

низмов управления межкультурной коммуникацией в белорусском обществе наряду с эффективной миграционной и социокультурной политикой и открытостью коренного населения к сокращению культурной дистанции.

Литература

1. Петракова, Ю. Н. Миграция в Беларуси [Электронный ресурс] / Ю. Н. Петракова // Демоскоп Weekly. – Режим доступа: <http://www.demoscope.ru>. – Дата доступа: 20.11.2017.
2. Демографический ежегодник Республики Беларусь: статистический сборник / Национальный статистический комитет Республики Беларусь; редкол.: Е. И. Кухаревич (пред. ред. кол.) [и др.]. – Минск, 2012. – 500 с.
3. Демографический ежегодник Республики Беларусь: статистический сборник / Национальный статистический комитет Республики Беларусь; редкол.: И. В. Медведева (пред. ред. кол.) [и др.]. – Минск, 2017. – 440 с.
4. Human Development for Everyone: Human Development Report 2016 / The United Nations Development Programme; ed.: S. Jahan (director and lead author) [et al.]. – New York, 2016. – 272 p.
5. Титаренко, Л. Г. Проблема интеграции мигрантов: Республика Беларусь / Л. Г. Титаренко. – San Domenico di Fiesole : European University Institute, 2012. – 20 с.
6. Алампиев, О. А. Интеграция мигрантов-мусульман в белорусское общество: социологический анализ: автореф. дис.... канд. социол. наук: 22.00.01 / О. А. Алампиев; БГУ. – Минск, 2014. – 21 с.

**ПАРАЛЛЕЛЬ А. БРУКНЕР — Й. БРАМС
В КОНТЕКСТЕ РАЗМЫШЛЕНИЙ
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ АВСТРИЙСКОГО
И ГЕРМАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА
А. С. Савченко**

Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого,
кафедра культурологии, ул. Пушкинская 84А, 61024,
Харьков, Украина
e-mail: 1anna2@ukr.net

В статье рассматривается проблема целостности и различия австрийской и германской культуры, австрийского и германского музыкального романтизма. На примере анализа некоторых аспек-

тов творчества А. Брукнера и Й. Брамса проводятся параллели, позволяющие выявить специфику австрийской и германской музыкальной традиции эпохи романтизма.

Ключевые слова: австрийская культура, германская культура, музыкальный романтизм, традиция, инструментализм.

**A. BRUCNER — J. BRAMS PARALLEL
IN THE CONTEXT OF CONSIDERING THE FEATURES
OF AUSTRIAN AND GERMAN MUSICAL ROMANTICISM**

A. S. Savchenko

Yaroslav Mudryi National Law University,
Department of Cultural Studies, Pushkinska st. 84A, 61024,
Kharkiv, Ukraine
e-mail: 1anna2@ukr.net

The article deals with the problem of integrity and differences between Austrian and German culture, Austrian and German musical romanticism. On the example of the analysis of some aspects of the creative work of A. Bruckner and J. Brahms, parallels are made, which allow revealing the peculiar nature of the Austrian and German musical tradition of the Romantic era.

Key words: Austrian culture, German culture, musical romanticism, tradition, instrumentalism.

В музыковедческой литературе сложилось стойкое представление об австро-германской (-немецкой) культуре и австро-германской (-немецкой) музыке как неразрывной целостности. Привычными являются словосочетания «австро-немецкая традиция», «австро-немецкий симфонизм» и т. п. Действительно, многие факторы свидетельствуют о существовании единого культурного пространства, где существующие различия между австрийской и германской культурой и, соответственно, музыкой оказываются не существенными. С другой стороны, изучение текстов музыкального искусства, принадлежащих германской либо австрийской культуре, ставит перед исследователями вопрос о специфике как первой, так и второй. В музыковедении данная проблема находится еще на стадии разработки. Попытаемся осветить некоторые ее аспекты, обратившись к научной литературе смежных гуманитарных дисциплин.

По мнению исследователей, в частности, А. В. Михайлова, типология австрийской культуры определяется системой взаимосвязан-

ных факторов. В качестве первого назовем особый тип мышления, который А. В. Михайлов называет аисторическим. Для него характерна незаинтересованность в становлении, в истории «как внутреннем процессе» [4]. В свою очередь, «новое историческое мышление» (историзм), формировавшееся с середины XVII в. в Германии, предполагает, что «всякое явление, всякий факт может существовать лишь на своем, predetermined развитии, месте...» и что «любые явления, факты не могут быть связаны между собой иначе, как в самом процессе развития, через него» [4, с. 87]. Именно аисторический тип мышления, не осознающий временную природу исторического процесса, для которого, следовательно, не существует качественного различия между прошлым — настоящим — будущим, позволяет прошлому постоянно находиться в активном слое настоящего. В музыке австрийского романтизма это влечет за собой устойчивость барочных и классицистских традиций, которые активно взаимодействуют с современными тенденциями. Так, в научной музыковедческой литературе стиль выдающегося симфониста второй половины XIX в. А. Брукнера принято рассматривать на пересечении традиций барокко, классицизма и романтизма, а оригинальность Ф. Шуберта — одного из зачинателей музыкального романтизма в австрийской культуре — прочитывается в контексте «симбиоза» романтических и классицистских тенденций.

