозь чужеродные наслоения и сохраняющий отчётливую связь с мифопоэтическим аналогом. Установлено, что «миф как тотальный или доминирующий способ мышления специфичен для культур архаических, но в качестве некоего "уровня" ... может присутствовать в самых различных культурах, особенно в литературе и искусстве ...»<sup>27</sup>. Всё дело в оценке данного факта самой культурой. Применительно к западной отечественными и зарубежными исследователями он трактуется как художественный приём (у Дж. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста, Т. Манна и др.), мифотворчество (у Р. Вагнера в музыке, К. Льюиса, Р. Толкина в литературе), то есть сознательная реконструкция мифопоэтической модели или отдельных её составляющих, предпринятая каждым из авторов с индивидуально-конкретной целью. В русской музыке XIX и начала XX века всякое проявление (сознательное или бессознательное) описанного типа мышления в сферах содержательной и формальной и художниками, и воспринимающей аудиторией, связывается с обретением и утверждением национального<sup>28</sup>, — а это уже позволяет определить его как *национальный тип мышления*.

Стоящее за последним непосредственное ощущение пространства-времени обуславливает неприятие этих категорий в виде чистых абстракций. Пространство и время в русском варианте не столько «осмыслены», сколько «прочувство-

ваны»<sup>29</sup>, чем и объясняется «живучесть» мифопоэтического их переживания. Обыденная практическая деятельность, убедившая европейца в перспективности рационального рассуждения, заставившая поверить в «опыт как критерий истины» и способствовавшая утверждению механистически-материалистических представлений о природе (что повлекло за собой весьма энергичное её покорение), в климатически-географических условиях России, даже пережившей промышленную революцию, мало что изменила в восприятии пространства и времени.

Ещё в начале XX века С. Франк, посвятивший одну из работ рассмотрению особенностей русского мировоззрения, отметил симптоматичную особенность: «Своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции. Систематическое и понятийное в познании представляется ему хотя и не как нечто второстепенное, но всё же как нечто схематическое, неравнозначное полной и жизненной истине»<sup>30</sup>. «Опыт означает для русского в конечном счёте то, что понимается под жизненным опытом. Что-то "узнать" — означает приобщиться к чему-то посредством внутреннего осознания и сопереживания, либо постичь что-либо внутренне и обладать этим во всей полноте его жизненных проявлений»<sup>31</sup>.