В своих работах А. В. Михайлов отмечает, что аисторизм как специфическое явление австрийской культуры сложился под влиянием «суммы культурных обстоятельств», важное место среди которых принадлежит католицизму. В условиях культуры Просвещения и в более опосредованном виде в эпоху романтизма католицизм выступал консервирующей силой, нацеленной на сохранение барочной концепции мироздания, в которой земное (преходящее) начало находится в иерархическом соподчинении с неземным (вечным). Мир, таким образом, представлял собой иерархическую, нерушимую, существующую по законам гармонии целостность, где каждый элемент находился на predetermined ему месте. В этой целостности общее доминирует над частным / личным, единое над множественным. Сохраняя барочную гармоничную иерархию мироздания, австрийская культура мыслит гармонию как снятие противоречий в границах иерархии в условиях стабильности входящих в нее элементов. Это не означает, что здесь нет места конфликту, но траги-

ческие конфликты, какими бы сильными они не были, происходят внутри системы, не нарушая ее целостности, подчиняясь абсолютному смыслу бытия со знаком «плюс» [1; 3; 4]. По мнению А. В. Михайлова, данная онтологическая концепция воспроизводится в австрийском искусстве на протяжении всего XIX в.

Идея гармоничной структурной иерархии с некоторой иронией проецируется А. В. Михайловым на государственное устройство Австрийской империи, где «каждому человеку и вообще каждому сословию указано его место, это место освящено Богом, и таким образом нет уже почвы ни для каких противоречий, но есть повсюду почва для всеобщей гармонии» [1, с. 77]. Художнику предпослана заданная гармоничная упорядоченность, которая «является не просто внешним принуждением», но «с самого начала становится внутренней, субъективной формой мировосприятия» [1, с. 83].

В контексте австрийской и германской культур сложились различные антропологические концепции и различные точки зрения на соотносительность человека и Универсума. Согласно А. В. Михайлову [2; 3; 5], в австрийской культуре XIX в., прочно удерживающей традиции предыдущей (риторической) эпохи, человек не противопоставляет себя целому (Универсуму), а вписан в контуры мира. Для австрийского музыкального романтизма в большей степени характерно удержание в поле зрения Универсума в его гармоничной целостности и иерархичности; восхищенное созерцание Универсума человеком. В немецкой же традиции субъективное «Я» в контексте романтической культуры окончательно отрывается от мира, вырывается за пределы гармоничного целого, разрывая его и противопоставляя себя ему. Тем самым оказывается важным именно субъективный (интимный) взгляд на сущее. Совокупность же множества взглядов на мир (фрагментов) и дает представление о целом. Таким образом, немецкая культура эпохи романтизма более тяготеет к фрагментации (анализу-синтезу) сущего, познанию его под определенным углом зрения, к активному освоению и присвоению его субъективным человеческим «Я». Отсюда — различное ощущение гармонии сущего. Представляется, что в австрийской культуре — это предзаданная иерархическая целостность стабильных элементов, в германской — гармония, основанная на взаимных переходах и метаморфозах, единство и диалектическая связь противоположностей.

Среди причин, определивших различные варианты соотношения «мир — человек», следует также назвать протестантизм в Гер-

мании и католицизм в Австрии, на что указывает и А. В. Михайлов. Протестантизм нацелен на высвобождение, атомизацию индивида. По замечанию Э. Фромма, протестантизм настаивает «на духовной свободе человека и его праве — и обязанности — смотреть прямо в лицо Бога без посредничества священника...» [8, с. 266]. В католицизме же милость Божья передается через церковь и ее таинства, тем самым оказывается важной идея всеобщего единения, соборности. Причастность церковной общности дарует искупление грехов и надежду на спасение.

Различия онто- и антропологических концепций австрийской и германской культур проявляются, если взять во внимание природно-географические условия. Большую часть Австрии занимают горы — Восточные Альпы и их предгорья. Горные хребты изрезаны живописными долинами, мягкие изгибы гор покрыты лесами, многочисленные горные реки и озера славятся кристально чистой водой. Ландшафт Австрии создает ощущение замкнутости и отгороженности, камерности и вещности. Рельеф Германии более сглажен: он как бы поднимается от севера к югу, преобладает равнинный и плоскогорный ландшафт, который формирует ощущение открытости. Он не замыкает человека внутри себя, «обнимая» живописными горами, а как бы «приглашает», призывает его к активному действию, к освоению себя.

В контексте названных особенностей интересной представляется параллель А. Брукнер — Й. Брамс. Если А. Брукнер жил и творил в Австрии, то творчество Й. Брамса с полным правом принадлежит и немецкой, и австрийской культуре. Оба композитора тяготеют к широко понимаемой традиции, сплетая в оригинальную целостность барочные, классицистские и романтические тенденции. Наконец, творчество обоих принадлежит периоду позднего романтизма. Таким образом, имея множество точек соприкосновения, попытаемся разобраться, в чем состоят различия между «австрийским» А. Брукнером и «немецким» Й. Брамсом. В качестве аналитического материала мы избираем два камерных инструментальных сочинения: Струнный квинтет Фа мажор А. Брукнера и Струнный квинтет № 1 Фа мажор Й. Брамса.

Прежде всего, мы полагаем, что обращенность обоих композиторов к традиции, преднамеренное оперирование опытом барочной и классицистской музыки можно рассматривать с точки зрения типологии позднего романтизма. Одной из основных особенностей позд-

них стилей, согласно Л. Неболюбовой, является стремление к интегрированию элементов не только из раннего этапа развития своей стилевой эпохи, но и из других эпох [6]. В этом случае и творчество Й. Брамса, и творчество А. Брукнера как явления позднего романтизма будут находиться в одной стилевой плоскости. С другой стороны, их можно развести, если подойти к вопросу с точки зрения отношения композиторов к музыкальному искусству и его языку, в связи с чем вырисовывается различный генезис их «классичности» и «традиционности». Представляется, что для Й. Брамса музыка является самодостаточной, в каком-то смысле герметичной системой. На это указывает в своем диссертационном исследовании Е. Садовникова [7]. Не случайно «расшифровать» Брамса можно лишь изнутри музыкального искусства, учитывая собственно музыкальные закономерности его произведений. Следовательно, понятие традиции для Й. Брамса ограничено собственно музыкальным искусством, заключено в нем. Здесь и находится генезис брамсовской «традиционности». В противоположность этому для А. Брукнера музыка, несмотря на то, что он далек от идеи синтеза искусств и тяготеет к чистому инструментализму, есть способ воплощения неких устойчивых культурных смыслов. В этом смысле она семантически разомкнута во внемузыкальный контекст, в исторической перспективе — в прошлое. Традиция для А. Брукнера — очень широкое явление, охватывающее и музыкальное искусство, и духовные ценности культуры — национальной, религиозной, — которые воплощаются, воссоздаются посредством его музыкального языка в настоящем. «Классичность» и «традиционность» А. Брукнера, следовательно, выступает способом воплощения смысловых констант культуры, которые в силу своей вневременности не могут быть выражены иначе, как посредством устойчивых, отобранных музыкальных средств и принципов.

К таковым относятся устойчивая (инвариантная) концепция сонатно-симфонического цикла, получающая вариантное воплощение в девяти симфониях основной нумерации и в Нулевой, в том числе и в Струнном квинтете. Оперирование отобранными лексемами с закрепленным кругом значений (семантическими константами возникновения, широкого пространства; завоевания вершины, торжественного провозглашения, трагического провозглашения, озарения-откровения, тишины, барочными аллюзиями), которые сообщают опусам А. Брукнера характер высокого торжественного высказывания от имени «Мы» и для «Мы» и которые объединяют-

ся в общее семантическое пространство *Feierlich*. Также обращение к излюбленным типам форм и использование адекватных методов развития тематизма, нацеленных на создание продвижения во времени без качественного изменения материала (вариантный, полифонический, оstinato, секвенция), что придает музыкальному процессу характер неторопливого развертывания, дления-становления. дления-становления.

Названные устойчивые приемы в инструментальных сочинениях А. Брукнера призваны воплотить его художественную концепцию, в основе которой находится представление об иерархичном гармоничном Универсуме и человеке, вписанном в его контуры. Обратимся к Струнному квинтету Фа мажор, концепция которого прочитывается в контексте симфонического творчества композитора. Четырехчастный цикл Квинтета по-симфонически масштабен. I часть лишена семантики активного действия, разворачивается под знаком семантики *Feierlich* в неторопливом темпе *Moderato* в пространстве высокой лирики. Обе темы экспозиции репрезентируют разные ее типы: тема главной партии отсылает к инструментальному лирическому высказыванию, восходящему как к барокко (квинтовый ниспадающий ход с последующим заполнением в мелодии на фоне хора-ла), так и к позднему романтизму (тональная неустойчивость темы, хроматизмы). Развитие темы сопряжено с введением нового элемента, на котором выстраивается обширная оstinato-секвентная зона, подводящая к кульминации торжественного провозглашения и обрыву звучности (устойчивые семантические константы). Тема побочной партии решена в лирическо-дансантажном ключе, однако намеченная субъективность высказывания растворяется посредством полифонизации ткани и изложения имитационных линий на фоне пиццикато басов, выступающих знаком сакрального. В разработке, в целом сохраняющей тематический план экспозиции, композитор использует излюбленные приемы вариантно-полифонического и оstinato-секвентного развития материала, нацеленные на сохранение семантической целостности материала. Реприза представляет собой третий виток драматургических событий, однако и в ней качественного преобразования исходно данной целостности не происходит. В результате выстраивается стройная трехэтапная композиция-система, в которой каждому элементу придано раз и навсегда закрепленное положение. Пара средних частей в инструментальных циклах А. Брукнера образует ядро «Скерцо (игра) — Адажио (высокая лири-