Если соотнести национальный тип мышления, определяемый мифопоэтическим мировосприятием и мирозерцанием, с явлением эпического симфонизма, с отчётливо обнаруживаемой авторами тенденцией к превращению сценических и симфонических форм в синтетические «действия», с многочисленными и многообразными вариантами воссоздания обрядов (даже в жанре инструментальной миниатюры)<sup>32</sup>, наконец, с фактом сакрализации светской музыки в воображении Римско-Корсакова и Скрябина, окажется, что всё, прежде ассоциировавшееся с воплощением идеи народности или отражением мессианской идеи — суть проявления этого мышления на уровне содержания<sup>33</sup>. На уровне языка и формы результат его действия видится в новациях в сфере гармонии, интересе к ладам народной музыки и старинной полифонии, в предложенном Скрябиным в «Прометее» пространственно-временном принципе организации музыкальной материи. Всё же в целом предстаёт как последовательное и целенаправленное стремление утвердить в качестве национального *образ мира, близкий репрезентативному мифопоэтической моделию*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Асафьев Б. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 224.
- <sup>2</sup> Курт Э. Основы линейного контрапункта — М.: Музгиз, 1931. — С. 56–57.
- <sup>3</sup> Там же. С. 56.
- <sup>4</sup> Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. — М.: Музыка, 1974. — С. 271.
- <sup>5</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 242.
- <sup>6</sup> См. напр.: вступительный раздел «Похвалы пустыне» Римского-Корсакова, главную партию Третьей симфонии Рахманинова, «Волшебное озеро» Лядова, первую часть Четвёртой сонаты Скрябина, начальный раздел Пятой симфонии Мясковского, главную партию первой части Седьмой симфонии Прокофьева, побочную партию первой части Пятой симфонии Шостаковича и проч.
- <sup>7</sup> Асафьев Б. М. И. Глинка. — Л.: Музыка, 1978. — С. 139.
- <sup>8</sup> Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: в 2 т. — М., 1997. — Т. 2. — С. 340.
- <sup>9</sup> Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка, 1981. — С. 56.
- <sup>10</sup> Цит. по: Асафьев Б. М. И. Глинка. С. 270.
- <sup>11</sup> Мусоргский М. П. Указ. соч. С. 74–75.
- <sup>12</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. — М.: Изд-во Академии наук, 1954. — Т. 2. — С. 209.
- <sup>13</sup> Асафьев Б. М. И. Глинка. С. 52.
- <sup>14</sup> Савенко С. Миры Стравинского // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 175.
- <sup>15</sup> И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М.: Сов. композитор, 1973. — С. 27.
- <sup>16</sup> Свиридов Г. Музыка как судьба. — М.: Молодая гвардия, 2002. — С. 185.
- <sup>17</sup> Белоненко А. С. Предисловие // Свиридов Г. Указ. соч. С. 8.
- <sup>18</sup> Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г. Г. Сочинения. — М.: Правда, 1989. — С. 546.
- <sup>19</sup> С этой точки зрения становится понятным местоположение этих загадочных миниатюр.
- <sup>20</sup> Топоров В. Н. Пространство... С. 341.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> Там же.
- <sup>23</sup> Топоров В. Н. Космос // Мифы народов мира. Т. 2. С. 9.
- <sup>24</sup> Обосновывая свой творческий метод, И. Ф. Стравинский пишет: «... не следует забывать, что единое предшествует множественному ... Разнообразие имеет ценность только как продолжение подобия ... Контраст везде .... Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удаётся сделать только крайним напряжением сил ... подобие требует от меня более сложных решений и результаты его более значительны и более для меня ценны...» (И. Ф. Стравинский. Указ. соч. С. 28).
- <sup>25</sup> Слушатель оказывается не в ситуации «зрителя-слушателя», наблюдающего за происходящим как бы со стороны, а в ситуации, близкой той, в которой находился участник ритуала «освоения пространства», космизующий внепространственный хаос. Это — скрытая причина, определяющая отличия архитектоники опер «кучкистов» и их последователей от обусловленной законами театральной драматургии Нового времени архитектоники сочинений венских классиков — Гайдна и, особенно, Моцарта.
- <sup>26</sup> Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира. Т. 2. С. 162.
- <sup>27</sup> Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 19.
- <sup>28</sup> Как и в случае с Н. Гоголем, Ф. Достоевским и Л. Толстым: литературоведение (напр. М. Бахтин, Е. Мелетинский, В. Топоров и др.) говорит не о «приёмах», мифотворчестве или реконструкции мифопоэтического образа мира, но о *проявлении* мифопоэтического сознания.
- <sup>29</sup> По этой причине Б. Р. Випперу, рассматривавшему исторически менявшиеся трактовки времени и пространства в живописи, приходится выделить среди характерных тенденций их отражения в XIX веке особый «путь или метод», избранный русским изобразительным искусством для передачи «эмоционального тона» времени, его «специфического содержания». См.: Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — С. 255.
- <sup>30</sup> Франк С. Л. Русское мировоззрение. — СПб.: Наука, 1996. — С. 163–166.
- <sup>31</sup> Там же. С. 165.
- <sup>32</sup> Например, у Лядова в пьесе «На лужайке» в специфической для композитора манере воссоздан обряд встречи солнца.
- <sup>33</sup> Здесь просматривается след древнего синкретического восприятия действительности, выражением которого был первобытный обряд.

**Чахвадзе Натэлла Владимировна**

кандидат искусствоведения,  
 профессор кафедры истории и теории музыки  
 Магнитогорской государственной  
 консерватории им. М. И. Глинки