ка)». Скерцо Квинтета менее напористо и действенно, нежели в симфониях, смягчено жанровой основой, отсылающей к лендлеру. Стихия игры здесь представлена как свободное музицирование, реализованное посредством регистровых переключек, неожиданных акцентов, штриха стаккато. Адажио, как и в симфониях, полностью разворачивается в пространстве высокой лирики, отсылающей к инструментальной барочной арии и хоралу, что продолжает линию I части. Финал, в соответствии с брукнеровской концепцией, представляет собой дискретный процесс, который формально укладывается в сонатную схему. Это заключительное эмоциональное слово, объективный тон высказывания которого несколько смягчается изящно-танцевальной темой побочной партии.

Таким образом, в Квинтете А. Брукнера сохранены ключевые семантические функции, воссоздающие целостность Универсума. При этом музыкальный процесс разворачивается в особом времени-пространстве под знаком доминирующей семантики *Feierlich*, в котором «Я» выступает частью «Мы», частью целого. Композитор оперирует устоявшимися в его инструментальном творчестве конструктивными приемами и семантическими константами, нацеленными на воссоздание устойчивых культурных смыслов.

Струнный квинтет Й. Брамса Фа мажор не требует расшифровки «извне» с точки зрения культуры-контекста. Его стройная и выверенная во всех деталях композиция воплощает идею эстетического совершенства безотносительно к внемузыкальному содержанию. Это чистое инструментальное высказывание, вбирающее в себя и объективное, и субъективное начала. С одной стороны, объективность присутствует в насыщенном полифоническими приемами финале, который завершает трехчастный цикл в качестве всеобщего действия. С другой, опора в стилистике первых двух частей на жанровость (песенность, вальсовость, шире — дансантичность), легкую скерцозность, инструментальную арию сообщают музыке Квинтета личностный, доверительный тон высказывания, что переводит музыкальный процесс в камерную, интимную сферу. Здесь присутствует «Я», от имени которого и для которого разворачиваются музыкальные события.

Таким образом, в Квинтете Й. Брамса отсутствует надличностный тон высказывания и особое время-пространство, присущее Квинтету А. Брукнера. Его время-пространство целиком антропоцентрично, при этом стройность трехчастной композиции, в ко-

торой в сжатом виде присутствуют все семантические функции большого инструментального цикла, воссоздают иерархичность и целостность Универсума.

Литература

1. Михайлов, А. В. Австрийская культура после Первой мировой войны / А. В. Михайлов // Музыка в истории культуры: Избранные статьи. – М.: Моск. гос. консерватория, 1998. – С. 74–110.
2. Михайлов, А. В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии / А. В. Михайлов // Типология стиливого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 267–307.
3. Михайлов, А. В. Из источника великой культуры / А. В. Михайлов // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. – М.: Радуга, 1988. – С. 5–37.
4. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов. – М., 1989. – 224 с.
5. Михайлов, А. В. Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики / А. В. Михайлов // Сов. музыка. – 1990. – № 3. – С. 65–73.
6. Неболюбова, Л. Системно-стилевые проблемы Австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) / Л. Неболюбова // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: темат. сб. науч. тр. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1993. – С. 55–70.
7. Садовнікова, О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспекти): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – муз. мистецтво / О. С. Садовнікова – Харків, 2007. – 21 с.
8. Фромм, Э. Человек для себя / Э. Фромм. – М.: Аст Москва: Хранитель, 2006. – 314 с.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКОГО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В ПОЛЬШЕ (1921—1939 гг.)

Н. В. Самосюк

Брестский государственный университет, исторический факультет,
Бульвар Космонавтов 21, 224000,
Брест, Республика Беларусь
e-mail: nv.22samosiuk@yandex.ru

В статье рассматриваются основные направления деятельности русского благотворительного общества в межвоенный период. Обосновывается, что приоритетным для общества являлось приоб-